

Pratiche di canto religioso a più parti in Sardegna e Corsica: ricerche recenti

«Diciamo che il nostro repertorio è un miscuglio di sacro e profano!» [Macchiarella 2009, 178]. Così Antonio Micheli, *oghe de su Cuncordu 'e su Rosariu* di Santu Lussurgiu usa compendiare la propria opinione a proposito della questione sacro/profano nel canto a *cuncordu* del suo paese. Una opinione che per mia esperienza viene nella sostanza condivisa dalla stragrande maggioranza dei protagonisti delle pratiche di canto liturgico, paraliturgico e devozionale della Sardegna e della Corsica, i quali non riconoscono nel proprio far musica la dicotomia sacro/profano proposta dalla chiesa e generalmente adottata anche nel discorrere comune. Quasi tutti i cantori, infatti, non esitano a individuare e a illustrare elementi di comunanza musicale fra quanto, di norma, si canta nei due contesti, nei quali molti sono in grado di districarsi sia come esecutori sia come ascoltatori competenti (un ruolo molto importante e che ha riflessi precisi sulla stessa pratica musicale). E anzi sono piuttosto numerosi i cantori che si impegnano nella partecipazione a una formazione corale interna a una confraternita e quella afferente a un gruppo di canto esterno. Per non dire poi dei gruppi organizzati (semi)professionisti, operanti sui palcoscenici delle feste di paese delle due isole – e talvolta anche negli scenari concertistici della *folk/world music* in continente – i quali propongono in successione brani d'ambito religioso e non del proprio paese di provenienza.

In realtà, la distinzione non viene individuata nei suoni, ossia in ciò che si canta (benché, come si vedrà, alcune peculiarità formali e stilistiche dell'uno e dell'altro versante vengano chiaramente individuate) ma negli spazi e nei tempi del fare musica: cantare in confraternita (oratorio in Sardegna, ‘casazza’ in Corsica) comporta dinamiche diverse da quelle del cantare in un bar (*su tzilleri, café*), in piazza o in una cantina (*magasino* in sardo, *cantina* in corso). Allo stesso modo, il tempo festivo della settimana santa è musicalmente differente rispetto a quello del carnevale. In entrambi i casi, tuttavia, le distinzioni non sono risolutive e i due campi non risultano affatto impermeabili. In molti paesi, infatti, esistono usi condivisi che oltrepassano le demarcazioni dello spazio e del tempo religioso e profano. Per dire, a Santu Lussurgiu i cantori individuano due *pesadas*¹ che considerano ‘a metà fra sacro e profano’ poiché una prevede la presenza di argomento religioso adattato a quella che i cantori ritengono sia la struttura musicale profana per eccellenza, ossia *l'istudiantina*, mentre l'altra permette di cantare testi profani con l'impianto musicale proprio della paraliturgia della settimana santa, ossia *sa Nuvena*: in tal modo, essi dicono, è possibile cantare il non religioso in confraternita e il religioso nelle cantine e fuori paese, nelle occasioni concertistiche che da qualche decennio costituiscono una occasione esecutiva importante per diversi *cuncordos* del paese [Macchiarella 2009, 90-92, 155 ss.]. In altri paesi sono molteplici i casi di specifici

1. Ricorro al termine locale benché questo venga sovente tradotto con ‘brano’: in realtà il meccanismo musicale lussurgese (al pari di quello di altri paesi sardi e corsi) è articolato su tracce musicali memorizzate che concettualmente non corrispondono alla nostra idea di brano come sequenza di suoni con inizio, andamento e fine prevista: la questione è sviluppata in Macchiarella [2009, 187 ss.; 2014, 155-165].

spazi e momenti dedicati al divertimento articolati entro i vari rituali paraliturgici, come il pranzo collettivo nei dintorni del santuario di Tergu, durante il *Lunissanti* a Castelsardo [Lortat-Jacob 1996] e soprattutto entro i novenari e le feste religiose in genere delle due isole.²

Non è certo questa la sede per trattare della questione dei rapporti sacro/profano nelle pratiche di canto a più voci trasmesse oralmente in Sardegna e Corsica. Ho voluto farvi riferimento in apertura per evidenziare un punto cruciale: nella consapevolezza di molti sardi e corsi (sia cantori che ascoltatori), dentro o fuori le confraternite, le pratiche del canto a più parti di tipo liturgico, paraliturgico e devozionale trasmesso oralmente non sono un qualcosa a parte rispetto al complesso delle pratiche musicali tradizionali di un gruppo, ma rientrano pienamente nei diversi processi di costruzione identitaria *sub specie musicae* che grande importanza hanno nella vita sociale dei paesi delle due isole, siano essi grandi, piccoli o piccolissimi come quelli di poche decine di abitanti della Corsica dell'interno. Al di là della manifestazione del sentimento religioso individuale (che appartiene alla sfera del privato più intimo e come tale non è indagabile dal punto di vista delle scienze sociali), eseguire a tre o quattro parti un *Miserere* o uno *Stabat mater*, ascoltare e discutere una espressione musicale di questo tipo è una maniera per manifestare istanze e bisogni del vivere contemporaneo, un modo per pensare se stessi e il mondo intorno [Macchiarella 2011].

Una intensa tradizione di studi

Le ricerche etnomusicologiche degli anni ottanta segnano, in Sardegna e Corsica come altrove, l'avvio di specifici interessi di studio sulle pratiche di canto religioso a più parti vocali trasmesso oralmente (si vedano i saggi di Mauro Balma, Paola Barzan, Giuseppe Giordano, Renato Morelli e Angelo Rusconi, in questo stesso volume). Prima di allora, com'è noto, tali pratiche erano scarsamente considerate; tra le eccezioni si può annoverare un saggio di Jacques Challey [1982, 164] impegnato sugli aspetti musicologici della messa del piccolo paese dell'alta Corsica, partendo dal presupposto che la «Corse [...] est l'un des rares pays où l'on chante encore à l'église sur des airs locaux qui ont tous les caractères du chant populaire». Qualche attestazione, più o meno *en passant*, si trova all'interno di pochi studi su specifici repertori locali, oppure entro trattazioni su altri argomenti, ma manca un esame complessivo in chiave diacronica [Macchiarella 1995, 122 ss.]. Come esempio relativo alla Sardegna riporto un estratto da un noto saggio di Giulio Fara [1926, 361]:

Un colto musicista [...] mi scriveva a proposito dei canti a più voci del Sassarese, da lui ben conosciuti essendo del posto: [...] «anche recentemente, nelle nostre processioni di settimana santa, si eseguiva il *Miserere* con una musica che somiglia moltissimo ad una *Lamentazione* di Palestrina, *Popule meus*. E i cantori sono sempre contadini o facchini o artigiani che non conoscono neppure l'esistenza di un'arte musicale. Eseguiscono così a memoria ciò che udirono e si tramandò da una generazione all'altra». Tale ragionamento però si vede chiaro avere per base il preconcetto della nascita recente della polifonia nonché quello, erratissimo e che volentieri si compiacciono ripetere tutte le storie, della influenza che il canto liturgico avrebbe

2. Sull'argomento è ancora utile Gallini [1971]. Nei contesti festivi religiosi, divertirsi rientra fra le connotazioni della devozione, in quanto parte integrante dei significati dell'azione cultuale: «Il divertimento non volta le spalle al rito; anzi, gli dà motivo d'esistere e lo qualifica» [Lortat-Jacob 1996, 166].

esercitato su quello del popolo [...]. Ora, francamente, con tutta la stima che nutro per l'egregio musicista, la sua ipotesi mi pare proprio mal fondata; in primo luogo perché non s'intende la ragione di escludere [...] la germinazione di una musica vocale polifona in Sardegna [...] in secondo perché la musica multivoca religiosa in Sardegna vi è stata ben poco, e men che nulla la palestriniana, ed in ogni modo sempre nelle cappelle delle chiese cittadine, due o tre in tutta l'Isola, e quindi troppo distante dal popolo contadino perché questi ne potesse accogliere gli elementi nel proprio patrimonio musicale [...]; in terzo perché la polifonia vocale liturgica, per le stesse difficoltà di ordine tecnico che ne richiedevano una lunga preparazione da parte di appositi cantori, ne rendeva impossibile l'accoglienza nell'uso popolare e ciò in Sardegna come dappertutto.

