

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Corso di Laurea in D.A.M.S.

IL RIACQUISTO MUSICALE IN CORSICA
Una ricerca sul campo a Pigna

Tesi presentata da:
Claudio Cento
Matr. 1208-24885

Relatore:
Prof. Nico Staiti

Correlatori:
prof.ssa Tullia Magrini
prof.ssa Giuliana Fugazzotto

Anno Accademico 2003 – 2004

Sessione II

SOMMARIO

IL RIACQUISTO MUSICALE IN CORSICA

Capitolo 1

1.1	Il concetto di riacquisto.....	5
1.2	Wolfgang Laade	6
1.3	Felix Quilici	8
1.4	La polifonia corsa	9
1.5	Le ricerche successive.....	11
1.6	La mimofonia	12

Capitolo 2

2.1	Il contesto rurale della Corsica	19
2.2	Il ruolo della musica nella definizione dell'identità corsa	19
2.3	Prima del riacquisto	20
2.4	La consapevolezza	21
2.5	La ricerca identitaria	23
2.6	Tradizione e innovazione	24
2.7	Oralità, scrittura, mediatizzazione	25

Capitolo 3

3.1	Musica strumentale, ballo e folk revival	28
3.1.1	La quadriglia	32
3.2.1	Le musiche per il ballo	38
3.3.1	Gli strumenti della tradizione	43
3.3.2	Gli strumenti del ballo corso	49
3.3.3	La chitarra	50
3.3.4	Il mandolino	51
3.3.5	Il violino in Corsica	53
3.3.6	I violinisti del Bozio	54
3.3.7	Il riacquisto del <i>ballu corsu</i> e delle sue musiche	55

Capitolo 4

4.1	La ricerca sul campo	57
4.2.1	Pigna	58
4.2.1.1	Toni Casalonga	61
4.2.1.2	La Corsicada	62
4.2.1.3	Il CPS e la Corsicada	63
4.2.1.4	"A Cumpagnia"	64
4.3.1	Le attività economiche e produttive di Pigna	66
4.3.1.1	Il liutaio	67
4.3.1.2	Conversazione con Ugo Casalonga	67
4.3.2.1	Il costruttore di aerofoni	71
4.3.2.2	Conversazione con Tomà Moscardini	71
4.3.3.1	Il costruttore d'organi	74
4.3.3.2	L'ebanista	75
4.3.3.3	La bottega dei carillon	75
4.4.1	L'Auditorium	75
4.4.2	La Casa Musicale	76
4.4.2.1	Il seminario sulla musica tradizionale corsa	77
4.4.3	"E Voce di u Cumune"	79
4.4.4	Conversazione con Nando Acquaviva	80
4.4.5	Nicole Casalonga	85
	Bibliografia	86
	Notazioni musicali	92
	Discografia	93
	Contenuto del CD allegato	97

CAPITOLO 1

1.1 Il concetto di riacquisto

Il concetto di riacquisto è ampio e diversificato, poiché da un lato riguarda beni materiali (il territorio, gli edifici, gli oggetti), dall'altro è legato al recupero non solo della lingua corsa, ma anche della musica e della poesia, ricreate a partire da esili tracce, di tipo molto diverso l'una dall'altra.

La loro scoperta ha portato a un'intensa attività di ricerca, di scambio e di creazione, che nel corso degli anni è divenuta incessante, e ha riguardato tutta l'isola, con esiti che hanno travalicato i confini sia insulari che nazionali.

Il riacquisto non è tuttavia appannaggio esclusivo della Corsica. Fenomeni analoghi di recupero delle tradizioni culturali di un popolo si sono verificati infatti anche in altre aree d'Europa, come per esempio in Ungheria, in Finlandia, in Bretagna, in Irlanda, nei paesi Baschi, in Alto Adige. Si tratta di aree geografiche caratterizzate da tensioni etniche e politiche, da pluralismo linguistico e culturale, e di conseguenza dalla sensibilizzazione verso le tematiche identitarie. La Corsica rappresenta un campo di straordinario interesse per l'indagine musicologica ed etnografica, a causa dello stratificarsi delle tradizioni e dei repertori musicali, e della grande varietà di stili esecutivi che vi si possono riscontrare.

La riattivazione dell'interesse verso la musica e la poesia tradizionali della Corsica è dovuta in particolare all'opera di due studiosi, provenienti da aree culturali diverse, che agirono indipendentemente l'uno dall'altro, e che possono essere considerati dei pionieri della ricerca etnomusicologica sul campo in Corsica: Wolfgang Laade e Felix Quilici.

1.2 Wolfgang Laade

Wolfgang Laade è nato in Sassonia nel 1925 e si è laureato all'Università di Berlino nel 1960 con la dissertazione *Die Struktur der korsischen Lamento-Melodik*, a testimonianza di un interesse per la Corsica già vivo in lui durante gli anni di studio.

Il suo contributo più importante alle ricerche sulla musica corsa è *Das Korsische Volklied*, pubblicato nel 1981, frutto di ricerche sul campo in Corsica svolte tra il 1955 e il 1958, aggiornate nel 1973 in seguito a un secondo soggiorno di studio in Corsica. L'impostazione della sua ricerca è debitrice della tradizione di studi berlinese della *Vergleichende Musikwissenschaft*, ma al tempo stesso è unita all'indagine antropologica, etnografica e storica. Da un lato vi è la raccolta sistematica dei materiali sonori per mezzo del registratore, la trascrizione su pentagramma, l'analisi musicale, la catalogazione dei brani sulla base del luogo e della data della registrazione, dell'interprete, e la comparazione fra esecuzioni diverse di un medesimo canto, e dall'altro il desiderio di contestualizzare l'evento documentato, di fornire informazioni dettagliate sulle origini di un determinato brano, sulle circostanze che avevano portato all'esecuzione, sull'interpretazione, sul grado di diffusione di quel brano fra gli abitanti di un certo paese, sulle sue varianti, e sul particolare significato, anche extramusicale, che a quel brano veniva attribuito. Suo intento è di collocare la musica corsa all'interno delle tradizioni musicali del Mediterraneo confrontando la polifonia corsa a quella di altre aree più o meno lontane, la Sardegna, la Tunisia, la Georgia, e delineando, per mezzo di mappe, le aree di diffusione di polifonie a tre voci.

Il tipo di classificazione delle melodie dei canti che egli propone, pur senza esplicitarne i riferimenti, si rifà alla distinzione di Curt Sachs fra melodie a picco (alle quali possono essere ricondotti i

voceri), melodie e melodie centriche (quali per esempio i lamenti e le ninne nanne). L'altro aspetto delle osservazioni di Laade è la consapevolezza che la mera trascrizione delle note di un canto su pentagramma (Laade ha raccolto, trascritto e commentato circa duecentottanta canti) non riesca a trasmetterne quelle peculiarità che si possono cogliere all'ascolto, né a identificarne con precisione il sistema di riferimento, poiché continuamente sfuggente, a causa dell'allargarsi e del restringersi improvviso degli intervalli, a causa dei battimenti e degli armonici che si sviluppano dall'unione di voci diverse di una polifonia. La trascrizione è "tonalizzata", o talvolta "modalizzata", ma integrata necessariamente da osservazioni sull'ampiezza effettiva degli intervalli ascoltati rispetto ai corrispondenti intervalli temperati, sulle irregolarità ritmiche, sull'accentuazione di determinate sillabe del testo, sull'emissione della voce e sul timbro.

La trascrizione non coglie il clima emotivo di un'esecuzione, che deve essere necessariamente descritto con le parole. Oggi, alcuni musicologi corsi sostengono che non vi siano sistemi di trascrizione o di notazione della musica popolare, e in particolare della polifonia della Corsica, che possano dirsi soddisfacenti, poiché ciò che la notazione colta riesce a fissare su carta non è ciò che rende peculiare questa musica, ovvero il fatto di essere prima di tutto musica di trasmissione orale, tramandata da bocca a orecchio, di generazione in generazione attraverso il suo uso nella realtà della vita di ogni giorno, di cui scandiva ogni momento saliente.

L'opera di Laade ha avuto una modesta diffusione in Corsica, soprattutto a causa della barriera linguistica. Solo dopo molti anni, nel 1999, Laade, è ritornato in Corsica dove ha tenuto una conferenza al Museo della Corsica di Corte. Il suo allievo, Markus Römer ha svolto ricerche sul canto religioso in Corsica, presentate in tedesco nel libro *Schrifliche und mündliche Traditionen*

geistlicher Gesänge auf Korsika, e una sintesi in francese di questo contributo è riportata nel libro *Le chant religieux Corse*.

Entrambi avevano però come riferimento la figura e il lavoro di uno studioso corso, Felix Quilici, le cui ricerche etnomusicologiche costituirono il presupposto della riattivazione dell'interesse per la musica tradizionale della Corsica.

1.3 Felix Quilici

Felix Quilici (1909 - 1980) fu il primo a condurre sistematiche ricerche sul campo in Corsica. Nato a Bastia, violinista dell'*Orchestre de Paris*, egli iniziò a interessarsi alla musica tradizionale corsa durante la seconda guerra mondiale. A Parigi fondò, grazie alla collaborazione di altri corsi emigrati nella capitale, il gruppo folkloristico "*A Cirnea*" e ne curò registrazioni discografiche.

A quel tempo, la massiccia emigrazione verso il continente aveva indotto nei corsi una profonda nostalgia della loro isola. Sorsero numerose associazioni di amici della Corsica, che si moltiplicarono in Francia, e soprattutto a Parigi, negli anni del dopoguerra. La musica che si suonava in occasione di feste o serate presso queste associazioni era musica "leggera", musica da ballo, adatta ad essere danzata in coppia, oppure canzoni accattivanti e sentimentali, che possono ricordare talora le canzoni napoletane, eseguite di solito con voce impostata e piglio tenorile. Questo genere di musica, che si diffuse di rimando anche nelle città costiere della Corsica, contribuì alla diffusione di un'immagine folclorica, edulcorata e distorta della Corsica.

Felix Quilici poté reagire a questo clima di sradicamento e di deriva culturale che si respirava fra i corsi emigrati grazie alla sua professione di musicista attivo in un'orchestra stabile. La sua

formazione e la sua conoscenza per contatto diretto dell'isola e delle sue tradizioni lo spinsero a interessarsi alla polifonia e al canto tradizionale delle comunità pastorali dell'interno. La ricerca documentaria in Corsica divenne la sua seconda professione, tanto che nel 1948, il *Musée National des Arts et Traditions Populaires* di Parigi gli affidò l'incarico di curare la parte musicale di una delle prime ricerche etnografiche in Corsica, condotta con notevole spiegamento di mezzi tecnici. La sua attività si è svolta fra il 1948 e il 1970 e ha portato alla raccolta di un corpus di registrazioni di canti tradizionali di grande valore documentario.

Egli fu il primo a proporre un'analisi musicale di trascrizioni di polifonie corse, a tentare di identificarne i sistemi di riferimento e le strutture intervallari, di descriverne il decorso armonico, di organizzarle cronologicamente, e di proporle una classificazione.

A questo si aggiunge l'attività di divulgatore di Felix Quilici, sia tramite articoli che attraverso trasmissioni radiofoniche.

Sia Laade che Quilici arrivarono alla constatazione che la musica tradizionale della Corsica, in particolare la polifonia tradizionale, era una rara sopravvivenza di un linguaggio musicale arcaico in via di estinzione. A questo riguardo è fondamentale il contributo di Quilici, *Poliphonie vocales traditionnelles en Corse*, pubblicato nel 1971 nella *Revue de Musicologie*, vol. 57, scritto sulla scorta di registrazioni effettuate nel corso di una delle ultime ricerche sul campo dal lui condotte. L'attività di Quilici in particolare riaccese l'interesse dei corsi per la propria cultura, e stimolò altre ricerche.

1.4 La polifonia corsa

A parte un'antica polifonia a due voci di cui resta un solo esempio, la polifonia corsa è a tre voci. Il canto principale, che in genere si estende su cinque gradi, è affidato alla *seconda*. Al di sotto vi è *u*

bassu, che si snoda su dieci gradi. *U bassu* sostiene a *seconda*. Infine, al di sopra delle prime due, vi è *a terza*, che ha un'estensione ancor più ridotta di *a seconda*. La linea di *a terza* insegue il canto principale quasi fino a sovrapporsi ad esso.

A seconda è la melodia, dall'andamento spesso molto melismatico e ornato. Di solito ha un andamento discendente. Attacca quasi sempre sulla nota più alta fra le cinque di cui si compone, e poco e a poco, per gradi congiunti, discende, si arresta, scende ancora, respira, risale un'ultima volta e giunge a uno stato di riposo. Per esemplificare in notazione classica questo tipo di polifonia riporto una trascrizione su pentagramma dei primi due ottonari della paghjella *Il ricusatu*, nella versione cantata a Pioggiola dalle tre sorelle Colombani :

Il ricusatu
(cantatu a Pioggiola da i tre surelle Colombani)

The image shows a musical score for three voices. The title is 'Il ricusatu' and the subtitle is '(cantatu a Pioggiola da i tre surelle Colombani)'. The score consists of three staves. The top staff is the vocal line, the middle staff is the *U bassu* line, and the bottom staff is the *a terza* line. The lyrics are: 'O - ghjo - mi - no - va - so - la - ti - tu - Du - la - ghjo - ab - ban - da - ra - ti'.

Questa trascrizione su pentagramma non riesce tuttavia a renderne integralmente il senso sonoro. Essa è piuttosto una sintesi di una pluralità di possibilità esecutive a partire da una determinata successione di altezze. Ciò che invece caratterizza la realtà sonora di questo tipo di canti è dato infatti dai ritardi, diversi ad ogni esecuzione, di una voce rispetto all'altra, che mitigano l'andamento accordale che la notazione classica sembra suggerire, a scapito della relativa libertà esecutiva con cui nella prassi vengono interpretati i canti tradizionali, fatto che rende problematico l'uso della stanghetta di battuta. Inoltre, le fluttuazioni dell'intonazione, i melismi delle voci superiori, della terza in particolare, le cosiddette "rivuccate", disegnano ornamentazioni dai percorsi intervallari continuamente cangianti,

che non è possibile fissare una volta per tutte con i segni grafici della musica colta occidentale.

Non vi sono infatti nella musica tradizionale corsa partiture scritte rispettate scrupolosamente, poiché il sapere era comunicato per trasmissione orale. Ogni voce ha un margine di improvvisazione, nel modo di emetterla, lanciarla e portarla. Il cantante apporta sempre qualcosa di nuovo alla polifonia, elementi propri del singolo esecutore, che egli può proporre ogni volta perché fanno parte del suo stile di canto, oppure elementi di improvvisazione estemporanea, che magari non verranno più ripresi.

1.5 Le ricerche successive

Agli inizi degli anni ottanta, nel convento francescano di Marcassu, padre André-Marie scoprì delle intavolature per cetera¹ risalenti al 1720. Si tratta di un tipo di notazione musicale che si serve di cifre per designare gli intervalli, di simboli aggiuntivi per indicare le alterazioni e gli intervalli non temperati.

Questa scoperta consentì di risalire all'accordatura di questo strumento, e di constatare come la musica tradizionale corsa, monodica e polifonica, si iscrivesse non in una logica tonale, ma piuttosto in una logica di tipo modale, dove l'altezza relativa di ogni suono è riferita alla tonica conclusiva.

A partire da una tonica, denominata logicamente “uno”, ogni grado è indicato da un numero arabo. Le alterazioni sono indicate dalla stessa cifra scritta in modo speculare (vedi tabella A).

¹ Tipo di chitarra a sedici corde di probabile origine italiana, divenuto lo strumento tradizionale corso per eccellenza.

vocali. Questo tipo di notazione è pertanto particolarmente importante nella trasmissione e nell'insegnamento del repertorio musicale tradizionale alle generazioni successive.

1.6 La mimofonia

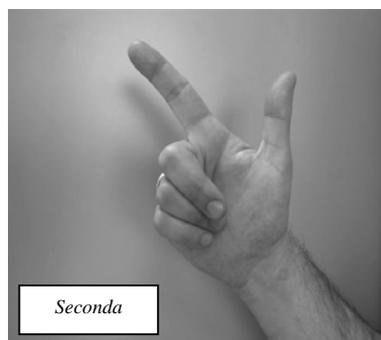


Da questo tipo di scrittura Nando Acquaviva ha elaborato una estrapolazione gestuale, che si basa su di una rappresentazione usuale delle cifre, come il pollice in alto per indicare la tonica, il pollice e l'indice sollevati per indicare la seconda ecc.

Le alterazioni e gli intervalli non temperati sono rappresentati per mezzo di combinazioni particolari della posizione delle dita.

Questo metodo è stato descritto da Dora Cantella nella sua tesi discussa nel 1992 a Bologna con Roberto Leydi e Ignazio Macchiarella, e pubblicata in traduzione francese congiuntamente dal Centre d'ethnologie française, dal Musée National des arts et traditions populaires e dall'associazione E Voce di u Cumune di Pigna. Desidero tuttavia riepilogare brevemente questo sistema, che si configura come un autentico sistema di notazione gestuale, poiché esprime direttamente, per mezzo di gesti codificati, gli intervalli di una parte vocale.

I gesti che designano gli intervalli entro la quinta, non alterati, sono intuitivi, poiché, con piccole varianti, sono i medesimi gesti con cui di solito si indicano le cifre, quando le si





vogliono visualizzare con le dita di una mano, come per esempio nel gioco della morra. Si tratta di una manifestazione di “pensiero visivo”, che in questo caso svolge la funzione di comunicare e organizzare un contenuto mentale sonoro. Al consueto gesto di braccio del maestro del coro - la cui funzione preminente è di

battere il tempo, dare gli attacchi e regolare l’equilibrio fra le voci - nella mimofonia si somma l’uso della posizione delle dita delle mani per indicare con precisione le note da cantare avendo come riferimento una tonica concordata empiricamente.



Terza minore



Terza mezzana



Terza coperta

Nel caso di un canto polifonico, il maestro del coro, per poter suggerire agevolmente a ogni sezione la propria linea melodica, dovrà servirsi delle due mani indipendentemente l’una dall’altra.



Quarta



Quinta

Questo vuol dire che, per visualizzare intervalli alterati o superiori alla quinta, egli non potrà servirsi di due mani, per esempio una col palmo aperto e l'altra con il pollice sollevato, come si sarebbe portati a pensare, ma si servirà di una particolare combinazione di posizioni delle dita di una sola mano.



Sesta minore



Sesta maggiore



Settima



Settima di sensibile

Questa tecnica, analogamente alla chironomia egizia e bizantina, porta a una sorta di partitura visiva, che non necessita di un supporto cartaceo per la diffusione di una musica. La mimofonia si basa infatti sull'interazione diretta fra maestro e allievi senza la mediazione di segni grafici, ma solo attraverso il gesto e il suono, e rappresenta una modalità particolarmente efficace di trasmissione e di insegnamento del patrimonio musicale tradizionale. Poiché non richiede la conoscenza della teoria musicale, questa tecnica consente anche a chi non abbia studiato musica di apprendere in breve tempo e ricordare una melodia senza averla mai sentita in precedenza. L'invenzione di un sistema gestuale per la comunicazione musicale assume in Corsica una connotazione più peculiare, se si pensa all'importanza che sull'isola ha acquisito lo studio dei meccanismi dell'oralità in seno alla cultura tradizionale. E' infatti sul valore della trasmissione bocca-orecchio nella creazione, elaborazione e trasmissione di un repertorio che la ricerca musicologica corsa attuale ha posto l'accento, sottolineando come, in assenza del contesto originario di esecuzione e fruizione di un repertorio musicale, diventi problematico parlare di musica tradizionale in senso stretto se l'unico indicatore di "corsicità" è

l'uso della lingua. Poiché la mimofonia fa uso, analogamente al linguaggio visivo dei sordomuti, di gesti dotati di un valore iconografico così stabilmente codificato da essere simbolico, essa consente di insegnare, eseguire e ricontestualizzare i repertori musicali tradizionali con modalità che partecipano dei meccanismi che ne avevano permesso la creazione e diffusione nel contesto originario.

CAPITOLO 2

2.1 Il contesto rurale della Corsica

Il mondo rurale in Corsica è sempre stato abitato da agricoltori, pastori e artigiani. Tuttavia, i grandi movimenti di massa del dopoguerra, in particolare l'emigrazione verso il continente, hanno destrutturato e impoverito le campagne, in misura maggiore rispetto a quanto è accaduto in altre aree del Mediterraneo. Questo fenomeno di "desertificazione" ha modificato il paesaggio rurale, con una diminuzione delle attività economiche che ha riguardato tutti gli aspetti dell'economia tradizionale. La "desertificazione" del territorio è resa evidente dal fatto che più di un terzo di esso ha perduto negli ultimi decenni il 60% della sua popolazione. Attualmente la Corsica conta circa 248.000 abitanti, meno di quanti ne contasse all'inizio del novecento, su una superficie di 8.680 kmq, pari a circa un terzo di quella della Sardegna. Questa perdita ha avuto la conseguenza di far scomparire non solo un modo di vita e di organizzazione sociale, ma anche le manualità ancestrali, le tecniche artigianali.

2.2 Il ruolo della musica nella definizione dell'identità corsa

La consapevolezza del proprio ruolo di colonia e della propria alterità culturale e linguistica è stata di importanza determinante nel processo di recupero e rafforzamento dell'identità corsa. Riacquistare implica da un lato ritrovare frammenti di passato attraverso i quali ricostruire la storia e forgiare un'identità, e dall'altro significa decidere che cosa sia elemento identitario, pertinente alla tradizione, e che cosa non lo sia. L'identità è caratterizzata dal fatto di essere vissuta come qualcosa che ha a che fare con il tempo, ma anche, e soprattutto, come qualcosa che si

sottrae al mutamento, che permane. L'identità tuttavia nasce da un insieme di atteggiamenti e di scelte. Dipende da quello che si trattiene di un fenomeno, dal tipo di interessi per quel fenomeno, dal modo con cui lo si delimita. La riflessione sull'identità corsa si è sviluppata parallelamente alla riflessione sulla musica, al suo legame con la tradizione e al suo significato politico.

2.3 Prima del riacquisto

Il periodo dell'immediato dopoguerra fu caratterizzato da apatia, rassegnazione, cui facevano da contrappeso un'allegria e spensieratezza di facciata. Questo clima emotivo si rifletteva nella produzione musicale dell'epoca. Si era ancora lontani dalle tematiche di affermazione identitaria. Testi sdolcinati, una finta nostalgia si univano ad allegorie buffonesche e a triti clichè. Si stava affermando un folclorismo accattivante, pseudomediterraneo, fatto di ritornelli orecchiabili, di melodie languorose, di barcarole, serenate, canzoni, accompagnate da chitarre spagnoleggianti e da mandolini napoletani.

Uno degli esponenti di maggiore successo di questo genere di musica fu Tino Rossi, cantante peraltro di ottimi mezzi vocali, che si esibiva in canzoni e ballate nostalgiche, in francese, proponendo una Corsica turistica, oleografica, non priva di autocommiserazione. Si trattò di un fenomeno eminentemente urbano, o meglio costiero, ma fu a partire dalle realtà urbane dell'isola che iniziò a svilupparsi un interesse verso il folclore della Corsica. Era l'epoca di gruppi folclorici quali "I Macchagjioli" di Bastia. L'affermazione fu inizialmente timida ma testimoniava già di un'evoluzione.

2.4 La consapevolezza

Solo a partire dagli anni sessanta si poté assistere alla rinascita di un primo barlume di interesse verso quel patrimonio musicale e culturale delle comunità rurali dell'interno dell'isola che fino a quel momento era stato marginalizzato e trascurato. Inizialmente si trattò di episodi isolati. A Sermano, Jacques Luciani, un insegnante di scuola elementare, radunò attorno a sé le energie di tutto il villaggio per dare vita al gruppo "A Mannella". Per la prima volta, gli abitanti di un intero paese partecipavano al recupero cosciente di un repertorio, animati dalla volontà di prendere in considerazione e valorizzare la tradizione dell'interno della Corsica, ancora maggioritaria dal punto di vista demografico, e zoccolo duro di una cultura profonda che iniziava a riaffermare i propri diritti. Questo fenomeno iniziò a irradiarsi dal Bozio, dalla Castagniccia e dal Ghjussani, microregioni caratterizzate da particolare isolamento geografico, poiché non erano interessate da importanti vie di transito o da influssi esterni.

In particolare, a Sermano, nel Bozio, si era mantenuta, per tradizione ininterrotta, la tradizione del ballo accompagnato dai violini. Fu in questo periodo che, accanto ai repertori di musica eseguiti in occasione di sagre e feste di paese per accompagnare il ballo, iniziò a prendere piede l'abitudine di intonare canti tradizionali quali per esempio *U Culombu*, composto da Petru Rocca nel 1937, *Barbara Furtuna*, canto di esilio del repertorio tradizionale, *A Pasqualina*, vecchio canto marziale corso che ben si prestava ad essere adattato a situazioni di guerra, o *Dio Vi salvi regina*, che tornò ad essere "l'inno nazionale" della Corsica.

Dio vi salvi Regina

Versione A

Versione B

*Dio vi salvi Regina
E madre universale
Per cui favor si sale
Al Paradiso.*

*Maria mar di dolcezza
I vostri occhi pietosi
Materni ed amorosi
A noi volgete.*

*Voi siete gioia, e riso
Di tutti i sconsolati
Di tutti i tribolati
Unica speme.*

*Noi miseri accogliete
Nel vostro santo velo
E il vostro Figlio in cielo
A noi mostrate.*

*A voi sospira e geme
Il nostro afflitto cuore;
In un mar di dolore
E d'amarezza.*

*Gradite ed ascoltate
O Vergine Maria
Dolce, clemente, e pia
Gli affetti nostri.*

*Voi dai nemici vostri
A noi date vittoria
E poi l'eterna gloria
In paradiso.*

Il testo poetico è una parafrasi italiana dell'inno religioso latino *Salve Regina*, di attribuzione incerta², mentre la melodia fu verosimilmente composta dal gesuita San Francesco di Geronimo, verso il 1680, epoca cui risale una delle prime edizioni a stampa di questo canto. Fu tuttavia Markus Römer il primo ad accorgersi che la versione adottata nel 1735 dalla Consulta d'Orezza come inno nazionale della Corsica indipendente presentava una variante al primo verso dell'ultima strofa, che dalla lezione originale "Voi dai nemici vostri/A noi date vittoria" divenne "Voi dai nemici nostri/A noi date vittoria". In questo modo, anche un canto di lode alla Madonna poté diventare di volta in volta canto di guerra, di rivendicazione politica o di affermazione identitaria.

2.5 La ricerca identitaria

Poiché il canto scandiva tutti gli atti della vita delle comunità rurali, è naturale che la ricerca identitaria in Corsica, abbia portato prima di tutto, in una società agro-pastorale in declino, alla ricerca di coloro che erano ancora detentori di conoscenze, di costumi, di modi di essere. A Rusiu, remoto villaggio montano della Castagniccia, gli anziani del villaggio, fino a metà degli anni settanta, eseguivano ancora messe polifoniche che furono registrate, studiate e pubblicate su disco sotto il patrocinio dell'Unesco a cura di Jacques Chailley.

Era a queste persistenze di forme culturali in via di estinzione che si erano riallacciati i primi gruppi culturali che volevano dirsi militanti, e che avevano esplorato la Corsica per portare alla luce la cultura e la musica tradizionale. Secondo la loro stessa espressione, essi erano animati dall'intento di restituire al popolo la sua cultura,

² Secondo alcuni autori esso fu scritto da Adhémar de Monteil, vescovo di Puy, verso la fine dell'undicesimo secolo, secondo altri dal monaco tedesco Hermann Contract di Reichenau.

evitando di essere folclorici nell'accezione deteriorata del termine. I canti tradizionali, nel contesto della Corsica degli anni sessanta e settanta, divennero, assieme al recupero della lingua corsa, gli emblemi delle velleità di rivendicazione politica e culturale dei movimenti autonomisti e regionalisti corsi, e sono nel repertorio di tutti i gruppi musicali corsi di oggi, tanto che la forma polifonica vocale corsa per eccellenza, la *paghjella*, nel corso degli anni ottanta è divenuta simbolo identitario.

2.6 Tradizione e innovazione

Nella Corsica di oggi, è viva la discussione su cosa sia autentico e tradizionale in musica e ciò che invece sia paccottiglia per turisti. Sono in genere i gruppi musicali stessi a spiegare al pubblico, durante i concerti, che la Corsica, che per la stragrande maggioranza dei turisti è solo un bel posto di mare, è invece un'isola montuosa, che i canti corsi sono prevalentemente canti di montagna, intonati da pochi esecutori, piccoli gruppi che coincidevano col nucleo familiare, o poco più. I canti scandivano atti della vita quotidiana, accompagnavano riti religiosi di comunità agropastorali ora scomparse. Molti dei figli dei più rinomati cantori dei villaggi che si possono ascoltare nelle registrazioni sul campo eseguite prima del 1975, ovvero gli eredi diretti di tradizioni molto specifiche di vari villaggi, ora cantano in alcuni dei gruppi professionisti. Jean-François e Alain Bernardini del gruppo *I Muvrini*, ad esempio, sono i figli di Ghjuliu Bernardini, uno dei più importanti esponenti della tradizione di canto del villaggio di Tagliu nonché uno degli interpreti principali nelle registrazioni sul campo fatte da Quilici, Laade e altri fra il 1948 e il 1973. Nel gruppo *Voce di Corsica* ci sono cantanti, come Filippu Rocchi, di Rusiu, e Petru Guelfucci, di Sermano, che

appartengono alle maggiori famiglie di cantanti dei loro villaggi, e che hanno avuto un ruolo centrale nelle raccolte di registrazioni sul campo. Un discorso analogo può essere fatto per Ghjuvanpaulu Poletti, fondatore del gruppo “Canta u populu corsu”.

Inoltre, anche alcuni cantanti delle generazioni più giovani hanno cantato, da adolescenti, con i loro padri e zii in alcune di queste registrazioni. Forti di una tradizione vissuta in prima persona, i musicisti ora, in occasione dei concerti, sentono spesso il bisogno di comunicare al pubblico l'origine dei brani e i motivi della loro ricontestualizzazione o rielaborazione, presentando ogni singolo brano, o tenendo un discorso una volta che la platea si è "scaldata", sottolineando la valenza politica della loro musica, il suo valore identitario. E' interessante rilevare come questi discorsi siano di solito in francese, a differenza dei testi delle canzoni, che sono sempre in lingua corsa.

2.7 Oralità, scrittura, mediatizzazione

I generi musicali tradizionali, come l'insieme della produzione musicale di oggi, sono soggetti a rapidi mutamenti che possono portare allo stravolgimento della musica tradizionale. La dinamica creativa della tradizione diventa di difficile comprensione, le modalità di trasmissione si indeboliscono, e si assiste al venir meno del fondo tradizionale nonostante ne permanga la forma.

Nella prassi attuale, la musica tradizionale della Corsica è stata tolta dal suo contesto naturale di trasmissione orale per essere proposta sempre più spesso in sede di concerto. Il carattere militante della musica, che si era affermato attraverso l'evoluzione di forme vocali polifoniche, strettamente legate alla cultura tradizionale dell'interno dell'isola, cede il passo alla

mediatizzazione, e l'indagine dei nessi fra creazione, tradizione ed evoluzione si fa sempre più problematica.

Discorso politico e discorso culturale per un certo periodo hanno proceduto insieme nelle loro rivendicazioni. Era presente l'intento, nell'ottica militante del riacquisto, di rimettere la cultura in mezzo alla comunità corsa, togliendola dall'oblio in cui si trovava. Per fare questo era necessario apprendere e diffondere la lingua corsa, promuovendola, attraverso la scrittura, da dialetto a lingua.