Alcune tracce sonore sono presenti in edizioni discografiche di diversa provenienza [Leydi 1988; 1997; Pérès 1996]; ulteriori testimonianze audio provengono da raccolte realizzate dal CNSMP e da altri centri di ricerca,⁵ oppure da singoli studiosi⁶ o semplicemente da appassionati cultori locali,⁵ mentre poche informazioni, più o meno dirette, si trovano all'interno di documenti storici, statuti confraternali, cronache locali ecc.⁶

Fin dalle prime fasi della nuova stagione di ricerca, in Sardegna le paraliturgie tradizionali a più parti ricevono una particolare attenzione grazie soprattutto al lavoro di Pietro Sassu, che negli anni settanta del secolo scorso, muovendo da interessi principalmente musicologici, dedicò particolare attenzione alle polifonie confraternali, riservando, tra l'altro, un'intera facciata (intitolata *Canti liturgici e processionali*, volume II, B, con registrazioni provenienti da Aggius, Cheremule e Castelsardo) di uno dei tre lp della celebre antologia *Musica sarda. Canti e danze popolari* [Carpitella, Sassu e Sole 2010]. Un lavoro intenso, sia per quanto riguarda la documentazione sul campo e pubblicazione di materiali sonori, sia nell'attività di analisi e riflessione teorica: per il primo aspetto, mi limito a ricordare i due lp dedicati all'isola con brani provenienti da Aggius, Bosa, Castelsardo, Cuglieri e Santu Lussurgiu e inseriti nella grande antologia *Canti liturgici di tradizione orale* [Arcangeli et al., 2011], vero e proprio caposaldo del nuovo campo di interessi, nonché la collana discografica *Sardegna. Confraternita delle voci* (1993-1995), fondata e diretta da Pietro Sassu insieme con Renato Morelli, per l'editore Nota di Udine, comprendente quattro cd dedicati, in ordine d'uscita, ai repertori di Castelsardo, Orosei, Cuglieri e Santu Lussurgiu [Sassu 1993; Corimbi 1994; Sassu 1995; Salis 1995]. Sull'altro versante, oltre a varie pubblicazioni [Arcangeli e Sassu 2001], Sassu è stato anche il promotore e artefice (insieme con il collega Giampaolo Mele, storico della musica all'Università di Sassari) del convegno *Liturgia e paraliturgia nella tradizione orale. Primo convegno di studi*, tenutosi a Santu Lussurgiu il 12-15 dicembre 1991 [Mele e Sassu 1992]: un incontro di studi di grande importanza, quarto della serie iniziata a

3. Si vedano i cataloghi on line dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia (<http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca>) e dell'Istituto centrale per i beni sonori ed audiovisivi (ICBSA) <http://www.icbsa.it/index.php?it>; o ancora i cataloghi della Phonothèque corsa parzialmente consultabili on line <http://www.musee-corse.com/index.php/fre/Nos-collections/Musique/Fonds-sonores>.

4. È il caso dell'archivio privato di Pietro Sassu (<http://www.archivisassu.org>) o dei materiali corsi raccolti privatamente e confluiti nella mediateca del Centre Culturel Voce di Pigna <http://www.repertorium. centreculturelvoce.org>.

5. Un caso assai significativo è rappresentato da una registrazione con brani diversi del repertorio appartenente alla confraternita della Santa Croce di Castelsardo, realizzata nel 1958 dal viceparroco della locale cattedrale e da poco restaurata e pubblicata [Soro 2008].

6. Mancano studi specifici sugli archivi confraternali delle due isole e dunque ben poche sono le testimonianze sulle relative pratiche musicali [Macchiarella 1995]. Un caso singolare, frutto della passione di un confratello-cantore locale e perciò ricco di informazioni sul canto, si ha in Corona [2012].

Como nel 1984 (con tappe a Venezia nel 1985 e a Viterbo 1989) che ha costituito l'ossatura del primo interesse sulle musiche liturgiche e paraliturgiche di tradizione orale in Italia [Leydi 1991; 1992]. Non va altresì dimenticato che a Pietro Sassu, con la direzione di Renato Morelli, si deve nel 1988 il primo documentario etnomusicologico imperniato proprio su un repertorio locale, quello di Santu Lussurgiu: *Su concordu* [Morelli 1988].

Lo stesso Sassu aveva in precedenza curato i testi di *La settimana santa a Castelsardo* [Cubeddu e Sanna 1981].

Per quanto riguarda la Corsica, negli stessi anni, l'incontro fra le attività promosse da centri di ricerca interni ed esterni all'isola (in primo luogo, *E voce di u Cumune* di Pigna, e il CERIMM – Centre Européen pour la recherche e l'interprétation des musique médiévales – della Fondation Royaumont di Asnières-sur-Oise, con la collaborazione dell'Università di Corte), porta alla realizzazione di vari lavori su specifici repertori, e a un convegno di studi, organizzato da FALCE (Federazione d'Associ Linguistichi Culturali e Economici) a Corte dal 4-6 dicembre 1990, con relativa pubblicazione degli atti [Pérès 1996]. In precedenza, rilevanti indicazioni sulle pratiche religiose erano state raccolte in *E Voce di u Cumune* [1992] e da Dominique Salini [1996].

Dopo queste prima fasi, in entrambe le isole si è riscontrato un moltiplicarsi di iniziative di ricerca sul fenomeno, con una grande varietà di obiettivi, metodologie di indagine e risultati. Forse a causa della mancanza di un centro di ricerca istituzionale non si sono avute estese campagne di documentazione, con mappature del fenomeno sul territorio, così come è stato fatto altrove, anche in Italia. Alcuni progetti degli anni ottanta e novanta del secolo scorso non andarono in porto: è il caso, per esempio, di un ampio progetto sardo relativo alla Planargia e Marghine [Sassu e Casula 1999], diretto da Pietro Sassu con la collaborazione del noto sassofonista Gavino Murgia e di altri giovani studiosi, che riservava una specifica attenzione alle pratiche religiose di canto a più parti. La ricerca si è interrotta per la prematura scomparsa dell'etnomusicologo sassarese, ma ha avuto una notevole importanza per la pratica de *su chidasantinu* (denominazione locale di *cantu a concordu*) di Bortigali, questione poi approfondita [Macchiarella *et al.*, 2015]. L'unica iniziativa nota, peraltro molto contenuta nella durata e negli esiti, è stata realizzata in Sardegna nell'ambito del progetto *Hymnos* [Macchiarella e Mele 2008]⁷ e ha portato alla documentazione integrale delle paraliturgie della settimana santa di sedici paesi, per due anni di seguito.

La varietà delle pratiche locali documentate e studiate riflette dunque specifici interessi di ricerca degli autori o è frutto di favorevoli benché transitorie situazioni: è il caso per esempio delle ricerche in alta Balagna stimolate e supportate, dal 2002 in poi, dall'Associazione E Voce di u Cumune di Pigna e coordinate da chi scrive [Macchiarella 2011].

Certe pratiche locali sono (o sono state) oggetto di studi diversi con differenti prospettive. L'esempio più rappresentativo è senz'altro quello del canto dell'Oratorio di Santa Croce di Castelsardo, dapprima studiato da Pietro Sassu [1982; 1992] poi al centro di magistrali lavori di Bernard Lortat-Jacob dalla metà degli anni ottanta in poi [Lortat-Jacob 1990; 1993; 1996; 2000; 2004]. Più recentemente, la stessa pratica musicale è stata considerata con un altro sguardo musicologico da Giuliano D'Angiolini [2009],

7. Il progetto *Hymnos*, indirizzato verso lo studio parallelo delle fonti scritte e delle pratiche trasmesse oralmente, stenta ancora, per varie ragioni logistiche, a decollare: si veda <http://www.hymnos.sardegna.it/>.

attento soprattutto al fenomeno della *quintina* (ossia la quinta voce superiore ottenuta dalla fusione acustica delle quattro voci dei cantori), osservato attraverso l'analisi dei meccanismi compositivi e acustici di un solo brano (lo *Jesu*, uno dei tre eseguiti durante la processione del *Lunissanti*), mentre, nella prospettiva dell'analisi performativa, si colloca un volume realizzato da un gruppo di studenti e studiosi di antropologia dello spettacolo dell'Università di Bologna, coordinati da Matteo Casari [2008].

Su diverse pratiche locali di grande interesse, sia dal punto di vista propriamente musicologico sia per quanto attiene all'articolazione dei significati condivisi, conosciute attraverso materiali documentari di varia natura, non si hanno invece adeguati approfondimenti analitici: fra le altre, sottolineo le pratiche di Ghilarza e Bonnanaro in Sardegna, e quelle di Bonifacio in Corsica.