Un fatto analogo si è verificato con la musica tradizionale, che è evoluta sempre più, attraverso la scrittura, verso forme colte, diventando oggetto di interesse, per l'importanza che vi assume il timbro quale elemento costitutivo del discorso sonoro, da parte di compositori contemporanei, come Henri Pousseur e Yannis Xenakis, che stavano cercando nuove modalità espressive, che consentissero l'interazione e l'intercambiabilità dei ruoli fra esecutori e pubblico. Accade però che la decontestualizzazione della musica tradizionale, la sua trascrizione e diffusione attraverso i media più disparati, e la sua riproposizione a un largo pubblico abbiano portato all'adeguamento a canoni espressivi e musicali standardizzati, e soprattutto al ricorso, in particolar modo nel canto, a strutture metriche fisse, negando in tal modo le peculiarità espressive della musica tradizionale, che si fondava invece sulla libertà ritmica e metrica, non cristallizzabile in una notazione misurata, o in un'esecuzione metronomica, basata su una schematizzazione non in grado di coglierne gli aspetti sonori fondanti e il clima emotivo. Ciò che fa la ricchezza della *paghjella* è infatti la grande mobilità del materiale sonoro durante l'esecuzione.

In questa evoluzione la lingua corsa divenne gradualmente l'elemento politico ed estetico irrinunciabile di qualsiasi genere di musica che volesse dirsi autenticamente corso. I gruppi musicali

sono tuttora spesso appagati all'idea che l'uso della lingua sia un indicatore di identità e di impegno politico sufficiente. Vi è chi insiste sul messaggio politico di cui la musica può essere portatrice e vi sono gruppi che cantano poesie con un messaggio politico, dove la musica ha un ruolo subordinato rispetto alla parola. Secondo altri, per fare musica "politica" non è invece necessario che il testo abbia contenuto politico, e sostengono che è possibile fare vera musica corsa, politica, anche accompagnando un canto d'amore, mentre proponendo semplicemente testi poetici in lingua corsa che parlano di identità, di politica tutto diventa più superficiale, posticcio. Secondo questa posizione, la musica ha un senso chiarificatore rispetto alle parole, ne definisce meglio il significato. Per aversi creatività e innovazione in seno alla tradizione è necessario lavorare sul suono, sul timbro, sul dato fonico della parola, senza limitarsi all'aspetto semantico del testo poetico.

Il testo del messaggio ora invece tende a prendere il sopravvento sull'elemento sovversivo dato dalla musica, che rimane in secondo piano. Nel repertorio tradizionale invece, parola e suono erano elementi che non era possibile immaginare disgiunti, poiché la parola è veicolo, prima di tutto, di suono. Basti pensare alla semplicità e alla relativa povertà del repertorio dei testi tradizionali che ha dato vita alla *paghjella*, struttura musicale assai complessa, caratterizzata da un gioco sonoro sottile che si regge unicamente sul fluire del suono e sull'ampliamento degli spazi armonici tramite la *rivuccata*, che nella prassi attuale, più commerciale, tende a diventare un artificio virtuosistico fine a se stesso.

CAPITOLO 3

3.1 Musica strumentale, ballo e folk revival

Uno degli aspetti meno indagati delle attività correlate alla musica che fanno parte del riacquisto in Corsica è il ballo. Non si tratta tuttavia di una manchevolezza casuale da parte della musicologia. Si tratta piuttosto della riaffermazione, per omissione, del luogo comune secondo il quale la danza, sia che si tratti di ballo popolare a coppie o di gruppo che di balletto classico, è un'arte minore, poiché legata al corpo, alla fisicità, all'appartenenza di genere, al gioco, al corteggiamento. Non si spiegherebbe diversamente la perplessità di Wolfgang Laade - evidente nel breve paragrafo dedicato alla danza popolare nel già citato *Das Korsische Volkslied* - di fronte a questo aspetto della cultura tradizionale corsa, nonostante egli riconosca l'affinità della musica da ballo della Corsica con la musica popolare di alcune regioni italiane e francesi e con le relative prassi coreutiche.

In Corsica infatti, i balli e la musica che li accompagna presentano somiglianze, a livello di repertorio, di forme, di strumenti impiegati e di partecipazione del pubblico, con la musica e con i balli proposti in occasione di sagre e di manifestazioni politiche nelle città costiere della Francia mediterranea, della Liguria, dell'Umbria, della Toscana e dell'Emilia Romagna.

I balli popolari di coppia o di gruppo sono in genere accompagnati da musiche che con un eufemismo si potrebbero definire "disimpegnate", musiche che parlano, per stessa ammissione dei suonatori, più alle gambe che alle orecchie. Tuttavia, anche nell'ambito della musica da ballo è necessario operare qualche distinzione. A un fondo di musiche strettamente legate alla

tradizione agropastorale della Corsica - nel caso delle musiche strumentali e da ballo si trattava di brani di trasmissione orale che i pastori eseguivano con conchiglie, flauti in corno (*pivane*) e in legno (*pirule*), cialamelle, scacciapensieri (*riberbule*), e cornamuse (*caramuse*), in occasione di feste particolarmente sentite, poiché sancivano momenti salienti della vita profana di una comunità, per esempio il raccolto o un periodo di mercato – cominciò a sovrapporsi, a partire dall'inizio del novecento, un repertorio di derivazione continentale eseguito su strumenti quali mandolini, chitarra, fisarmonica e violino, che soppiantarono in breve tempo gli strumenti dei pastori e dei contadini. A partire dal secondo dopoguerra, la prassi urbana, “moderna”, del ballo a coppie, accompagnato da strumenti amplificati e da melodie che ricalcavano più o meno pedissequamente gli schemi delle canzonette ballabili trasmesse da emittenti radiofoniche nazionali ed estere prese il sopravvento.

A partire dai primi anni settanta, anche in Corsica si diffuse il folk revival, grazie all'interesse per le culture tradizionali che aveva iniziato a svilupparsi in seguito al movimento politico e culturale del sessantotto. Se in una prima fase il folk revival corso non si differenziava nettamente dai repertori di altre aree urbane del Mediterraneo italiano o francese², esso assunse ben presto connotazioni del tutto peculiari, e l'originario eclettismo che ne era

² Penso per esempio a brani quali *Ninetta* composto e cantato da Petru Guelfucci, inno alle donne e alle gioie dell'amore, *Zighizon*, uno dei primi hit di Canta U Populu Corsu, canzone da ballo in ritmo ternario eseguita con gli strumenti tipici del ballu corsu: violino, chitarra, mandolino e riberbula (scacciapensieri), o alla filastrocca *A Fiera di San Francè*, sempre di Canta U Populu Corsu, presente anche in numerosi repertori italiani tradizionali. In particolare ne esiste una versione salentina con musica e testo quasi identici (*Alla fiera di mesciu Andrè*) nella quale vengono enumerati gli strumenti musicali della tradizione popolare. Un altro esempio è il brano *Isula*, dei Cignali, ballo in tempo ternario nello stile del “liscio”, caratterizzato dall'uso di strumenti elettrici accanto a quelli tradizionali.

alla base si arricchì di ulteriori elementi. Uno di questi fu per esempio l'introduzione del flauto di pan nella musica corsa in seguito al colpo di stato in Cile del 1972 e al particolare successo che la musica andina (soprattutto degli Inti Illimani) stava riscuotendo in Europa in quel periodo. Stavano inoltre iniziando ad avere diffusione le partiture a stampa delle canzoni, poiché le generazioni più giovani di musicisti, che si esibivano anche nei piano bar e nei locali pubblici delle città costiere della Corsica, a differenza dei loro antenati, conoscevano la musica scritta. Questa conoscenza portò al progressivo ampliamento del repertorio, a nuove composizioni, e al venir meno dell'apprendimento esclusivamente mnemonico dei brani. Una delle chiavi per la comprensione del riacquisto in quanto desiderio di affermazione di identità culturale e politica, di recupero dei valori fondanti della collettività, sta nel plurilinguismo dei soggetti culturali, inteso non solo in senso stretto come padronanza della lingua corsa oltre che di quella francese e/o italiana, ma anche come conoscenza di una molteplicità di prassi e linguaggi musicali appresi e utilizzati in contesti originariamente diversi. La maggior parte dei protagonisti del riacquisto - di coloro che con la loro attività musicale e culturale avrebbero portato la riflessione musicologica e l'attività musicale e teatrale in Corsica ai livelli che oggi sono noti anche al grande pubblico - è infatti in grado di suonare più strumenti, tradizionali e non, di interpretare e improvvisare con straordinaria pertinenza stilistica brani del repertorio jazz, pop, rock e classico contaminandolo in molti casi con elementi delle tradizioni musicali più varie e disparate, quali quelle andine, bretoni, irlandesi o basche, dando vita a fusioni inedite, spesso caratterizzate da un rilevante virtuosismo esecutivo, sia vocale che strumentale³.

³ Si ascolti per esempio il brano *Ventu*, aria da ballo eseguita al violino, pianoforte, chitarra e mandolino con piglio jazzistico dai Chjami Aghjalesi,

Questo particolare aspetto della vita musicale in Corsica ha giocato un ruolo di grande importanza nello sviluppo di quella coscienza identitaria che avrebbe portato al riacquisto.

Il periodo in esame, che corrisponde all'incirca al decennio degli anni settanta, rappresentò infatti l'inizio della rinascita della cultura corsa, che avrebbe portato in seguito a "quell'autenticità rinnovata" di cui i commentatori avrebbero in seguito teorizzato.

Le ricerche che negli anni settanta erano in corso nel campo della polifonia tradizionale, soprattutto sacra, stavano dando nuovi stimoli alla creatività musicale. La tradizione vocale che riemergeva dalle nebbie dei ricordi degli anziani, e che si stava facendo nuovamente suono, era percepita non solo come oggetto culturale di grande valore documentario, degno pertanto di essere studiato in quanto tale, ma diventava materiale compositivo dotato di senso musicale e politico insospettato.

L'improvviso risuonare di una paghjella nel corso di una sagra di paese di solito accompagnata da musiche disimpegnate diventava atto politico, gesto di sfida, comportamento invisibile alle autorità, che moltiplicavano per parte loro i divieti di cantare e/o di ballare.

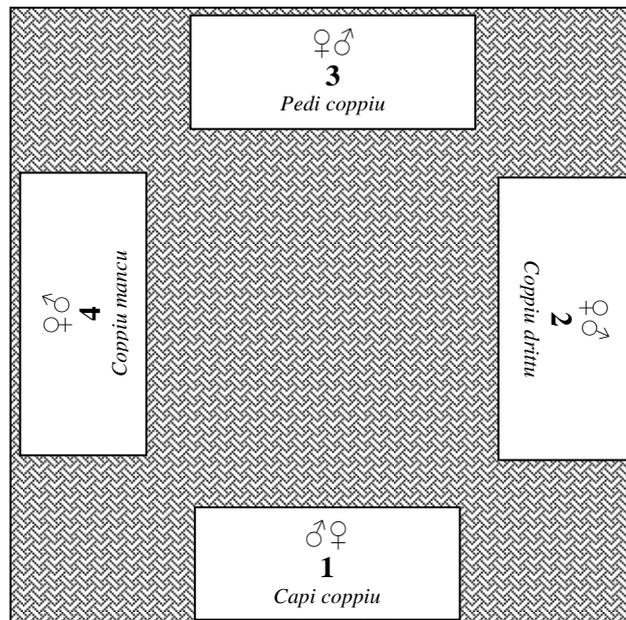
L'esecuzione di un canto polifonico di per sé innocuo, da parte degli stessi musicisti che avevano magari appena finito di suonare una polca, soprattutto se il canto veniva riconosciuto, fatto proprio e ripreso dal pubblico, diventava momento di destabilizzazione, fonte di inquietudine, ma anche elemento unificante di un gruppo.

gruppo fra i più politicizzati tra quelli che contribuirono alla rinascita della cultura musicale tradizionale dell'isola.

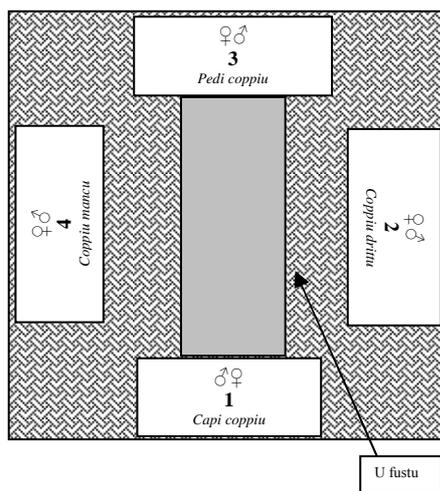
3.1.1 La quadriglia

La quadriglia è un termine che deriva dallo spagnolo *cuadrilla*, che vuol dire gruppo di quattro persone, e designa una danza di gruppo di origine francese, derivante a sua volta dalla contraddanza inglese del XVII secolo, che era una danza contadina a schiere contrapposte, la *country-dance*. La quadriglia può essere definita una contraddanza francese, dove i danzatori e le danzatrici, anziché fronteggiarsi in due schiere contrapposte come nella *country-dance*, erano organizzati per coppie di sesso diverso lungo i lati di un quadrilatero. L'introduzione di questa danza in Francia può essere fatta risalire a compositori quali Jean-Baptiste Lully e Andrée Campra, che la inserirono nei loro *ballets*, dove il termine quadriglia indicava il gruppo di danzatori, che potevano essere quattro, sei, otto o dodici. La *quadrille* si affermò in seguito in Francia come danza di società e, nella sua variante settecentesca del *cotillon*, giunse all'apice della sua fortuna in epoca napoleonica. Si diffuse in tutta Europa sia come danza aristocratica che come ballo popolare. La particolarità della quadriglia sta nel fatto di essere un ballo saltato costituito da una concatenazione di movimenti di danza, le cosiddette figure, che in Francia originariamente erano: *pantalon, été, poule, pastourelle, final* o *galop* (da cui nacque il *cancan*). Queste figure potevano essere inoltre di due tipi: semplici, se la prima figura veniva ballata una sola volta e le successive erano ripetute due volte; doppie se la prima figura era ballata due volte e le figure successive quattro volte. In Corsica questa forma di ballo mantenne, accanto alla denominazione di *quadrille*, anche quella più popolare di *cuntradenza*. Inoltre, tutta la terminologia usata per indicare gli spazi e le figure del ballo è rimasta in lingua corsa.

Questa danza prevede una suddivisione dello spazio in quadrati di circa m 2,80 per lato. In ogni quadrato danzano quattro coppie di ballerini. Ogni coppia si dispone rispettivamente al centro di un lato del quadrato, la donna a destra e l'uomo a sinistra. L'area su cui le coppie si dispongono all'inizio del ballo è detta "casa", essa è lo spazio in cui la coppia risiede.

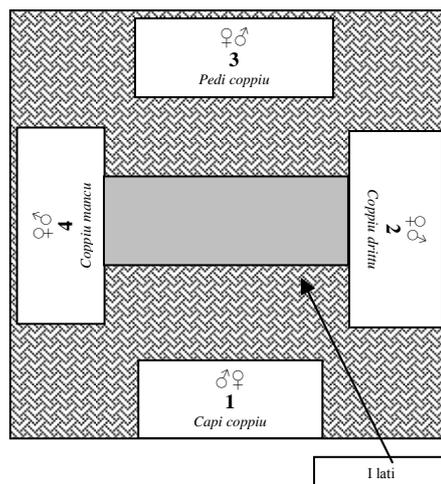


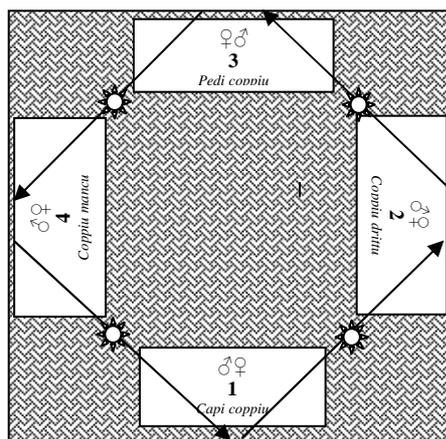
Gli spazi della quadriglia



La casa posta direttamente sotto l'orchestra, di solito collocata su un palco rialzato, si chiama *u capu*, quella di fronte *i pedi*, mentre le altre due si chiamano *a dritta* e *a manca*. Per analogia, le rispettive coppie che abitano le case si chiamano *capi coppiu*, *pedi coppiu*, *coppiu drittu* e *coppiu mancu*.