Nonostante una significativa varietà di espressioni musicali e di contesti esecutivi in entrambe le isole, la stragrande maggioranza degli studi è focalizzata sulle forme della polifonia accordale connesse con la settimana santa e appannaggio di gruppi di cantori selezionati, dentro o fuori un'istituzione confraternale. Tale preferenza è senz'altro riconducibile alle specificità sonore proprie di questo tipo di polifonia, considerate come un tratto caratterizzante delle microculture musicali delle due regioni (con tutta l'ambiguità che definizioni di questo tipo hanno: la questione della rappresentatività geo-culturale di una pratica musicale è oggetto di nuovo dibattito nella letteratura recente, con riguardo ai processi di deterritorializzazione della nostra epoca [Slobin 2011]) e perciò oggetto di attenzione da parte degli specialisti. Nel contempo, le stesse sonorità incontrano il favore di un vasto pubblico di appassionati delle cosiddette musiche tradizionali, tanto che diversi gruppi specializzati, compresi gruppi confraternali, di entrambe le isole, hanno una diffusa attività concertistica in tutto il continente europeo ed altrove, hanno inciso cd a carattere commerciale, sono presenti nei media e nei social network: un interesse che alimenta forme amatoriali di ricerca, con esiti talvolta interessanti.

Relativamente pochi sono invece i lavori sulle altre forme di canto in ambito religioso-devozionale a più voci di tipo inclusivo, ossia con la più larga partecipazione, come le polifonie a voci miste o femminili, per lo più a parti parallele, sovente in forma antifonale, anch'esse connesse con l'istituzione confraternale, distribuite in varie circostanze festive lungo il calendario annuale, ed ampiamente diffuse per esempio nella Sardegna centro-meridionale (*gosos, arrosàriu* ecc.) [Milleddu 2012a; Macchiarella 2010].

In quanto espressione musicale viva, trasmessa oralmente, la pratica del canto religioso a più parti vocali è in continua trasformazione. Nelle varie realtà locali, di anno in anno, si registrano cambiamenti più o meno ampi, per quanto riguarda ciò che viene eseguito e le modalità performative. Accanto a situazioni imperniate su meccanismi esecutivi di cui è nota una sostanziale continuità – almeno per quanto possibile documentare – nel tempo (cito, per esempio, i casi di Santu Lussurgiu, Castelsardo, Cagliari, Orosei, Aggius in Sardegna; Calvi, Bonifacio, Sartene in Corsica), vi sono diversi casi di località in cui la pratica musicale è stata oggetto di una più o meno recente (ri)costruzione sulla base di testimonianze orale di anziani o di fonti di diverso tipo, oppure ha visto significative trasformazioni nelle dinamiche esecutive e/o nei relativi repertori, talvolta anche dovuti a contrasti e incomprensioni fra i diversi attori sociali impegnati nel canto e il clero locali. Tale mutevolezza fa sì che ogni tentativo di disegnare eventuali mappe della distribuzione sul territorio del fenomeno finisce per diventare uno sterile esercizio d'accademia.

In tempi recenti, il canto religioso a più parti ha richiamato l'interesse anche dei media locali, entrando a fare parte dei discorsi che accompagnano i processi di costruzione identitaria delle due isole, sia in prospettiva regionale o provinciale, sia nelle dinamiche microidentitarie locali corrispondenti ai singoli paesi o ai diversi gruppi di canto nelle loro relazioni interne.⁸ Inoltre, spesso contro la volontà dei suoi stessi protagonisti, le forme della polifonia accordale sono state assorbite dalle macchine di promozione turistica delle due isole, e specialmente i rituali paraliturgici della settimana santa hanno finito per essere al centro di apposite campagne pubblicitarie. Il caso più eclatante è, in Sardegna, il progetto intitolato *L'isola che danza* (sic!) promosso direttamente dall'amministrazione regionale,⁹ la quale ha stilato una lista (secondo criteri non evidenti) di ceremonie paraliturgiche della settimana santa che hanno ricevuto finanziamenti per favorire l'accoglimento turistico.¹⁰

Un ricco panorama di studi

Nel complesso, la biblio-disco-videografia degli ultimi due decenni sul canto a più parti vocali di tipo liturgico, paraliturgico e devozionale di Sardegna e Corsica si presenta quanto mai estesa ed estremamente variegata, per certi aspetti non definibile. Insieme a diversi contributi interpretativi di taglio scientifico, ad opera di autori con esperienze e approcci metodologici diversi, molteplici sono gli interventi costituiti essenzialmente dalla documentazione di repertori e pratiche esecutive locali, realizzati da studiosi più o meno specializzati – ivi comprese diverse tesi di laurea discusse in università isolane e non: in mancanza di un censimento adeguato, chi scrive può attestare, per esperienza personale, che almeno il quindici per cento del centinaio di tesi in etnomusicologia discusse a Cagliari, fra Università e Triennio sperimentale in Etnomusicologia del Conservatorio “Pierluigi da Palestrina”, riguarda questo tema.

Altri apporti provengono da lavori realizzati da etnologi, antropologi e specialisti di antropologia visuale, interessati soprattutto agli aspetti contestuali del fenomeno [Atzori 2003; Verdoni 2003].¹¹ A ciò si unisce una gran messe di materiali (sia in forma audio-video

8. Mancano sull'argomento appositi studi: in entrambe le isole sono comunque assai numerosi gli articoli sul fenomeno entro quotidiani e riviste, così come i servizi e reportage nelle radio e soprattutto televisioni regionali, fino al caso delle dirette televisive dei riti della settimana santa con ampio spazio al canto, realizzate da Videolina di Cagliari. Anche numerosi blog sulle tematiche identitarie e autonomiste (quando non nazionaliste) delle due isole dedicano attenzione al fenomeno, considerandolo alla pari delle altre espressioni musicali considerate ‘autentiche’ come il *canto a tenore*, la *paghjella* ecc. Credo che un interesse diffuso sia alla base anche di iniziative editoriali a carattere divulgativo: è il caso di Lortat-Jacob e Macchiarella [2012] e, anche, in precedenza, di Bravi, Garau e Lutzu [2005].

9. <http://www.regenie.sardegna.it/speciali/isolachedanza/progetto/>.

10. Tra l'altro, le guide turistiche delle due isole, parlando del «mondo delle tradizioni» fanno sovente riferimento alle pratiche di canto religioso a più parti vocali, e sono noti vari casi di gruppi di turisti, soprattutto del Nord Europa, che vengono durante la settimana santa proprio per ascoltare ‘in contesto’ tali canti – e in certi casi per partecipare a stage di apprendimento organizzati da cantori locali. Spesso i turisti scattano continuamente foto e fanno riprese con telecamere e telefonini, talvolta disturbando gli stessi esecutori locali che si lamentano per tale invadenza. Tali materiali spesso finiscono poi su YouTube o su altri social network. Va anche segnalata, di recente, l'iniziativa di una (cosiddetta) *master class* a pagamento in *cantu a concordu* (e a tenore), organizzata ad Alghero da un appassionato cultore, con lezioni pratiche impartite da un gruppo di cantori di un paese dell'interno, e con tanto di diploma finale (<http://www.reverbnation.com/cuncorduetenoredisardegna>). Sulla questione manca una adeguata bibliografia: segnalo il lavoro di Enrico Cocco [2011], incentrato proprio sul progetto *L'isola che danza*.

11. Uno studio particolareggiato sulla *granitula* corsa (scenario privilegiato del canto a più parti del venerdì santo) muovendo da una variante locale è in Benedetti [2012]. Per quanto riguarda l'antropologia visiva, si veda in particolare il portale <http://www.sardegna-visuale.it> incentrato sul lavoro della regista Marina Anedda autrice di validi documentari sulle paraliturgie della settimana santa a Cagliari, con attenzione speciale per il canto a più parti (in particolare si veda *Is cantoris de Cira Santa* [Anedda 2013]).

sia di cronache, resoconti, contenuti per internet ecc.) realizzati amatorialmente da eruditi locali, viaggiatori, giornalisti, insegnanti di musica, operatori culturali e via dicendo, larga parte dei quali circola su internet, spesso attraverso l'immensa foresta di *YouTube*.¹²

Un interesse affatto particolare, poi, hanno i materiali realizzati, con diverso intendimento, dagli stessi protagonisti delle pratiche esecutive delle due isole, sia in forma di testo (note di presentazione di concerti, cronache locali,¹³ articoli su giornali locali, addirittura in qualche caso trascrizioni musicali),¹⁴ sia in forma audio-video, compresi cd autoprodotti, siti internet direttamente gestiti, spazi entro social network come Facebook o Myspace, o la piattaforma YouTube.¹⁵ In quest'ultimo caso si tratta soprattutto di gruppi di canto stabili e semiprofessionistici (una tipologia di complesso musicale di recente formalizzazione per rispondere alla richiesta concertistica della cosiddetta *folk* o *world music* [Bithell 2007]), i quali nella propria attività dedicano particolare cura alla realizzazione di montaggi e riprese di performance contestuali destinati alla circolazione su internet, e così via.

Insomma, una grande, illimitata e illimitabile quantità di studi e materiali di documentazione, sia pure di ben diverso rilievo e interesse, sulla base dei quali, parafrasando le parole di apertura di Pietro Sassu al convegno lussuregese del 1991 – «ora qualcosa sappiamo» [Sassu 1992] – si può dire che ora qualcosa in più possiamo sapere. Passando in rassegna i più rilevanti contributi biblio-disco-videografici grosso modo degli ultimi due decenni, le pagine seguenti punteranno a evidenziare alcune delle principali tematiche trattate, focalizzando l'attenzione soprattutto sulla letteratura specialistica.

Tracce del passato, analisi formali, (ri)costruzioni musicali

A conclusione del paragrafo significativamente intitolato *La musica liturgica popolare ci pone un problema*, Roberto Leydi [1991, 183-184] scrive:

Il campo di studio (del repertorio liturgico e paraliturgico tradizionale) è aperto ed è significativo che ad esso si vengano accostando, con una prudenza che non sempre è figlia dell'*habitus* scientifico, anche musicologi di tradizione colta, con curiosità sincera e con autentico e partecipe interesse [...]. Se l'etnomusicologia è spinta da questi repertori a interrogarsi sul valore dei suoi confortanti modelli teorici, la musicologia potrebbe essere spinta a interrogarsi sul valore della documentazione orale quale contributo a sostegno delle informazioni desunte dalle fonti scritte.

12. Tra l'altro vari materiali sono disponibili entro portali internet quali www.sardegnadigitallibrary.it o <http://www.repertorium.centreculturelvoce.org/>. Va anche segnalato che in entrambe le isole sono stati introdotti programmi integrativi scolastici di diverso livello, incentrati sulle specificità culturali locali che contemplano appositi spazi per le pratiche di canto religioso a più parti.

13. Un caso esemplare è Cunfraternita San Parteu [2005], una sorta di libro collettivo sull'attività svolta, a partire dall'atto della sua (ri)costituzione, dalla confraternita della valle del Ghjunsani (Corsica), ivi comprese alcune interessanti riflessioni da *insider* sulla pratica di canto a più parti. Fra le diverse iniziative realizzate da sodalizi locali segnalo, a cura del gruppo di cantori Cuncordu de Cuglieri [2008], il volume, con cd allegato, *Tè deum Laudamus*; vi è anche associato un ricco sito internet con vari materiali sulle paraliturgie del paese: <http://www.cuncordudecuglieri.it>.

14. È il caso della Arciconfraternita della Solitudine di Cagliari che, per iniziativa dei responsabili del gruppo di canto (uno dei quali in possesso di rudimenti di grammatica musicale) ha fissato su pentagramma il proprio repertorio di canti al fine – secondo le intenzioni dichiarate – di ‘preservarlo nella sua autenticità’ (in vero si tratta di semplici trascrizioni, fortemente normalizzate e realizzate con il software *Finale*, che offrono una immagine assai convenzionale dei brani cui si riferiscono). Il caso è al centro dell'indagine di Franco Sirigu [2006].

15. Fra gli altri si vedano <http://www.youtube.com/user/iscanu1> e <http://www.youtube.com/user/Penitentsbleus54> in cui si mescolano riprese di rituali della settimana santa con quelle di performance dei gruppi di canto in paese e in situazioni concertistiche.

La questione dei rapporti fra tradizione orale e scrittura, e segnatamente la possibilità che le pratiche odierne possano offrire indicazioni circa prassi esecutive del passato più o meno remoto, costituisce senz’altro una delle questioni maggiormente trattate nella letteratura qui in questione, specialmente nel caso di due regioni, come Sardegna e Corsica, nella cui storia culturale le fonti scritte della musica sono, complessivamente, alquanto limitate. E non solo per ciò che concerne la musica; una relativa carenza di documentazione scritta per il passato viene in genere lamentata anche dagli storici ‘generalisti’ [Arrighi e Jehasse 2008; Turtas 2006].

Superate le vecchie ipotesi circa sopravvivenze di antiche liturgie autoctone,¹⁶ la questione è stata considerata da diverse prospettive. Al di là dei consolidati studi sul caso falsobordone su cui non è il caso di tornare in questa sede [Macchiarella 1995], articolate riflessioni circa possibili rapporti fra odierne pratiche a più parti – non di tipo accordale – e fonti storiche sono state proposte ad esempio dal musicologo Markus Roëmer [1996; 2013] a proposito della Corsica, riscontrando la presenza di riferimenti comuni alle diverse varianti esecutive, le quali rinviano a manoscritti conservati nella Biblioteca francescana corsa di Bastia. Altri contributi inerenti ai contesti esecutivi del passato in ambito confraternale si trovano nel catalogo della grande mostra su *Les confréries Corse* allestita al Musée de la Corse a Corte [Olivesi 2010].

Alla pratica contemporanea di canto a più voci trasmesso oralmente fanno tra l’altro riferimento studi su fonti liturgiche o paraliturgiche antiche, medievali e rinascimentali, condotti dal musicologo Giampaolo Mele [2002; 2004], mentre sugli scenari esecutivi delle cappelle musicali sette-ottocentesche si segnalano le ricerche di Myriam Quaquero e Antonio Ligios [2006].

Una prospettiva diversa, per vari aspetti originale, è stata proposta, sempre in Corsica, dal musicologo, organista e direttore di coro Marcel Pérès. Insieme a riflessioni teoriche circa possibili collegamenti fra materiali orali e scritti, ha proposto (e continua a proporre) anche interventi pratici, da un lato riprendendo, attraverso la diretta collaborazione con vari cantori isolani, di formazione confraternale o meno, modalità e stilemi esecutivi delle pratiche trasmesse oralmente per proporle nelle proprie interpretazioni di fonti polifoniche antiche, dall’altro mettendo le proprie competenze a disposizione dei cantori corsi, dialogando con essi. È il caso della realizzazione del cd *Laude* [Cunfraterna di a pieve di a Serra 1997] curato dagli stessi cantori della locale confraternita, in cui il nome di Marcel Pérès è indicato come *conseiller artistique*.

Un singolare approccio musicologico, basato sul linguaggio spettrale (con particolare riferimento all’opera di Horatiu Radulescu), è quello di Antonio Lai, autore di vari saggi analitici delle strutture musicali formali di vari repertori, condotti su molteplici registrazioni (in molti casi da lui stesso realizzate in contesto), con l’obiettivo di ricavarne elementi compositivi per ciò che egli stesso definisce ‘nuova musica sarda’ [Lai 2013a e 2013b].

16. L’idea che la specificità delle pratiche di canto religioso trasmesse oralmente in Sardegna fossero «sopravvivenze o relikti» di un antico «rito sardo» che sarebbe nata dall’innestarsi delle forme musicali legate ai processi della cristianizzazione nell’ambito «di una fiorente civiltà autoctona» era stata ripresa da Pietro Sassu [Carpitella, Sassu e Sole 2010, 89 ss.], ma presto abbandonata in mancanza di altri riscontri in ricerche successive ad opera di liturgisti e storici della musica. Di una specifica *Messa a tonu sardu*, o *Messa sarda* e di una prassi del gregoriano in tono sardo aveva scritto, negli anni cinquanta, il glottologo tedesco Felix Karlinger [2011]. L’idea di una antica origine, associata con la presenza bizantina nell’isola, è stata accennata da Gian Nicola Spanu [1993].

Da un diverso versante, in Sardegna, Roberto Milleddu, nell'ambito delle proprie ricerche incentrate sulla pratica di Bosa, ha individuato e studiato varie testimonianze scritte sotto forma di verosimili trascrizioni su pentagramma di pratiche esecutive religiose a quattro voci, risalenti alla seconda metà del diciannovesimo-prima metà del ventesimo secolo, studiandone le analogie con il canto attuale. Tali materiali sono stati ripresi da cantori odierni in grado di leggere la notazione musicale, i quali, con il supporto di memorie orali degli anziani del paese, hanno dato vita a una ricostruzione dei brani trascritti, integrando in tal modo il già ricco repertorio locale. In realtà l'operazione non è consistita in una fedele riproposizione di quanto riportato su pentagramma, bensì in un suo adattamento collettivamente negoziato da un nutrito gruppo di cantori del paese, frutto di prolungate discussioni al fine di rielaborare le tracce fissate dalla scrittura seguendo gli stilemi esecutivi (*su traggiu*) ritenuti più vicini alla sensibilità contemporanea della propria pratica esecutiva [Milleddu 2011 e 2012b].