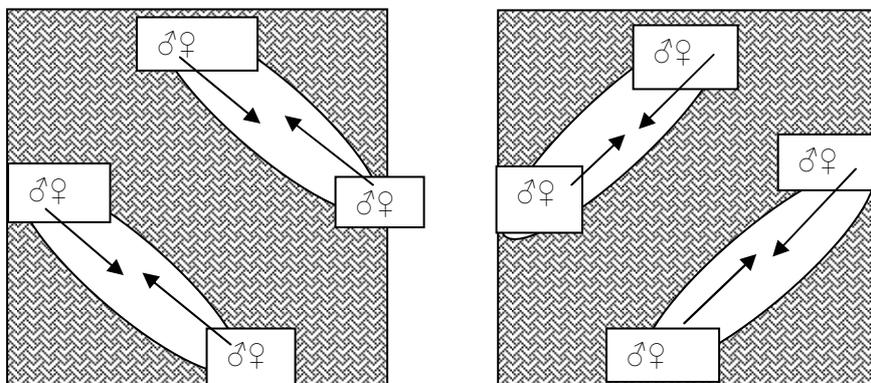
Poiché molte delle figurazioni del ballo prevedono che le coppie si spostino simmetricamente al di fuori delle loro case, lo spazio a disposizione di ogni gruppo è ulteriormente suddiviso in corridoi: i cosiddetti "tiretti". Il corridoio rettangolare che unisce *capi coppiu* e *pedi coppiu* è detto *u fustu*, mentre quello che unisce *coppiu drittu* e *coppiu mancu* è detto *i lati*. I membri di ogni coppia sono designati da un nome specifico, che dipende dalla rispettiva posizione di ogni cavaliere rispetto alle altre dame, e dalla posizione di ogni dama rispetto agli altri cavalieri. Per un uomo la propria dama si chiama *a casana*, la dama della coppia alla sua sinistra è *a vicina*, quella di fronte *a landana*, mentre la dama alla sua destra è detta *a casandina*. Per le dame, si parla di *u casanu*, per indicare il proprio cavaliere, mentre gli altri possibili partner saranno *u vicinu*, *u landanu*, e *u casandinu*.





Il punto centrale della linea immaginaria che congiunge le coppie di vicini è detta *u scornu*, ed è un piccolo spazio che ogni membro di una determinata coppia condivide con il membro di sesso opposto della coppia vicina (vedi schema a lato).

Si tratta in altre parole di un punto del quadro che riguarda un solo partner di ogni coppia e non le coppie nelle loro formazioni di partenza. Nelle figurazioni che prevedono che le coppie di ballerini cambino partner, è in corrispondenza di questi punti che si ha lo scambio. Un altro spazio di esecuzione delle figurazioni di coppia è dato dalle cosiddette “*piazzette*” che si aprono fra vicini. Ogni coppia condivide con la coppia alla propria destra e con quella alla propria sinistra due piazzette. Le figure danzate nelle piazzette sono eseguite per metà su una piazzetta e per metà sull'altra.



Le piazzette

Le piazzette sono spazi ben distinti dai tiretti, poiché le prime mettono in relazione ogni coppia con le due coppie adiacenti, mentre i tiretti mettono in relazione le due coppie di dirimpettai. Ognuna delle figurazioni che le quattro coppie di ballerini di ogni quadro sono chiamate a eseguire è designata con un nome,

annunciato nel corso del ballo dal “*chjamadore*”⁴, che dirige la sequenza delle figure stando di solito sul palco dell’orchestra.

Il *chjamadore* annuncia la figura successiva sugli ultimi quattro passi della figura precedente in modo che le figure possano concatenarsi le une alle altre senza soluzione di continuità.

La quadriglia più semplice da realizzare è la *Quadrille de Monsieur ou Madame Tout le monde*, espressione che in italiano potrebbe essere tradotta come “quadriglia di tutti”, poiché è la più veloce da imparare, essendo composta da otto figure semplici che, a differenza di quelle più complesse, non prevedono la separazione o lo scambio delle coppie. Le figure richieste ai ballerini in questa quadriglia sono: il *ballansè*, in cui tutte le coppie eseguono contemporaneamente gli stessi passi stando nella propria “casa”. Le coppie ruotano su se stesse in otto tempi tenendosi per il braccio destro, poi cambiano braccio e ruotano in senso opposto sempre in otto tempi. La figura è quindi ripetuta. Nell’*ochju à ochju* le coppie del primo tiretto, *capi coppiu* e *pedi coppiu*, avanzano in quattro tempi l’una verso l’altra fino al centro del quadro, poi arretrano sempre in quattro tempi, e infine in otto tempi avanzano nuovamente per raggiungere questa volta la casa opposta. Subito dopo, l’intera sequenza di passi è ripetuta dalle coppie del secondo tiretto. Nell’*ochju à ochju tutti in seme*, che è una variante della figura precedente, tutte le coppie dei due tiretti avanzano ed arretrano contemporaneamente. L’intera figura dura la metà esatta di quella precedente ed è ripetuta due volte. Al termine di questa figura, a differenza di quella semplice in cui le coppie si scambiano le “case”, ogni coppia viene a ritrovarsi nella propria. Un’ulteriore variante dell’*ochju à ochju* è quella “*à quattru parte*”, che prevede che le coppie del primo tiretto eseguano la fase di avanzamento e

⁴ Per il “*chjamadore*” è invalso anche il termine francese di “*câlleur*”, come in Quebec.

arretramento in quattro tempi, imitati successivamente dalla coppia del secondo tiretto. Poi le coppie del primo tiretto attraversano il quadro in otto movimenti seguiti di nuovo dalle coppie del secondo tiretto. *A spassu*, è invece una danza in cui le coppie si muovono lungo un percorso circolare, gli uomini all'interno del cerchio e le donne all'esterno. Ognuno tiene le braccia incrociate davanti a sé e stringe le mani del proprio partner. Un giro completo in un senso, che riporta ogni coppia alle proprie rispettive case, consiste di sedici tempi, e viene successivamente ripetuto in senso opposto, per trentadue tempi complessivi. *Volta è gira è voga tondu*, è invece un semplice "girotondo" eseguito da tutti i ballerini che si tengono per mano. Anche qui si compie un giro completo in senso antiorario in sedici tempi seguito da un giro identico in senso orario. Nei *punticelli*, le coppie del primo tiretto si allineano lungo la linea mediana del quadro, gli uomini all'interno e le donne nella loro casa, e formano dei "ponti" tenendosi per mano con le braccia sollevate. Le coppie del secondo tiretto passano sotto questi ponti in otto tempi e raggiungono le case opposte a quelle di partenza. La figura è poi ripetuta simmetricamente dalle coppie del secondo tiretto. Infine, nel *balletu* le coppie eseguono simultaneamente, su richiesta del *câlleur*, dei passi di danza ruotando su se stesse e disegnando sul pavimento dei cerchi concentrici che si espandono e si restringono.

A partire da queste otto figure base ne sono state ricavate più di una cinquantina, che presentano vari livelli di difficoltà esecutiva. Le quadriglie più complesse portano alla separazione delle coppie e alla successiva formazione di nuove coppie o di schiere contrapposte di uomini e di donne, all'esplorazione, oltre che dei "tiretti", anche degli altri spazi del quadro su cui si balla, come per esempio le "piazzette" e gli "scorni".

3.2.1 Le musiche per il ballo

La quadriglia è una danza in 6/8 o in 2/4, di carattere piuttosto allegro. Il motivo musicale al ritmo del quale viene ballata è costituito di solito da unità regolari e simmetriche di 4 + 4 battute, che si prestano alla ripetizione *ad libitum*.

Un esempio di aria di danza per quadriglia è dato da questa *Pastorella* di Filice Antone Guelfucci⁵:

Si tratta di un brano in 6/8, in forma di rondò, dallo schema *aa'/bb'/aa'/cc'*. Ogni sezione è costituita di otto battute: le sezioni *aa'* e *cc'* sono in re maggiore, mentre la sezione *bb'* è in la maggiore. La trascrizione è volutamente semplificata e ha l'aspetto di una riduzione pianistica. In realtà, l'organico che esegue questo tipo di musica può essere dei più vari. La costante è data dalla presenza del violino, cui è affidata l'esecuzione della linea melodica, mentre l'accompagnamento è spesso eseguito alla fisarmonica, cui si aggiunge la chitarra e talvolta il mandolino. Anche per quanto riguarda la musica strumentale valgono considerazioni analoghe a quelle fatte per le trascrizioni di musica

vocale. Il sistema di notazione musicale corrente non è in grado di rendere integralmente il senso e la peculiarità di questi brani.

Si tratta in parte di deliberate fluttuazioni dell'intonazione all'interno di un medesimo brano ma soprattutto di un problema di resa del fraseggio e dell'agogica. Nel caso di questa *Pasturella* il violinista esegue i gruppi di tre crome di cui è costituita la melodia prolungando leggermente la prima croma e accelerando le seguenti, artificio che conferisce alla danza un impulso motorio particolarmente coinvolgente. Nelle esecuzioni dal vivo il gioco degli staccati, dei legati, dei rubati, dei glissati e dei colpi d'arco è molto più vario di quanto possa emergere dal testo scritto. Vi è inoltre molta libertà da parte dei suonatori nell'esecuzione dei ritornelli e delle ripetizioni, che arriva ad alterare lo schema formale dei brani per piegarlo alle esigenze del ballo.

Un ritmo di danza spesso integrato negli schemi della quadriglia è la polca, danza in ritmo binario di origine boema, di carattere vivace, che cominciò a diffondersi in Europa verso il 1830, mentre la quadriglia iniziava a impoverirsi e a perdere la sua peculiarità di essere prima di tutto una danza collettiva.

The image displays three systems of musical notation for a piece in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second system continues the melody and bass line. The third system concludes the piece with a final cadence. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

⁵ Le trascrizioni riportate in questa sezione sono di Minicale.

Assieme al valzer e alla mazurca, la polca entrò a far parte della quadriglia, di cui può costituire una figura che il *câlleur* invita i ballerini a eseguire. A partire dalla metà dell'Ottocento essa divenne gradualmente una danza di coppia a sé stante. La polca sopra riportata è la *Polcà di i fiori* di Filice Antone Guelfucci e si compone di due parti distinte, la prima in sol maggiore, la seconda in la maggiore. Entrambe le sezioni vengono ripetute almeno una volta, più di frequente *ad libitum*.

Un'aria molto in voga a Sermano, adatta sia al ballo di coppia che alle coreografie di gruppo, è *Grand Texas*:

Si tratta di un brano tradizionale proveniente dalla Louisiana, che nel settecento era colonia francese. È stato uno dei brani più amati da Filice Antone Guelfucci, che definì questa melodia “*un petit trésor*”. Nonostante la tonalità d’impianto sia quella di re maggiore, la melodia non è brillante e assertiva come si potrebbe pensare a un primo sguardo, bensì enigmatica e ironica, e il clima emotivo che pervade questo breve brano è nostalgico e struggente.

Le altre danze che si eseguono in Corsica, integrate negli schemi del ballo di gruppo, o come momento autonomo di ballo di coppia, sono il valzer e la mazurca. Entrambe queste danze sono caratterizzate dal ritmo ternario, anche se nel valzer l'accento cade di solito sul primo tempo della battuta, mentre nella mazurca sul secondo. Qui di seguito *Valsu vechju*, di F. A. Guelfucci.

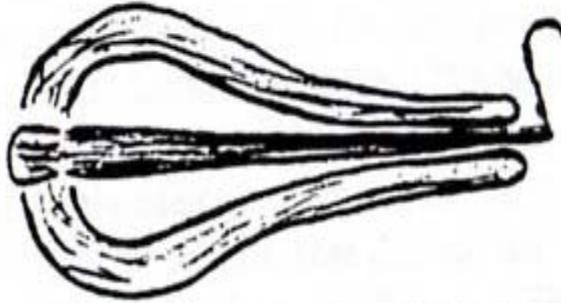
Una delle forme possibili che questo brano può assumere è a-b-a-c. La sezione “a” comprende le prime 14 battute, la sezione “b” ne comprende 12 (da battuta 15 a battuta 26), mentre la sezione “c” ne comprende 8, per un totale di 34 battute (la battuta 35 è eseguita al posto della battuta 34 solo alla fine dell'intero brano). Ogni sezione

si conclude su un accordo di la maggiore, che è la tonalità d'impianto, e viene di solito ripetuta due volte, ma può essere alternata alle altre a discrezione del *chjamadore*.

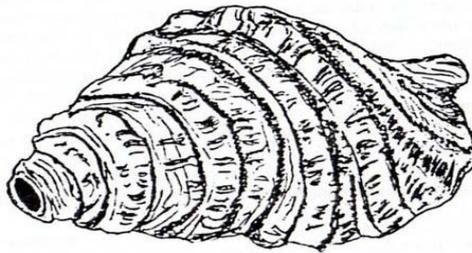
L'ultimo esempio è una mazurca, la *Mazurca di Ziu Filippone*, attribuita a Filippo Rocchi di Rusiu. La tonalità d'impianto è nuovamente quella di la maggiore, con una breve modulazione alla tonalità di re maggiore da battuta diciotto alla fine.

Il valzer, la polca, la mazurca e altre danze introdotte successivamente, fra cui il tango, nel corso del tempo ebbero gradualmente il sopravvento sul ballo di gruppo. La formazione della coppia diventò sempre più il fine unico del ballo, mentre nella quadriglia e nella contraddanza la coppia era una delle numerose figurazioni che consentivano di conseguire la gioia comune della danza.

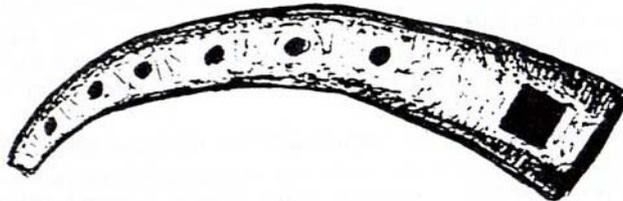
3.3.1 Gli strumenti della tradizione



La *riberbula* (o *rivergula*), ovvero lo scacciapensieri, è strumento fra i più antichi al mondo ed è ampiamente diffuso anche in Corsica. Serviva ai pastori ad ingannare il tempo nelle lunghe giornate in cui le greggi erano al pascolo, e al tempo stesso poteva prestarsi a scandire ritmi di danza.



Il *cornu marinu*, o più semplicemente conchiglia, è anch'esso strumento antichissimo e primitivo. E' costituito da una conchiglia marina forata all'apice. Si suona soffiandovi direttamente dentro. In Corsica era usata quasi esclusivamente dai pastori, per emettere segnali ed eseguire brevi melodie. In tempi recenti è stata usata da alcuni gruppi musicali corsi in brani di ispirazione tradizionale.

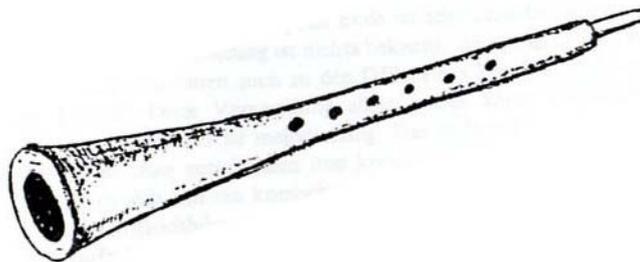


la *pivana*, (o *pifana* nella Corsica del Sud, da “*impifane*” che significa corno), è un flauto a sei fori ricavato in genere da un corno di montone, nella cui parte più larga viene inserito un blocchetto di sughero. Ne esistono di varie dimensioni e tonalità. E’ uno strumento caratterizzato da un timbro intenso e penetrante.



La *pirula* (detta anche *fischiu*, *fischettu*, *fisculu*, *flaitu* o *zifuleddu*), è un flauto a becco costituito da un tubo cilindrico con imboccatura zeppata per mezzo di un blocco che delimita una stretta fessura posta sull’estremità superiore. E’ ricavata dalla corteccia di un giovane ramo di castagno o, più di frequente, da una canna. Può essere di varie dimensioni e tonalità. Come nella *pivana*, i fori sono sei, ma è presente in genere un settimo foro per il pollice. Il timbro è più dolce e delicato, e vi è più percepibile il soffio del suonatore.

La *cialamella* (detta nella Corsica del sud *cialamedda*), è uno strumento ad ancia battente e a canneggio conico, ricavato da un ramo senza nodi, di bosso o di fico, forato longitudinalmente.



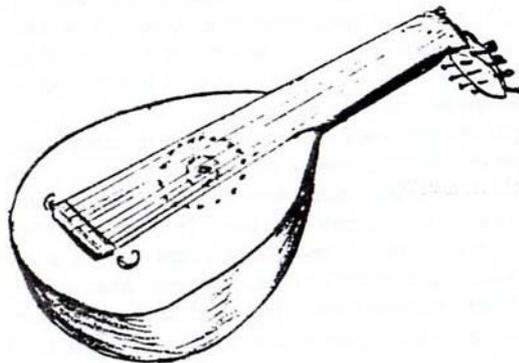
La costruzione dello strumento, presso i pastori che lo suonavano, era soggetta a precise regole riguardanti il periodo in cui tagliare e lavorare di coltello il ramo da cui ricavare il canneggio, che veniva messo a stagionare in grotte, e il momento in cui realizzare le ance, alla prima luna nuova di gennaio. Le ance venivano in seguito

asciugate al sole prima di essere inserite nell'imboccatura dello strumento. Può essere considerato un antenato dell'oboe, cui somiglia nel timbro nasale e incisivo.



Strumenti dei pastori per eccellenza, la pivana, la pirula e la cialamella, caddero in disuso assieme al venire meno delle comunità agropastorali in seno alle quali erano suonate. Gli aerofoni raffigurati nella foto della pagina precedente sono copie moderne di strumenti tradizionali realizzate dagli artigiani di Pigna. Si notino in particolare le pirule doppie, e la pivana, poggiata sul tavolo accanto alla cialamella.

La *cetera* è una chitarra con cassa piriforme a fondo piatto, munita di sedici corde di metallo che corrono su un lungo manico terminante a ricciolo,



che vengono pizzicate con le dita o con il plettro. La cetera è uno strumento che può pertanto essere considerato un antenato del liuto. Risale al medioevo italiano, e tra il '500 e il '700 si è diffuso

in tutta Europa. La cetera fu introdotta in Corsica all'inizio del diciottesimo secolo e divenne lo strumento delle classi agiate. Cadde completamente in disuso nell'ottocento, ma in tempi recenti, in seguito al ritrovamento delle intavolature cui si è fatto cenno nel primo capitolo, questo strumento ha iniziato a godere di una rinnovata fortuna. Ne sono stati realizzati modelli di dimensioni e registri diversi, i "ceteroni", ed è stata inoltre ampliata la gamma di tecniche esecutive applicabili a questa famiglia di strumenti, che ora vengono suonati non solo pizzicandone le corde con le dita o con il plettro, ma anche sfregandone le corde con l'archetto. In questo modo, l'esecutore riesce a ottenere sonorità simili a quelle delle viola. Sono stati organizzati inoltre ensemble di sole cetera.



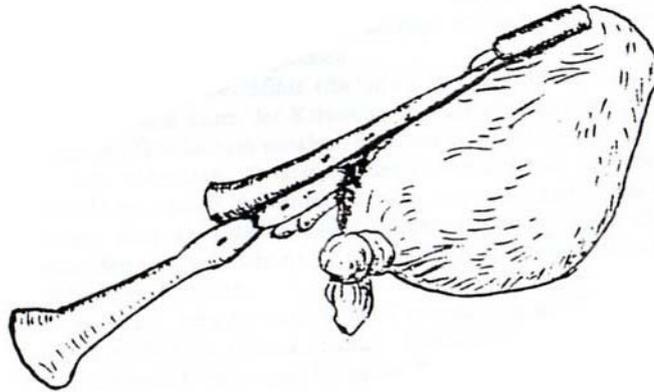
Cordofono costruito da Ugo Casalonga

Alcuni gruppi musicali e culturali attuali, fra cui Canta U Populu Corsu, A Filetta, Soledonna, A Cumpagnia, I Muvrini, non solo hanno contribuito a ricreare il repertorio della pivana, della pirula, della cialamella e della cetera utilizzando questi strumenti in brani del repertorio vocale tradizionale, dove è affidato loro il compito di sostituire, variare o accompagnare una o più voci di un canto polifonico, ma lo hanno ampliato indagandone le possibilità timbriche ed espressive in brani di musica di nuova composizione e nel corso di rappresentazioni teatrali.

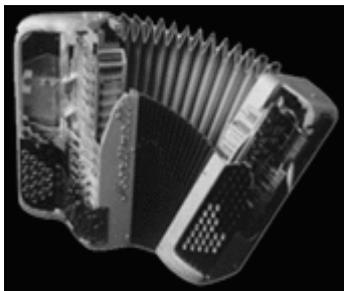


Ugo Casalonga, liutaio, nella sua bottega mostra una cetera.

3.3.2 Gli strumenti del ballo corso



La *caramusa*, è un tipo di cornamusa con otre in pelle di capra. Anche questo strumento, considerato fino a pochi decenni fa praticamente scomparso, poiché soppiantato dal violino, è stato ricreato dagli artigiani corsi.



L'*organetto*, ovvero la fisarmonica diatonica è stata introdotta in Corsica dall'Italia all'inizio del ventesimo secolo. Con l'organetto si producono due toni diversi, premendo lo stesso tasto, in apertura o chiusura del mantice. L'organetto, assieme al violino e alla chitarra è uno degli strumenti più utilizzati nella musica da ballo.

Il violino, la chitarra, e in minor misura il mandolino, furono gli strumenti che, a partire dalla fine del diciannovesimo secolo, iniziarono a essere gradualmente accolti nella prassi strumentale tradizionale, soppiantando durante il ventesimo secolo quegli strumenti le cui tecniche costruttive ed esecutive stavano cadendo nell'oblio, a causa del venir meno del contesto e delle persone (i

pastori, gli artigiani) che ne avevano consentito lo sviluppo. Stava per sparire, e in gran parte sparì, un intero repertorio.

In particolare, la chitarra e il violino permettevano di eseguire, oltre alle arie di danza tradizionali in occasione delle feste nei villaggi, anche brani del nuovo repertorio urbano e borghese proveniente dal continente, poiché i loro timbri si integravano bene negli organici dei gruppi che si esibivano nei locali da ballo e nei piano bar delle città costiere della Corsica. Spesso questi organici comprendevano anche tastiere elettriche, sassofoni, clarinetti e batteria. Il violino e la chitarra però, per la loro versatilità, oltre che per la caratteristica di essere strumenti “portatili”, hanno sempre costituito, fin dai tempi in cui non esistevano ancora i mezzi di comunicazione di massa, un importante veicolo di trasmissione e diffusione dei brani musicali tradizionali, in particolare delle musiche da ballo, da un capo all’altro d’Europa.

3.3.3 La chitarra

In Corsica, la chitarra, lo strumento della serenata, a partire dall’epoca degli *chansonnier* corsi in lingua francese, ebbe tale diffusione da diventare, assieme al mandolino, lo stereotipo di quella Corsica coloniale, oleografica e sdolcinata che i musicisti del riacquisto desideravano superare. Tuttavia, proprio per la sua versatilità e diffusione questo strumento è diventato una presenza costante anche nella musica del riacquisto, tanto che al giorno d’oggi sono pochi i gruppi musicali che non ne fanno uso.

Fra i chitarristi più famosi della Corsica vanno perlomeno annoverati, per l’impulso che hanno dato allo sviluppo dei generi e dei repertori musicali sull’isola, e per la loro poliedricità:

Paulo Quilici, considerato il miglior chitarrista corso, fondatore di un teatro di cabaret ad Ajaccio;

Gérard Poletti, noto per la sua capacit  di passare agevolmente dal repertorio classico a quello jazz, dal flamenco al folk paesano; Jean Mattei, allievo di Paulo Quilici e cofondatore dei gruppi I Muvrini e Isula Bella,

Jérôme Ciosi, nato nel 1970, figlio del cantante Antonio Ciosi, chitarrista e arrangiatore di formazione classica nonch  membro del gruppo polifonico Corsica,

Antoine Tatich, accompagnatore fra gli altri di Antonio Ciosi e di Petru Guelfucci,   attivo come insegnante ed   fra i musicisti pi  impegnati nel recupero delle musiche da ballo.

3.3.4 Il mandolino



Mandolino costruito a Pigna

Il mandolino è uno strumento di provenienza italiana. Il tipo più diffuso in Corsica è il mandolino napoletano, a quattro corde doppie di metallo accordate come il violino (sol-re-la-mi).

La sua introduzione sull'isola risale all'inizio del diciannovesimo secolo. Si tratta di uno strumento sconosciuto nei villaggi dell'interno, poiché era suonato esclusivamente nelle città, Ajaccio, Bastia, Corti, dove erano attivi gruppi musicali di strumenti a corde pizzicate col plettro. Anche i repertori per questo strumento erano di importazione e non sono noti brani autoctoni.

Fu uno strumento utilizzato anche dai primi pionieristici gruppi folcloristici corsi, quali per esempio I Macchjaghjoli, di Bastia, e A Mannella, di Sermano, uno dei centri di irradiazione più importanti della cultura del riacquisto assieme a Corti, Rusiu, e Pigna.

3.3.5 Il violino in Corsica

Non è noto con certezza quando il violino è stato introdotto in Corsica. Nel corso del XIX secolo conobbe però una capillare diffusione su tutta l'isola, poiché questo strumento soppiantò del tutto la *caramusa*. In alcuni villaggi dell'interno si potevano contare a quell'epoca fino a dieci suonatori di violino, che si esibivano in occasione di feste di paese per accompagnare il ballo.

I violinisti corsi di oggi sostengono che le loro tecniche esecutive sono affini a quelle della musica tradizionale irlandese, scozzese e quebecchese, e insistono sul fatto che il loro strumento è in realtà una *fidula*, un antenato del violino, o meglio un violino popolare. Anche le danze che si suonano in Irlanda, in Scozia e nel Quebec sono le stesse, anche se adattate al gusto locale. Il repertorio dei violinisti di queste aree geografiche è composto essenzialmente di valzer, mazurche, scozzesi, polche, e vi si riscontra una spiccata predilezione per le danze di gruppo, per la quadriglia e in

particolare per la contraddanza. Anche se in Corsica il violino era talora usato per accompagnare alcuni generi di canto, la pratica di questo strumento si è consolidata prevalentemente al fine di accompagnare il ballo.

I suonatori di violino corsi tenevano il violino in modo diverso da quanto fanno i violinisti di oggi. In genere, il violino era tenuto in grembo, appoggiato a una coscia, se il violinista era seduto, oppure contro lo sterno, con il manico orientato verso il basso e lo strumento aderente al tronco, se il violinista si esibiva in piedi. Era importante inoltre l'uso dell'archetto, utilizzato, oltre che per sfregare le corde, anche per percuotere il corpo dello strumento quando l'esecutore voleva sottolineare il tempo forte della battuta, una ripresa, o l'inizio di una nuova frase musicale.

3.3.6 I violinisti del Bozio

Uno dei violinisti più famosi di Corsica è Filice Antone Guelfucci (1918 – 1998), di Sermano, nel Bozio, padre di Petru, che a sua volta conta fra le personalità più importanti della scena musicale corsa attuale. La sua storia personale di uomo e musicista esemplifica bene l'iter formativo di un violinista corso all'inizio degli anni trenta del ventesimo secolo. Egli imparò a suonare il violino, assieme al fratello Marcel, quando aveva dieci anni, sotto la guida di un parente, Marcu Turchini, che si esibiva come violinista durante le feste di paese. In seguito, il giovane Filice Antone iniziò a suonare con gli anziani del suo villaggio e dei villaggi limitrofi. Egli faceva parte, come dicevano i vecchi corsi, di quell'ormai esigua schiera di “*sunatori amparati da i babbi*” che avevano fatto la fama del Bozio in generale e di Sermano in particolare. Suoi colleghi furono Federicu Mariani (1893 – 1971), detto “*u prufessore*”, Tatteu Giacometti (1885 – 1965) e Ghjacumu

Francescu Turchini (1896 – 1979), con cui formò in seguito il gruppo “I Quattro Violini”.

La bravura di Filice Antone Guelfucci e la sua capacità di far danzare la gente per notti intere fecero di lui un suonatore richiesto in occasioni di feste e cerimonie importanti in ogni parte dell’isola. Poiché tuttavia l’attività di violinista non gli consentiva la sussistenza, egli fu costretto a emigrare in Francia.

Negli anni sessanta, nonostante Tatteu Giacometti sostenesse che i violinisti corsi appartenevano ormai a un’altra epoca e che erano stati uccisi dalle danze “epiletiche” di oggi, grazie all’impegno di Ghjacumu Luciani, il quartetto divenne “A Mannella”, uno dei primi gruppi folclorici corsi a incidere per una grande casa discografica (Philips). A parte questa breve parentesi, il violino di Filice Antone tacque per trenta anni, fino al 1973, quando suo figlio Petru iniziò a girare la Corsica assieme a un gruppo di giovani cantanti con l’intento di recuperare il repertorio tradizionale dell’interno dell’isola. Fu in seguito a questo stimolo che egli riprese in mano il violino.

Risuonarono nuovamente, fra lo stupore e la commozione degli astanti, le quadriglie, i valzer, le mazurche e le scozzesi, che solo qualche anziano ricordava di aver sentito o danzato.

I violinisti corsi di oggi impegnati sul fronte della musica tradizionale, che sono piuttosto numerosi, si sono formati alla scuola di Filice Antone Guelfucci.

3.3.7 Il riacquisto del *ballu corsu* e delle sue musiche

Il repertorio di Filice Antone Guelfucci, scomparso il 2 luglio 1998, sarebbe andato quasi completamente perduto assieme al ricordo dei passi di danza del *ballu corsu*, se alcune associazioni locali, sorte in seno al movimento culturale del riacquisto,

coadiuvate da associazioni nazionali, non avessero raccolto l'eredità di questo violinista. Fra queste vanno ricordate il CIMT, *Centre d'Information sur les Musiques Traditionnelles*, di cui Minicale - in qualità di presidente dell'associazione "Tutti in Piazza", costituita il 17 aprile 1980 ad Ajaccio allo scopo di svolgere ricerche nel campo della danza e delle musiche da ballo corse e promuoverne la diffusione - è diventato corrispondente per la Corsica; la FAMDT, ovvero la *Fédération des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles*; l'associazione "A Faldetta", che si occupa della realizzazione dei costumi tradizionali per gli spettacoli di ballo. Nel 2000 hanno fatto seguito la fondazione dell'associazione *Punta è Taccu* - costituita allo scopo di promuovere, diffondere, insegnare e praticare le musiche da ballo tradizionali della Corsica e di altre regioni tramite l'istituzione di corsi collettivi e individuali, l'organizzazione di balli e di spettacoli - e dell'omonima orchestra. Lo scopo di queste associazioni non è solo di fermare su carta, nastro magnetico o supporto digitale un repertorio di musiche e prassi coreutiche del passato, ma anche quello di ricreare un contesto per l'esecuzione delle musiche e delle danze tradizionali, per ritrovare il senso della festa, della socialità, la gioia della convivialità.

CAPITOLO 4

4.1 La ricerca sul campo

Questa tesi nasce da una ricerca sul campo condotta a Pigna e a Calvi nel mese di aprile 2003.