Per quanto riguarda ancora l'analisi degli aspetti propriamente formali del fenomeno qui in questione, alcune ricerche recenti, muovendo dagli studi sull'accordalità del falsobordone, hanno portato all'elaborazione di un modello interpretativo *stop-and-go*, cioè con una alternanza fra momenti in cui i cantori emettono suoni tenuti (o note ribattute) che determinano accordi, e momenti in cui ciascuna parte propone un proprio percorso melodico, con margini più o meno notevoli di variabilità, fase sempre orientata verso il raggiungimento di un altro previsto momento in cui vengono nuovamente emessi suoni tenuti costituenti un nuovo accordo. E così via. I vari passaggi non sono pensati armonicamente (ossia, non si tratta di successioni fra accordi consonanti e dissonanti di passaggio) e vengono utilizzati dai singoli cantori per firmare la propria esecuzione, per manifestare la propria individualità nel canto [Macchiarella 2009, 187-213; 2012b; 2012c; 2014; Milleddu 2012c].

Altri lavori analitici, orientati verso la definizione degli elementi minimi dell'espressione musicale, fin nelle sfumature della voce, sono stati realizzati in Corsica da una équipe coordinata da Jaume Ayats, grazie anche a risorse informatiche [Ayats *et al.* 2011a; 2011b]. Ogni elemento così evidenziato viene rapportato a una raffinata costruzione identitaria di gruppo in un quadro significativo di percezione multisensoriale (con significativo riferimento all'olfatto).

Presentazioni di singoli repertori locali, incentrate sulle ordinarie trascrizioni su pentagramma (talvolta con il supporto di incisioni in cd) sono contenute in lavori, tra gli altri, di Annie Goffre [2002] per la Corsica, di Paolo Mercurio [1991], di Martino Corimbi e Paolo Mercurio [2007] e Luca Devito [2008] per la Sardegna.

Al di là delle questioni propriamente musicologiche, già dalla fine degli anni ottanta-inizi anni novanta del secolo scorso, diverse sono state (e sono ancora) le ricerche che hanno puntato l'attenzione verso le numerose operazioni di (ri)costruzione locale di pratiche esecutive uscite dall'uso o comunque in via di sparizione. Un fenomeno complesso, diversamente interpretabile nelle sue motivazioni, variabile nel suo svolgimento e negli esiti a seconda dei luoghi e delle personalità dei suoi protagonisti, costruito a partire da memorie di anziani cantori (e non cantori) locali, eventualmente integrate da registrazioni amatoriali in bobina o *compact cassette* (ma in qualche caso anche di materiali provenienti dalle campagne di rilevamento etnomusicologico degli anni cinquanta e sessanta), oppure con complesse operazioni realizzate anche con il supporto di gruppi di cantori di paesi in

cui la pratica esecutiva non ha avuto soluzione di continuità. Ne sono esempi il caso, ben noto fra gli addetti ai lavori, di Irgoli, dove più di venti anni fa è iniziata una complessa attività di (ri)costruzione di un repertorio di polifonie a quattro voci, sviluppato da un gruppo di giovani con la collaborazione di un anziano cantore, suonatore ad orecchio di organo [Macchiarella 2013a]. Analoghe operazioni sono state studiate a Speloncato e in un gruppo di paesi dell'alta Balagna [Macchiarella 2011]. A Bortigali i cantori, una decina di anni fa, hanno richiesto e ottenuto le registrazioni realizzate in paese da Giorgio Nataletti, (ri)costruendo così alcuni brani che erano usciti dall'uso [Macchiarella *et al.* 2015]. A Speloncato, una simile operazione è stata condotta riprendendo registrazioni realizzate da Felix Quilici per integrare alcuni brani dei rituali religiosi [Macchiarella 2013b]. Infine Nughedu San Nicolò dove un importante supporto alla locale operazione di (ri)costruzione della pratica esecutiva condotta da un gruppo di giovani del paese è venuta da cantori di Castelsardo e Bonnanaro [Lutzu 2009; 2012].

E non mancano casi di brani costruiti *ex novo* dagli stessi attori della pratica musicale, utilizzando varie fonti di ispirazione e spesso ricorrendo al registratore come una sorta di strumento compositivo sui generis: vale a dire, i cantori provano, registrando integralmente, diverse combinazioni fra le parti, riascoltando continuamente tali tentativi e scegliendo le sequenze del nuovo brano. Operazioni di questo tipo, sia in Sardegna che in Corsica, sono apertamente dichiarate e rivendicate dagli stessi cantori [Macchiarella 2012c]. Talvolta alla (ri)costruzione delle espressioni di canto a più voci se ne accompagna una analoga dei contesti rituali-esecutivi, compresi casi in cui gli stessi protagonisti decidono di creare una nuova occasione rituale.¹⁷

Naturalmente ogni situazione locale costituisce un caso a sé. Al di là delle eventuali motivazioni propriamente religiose, alla base delle diverse iniziative locali si possono comunque individuare istanze legate alla vita sociale di un paese.

«Su traggiu/u versu»: costruzioni (micro) identitarie e variabilità locali

Uno dei presupposti condivisi della prima stagione di ricerche sulle pratiche di canto religioso a più parti vocali era l'idea che nel loro insieme tali espressioni musicali costituissero «un ambito a parte» nel novero delle musiche tradizionali, mostrando tratti di un «manierismo patetico devozionale» che le accomunava al di là della loro provenienza geografica o – come si diceva all'epoca – dei confini delle «culture musicali territorialmente circoscritte» [Arcangeli e Sassu 2001, 80], con «impianti musicali diversi rispetto al contestuale repertorio laico» [Leydi 1991, 181]. Le ragioni di tale «relativa omogeneità» venivano individuate nel «ramificato e continuativo fenomeno delle confraternite» [Arcangeli e Sassu 2001, 81], entro cui si sarebbe sviluppata una sorta di compromesso fra modi tradizionali e modi provenienti dal mondo ecclesiastico, così da creare una espressione musicale in qualche modo diversa rispetto a ciò che all'epoca si considerava autentica musica tradizionale.

Le ricerche degli ultimi decenni hanno rivisto tale idea di specificità: sicuramente c'è un'aria di famiglia nelle diverse espressioni delle due isole, rilevabile nel contesto, nella

17. Un caso di costruzione di un rituale è nel film documentario *Libera me domine, Orazioni per i morti in Alta Corsica* [Floris e Macchiarella 2006], selezionato alla XIII Rassegna internazionale del film etnografico, SIEFF, 2006.

esplicita manifestazione del senso di ritualità/solennità, nella dimensione accordale, ecc. Ma le pratiche di canto religioso a più parti diventano parte integrante del fare musica del paese, rientrano nella sua costruzione microidentitaria, costituendo il cardine di un intenso mobilitarsi collettivo. Ogni gruppo locale di cantori, infatti, sostiene di avere sia un proprio repertorio specifico di brani sia un proprio particolare stile esecutivo, ma anche un proprio pensare/discorrere del canto e del cantare insieme, frutto di un modo specifico di vedere la vita (racchiusa dai termini *traggio o moda*, o *traju*, ecc. in sardo; *versu* in corso). Tale elaborazione attraverso la pratica polifonica è improntata su un'idea forte, certamente a carattere essenzialista, di tradizione (*l'usi di l'antichi* come sono soliti dire). Questa non viene comunque presentata come una immobile eredità del passato, ma costituisce un riferimento su cui basare la rappresentazione della contemporaneità e attraverso cui dar contenuto all'idea di comunità, concetto chiave nell'organizzazione della vita sociale degli attori locali di ogni pratica musicale (cantori e ascoltatori) e non solo di essi, ovviamente. Una comunità pensata come unica, peculiare e ben diversa dalle altre, anche rispetto a quelle vicine geograficamente, che si costruisce e si riconosce come tale anche (in certi casi soprattutto) nell'esecuzione di espressioni musicali con testi di provenienza ecclesiastica e in una lingua, il latino, diversa dall'ordinario e perciò fortemente caricata delle connotazioni della festa, in particolare della festività religiosa, fulcro del calendario della vita sociale dei paesi, piccoli e grandi, di entrambe le isole.

Come (quasi) ogni altro far musica oralmente trasmesso, anche quello qui in discussione viene pienamente padroneggiato dai protagonisti, i quali hanno una assoluta consapevolezza del proprio fare (anche nel discorrere) governata da una raffinata estetica. Questa però non è mai fine a se stessa: *Miserere*, *Stabat mater*, ecc., non si cantano per puro godimento musicale o per far spettacolo o qualcosa di simile; si cantano invece, come gli stessi cantori amano ripetere, per il paese e per la propria comunità, i cui membri, oltre a essere i destinatari unici (o comunque sempre i più importanti) sono anche coloro i quali possono con competenza giudicare la qualità dell'esito sonoro [Macchiarella 2009, 142 ss.; 2013a, 343 ss.]. Qualsiasi pratica musicale è occasione di intensa e incessante mobilitazione collettiva all'interno del sodalizio, praticamente per tutta la durata dell'anno, e ciò anche nel caso in cui le esecuzioni rituali in pubblico risultino circoscritte a poche occorrenze, come avviene nel caso del *Miserere*, dello *Stabat mater* e degli altri canti specifici per la settimana santa.

In questo quadro si collocano anche i rapporti, non sempre idilliaci, con il clero locale e regionale. Non mancano, e in alcuni casi sono piuttosto frequenti, situazioni di conflitto, più o meno patenti, fra gruppi di cantori/ascoltatori (all'interno e/o all'esterno di una confraternita) e sacerdoti, diaconi o vescovi, relativamente all'articolazione dei rituali paraliturgici che finiscono per avere ripercussioni anche sulla diretta pratica musicale. Una situazione tipica, nei casi di partecipazioni riservate a esecutori selezionati, almeno per la mia esperienza, è data dalla richiesta del clero locale di un allargamento degli esecutori, talvolta motivata dalle indicazioni sulla musica assembleare della chiesa post-Vaticano II. Richieste di questo tipo possono essere accolte, ad esempio determinando il raddoppio delle parti vocali o addirittura il cambiamento di ciò che si esegue, magari con l'inserimento di brani chiesastici moderni; oppure respinte, con tutto quanto ne può discendere nei rapporti fra i diversi protagonisti. Si veda il caso còrso presentato nel documentario *Libera me domine* [Floris e Macchiarella 2006]. Va però detto che, in entrambe le isole, diversi sacerdoti tendono a favorire l'inserimento di cori polifonici organizzati, diretti da un maestro, all'interno delle paraliturgie e di vari atti rituali: una

tendenza che sta sempre più sviluppandosi negli ultimi anni [Macchiarella, Milleddu, e Oliva 2013]. Si tratta di una questione complessa su cui non v'è una adeguata bibliografia; alcune considerazioni generali sono in Macchiarella [2003].

Piccole società di uomini

La recente etnomusicologia ha sempre più allargato e spostato l'attenzione dallo studio del fatto sonoro in sé a quello dei comportamenti da cui il suono risulta e dunque degli uomini e delle donne che tali comportamenti compiono. Nell'ambito specifico che qui interessa, diverse ricerche hanno tentato di definire il nesso fra pratica musicale e istituzione confraternale, di fondamentale importanza per gli esiti sonori, già individuato nella stagione delle ricerche degli anni ottanta del secolo scorso.

Al di là della sua storia e della sua attualità di istituzione ecclesiastica, la confraternita si presenta come una piccola società all'interno di una realtà locale, costituita da uomini (talvolta con la presenza di donne) accomunati, oltre che dal culto religioso, da un sentimento generale definito solitamente dall'espressione ‘attaccamento alle tradizioni’. La fede religiosa di fatto non è però una discriminante: conosco diversi confratelli (priori compresi) che si dichiarano non credenti.

Una piccola società di grande importanza per la vita sociale di un paese o di una città in tutti i suoi aspetti, compresi quelli legati alla politica, e nella sostanza autonoma rispetto alla chiesa locale, tuttavia non nella forma, perché permane il vincolo di uno statuto di riferimento che stabilisce un controllo vescovile. Una società con una propria organizzazione interna (al di là dello statuto), e delle proprie regole, sovente sulla base di un essenziale egualitarismo, con la figura di un leader assoluto, il priore, cui si deve massima obbedienza, ma che cambia ogni anno garantendo alternanza.

A proposito dell'importanza, nel nostro tempo, di questo genere di istituzioni, un confratello còrso mi ha detto di essersi accorto «che la confraternita era l'ultimo spazio di vera democrazia all'interno della vita di oggi: l'ultimo spazio in cui si viene considerati per quel che si è e non per quello che si ha, perché ricchi e poveri dentro la confraternita contano allo stesso modo» [Macchiarella 2011, 160]. Una opinione nella sostanza confermata da tanti altri confratelli, di tutte le generazioni, e che forse, in qualche modo, può essere una traccia per comprendere la straordinaria (e inaspettata, almeno venti o trenta anni fa) rinascita del fenomeno confraternale, non solo con la ripresa di vari sodalizi ‘in sonno’, ma anche con la creazione di nuovi. In questo generale processo di riscoperta dell'istituto confraternale, l'espressione musicale ha svolto quasi sempre un ruolo di grande rilievo, risultando, in certi casi, addirittura decisivo: per diversi giovani la possibilità di dedicarsi a pratiche di canto a più parti vocali nelle forme previste della tradizione del paese è stata, e talvolta è ancora, una delle principali ragioni dell'iscrizione e della partecipazione a un sodalizio [Macchiarella 2009].

Il principale contributo interpretativo del nesso tra confraternita e canto a più parti proviene dalle ricerche di Bernard Lortat-Jacob su Castelsardo, fondate sul presupposto che il canto «non si limita a riempire lo spazio sonoro come una qualsiasi musica da concerto; esso pone in essere rapporti interpersonali talmente intensi da avere la strana proprietà di essere concretamente presenti nella musica» [1996, 9]: la pratica musicale

dunque viene letta come rappresentazione delle relazioni fra individui all'interno della ‘piccola società di Santa Maria’ (dal nome della Chiesa di Santa Maria delle Grazie che è il centro dell'attività della locale Confraternita della Santa Croce) ma proiettate, al tempo stesso, nel contesto generale della vita sociale del paese.¹⁸

In uno scenario completamente diverso si collocano gli studi di Chiara Solinas [2006; 2007] sul canto confraternale di Cagliari, che fanno capo a due grandi sodalizi, Santissimo Crocefisso e Solitudine, del centro cittadino. A lungo trascurato dagli studiosi, tale scenario è dominato dai cosiddetti ‘canti di massa’, ossia da esecuzioni realizzate da cori di enormi dimensioni, formate da un numero non previsto di cantori che può raggiungere il centinaio (per questo si parla di ‘massa’ di cantori), articolati in cinque sezioni: *bassi, tenori primi* e *tenori secondi, contralti* e *soprani*. Le esecuzioni vengono dirette da un *capocoro* (chiamato anche *capomassa*), che guida gli attacchi coordinando la *performance*, e ruotano intorno a una trentina di canti in italiano, con testi spesso attribuiti a Pietro Metastasio [Agamennone 2008; Solinas 2006]. Sulla base delle metodologie dell'antropologia urbana, il lavoro di Solinas punta a mettere in luce condotte sociali e ritualizzate finalizzate alla produzione e fruizione di eventi musicali in una continua dialettica con l'ambiente cittadino.¹⁹

Conclusioni

Dalle poche note precedenti credo emerga con evidenza come la concretezza sonora delle molteplici espressioni religiose, paraliturgiche e devozionali, praticate oggi in Sardegna e Corsica, costituisca un campo di assoluto rilievo per la ricerca etnomusicologica contemporanea. Un campo segnato da un tipo di esperienza, quella religiosa – con il relativo apparato di ritualità, credenze, simboli, comportamenti, collettivi e individuali – ineffabile e indefinibile a fondo, come del resto è la stessa esperienza musicale. L'estrema varietà espressiva, frutto dell'intrecciarsi e rimandarsi reciproco delle due esperienze (religiosa e musicale), offre quindi più livelli di significazione, il cui approfondimento molto può dire, in generale, sul fare musica contemporaneo nelle due isole.

18. Oltre ai saggi prima citati, si veda <http://lortajablog.free.fr/>, un blog molto attivo, con numerose pagine dedicate alle questioni qui trattate.

19. Un altro lavoro significativo su questa pratica musicale è De Lussu [2010]. Si vedano anche i materiali nel già citato <http://www.sardegna-visuale.it>

Testi citati

AGAMENNONE Maurizio, 2008, *Varco le soglie e vedo. Canto e devozioni confraternali nel Cilento antico*, Roma, Squilibri (Culture e territorio 1).

ARCANGELI Piero G. - LEYDI Roberto - MORELLI Renato - SASSU Pietro eds., 2011², *Canti liturgici di tradizione orale*, Udine, Nota (Geos cd book 571); ed. or. 1987, *Canti liturgici di tradizione orale*, Milano Albatros (ALB 21).