La fase di studio a tavolino dell'argomento, della raccolta dei dati e delle informazioni reperibili nei libri, nei dischi, nei giornali e in Internet era ormai pressoché terminata. Non ero però ancora in grado, nonostante la ricca messe di nozioni che avevo messo insieme, di comprendere a fondo i meccanismi che avevano portato al riacquisto musicale in Corsica, poiché alcuni dettagli di fondamentale importanza per afferrare quello che stava accadendo sull'isola a livello culturale e sociale ancora mancavano.

Vi è infatti un grande divario fra gli studi che erano stati condotti negli anni sessanta e settanta, di cui ho riferito nel primo capitolo, e la realtà musicale e culturale della Corsica degli ultimi quindici anni. Anche il turista più frettoloso non può non accorgersi della grande quantità e varietà di dischi, cassette e compact disc di musiche tradizionali corse in vendita nei negozi e nei supermercati dell'isola. Inoltre, parallelamente alla produzione dei dischi vengono organizzati, soprattutto nei mesi estivi, concerti e tournée di gruppi musicali, che attirano un pubblico vasto ed eterogeneo, mentre le confraternite di numerose città e villaggi dell'isola hanno riattivato la tradizione dei cori polifonici, delle sacre rappresentazioni e delle processioni che accompagnano in particolare la Settimana Santa e i riti della commemorazione dei defunti, che si svolgono nella seconda metà di ottobre e nella prima di settimana di novembre.

La svolta, ovvero la possibilità di superare l'impasse, arrivò grazie all'interessamento di Tullia Magrini, che mi suggerì di rivolgermi

a uno specialista nel campo della musica tradizionale della Corsica e della Sardegna: Ignazio Macchiarella.

Egli era in partenza per la Corsica assieme a un piccolo gruppo di studenti delle Università di Trento e di Arezzo per svolgere ricerche sulla Settimana Santa a Calvi e in altri villaggi della Balagna, e mi invitò ad unirmi al suo gruppo. A Calvi avrei potuto assistere alla processione della “*Granitula*”, mentre a Pigna avrei avuto l’occasione di conoscere personalmente i protagonisti del riacquisto musicale in Corsica, ovvero i membri di alcuni dei gruppi culturali e musicali più importanti dell’isola: “A Cumpagnia”, “Canta U Populu Corsu” e “A Filetta”. La ricerca sul campo sotto la guida di un docente e con l’interazione di altri studenti mi avrebbe permesso inoltre di confrontare la mia esperienza e le mie conoscenze con quelle dei colleghi. Accettai senza indugio, e alle quattro di un mattino di inizio aprile 2003 partii per raggiungere Ignazio Macchiarella nel villaggio di Lavatoghju, dove arrivai verso le cinque del pomeriggio. Ad attendermi c’erano Ignazio, sua moglie Laura, i loro due bambini di pochi anni, Sveva e Valerio, e Boris Ferrari, studente di Trento, che stava ultimando la sua tesi sulla Settimana Santa di Calvi. Dopo le presentazioni e uno spuntino, Ignazio mi esortò a non perdere tempo e ad andare subito a Pigna, dove mi aspettava Toni Casalonga.

4.2.1 Pigna

Pigna è un piccolo villaggio della Balagna, regione posta nella parte nordoccidentale della Corsica. Pur non essendo uno dei villaggi di più antica fondazione dell’isola⁴, questo abitato ha

⁴ Fu fondata verso l’anno 800 da Consalvo, uno dei compagni del conte Colonna, inviato dal papa per liberare la Corsica dai saraceni.

acquisito in tempi recenti un'importanza sempre maggiore, sia dal punto di vista culturale che economico.



Adagiata su di un crinale delle prime montagne dell'entroterra costiero, a pochi chilometri dal mare, Pigna è diventata sede, nel volgere di pochi anni, di un gran numero di attività culturali, concerti, corsi di musica, rappresentazioni teatrali, mostre d'arte nonché di botteghe artigianali, tanto da diventare un caso esemplare di come un villaggio di un centinaio di abitanti sia riuscito a evitare la desertificazione sviluppando un funzionamento particolare che lo ha portato a diventare uno dei fari della sperimentazione sociale e culturale della Corsica. Questo villaggio costituisce uno degli esempi più importanti del riacquisto, grazie all'attività congiunta di intellettuali, artisti e musicisti, rimasti o tornati sull'isola per cercare di mettersi radici, svolgendo attività che potessero avere un nesso con la realtà rurale del luogo. Dopo aver condiviso il declino di tutto il mondo rurale, Pigna negli anni sessanta divenne oggetto di un importante sforzo di ricostruzione e restauro. Lo sviluppo di Pigna va messo in relazione con i profondi cambiamenti che la Corsica e la Balagna conobbero a partire dagli anni sessanta. In quegli anni la Corsica stava vivendo contemporaneamente sconvolgimenti di ordine demografico,

economico, sociale, accompagnati da un grande fermento di idee. Nel decennio precedente la Corsica aveva conosciuto il più grave spopolamento della sua storia, poiché era stata duramente toccata dal brusco calo demografico conseguente alle due guerre mondiali e all'emigrazione di intere generazioni verso le colonie o verso il continente. L'economia e la società erano destrutturate. All'inizio degli anni sessanta, la popolazione rimasta a Pigna era prevalentemente rurale e orientata verso attività di tipo primario. Il settore del terziario stava portando a un ulteriore spopolamento delle aree rurali a vantaggio dei poli urbani, che si stavano di conseguenza ingrandendo, e delle zone costiere, che erano in pieno sviluppo turistico. Questa fu la realtà incontrata dai fondatori di Pigna. Attualmente Pigna conta 92 abitanti. Si tratta prevalentemente di giovani più che di anziani: l'85% della popolazione ha meno di sessanta anni, e più della metà ne ha meno di quaranta. L'età media della popolazione nel 2000 era di 36 anni. La popolazione attiva dal punto di vista lavorativo è di circa quaranta persone. Pigna inoltre presenta la caratteristica di essere abitata soprattutto da popolazione locale, residente, fatto insolito in Corsica in comuni di dimensioni analoghe. Le abitazioni principali sono in genere case individuali, abitate dai loro proprietari, e risalgono prevalentemente agli anni quaranta. Questi dati evidenziano il carattere definitivo e non temporaneo delle abitazioni, e il desiderio di salvaguardare l'assetto architettonico del paese, che è preservato e valorizzato. Le attività economiche sono molto presenti e diversificate, poiché comprendono numerose attività produttive e commerciali. Il quadro è completato dalla forte attività associativa basata sull'arte e sulla cultura.

4.2.1.1 Toni Casalonga



Toni Casalonga, personaggio chiave dell'esperienza di Pigna, mi riceve con grande cordialità nel suo minuscolo ufficio accanto alla chiesa, dove si occupa dell'organizzazione e del coordinamento degli eventi culturali del villaggio di Pigna. È appena iniziata la settimana di Pasqua e il fervore delle attività ha raggiunto quasi il suo culmine, il telefono squilla in continuazione, l'andirivieni

delle persone è incessante, e solo verso le sette di sera, dopo aver chiuso al pubblico l'ufficio, riusciamo a trovare la tranquillità necessaria all'intervista. Gli spiego chi sono e i motivi della mia visita, sottolineando il mio interesse verso il riacquisto musicale, di cui conoscevo solo, per così dire, i "frutti", senza riuscire a rendermi ragione del percorso che aveva portato a quel risultato. È felice di potermi raccontare in lingua corsa la storia di Pigna, poiché è anche la sua storia: di scultore, musicista e artigiano da un lato, e di uomo politico dall'altro, poiché egli è stato il promotore del restauro dell'intero paese, il fondatore della cooperativa artigianale della Corsicada, ed è presidente del *Conseil Economique, Social et Culturel de la Corse*. Si è diplomato all'Accademia di Belle Arti di Parigi, ha vissuto a Roma, e si considera uno scultore che pratica altre attività. Ora poco più che sessantenne, Toni Casalonga si divide fra l'atelier di pittura e incisione - dove assieme al figlio Jérôme si dedica alla

realizzazione di disegni originali o alla riproduzione di disegni e stampe della Corsica su lastre di zinco o rame - e la *Casa Musicale*, di cui coordina le attività. Partecipa in particolare alle attività musicali e didattiche presentando e suonando strumenti tradizionali.

4.2.1.2 La “Corsicada”

Toni Casalonga arrivò a Pigna all'inizio degli anni sessanta, dove aveva già una casa, e iniziò il restauro delle abitazioni del villaggio coinvolgendo altri artigiani nell'impresa, che a loro volta si stabilirono a Pigna. Essi erano accomunati dall'idea di lavorare insieme per sviluppare un settore, quello dell'artigianato artistico, particolarmente difficile sotto ogni aspetto. Il desiderio di vivere attività culturali ed artistiche nel proprio paese, la Corsica, e di dare forma organizzata e giuridicamente tutelata al primo nucleo di artigiani che si insediò a Pigna, portò alla fondazione della “Corsicada”, cooperativa nata nel 1964, che può essere considerata la prima fase del riacquisto. L'oggetto della cooperativa era già compreso nell'acronimo della sua ragione sociale: *Coopérative pour l'Organisation, le Regroupement, la Sélection et l'Indépendance Commerciale des Artisans d'Art*. L'obiettivo era di creare un circuito di diffusione a breve raggio, direttamente dal produttore al consumatore dei manufatti artigianali. Il primo magazzino fu aperto ad Ajaccio nel 1965. L'anno successivo furono aperte le *Maisons de l'artisanat* di Bastia e di Pigna, che a partire dal 1973 furono denominate *Case di l'Artigiani*. Fu proprio in quegli anni, ricorda Toni, che assieme a Felix Quilici iniziammo a occuparci di musica e di strumenti tradizionali.

4.2.1.3 Il CPS e la Corsicada

La “Corsicada” è una conseguenza del risveglio culturale che caratterizzò gli anni sessanta sull’isola, e si accompagnò ad altre iniziative, come quella del *Centre de Promotion Sociale* (CPS), che permise la nascita del movimento identitario. Il CPS, fondato a Corte, nel cuore dell’isola, il 9 dicembre 1969, aveva come oggetto la promozione sociale e culturale delle aree rurali corse tramite l'apprendimento di tecniche e mestieri d'arte, il cui esercizio potesse servire da sostegno alle attività agricole nella stagione morta, ovvero a orientare gli agricoltori verso un cambiamento professionale. L'evoluzione della “Corsicada” è strettamente legata a quella del CPS. Queste due associazioni divennero la colonna portante di un movimento che cercò di coniugare riconquista culturale e sviluppo economico. Più che di una somma di esperienze più o meno riuscite, la “Corsicada” e il CPS rappresentarono l'inizio di un nuovo modo di intendere lo sviluppo economico, il suo rapporto con il territorio, con la cultura tradizionale e la sua trasmissione. In particolare, la “Corsicada” fu il tentativo, in gran parte riuscito, di trovare un equilibrio fra l’esigenza di retribuire in modo equo gli artigiani per la peculiarità del loro apporto e per la qualità degli oggetti realizzati e la necessità di reggere il mercato. Dalla constatazione che il lavoro dell’intermediario è più caro di quello del produttore nacque l’idea di un’associazione che gestisse direttamente la vendita dei prodotti realizzati. L’altro intento era quello di applicare tecniche artistiche alla produzione artigianale e promuovere l’artigianato artistico.

La dinamica creata da queste associazioni prese slancio, all’inizio degli anni settanta, dal programma del governo francese sul mondo rurale, volto alla conversione professionale degli agricoltori in crisi. Grazie alle sovvenzioni di cui beneficiò il CPS, furono varati

tre piani quinquennali di sviluppo dell'artigianato artistico per il periodo 1971 - 1985, le cui azioni prioritarie furono: l'istituzione di corsi di formazione, l'incentivazione al passaggio professionale da agricoltore ad artigiano (con agevolazioni bancarie e amministrative), l'affidamento agli artigiani tradizionali del compito di inventariare sistematicamente i materiali e le tecniche, per trasmettere le conoscenze, la gestione delle produzioni e della vendita attraverso la creazione di un ente per la promozione e la commercializzazione dei prodotti, l'organizzazione di fiere e la loro pubblicizzazione, nonché l'allestimento di manifestazioni culturali corse all'estero. La Corsicada cessò la sua attività nel 1985. Questa data coincise con l'inizio di una nuova fase, quella della "*Casa Musicale*" e di "*E Voce di U Cumune*", istituzioni che tuttora hanno un ruolo determinante nello sviluppo della musica e della cultura corse. Questa svolta rappresentò la concretizzazione di un progetto a forte carattere culturale, che mirava, grazie alle ricerche sul campo, a ricreare e ad approfondire quel patrimonio di conoscenze che si credeva del tutto perduto, fra cui la polifonia e altre forme di canto e di musica tradizionale, il cui valore identitario era ormai un dato acquisito.

4.2.1.4 "*A Cumpagnia*"

Il gruppo si formò originariamente per mettere in pratica quanto stava emergendo dalle prime ricerche etnomusicologiche e dai ritrovamenti dei canti della tradizione. Toni sottolinea che l'attività di "*A Cumpagnia*" non si limita all'interpretazione del patrimonio vocale e strumentale tradizionale, poiché propone anche brani di nuova composizione, sia sacri che profani, in lingua corsa. *A Cumpagnia* è attiva inoltre nell'allestimento di spettacoli teatrali. Grazie agli incontri musicali che si tengono a Pigna, il gruppo ha

avuto la possibilità di interessarsi a tradizioni musicali e vocali di altre aree geografiche del Mediterraneo e del Vicino Oriente. Il gruppo è composto di dodici cantanti, sei donne e sei uomini, e si esibisce regolarmente anche all'estero. Egli mi mostra infine il programma di “*Festivoce*”, il festival musicale estivo di Pigna dedicato alla musica vocale e alla ricerca sulla vocalità, al quale partecipano musicisti provenienti da tutto il mondo. Inizia a spiegarmi che ogni edizione è dedicata a un particolare repertorio polifonico o monodico, e che è stato finalmente ultimato un nuovo spazio teatrale: l’auditorium. Prosegue ricordando che il teatro ha tradizioni antiche in Corsica e ora sta diventando un fatto importante, in particolare a Pigna, dove già nel 1911 era stata data una rappresentazione all’aperto del *Ballo della Moresca*, che mette in scena il nobile romano Ugo Colonna durante la lotta vittoriosa dei corsi contro i saraceni⁵.

Un’altra personalità importante del teatro in Corsica è il drammaturgo Domenico Toniutti. Nel 1972 ha messo in scena la sua pièce *U fiatu*, che ha riscosso in seguito grande successo anche in Germania, fatto che ha consentito di far conoscere la cultura corsa anche fuori dai confini nazionali. “L’interazione con persone provenienti da altre culture è un fatto importante. È nello sguardo dell’altro che si rinforza l’identità” conclude Toni. Si interrompe quando si accorge che ormai si è fatto tardi, è notte, saranno le undici, e inizio ad avvertire la stanchezza della giornata. Mi dice “a presto..., ci rivedremo comunque nei prossimi giorni al seminario

⁵ La prima descrizione di questo spettacolo risale al XVIII secolo, quando l’abate Gaudin assiste alla moresca data a Vescovato in onore del conte di Marbeuf, governatore della Corsica. Egli descrive questo spettacolo sontuoso come una serie di danze e figure di guerra eseguite da più di centosessanta partecipanti. In alcune versioni di questa danza compaiono, oltre ad Ugo Colonna, anche i suoi compagni Guido Savelli e Armando Nasica. La *Moresca*, fino alla fine della seconda guerra mondiale, veniva messa in scena in occasione di carnevale o delle feste dei santi patroni dei villaggi.

sulla musica tradizionale corsa alla Casa Musicale”.

Il mattino dopo concordo con Ignazio e Boris come organizzare le attività della giornata e di tutta la settimana, perché gli eventi cui partecipare sono tanti e in luoghi diversi. Boris ed io andremo prima di tutto a Pigna per visitarla e conoscere gli artigiani che vi lavorano, dopo pranzo andrò da solo al primo degli incontri alla Casa Musicale, mentre verso sera raggiungerò Boris a Calvi, a vedere i preparativi della *Granitula* e le celebrazioni in programma per quel giorno.

4.3.1 Le attività economiche e produttive di Pigna

A Pigna sono attivi alcuni pastori e agricoltori, un vasaio, due incisori, un falegname, un muratore, un costruttore d'organi, uno di flauti e clarinetti, un liutaio, svariati laboratori di artigianato e di specialità gastronomiche, un albergo e un ristorante, nonché numerose associazioni culturali, che sono la prova del dinamismo del villaggio, e testimoniano i risultati del suo sviluppo.

Nel 1985 fu fondata l'associazione *L'artigiani di Pigna*, che riunisce gli artigiani del paese. Nata dalle ceneri della *Corsicada*, che aveva cessato l'attività nel 1984, *L'artigiani di Pigna* è al tempo stesso un'organizzazione di mutuo soccorso e di difesa degli interessi degli artigiani nonché organo di controllo sulle capacità tecniche di coloro che desiderano entrare a far parte della comunità degli artigiani di Pigna. In particolare, per quanto riguarda l'aspetto musicale dell'artigianato è stata fondata l'associazione "*Arte di Musica - I Strumenti*", che riunisce diversi artigiani dediti in tutto o in parte alla costruzione e al restauro di strumenti musicali. Alcuni dei soci di questa associazione sono anche membri della "*Cumpagnia*".

4.3.1.1 Il liutaio

Ugo Casalonga, figlio di Toni e Nicole Casalonga, dopo essersi formato a Verona presso l'atelier di Bartolomeo Formentelli, è tornato a Pigna, dove nel 1991 ha aperto il suo laboratorio di strumenti musicali. Assieme a un apprendista costruisce e restaura chitarre, *cetere*, clavicembali e spinette. La fabbricazione di clavicembali e di *cetere* è prova più della passione che del desiderio di profitto, poiché si tratta di strumenti costosi. La vendita annuale è di circa sei pezzi l'anno.

Il fatto di vivere a Pigna gli consente di avere contatti e scambi con numerosi artisti in occasione di festival, in particolare con le attività che si svolgono alla Casa Musicale. Assieme a Boris visito la sua bottega e gli chiedo di spiegarci qualcosa della sua attività, di farci vedere gli strumenti che costruisce e se possiamo usare il walkman per registrare l'intervista e avere una documentazione sonora dei timbri degli strumenti.

4.3.1.2 Conversazione con Ugo Casalonga

D: Gli strumenti che fate appartengono alla tradizione?

R: Sì, più o meno. La *cetera* per esempio è uno strumento tradizionale. Poi mi sono dedicato anche ad altri strumenti, come le *cetre* medioevali per esempio. Questo (*indica uno strumento in una teca di vetro*) è uno strumento del rinascimento inglese. Sono strumenti che costruisco su ordinazione.

D: Tutto questo non c'entra con la tradizione corsa.

R: Per niente. Però faccio anche strumenti tradizionali. Per esempio faccio violini, che si usano sia nella musica tradizionale che in quella colta. Poi faccio clavicembali e spinette, organetti.

D: Hai uno strumento tradizionale da farci vedere?

R: Ecco una cetera a otto corde doppie.
Le corde vengono pizzicate insieme. È uno strumento tradizionale tipico della Corsica, questo è il modello base, con meccanica molto semplice, anche se moderna.

D: E questo?

R: È un “ceterino”, l’ho fatto a scopo didattico.

D: Quello strumento orizzontale?

R: È un tamburo a corde, che si suona con le bacchette.

D: Questi strumenti sono stati riprodotti sulla base di disegni o da vecchi strumenti ritrovati?

R: Entrambe le cose.

D: Ma inventi qualcosa anche tu?

R: Non esattamente, porto però le mie concezioni, le mie idee. Ho studiato in luoghi diversi, a Parigi, a Verona, e poi sono tornato in paese... (*Indicando lo strumento*) i fianchi sono in acero, la tavola armonica è in abete, e la tastiera qui è in ebano, ma a volte la faccio in palissandro.

D: Questi che strumenti sono?

R: Sono *sitol*. Non sono strumenti corsi. Li ho costruiti a partire da un manoscritto ritrovato in Spagna.

D: Questa è una pivana?

R: Sì (*la suona*).

D: Qual è l’uso di questi strumenti nella tradizione di Pigna?

R: Li usiamo per la musica da ballo o di intrattenimento, per accompagnare il canto monodico.

D: Ti capita di suonare con qualcuno?

R: Sì, suono col gruppo della ‘Compagnia’.

D: Ma suonate per stare insieme o date anche dei concerti?

R: Facciamo anche concerti.

D: Ci sono brani scritti per questi strumenti?

R: Per la cetera di sono manoscritti di intavolatura, ma molti brani

sono di trasmissione orale. C'erano anche cose scritte, dato che è stato grazie a un manoscritto di intavolatura che è stata ricostruita l'accordatura. Abbiamo trovato anche strumenti antichi, ma risalire all'accordatura originale è un'impresa molto ardua.

D: Quando adesso vi trovate per suonare, la musica che fate la inventate al momento?

R: No, no, è musica tradizionale. Per quanto riguarda il canto tradizionale c'è la trasmissione orale, ma non c'è stata trasmissione nella musica strumentale. Non abbiamo memoria di quando la cetera veniva suonata in Corsica. Di tradizionale per cetera conosciamo due pezzi, per il resto si tratta di musica di tradizione italiana.

D: Quando qualcuno canta qualcosa di tradizionale, tu lo accompagni?

R: Nella musica tradizionale corsa non si usa molto l'accompagnamento. La musica tradizionale corsa è polifonia vocale, non è accompagnata. Adesso invece ci sono polifonie accompagnate. Poi ci sono canti accompagnati dalla cetera, dal violino, come le serenate, ma suoniamo a orecchio. Quando la cetera è stata riscoperta l'ultimo suonatore era già morto da cinquanta anni. L'uso della cetera si era perso.

D: La si suona col plettro?

R: Sì. ... La cetera è stata riscoperta nei primi anni settanta. Abbiamo fatto un importante lavoro di ricerca.

D: C'è stato qualcuno in particolare a cui è venuta l'idea?

R: Il primo strumento è stato scoperto a Bastia, o meglio in un paese tra Bastia e Santu Fiorenzu. Un signore aveva in casa questo strumento come decorazione. Mio padre vide questo strumento e si interessò alla cetera, dato che si occupa di musica tradizionale. A quell'epoca, quando iniziarono le ricerche, furono scoperti dodici cetere tradizionali, di fatture diverse, in quanto costruite da

artigiani diversi.

D: Di che legno erano fatte?

R: Di vario tipo, noce, pino laricio, pino marittimo, abete del Jura, in Francia, che ha una venatura molto sottile ed è molto pregiato. Lo si usa per le tavole armoniche di molti altri strumenti: clavicembali, pianoforti...

D: Tuo padre, che ha questo interesse per la musica tradizionale, cantava?

R: Sì, ha imparato i canti tradizionali negli anni settanta.

D: Prima che fossero avviate tutte queste attività musicali, in questo paese quante persone c'erano?

R: Non lo so esattamente, io non c'ero ancora, dato che ho trentotto anni. Allora in paese non c'era quasi nessuno, le case erano diroccate, in macerie.

D: Quando eri bambino si faceva già musica?

R: Quando ero piccolo no, si è iniziato circa dieci anni dopo, quando mio padre fece visita agli artigiani dell'isola e visitò le case tradizionali in cui potevano essere rinvenuti oggetti antichi. Oltre alle cetere furono trovati degli strumenti a fiato.

4.3.2.1 Il costruttore di aerofoni

La visita successiva è alla bottega di Tomà Moscardini, che costruisce flauti, pivane, cialamelle e clarinetti. È molto giovane, ha poco più di venti anni, ed è lieto di illustrarci gli strumenti esposti nel suo negozio, costituito da un piccolo vano, recentemente restaurato, disposto su due livelli.



4.3.2.2 Conversazione con Tomà Moscardini

D: Hai dei modelli di riferimento per la costruzione degli strumenti?

R: No, in realtà no. Però c'era una persona nel paese, che si chiamava Monsieur Sarducci, che aveva un modello. Io ne ho uno, di un vecchio pastore, molto vecchio... Però lui lavorava a occhio.

D: I flauti hanno intonazioni diverse?

R: Sì, ma di solito in Corsica sono in re. Li costruisco così perché lì si può suonare con la cetera. In Corsica il modo è sol per gli uomini e re per le donne.

D: Sai suonare questi strumenti?

R: Sì, certo.

D: Ci fai sentire qualcosa?

R: *(suona delle scale su vari flauti e una breve melodia tradizionale)*. I flauti sono di canna, ma adesso ci sono anche di bambù, che però hanno un altro timbro. Io preferisco la canna tradizionale, perché ha un suono più delicato. Posso suonare anche i mezzi toni *(esegue un'altra melodia)*. Si ottengono i semitoni ocludendo due fori contemporaneamente. Questo invece è un flauto doppio, con canna di bordone e canna per la melodia.

D: Fai tu anche i clarinetti?

R: Sì, faccio anche i clarinetti, ma questo in particolare *(indica un clarinetto)* è un clarinetto occitano, viene da Tolosa. Le ance le compro già fatte, perché sono ricavate da un particolare tipo di canna, e poi sono troppo difficili da realizzare. Questa invece è una pirula, mentre questa, a due canne, l'ho inventata io, la pirula con bordone.

D: Ci sono regole particolari per il taglio delle canne?

R: Sì, ci vuole la luna calante di gennaio, gli ultimi giorni della luna calante di gennaio. Poi bisogna far asciugare le canne per tre mesi, devono stare al sole. Vanno tagliate in prossimità del nodo. Questa canna per esempio è chiusa. La apro io. Suona anche chiusa, ma aperta emette una qualità di suono diversa. Se il flauto è chiuso devo fare i fori più grandi per le dita e il suono diventa più grave. Con il foro per il pollice le ottave funzionano meglio, sono più chiare, ma il timbro è meno interessante, è troppo diretto...

I flauti di canna li suonano i pastori, è così anche in Marocco.

D: La tecnica è la stessa?

R: No, in Marocco il flauto è un semplice tubo di canna in cui si soffia con la bocca. Io non sono capace di suonarlo. È un flauto aperto. È come soffiare nel collo di una bottiglia.

D: Come mai hai questo flauto?

R: L'ho comprato durante un viaggio in Marocco. L'artigiano lo ha fatto in mia presenza in cinque minuti. È un tipo di canna completamente diversa, che in Marocco cresce molto rapidamente, a causa del sole.

D: I flauti che costruisci vengono suonati in occasioni particolari, concerti di musica tradizionale?

R: Nella polifonia tradizionale, a cappella, soprattutto in quella sacra di solito non si usa il flauto. Ma adesso si cominciano a usare flauti e percussioni nelle polifonie vocali. C'è stato un periodo in cui la gente non voleva sentir parlare di strumenti tradizionali, ora invece i tempi sono cambiati.

D: Da quanto tempo c'è la tradizione della musica strumentale?

R: Negli anni settanta alcuni gruppi musicali, come per esempio 'Canta U Populu Corsu' e 'A Cumpagnia' hanno introdotto i flauti, in seguito alla suggestione di alcune musiche andine, poi le chitarre e le cetere...

D: Ma solo a Pigna?

R: La tradizione strumentale ha ripreso vita in un primo tempo a Pigna, poi la prassi si è diffusa in tutta l'isola. Abbiamo anche strumenti comuni con l'Italia, come per esempio la cialamella (*la suona*)

D: Le note base quali sono?

R: Sol, fa, sib, re, mi, fa. È uno strumento difficile da realizzare, ne viene bene uno su dieci.

D: Da quanto tempo fai questo lavoro?

R: Da sei anni. Ho cominciato con Ugo, il liutaio, dove ho lavorato come apprendista per quasi tre anni.

4.3.3.1 Il costruttore d'organi

Inizialmente musicista jazz, Antonio Massoni iniziò a dedicarsi alla costruzione di organi all'età di ventidue anni quando, in occasione di un viaggio in Corsica scoprì l'organo toscano ed ebbe modo di conoscere un costruttore d'organi che ne aveva restaurato un esemplare. Grazie a una borsa di studio istituita dal CPS ha potuto imparare il mestiere in Italia presso la bottega di Bartolomeo Formentelli a Verona. Tornato in Corsica, iniziò a occuparsi di restauro di organi. L'organo ha un ruolo particolare nella musica corsa. Esiste infatti una forma di canto religioso, prevalentemente femminile, che richiede l'uso di questo strumento per accompagnare la voce. Questa forma musicale comincia ora a essere esplorata e nuovamente coltivata.

Il primo organo che Antoine Massoni ha restaurato è quello di La Porta Lampugnani, nella Castagniccia. Il suo lavoro più importante e prestigioso, durato due anni, resta tuttavia la costruzione, sulla base di un disegno medioevale, dell'organo dell'Abbazia di Royaumont. In seguito, nel 1991, Antoine Massoni ha aperto il suo laboratorio artigiano a Pigna. Il programma di restauri di chiese della Corsica condotto negli anni successivi ha consentito ad Antoine Massoni di essere occupato tutto l'anno, e avere tre dipendenti. La sua esperienza gli ha permesso di affrontare con cognizione di causa la questione dei rapporti fra attività legate alla musica e profitto, dato che a suo parere aprire un atelier di costruttore d'organi è un'impresa difficile e rischiosa, che necessita, oltre che di capacità manuali e creative, anche di un grande senso della realtà, per poter fare funzionare anche economicamente l'impresa. Egli si occupa inoltre della formazioni di giovani organisti e della promozione del repertorio per organo.

4.3.3.2 L'ebanista

Alexandre Ruspini vive a Pigna dal 1970 e ha partecipato alle diverse trasformazioni culturali e strutturali del villaggio, anzi ne è stato uno dei principali promotori. Inizialmente dedito alla costruzione di mobili, si è interessato in seguito alla falegnameria tradizionale e all'ebanisteria con legni locali. Egli partecipa inoltre, assieme al costruttore di organi, a un programma di restauro di chiese nell'ambito del quale ha sviluppato tecniche specifiche di restauro dei rivestimenti in legno e degli intarsi presenti negli edifici religiosi e negli organi.

4.3.3.3 La bottega dei carillon

Marie Claire Darneal è arrivata a Pigna nel 1980 e lavora alla *Casa di l'Artigiani* dal 1982. Successivamente, nel 1985, ha aperto il laboratorio dove costruisce carillon in legno dipinto, unici nel loro genere, che suonano melodie del repertorio tradizionale corso.

Le scatole dei carillon, di forma insolita, decorate con applicazioni di figure ritagliate su lamine di legno dipinto, si ispirano spesso al tema della *paghjella*, coi tre cantori in piedi disposti a triangolo con una mano dietro l'orecchio e la bocca aperta. I meccanismi sono invece di fabbricazione svizzera, tiene a precisare. L'altro suo campo di attività è quello della realizzazione dei costumi per le rappresentazioni teatrali della "*Casa Musicale*".

4.4.1 L'Auditorium

L'Auditorium, terminato nel 2001, fu progettato e costruito nell'intento di permettere l'incontro fra tradizione e innovazione in campo musicale e teatrale. E' costruito in pietra, con l'interno

rivestito in *pisé*, ovvero una mistura di terra battuta, argilla, sassi e paglia, in cui si aprono nicchie per ottimizzare il riverbero dell'ambiente. L'uso del *pisé*, di origine africana, fu riscoperto dagli artigiani del *Gruppu Munimenti*⁶, grazie all'apporto dell'architetto egiziano Hassan Fathy. La sala, che ha una capienza di 115 posti a sedere, è caratterizzata da un'acustica straordinaria. Questo spazio ospita uno studio di registrazione, ed è sede di rassegne di concerti e festival.