ARCANGELI Piero G. - SASSU Pietro, 2001, *Musica 'liturgica' di tradizione orale*, in Roberto LEYDI ed., *Guida alla musica popolare in Italia*, 3 voll., Lucca, LIM, vol. II: *I repertori*, pp. 79-93; ed. or. 1990, in Roberto LEYDI ed., *Canti e musiche popolari*, Milano, Electa, pp. 85-94.

ARRIGHI Jean-Marie - JEHASSE Olivier, 2008, *Histoire de la Corse et des Corses*, Paris, Perrin.

ATZORI Mario, 2003, *La settimana santa in Sardegna e Corsica*, Sassari, Edes.

AYATS Jaume - COSTAL Anna - GAYETE Iris - RABASEDA Joaquim, 2011a, *Delle Tenebre a Calvi*, in MACCHIARELLA, 2011, pp. 68-89.

- 2011b, *Polyphonies, Bodies and Rhetoric of Senses. Latin Chants in Corsica and the Pyrenees*, in «Transposition», 1 (<http://transposition.revues.org/139>).

BENEDETTI Davia, 2012, *La granitula de la Santa du Niolu*, in «Antropologia e teatro», 3, pp. 243-263.

BITHELL Caroline, 2006, *Musical Archaeologists. The Revival and Reconstruction of Polyphonic Masses in Corsica*, in «Ethnomusicology Forum», 15/1, pp. 113-145.

- 2007, *Transported by Song. From Oral Tradition to World Stage*, Lanham, The Scarecrow.

- 2013, *The Renaissance of the Corsican Confraternities and their Musical Negotiations*, in Suzel REILY e Jonathan DUECK eds., *The Oxford Handbook of Music and World Christianities*, New York - Oxford, Oxford University Press, pp. 155-177.

BRAVI Paolo - GARAU Emanuele - LUTZU Marco, 2003, *Tracce di sacro. Percorsi musicali nei canti religiosi della Sardegna*, Cagliari, Condaghes.

CARPITELLA Diego - SASSU Pietro - SOLE Leonardo, 2010, *Musica sarda. Canti e danze popolari*, Udine, Nota (Geos cd book 554); ed. or. 1973, *Musica sarda*, 3 lp, Milano Albatros, vol. I: *Canti monodici* (VPA 8150); vol. II: *Canti polivocali 1* (VPA 8051); vol. III: *Canti polivocali 2 e musica strumentale* (VPA 8052).

CASARI Matteo ed., 2008, *La settimana santa di Castelsardo*, Bologna, CLUEB.

CASU Francesco - LUTZU Marco eds., 2012, *Enciclopedia della musica sarda*, 16 voll., Cagliari, Unione Sarda Editoriale.

CENTRE D'ETHNOLOGIE FRANÇAISE - ASSOCIU E VOCE DI U CUMUNE, 1992, *Contributions aux recherches sur le chant corse*, 2 voll., vol. I: *Polyphonies vocales et orgue*, Paris, Centre d'ethnologie française - Musée national des arts et traditions populaires; nuova ed. 1997, *Polyphonies corses. L'orgue et la voix*, Paris, L'Harmattan.

CHAILLEY Jacques, 1982, *La Messe Polyphonique du village de Rusio*, in «Revue de Musicologie», pp. 164-178.

COCCO Enrico, 2011, *Musica e turismo. La promozione dei canti e dei riti della settimana santa 2011*, tesi di laurea, Università di Cagliari, relatore Ignazio Macchiarella.

CORIMBI Martino - MERCURIO Paolo, 2007, *Cuncordu de Orosei, Requiem*, Decimomannu, Frorias.

CORONA Mario, 2012, *Sa Crufaria 'e su Rosariu de Santu Lussurzu. Memorie e fonti storiche*, Cagliari, [CLUEC].

CUNCORDU DE CUGLIERI, 2008, *Te Deum Laudamus*, Decimomannu, Frorias.

CUNFRATERNITA SAN PARTEU, 2005, *Cusì appronti a tarra*, Pietrasanta, Giacché.

DE LUSSU Laura, 2010, *Espressioni rituali e musicali della devozione contemporanea. I canti della massa di San Giacomo*, tesi di laurea, Università di Cagliari, relatore Ignazio Macchiarella.

D'ANGIOLINI Giuliano, 2009, «*Jesu*», un chant de confrérie en Sardaigne, Paris, Delatour.

DEVITO Luca, 2008, *Cuncordu e tenore de Orosei*, Viterbo, Stampa Alternativa.

FARA Giulio, 1926, *Genesi e prime forme della polifonia*, in «Rivista musicale italiana», 33/2, pp. 343-362 e 530-550.

GALLINI Clara, 1971, *Il consumo del sacro. Feste lunghe di Sardegna*, Bari, Laterza.

GOFFRE Annie, 2002, *Contributions aux recherches sur le chant corse*, 2 voll., vol. II: *La messe de Sartene et au-delà*, Pigna, Associu E voce di u Cumune.

KARLINGER Felix, 2011, *Sa mòsica sarda 1955*, Stuttgart, Giovanni Masala Verlag.

LAI Antonio, 2013a, *Recherche et création pour une nouvelle musique sarde*, Paris, L'Harmattan.

- 2013b, *La polyvocalité de tradition orale en Sardaigne et en Corse. Structures archaïques et nouvelles perspectives compositionnelles*, in Joseph-François KREMER-MARIETTI ed., *La Corse et la musique entre tradition & modernité*, Ajaccio, Albiana, pp. 67-77.

LEYDI Roberto, 1988, *Una nuova attenzione per la musica liturgica di tradizione orale*, in Piero G. ARCANGELI ed., 1988, *Musica e liturgia nella cultura mediterranea*, Atti del convegno (Venezia 2-5 ottobre 1985), Firenze, Olschki, pp. 19-34 (Quaderni della Rivista italiana di musicologia, 20).

- 1991, *L'altra musica. Etnomusicologia. Come abbiamo incontrato e creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche*, Milano, Ricordi - Firenze, Giunti [nuova ed. riveduta da Febo Guizzi, 2008, Milano, Ricordi - Lucca, LIM].
- 1992, *Ricerche e studi sulla musica liturgica e paraliturgica di tradizione orale in Italia (1954-1990)*, in MELE e SASSU eds., 1992, pp. 15-25.
- 1997, *Discografia della musica popolare italiana. Sardegna*, in «Fonti musicali italiane», 2, pp. 249-280.

LORTAT-JACOB Bernard, 1990, *Pouvoir la chanter, savoir en parler. Chants de la Passion en Sardaigne*, in «Cahiers de musiques traditionnelles», 3: *Musiques et pouvoirs*, pp. 5-22.

- 1993, *En accord. Polyphonies de Sardaigne. Quatre voix qui n'en font qu'une*, in «Cahiers de musiques traditionnelles», 6: *Polyphonies*, pp. 69-86.
- 1996, *Canti di passione*, Lucca LIM; ed. francese 1998, *Chants de Passion. Au coeur d'une confrérie de Sardaigne*, Paris, Les Editions du Cerf.
- 2000, *Ditelo con i fiori, o con i canti*, in Rossana DALMONTE - Ignazio MACCHIARELLA eds., *Tutti i lunedì di primavera. Seconda rassegna di musica etnica dell'Arco Alpino*, Trento, Università di Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, pp. 37-58.
- 2004, *Ce que chanter veut dire. Etude de pragmatique (Castelsardo, Sardaigne)*, in «L'Homme», 171-172, pp. 83-102.

LORTAT-JACOB Bernard - MACCHIARELLA Ignazio eds., 2012, *Musica e religione*, in CASU e LUTZU eds., 2012, vol. VI.

LUTZU Marco, 2009, *Sa passione. La riscoperta del canto a concordu a Nughedu San Nicolò*, Cagliari, Live studio.

- 2012, *Rediscovering Multipart Tradition. The Case of Nughedu San Nicolò (Sardinia)*, in MACCHIARELLA, 2012a, pp. 415-426.

MACCHIARELLA Ignazio, 1995, *Il falsobordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, Lucca, LIM.

- 2005, *Le manifestazioni musicali della devozione cristiana in Italia*, in Jean-Jacques NATTIEZ - Margaret BENT - Rossana DALMONTE - Mario BARONI eds., 2001-2005, *Enciclopedia della musica*, 5 voll., Torino, Einaudi, vol. III: *Musica e culture*, pp. 340-371.