4.4.2 La Casa Musicale

La “Casa Musicale” è un'antica dimora signorile corsa in cui, nel 1985, dopo dodici anni di lavoro, è stato creato un albergo con sette camere e un ristorante. L'idea alla base del progetto era di riunire sotto un unico tetto un luogo dove gli ospiti potessero alloggiare e consumare i pasti, e uno spazio per scambi culturali e musicali, seminari e incontri artistici. Attualmente la “Casa Musicale” è sede di numerose attività musicali e culturali, fra le quali vanno ricordate la “*Scola di cantu*” dove si tengono corsi regolari durante l'anno scolastico e si svolgono seminari a tema per approfondire una tecnica o determinati aspetti interpretativi dei brani musicali (vi si insegna non solo canto, ma anche violino, organo e strumenti tradizionali) e la “*mediateca*” (dove è possibile consultare fondi musicali e accedere a una biblioteca).

La caratteristica musicale che è stata impressa a un albergo è un fatto unico e particolare, che ha una grande importanza nella vita di Pigna.

⁶ L'obiettivo di questa associazione di artigiani e scultori, creata nel 1970 in seno alla Corsicada,, è di utilizzare le tecniche e i materiali tradizionali corsi nell'architettura, nell'arredamento e nella decorazione di interni delle case.

4.4.2.1 Il seminario sulla musica tradizionale corsa

Durante il soggiorno in Corsica ho partecipato a un seminario sulla musica corsa tenuto da Toni Casalonga, Nando Acquaviva, e Pierre Savageau, compositore contemporaneo francese, interessato alla mimofonia e alla modalità, giunto da Marsiglia per l'occasione.



Fra i partecipanti vi erano i tre studenti di Arezzo di Ignazio Macchiarella, Alessandro Faraldi, Fabrizio Giannini e Mara Marcelli, che avevano già seguito in precedenza un corso di Nando Acquaviva sulla mimofonia, una suonatrice di fisarmonica, tre cantanti corsi (contralto, soprano e basso, che si esibiscono regolarmente in occasione di concerti di musica tradizionale) e un giovane violinista francese. Il seminario si articola in tre incontri, della durata di circa due ore e mezza l'uno, che si svolgono nella sala grande, al piano nobile della Casa Musicale. A disposizione dei partecipanti vi è un clavicembalo e alcuni strumenti tradizionali corsi, portati da Toni Casalonga: due pivane, due pirule e un corno marino.



Ai partecipanti è richiesto di dare il proprio apporto musicale, con la voce oppure con uno strumento. Nando Acquaviva (nella foto a sinistra al centro) ci chiede di emettere dei suoni e di trovare una nota di partenza per l'esecuzione di brevi sequenze melodiche, dapprima ognuno singolarmente, poi tutti insieme. Egli ci invita ad ascoltare con attenzione i

portamenti della voce fra una nota e la successiva, e ci chiede di volta in volta di enfatizzarli o di cercare di eliminarli. In questo modo è possibile sperimentare vari tipi di emissione, per constatare le modificazioni del timbro prodotto. Regolando l'intensità dell'emissione cerchiamo di percepire se si sviluppano armonici e di focalizzare l'attenzione auditiva su queste frequenze.

La suonatrice di fisarmonica e il violinista ripetono le stesse sequenze melodiche con i loro strumenti cercando di produrre note calanti e crescenti per ascoltarne il trascolorare dei timbri.

Entrambi concordano nell'affermare che con i loro strumenti, pur così diversi, è possibile riprodurre gamme non temperate. Con la fisarmonica è possibile modificare la velocità di apertura e chiusura del mantice e regolare diversamente la pressione dell'aria al suo interno, mentre con il violino è sufficiente allentare o aumentare la tensione delle corde per ottenere effetti di "scordatura".

Dopo questa prima fase di esplorazione dei suoni e dei timbri, che è proseguita con l'improvvisazione da parte di Toni Casalonga e di

Nando Acquaviva su alcune melodie tradizionali corse suonate con le pivane, le pirule e il corno marino, abbiamo iniziato la lezione di mimofonia. Con questo metodo Nando Acquaviva ci ha insegnato alcune *paghjelle*, che nel corso della lezione sono state variate interpolando le strofe con improvvisazioni strumentali.

I partecipanti più esperti hanno cantato le *paghjelle* assieme a Nando Acquaviva, che ha eseguito indifferentemente le linee melodiche di ognuna delle tre voci della polifonia, indicando agli altri, con il gesto delle mani, le note da intonare.

Nel corso di uno degli incontri ha preso la parola il compositore Pierre Savageau, per presentare la sua ultima composizione, l'*Allegro Barbaro*, che rappresenta il tentativo di applicare la tecnica della mimofonia a un'orchestra "rumoristica" fatta di seghe elettriche, martelli pneumatici, sirene, motori diesel e a benzina di motociclette, automobili, furgoni e autocarri. Questa "sinfonia urbana" come l'ha definita lo stesso compositore, vuole essere un omaggio a Béla Bartok e alla sua omonima composizione nonché al suo ruolo di ricercatore e sperimentatore nel campo della musica popolare e della modalità.

4.4.3 "E Voce di u Cumune"

L'insieme delle attività culturali che si svolgono alla "Casa Musicale" è organizzato dall'associazione "*E Voce di u Cumune*". Essa fu fondata nel 1978 ed è la madre di tutte le associazioni ("*A Casa Musicale*", "*A Cumpagnia*", "*Arte di a Musica*", "*Festivoce*") che ora coordina. Il suo campo di attività comprende i momenti della formazione, della ricerca, della diffusione del sapere musicale e della creazione artistica. Alla federazione "*E Voce di u Cumune*" si deve la riscoperta della *cetera* e la messa a punto della sua accordatura a partire da documenti originali del diciottesimo secolo

che la riportavano. Fra le altre attività va ricordato il coordinamento delle attività riguardanti gli organi toscani dopo il loro restauro (conferenze, concerti, lezioni).

I lavori di ricerca sul *Chjama e rispondi* e sui rapporti fra polifonia vocale e organo, sono oggetto di pubblicazioni regolari da parte dell' *L'Accademia di i Vagabondi*, associazione sorta nel 1980 per promuovere la pubblicazione di libri sull'arte e la cultura corsa.

4.4.4 Conversazione con Nando Acquaviva

Ho appuntamento con Nando Acquaviva per parlare del riacquisto e della musica corsa per la sera di mercoledì 16 aprile. La sua esperienza di vita, la sua poliedricità di musicista, compositore, uomo di teatro, intellettuale e didatta lo hanno reso una figura di assoluto rilievo nel panorama culturale della Corsica. Attraverso le sue parole si delinea il percorso dei fili che legano tradizione, creatività e innovazione in campo musicale e teatrale nella Corsica di oggi. Egli mi riceve nella sua grande casa a l'Île Rousse, dalle pareti rivestite di libri, restaurata secondo criteri di valorizzazione delle peculiarità architettoniche dell'edificio ed arredata con mobili antichi. Mi fa accomodare nel suo studio, vicino al camino, e mi chiede che cosa mi interessa in particolare della cultura corsa. Quando gli spiego che il mio interesse prioritario è per il riacquisto musicale, dopo una lunga pausa di silenzio sorridente, egli inizia a raccontare, con voce pacata, spesso a occhi chiusi, i momenti più salienti della sua carriera esponendo al tempo stesso le sue concezioni sul rapporto fra parola e suono e sul valore della modalità. L'intervista è stata rilasciata in lingua corsa.

D: In Corsica si parla ora di riacquisto come di una forma di rinascimento...

R: All'inizio c'è il riacquisto, poi c'è il rinascimento, perché sono

rinate cose che erano scomparse e sono nate cose che non c'erano. Il rinascimento che si è avuto in Italia nel quindicesimo secolo è stato così. Volevano ritrovare l'antichità, ma non l'hanno trovata. Hanno trovato altre cose, e questa è una grande meraviglia per l'uomo. Quando un uomo cerca di imitare una cosa, la fa al tempo stesso uguale e diversa. Fare l'identico è segno di attaccamento, di amore e fedeltà, ma anche di maestria, di capacità tecniche. Bisogna capire come è fatta una cosa, sia per poterla imitare che per poterla fare diversamente. Quando un uomo vuole arrivare a qualcosa di diverso, vuol dire che è più forte degli altri, perché vuole fare da sé, di testa sua. Egli prende un filo per legare il passato, il presente e il futuro. Quando si accorge che non può fare cose identiche a quelle del passato, ci mette del suo, e fa qualcosa di leggermente diverso. È una dinamica umana di grande bellezza, una sorta di moto perpetuo.

D: Come iniziarono le ricerche musicologiche?

R: La mia ricerca è iniziata, come per molti altri, con Felix Quilici, che ha registrato molte cose, vecchi canti, ha scoperto gli armonici... Si aprirono nuovi orizzonti. Io ho avuto la fortuna di lavorare con lui. All'epoca, negli anni sessanta, facevo jazz e musica classica. Sapevo suonare la cetera, lui era interessato, faceva ricerche, e Toni Casalonga ed io ci siamo aggregati. Abbiamo trovato strumenti musicali tradizionali corsi nei posti più impensati, che la gente a conoscenza delle nostre ricerche ci segnalava. Poi abbiamo reinventato gli strumenti tradizionali, per esempio dalla cetera tradizionale a otto corde siamo arrivati al *ceterone* a quattro corde. Un'altra volta, dopo avere visto in Italia *L'ultima cena di Gesù* di un pittore rinascimentale di cui non ricordo il nome, in cui erano raffigurati degli angeli che suonano il liuto con l'archetto, abbiamo imitato l'esempio e abbiamo provato a suonare la cetera con l'archetto anziché pizzicare le corde...

Abbiamo poi adattato alla tradizione alcuni strumenti non tradizionali, come la fisarmonica. Abbiamo fatto polifonie con seconda, terza, basso e cialamella.

Il riacquisto non sarà mai finito, perché la ricerca continua, e il tempo consente la decantazione, permette di trovare un modo di pensare la musica. C'è la riflessione su quello che si è imparato. Ci si mette del proprio e si arriva al rinascimento... Vedi, nella musica tradizionale non vi sono partiture scritte rispettate scrupolosamente, poiché il sapere era comunicato per trasmissione orale. In generale, ognuno apporta qualcosa, ed è per questo che si ha l'evoluzione, che può avere carattere molto dinamico. Ogni voce ha un margine di improvvisazione, nel modo di emetterla, lanciarla e portarla. Il cantante apporta sempre qualcosa di nuovo alla polifonia, elementi propri del singolo esecutore che egli può proporre ogni volta, perché fanno parte del suo stile di canto, oppure elementi di improvvisazione estemporanea, che magari non verranno più ripresi. La differenza rispetto all'improvvisazione nella musica jazz risiede nel fatto che le parti improvvisate sono molto più ampie e la libertà di improvvisazione è molto più grande. Invece, nella musica tradizionale, l'improvvisazione si fa a partire da frammenti minimi, che però cambiano tutto. Un orecchio esercitato è in grado di distinguere gli apporti interpretativi dei singoli cantanti e la loro maniera di elaborare un frammento melodico. Spesso un cantante è in grado di eseguire indifferentemente le tre voci, ma è il timbro che fa la differenza. Ci vuole il timbro adatto, grande sicurezza negli attacchi, perché si creino le stratificazioni di armonici, quelle note che i cantanti non emettono, ma che si sviluppano dalla sovrapposizione delle voci. Nella polifonia vi sono molte libertà, ma anche molti obblighi. È per questo che bisogna accordarsi, e ci si mette la mano dietro l'orecchio. Attraverso la posizione della mano siamo in grado di

percepire le vibrazioni della nostra voce e al tempo stesso le voci degli altri. Si creano gli armonici che, al di sopra delle teste dei cantanti, fanno vibrare l'aria. Sono i momenti più belli, e si arriva a un'armonia perfetta fra gli esecutori. Ci si guarda negli occhi, si osservano i movimenti della bocca, si è talvolta molto vicini. A volte ci si tocca per sentire la risonanza delle ossa, e poi si sente la musica che esce dai nostri corpi, le voci che si uniscono, e la sensazione del divino quando altre voci, che non sono le nostre, si mettono in movimento, in vibrazione, grazie all'acustica, forse, ma soprattutto grazie ai timbri, alla forza degli attacchi. Perché si arrivi a questi effetti è necessario che i timbri delle voci siano molto diversi fra loro. Dalla diversità delle voci nasce una musica divina che integra quella umana, il che vuol dire che siamo in comunione totale tra noi, con l'acustica dell'ambiente, col pubblico. È il piacere della comunicazione, della bellezza, un'ascesi.

D: Che rapporto c'è fra musica e politica in Corsica?

R: Vi è chi insiste sul messaggio politico di cui la musica può essere portatrice, e la musica non serve a nulla. Per fare musica 'politica' non è necessario che il testo abbia contenuto politico. Si può fare vera musica corsa, politica, anche accompagnando un canto d'amore, mentre proponendo semplicemente testi poetici che parlano di identità, di politica, diventa tutto più superficiale. I sentimenti umani, quelli più intimi, li si esprimono con la musica. La musica, che per me stesso è importantissima, è la mia tristezza, la mia malinconia, la mia energia. La musica ha un senso chiarificatore rispetto alle parole, ne definisce meglio il senso. La musica corsa non è temperata, è modale, e la libertà è nel modo.

D: L'idea di proporre il teatro antico in lingua corsa come è nata?

So che il gruppo 'A Filetta' ha fatto una *Medea*.

R: Una *Medea*? Due *Medee*! Anche noi della 'Cumpagnia'

l'abbiamo fatta. Ci sono state due Medee contemporaneamente, una è di 'A Filetta', ed è tratta dalla *Medea* di Euripide, per la quale mio nipote Jean-Claude ha scritto la musica, mentre io ho scritto la musica per la *Medea* di Seneca, che abbiamo messo in scena a Pigna con 'A Cumpagnia'.

D: Ma l'idea come è nata?

R: Si parlò di Medea, l'idea passò da un gruppo all'altro, ah Medea, Medea, e ci siamo messi a lavorare. E così sono nate due Medee. Questo vuol dire che le idee circolano, perché l'uomo deve trovare qualcosa di speciale, di specifico. La *Medea* di mio nipote e la mia sono completamente diverse, non hanno niente a che vedere l'una con l'altra, anche se sono tutte e due polifoniche. 'A Filetta' ha fatto anche *Don Giovanni*, mentre io ero intento a scrivere la musica per *Troilo e Cressida* di Shakespeare, andato in scena all'auditorium... (Fa una pausa, poi ricorda improvvisamente), cinque o sei anni fa siamo andati a vedere al teatro di Bastia una pièce di Brecht in corso rivisitata da un gruppo teatrale amico... Uno spettacolo bellissimo... (Sorride) ci siamo allargati! C'è stato un allargamento culturale ed artistico. La prima opera che abbiamo composto è del 1981, il titolo era *I sonnj sonadori* (i sogni suonatori). Più si facevano repliche e più ci si rimetteva. La regia era di Toni Casalonga. Ci sono state registrazioni. Abbiamo cominciato così. Il pubblico seguiva. La creatività teatrale fu un modo di affermarsi personalmente.

4.4.5 Nicole Casalonga



Nicole è musicista, diplomata in organo, e svolge ricerche nel campo della polifonia tradizionale corsa. Si occupa di trascrizioni di canti tradizionali in notazione corsa e di mimofonia. È inoltre impegnata nel campo

della polifonia femminile tradizionale, che interpreta assieme alle cantanti e musiciste del suo gruppo, 'Soledonna'. Nicole trova il tempo di spiegarmi che la polifonia femminile corsa non è un'invenzione recente, ma che se ne possono trovare delle tracce nel passato della tradizione corsa. Per esempio, quando non c'erano gruppi maschili disponibili per accompagnare gli uffici religiosi nelle chiese dei villaggi, il parroco poteva autorizzare un gruppo di donne a prendere il loro posto. È quindi riduttivo affermare che l'apporto femminile alla musica tradizionale corsa si limiti al canto monodico e al lamento.

Nicole e Toni Casalonga accolgono il nostro gruppo, guidato da Ignazio Macchiarella, nella loro casa di Pigna nell'ultima giornata della nostra permanenza in Corsica, per congedarci e per poterli ringraziare della calorosa ospitalità.