- ed., 2009, *Cantare a concordu. Uno studio a più voci*, Udine, Nota (Geos cd book 634).
- 2010, *Varietà del far musica nel canto dei gosos*, in «Insula. Quaderno di cultura sarda», 8, pp. 91-101.
- ed., 2011, *Tre voci per pensare il mondo. Pratiche polifoniche confraternali in Corsica*, Udine, Nota (Il campo 2).
- ed., 2012a, *Multipart Music. A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound*, Udine, Nota (Il campo 4).
- 2012b, *Note sullo «Stabat mater» nelle pratiche dell'oralità musicale in Sardegna*, in «Rivista internazionale di musica sacra», 33/1-2, pp. 445-458.
- 2012c, *Current Creativities in Multipart Singing Practice*, in «Trans. Transcultural Music Review», 16, 2012 (<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/414/current-creativities-in-multipart-singing-practice>)
- 2013a, *L'attualità della pratica del falsobordone*, in Antonio ADDAMIANO - Francesco LUISI eds., 2013, *Atti del congresso internazionale di musica sacra*, Atti del convegno (Roma 26 maggio - 1 giugno 2011), Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, pp. 341-352.
- 2013b, *Secondary Orality and Creativity Processes in Multipart Singing*, in Ardian AHMEDAJA ed., 2013, *Local and Global Understandings of Creativities. Multipart Music Making and the Construction of Ideas, Contexts and Contents*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, pp. 24-41.
- 2014, *Su trazzu e su Te Deum. Créativité musicale contemporaine dans un village sarde*, in Mondher AYARI - Antonio LAI eds., 2014, *Les Corpus de l'oralité*, Paris, Delatour, pp. 155-165.

MACCHIARELLA Ignazio - MILLEDU Roberto - OLIVA Luigi eds., 2012, *Cori polifonici*, in CASU e LUTZU eds., 2012, voll. XV e XVI.

MACCHIARELLA Ignazio - PIOSU Sebastiano - Associazione SAS ENAS eds., 2015, *Bortigali. Un paese e le sue pratiche musicali*, Udine, Nota (Geos cd book 582).

MELE Giampaolo, 2002, 'Vox viva' versus 'vox mortua'. Problemi storici sulle fonti della polivocalità liturgica sarda tra Medioevo ed Età Spagnola, in Giulio CATTIN e F. Alberto GALLO eds., 2002, *Un millennio di polifonia liturgica tra oralità e scrittura*, Bologna, il Mulino, pp. 311-332.

- 2004, *Il canto dei 'gòsos' tra penisola iberica e Sardegna. Medio evo, epoca moderna*, in Roberto CARIA ed., 2004, *I gòsos. Fattore unificante nelle tradizioni culturali e cultuali della Sardegna*, Atti del convegno (Senis 26 settembre 2003), Mogoro, PTM, pp. 11-34.

MELE Giampaolo - SASSU Pietro eds., 1992, *Liturgia e paraliturgia nella tradizione orale*, Atti del convegno (Santu Lussurgiu 12-15 dicembre 1991), Cagliari, Universitas.

MERCURIO Paolo, 1991, *Folklore sardo. Orosei, storia, lingua, canto, poesia*, Milano, Ghedini.

MILLEDDU Roberto, 2011, *Cantare a più voci in Sardegna. Pratiche e repertori religiosi a Bosa*, tesi di diploma, Conservatorio di Cagliari, relatore Ignazio Macchiarella.

- ed., 2012a, *Musica e religione*, in CASU e LUTZU eds., 2012, vol. VII.
- 2012b, *Cal'est su giustu? (What's the Right Thing?). Notes on Multipart Singing in Bosa*, in MACCHIARELLA, 2012a, pp. 427-438.
- 2012c, *Il canto dell'assenza. Lo «Stabat mater» nel contesto rituale della settimana santa a Bosa*, in «Rivista internazionale di musica sacra», 33/1-2, pp. 459-474.

OLIVESI Jean-Marc ed., 2010, *Les confréries de Corse*, Corte, Musée de la Corse - Ajaccio, Albiana.

PÉRÈS Marcel ed., 1996, *Le chant religieux corse. État, comparaisons, perspectives*, Atti del convegno (Corte 4-6 dicembre 1990), Paris, Créaphis.

QUAQUERO Myriam - LIGIOS Antonio, 2005, *Cappelle, teatri e istituzioni tra Sette e Ottocento*, in Myriam QUAQUERO ed., 2005, *Musiche e musicisti in Sardegna*, 2005-, voll. 1 e 3, Sassari, Delfino, vol. III.

ROËMER Marcus, 1996, *Faits stylistiques et historiques du chant religieux en Corse*, in PÉRÈS 1996, pp. 55-68.

- 2013, *La polyphonie dans des manuscrits franciscains corse*, in *La Corse et la musique entre tradition & modernité*, Catalogo della mostra (Musée de la corse 13 luglio - 28 dicembre 2013) Corte, Musée de la Corse - Ajaccio, Albiana, pp. 28-39.

SALINI Dominique, 1996, *Musiques traditionnelles de Corse*, Ajaccio, A Messagera - Squadra di u Finusellu.

SASSU Pietro, 1982, *La settimana santa a Castelsardo, Rappresentazioni arcaiche della tradizione popolare*, Atti del convegno (Viterbo 27-31 maggio 1981), Viterbo, Union Printing, pp. 517-539.

- 1992, *Religiosità popolare e liturgia nei gesti e nei suoni*, in MELE e SASSU eds., 1992, pp. 37-51.

SASSU Pietro - CASULA Giovanni eds., 1999, *Sardegna. Canti ed espressioni popolari di Bosa e Planargia*, Bosa, UNLA (Ricerca antropologica ed etnografica per il recupero del patrimonio culturale del Marghine-Planargia 1).

SIRIGU Franco, 2006, *L'Arciconfraternita della Solitudine di Cagliari*, tesi di laurea, Conservatorio di Cagliari, relatore Marco Lutzu.

SLOBIN Mark, 2011, *Folk Music. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.

SOLINAS Chiara, 2006, *Il versante musicale e il canto polivocale delle confraternite nei riti della settimana santa in Sardegna e nel meridione d'Italia*, tesi di dottorato, Università di Sassari, tutors Mario Atzori e Maria Margherita Satta.

- 2007, *Una ricerca antropologico-musicale in ambito urbano. I canti e i riti della settimana santa a Cagliari*, in «Portales», 9, pp. 135-143.

SORO Marco ed., 2008, *Bogi longhi. I canti e la storia di un coro di Castelsardo*, Cagliari, Live studio.

SPANU Gian Nicola, 1993, *Il canto polivocale della settimana santa in Sardegna alla luce della tradizione liturgica medievale*, in «Medioevo. Saggi e rassegne», 18, pp. 165-171.

TURTAS Raimondo, 2006, *Pregare in sardo. Scritti su chiesa e lingua in Sardegna*, ed. Giovanni Lupinu, Cagliari, CUEC.

VERDONI Dumenica, 2003, *A settimana santa in Corsica. Une manifestation de la religiosité populaire*, Ajacciu, Albiana.

Documentari e audiovisivi

ANEDDA Marina, 2013, *Is cantoris de Cira Santa*, Cagliari, Sardegna visuale.

CUBEDDU Francesco - SANNA Paolo, 1981, *La settimana santa a Castelsardo*, testi di Pietro Sassu, Cagliari, RAI.

CUNFRATERNA DI A PIEVE DI A SERRA, 1997, *Laude*, Pigna, Casa (CDAL09).

FLORIS Antioco - MACCHIARELLA Ignazio, 2006, *Libera me domine, Orazioni per i morti in Alta Corsica*, Pigna, E voce di u Cumune - Cagliari, Facoltà di Scienze della formazione dell'Università di Cagliari.

LORTAT-JACOB Bernard, 1992, *Sardaigne Polyphonies de la Semaine Sainte*, Paris, Harmonia Mundi (Le Chant du Monde LDX 274936. Collection CNRS et du Musée de l'Homme).

MACCHIARELLA Ignazio - MELE Giampaolo, 2008, *Hymnos. Una rete per lo studio del canto a più voci fra oralità e scrittura*, Udine, Nota.

MORELLI Renato, 1988, *Su concordu*, testi di Pietro Sassu, RAI - Dipartimento Scuola Educazione, Sede Rai di Trento, 16 mm., 55 min.

SALIS Francesco ed., 1995, *Sardegna. Santulussurgiu. Confraternita delle voci. Canti liturgici di tradizione orale*, Udine, Nota (Geos cd 218).

SASSU Pietro ed., 1993, *Confraternita delle voci. Castelsardo*, Udine, Nota (Geos cd 207).

– 1995, *Confraternita delle voci. Cuglieri*, Udine, Nota (Geos cd 216).

CORIMBI Martino ed., 1994, *Confraternita delle voci. Orosei*, Udine, Nota (Geos cd 209).