



Università
Ca' Foscari
Venezia

Scuola dottorale interateneo in Storia delle Arti



Università
Ca' Foscari
Venezia

I

U

A

V

Università Iuav di Venezia



Università
degli Studi
di Verona

Scuola Dottorale di Ateneo Graduate School

**Dottorato di ricerca
in Storia delle arti
Ciclo XXVI
Anno di discussione 2013**

***Polifonie viventi in area triveneta.
Le polifonie viventi in ambito lavorativo: assetti, profili, pratiche.***

**SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: Lart/07
Tesi di Dottorato di Matteo Del Negro, matricola 955891**

Coordinatore del Dottorato

Prof. Giuseppe Barbieri

Tutore del Dottorando

Prof. Carmelo Alberti

Co-tutori del Dottorando

**Prof. Maurizio Agamennone
Prof. Fabrizio Borin**

Parte I Teorie, metodologie, apparati concettuali

Capitolo I *Contestualizzazioni* p.5.

1.1 *Introduzione* p.6.

1.2 *Metodi e obbiettivi: le ragioni di una presenza polifonica in ambito lavorativo* p. 15.

1.3 *Ambito di ricerca: delimitazioni, identità e caratteri del territorio* p.17.

Delimitazione geografica p.21.

Identità p.23.

Musics, cultures identities p. 33.

La voce come vettore di identità p. 36.

Identità triveneta p.40.

Capitolo II *Assetti teorici* p.51.

2.1 *Introduzione* p.52.

2.2 *Beni immateriali* pag.54.

2.3 *Performance* p.67.

2.4 *Comunicazione non verbale* p.83.

2.5 *Comunicazione non verbale: fra consapevolezza e convenzione* p.92.

2.6 *Polifonie viventi* p.98.

Parte II Prassi e casistiche

Capitolo I *Tendenze e caratteristiche generali delle polifonie viventi* p.129.

1.1 *Statuto delle polifonie viventi* p.130.

1.2 *Pratiche polifoniche in area triveneta* p.132.

1.3 *Prospetto sinottico delle associazioni regionali che operano in ambito vocale* p.133.

1.4 *Fra miti e vestigia, fra testimonianza e camuffamento, tradizionale vel popolare* p.139.

1.5 *Gratuità e stabilità nelle polifonie viventi* p.143.

Capitolo II *Casi di studio* p.145.

2.1 Introduzione p.146.

2.2 Coro della Polizia municipale di Trento p.149.

2.3 Coro Modelli Unici dell'Ordine dei Commercialisti di Verona p.167.

2.4 Coro Bella Ciao, del Sindacato di Trento p.171.

2.5 Coro Voci della foresta dei forestali della Regione Friuli Venezia Giulia p.179.

2.6 Coro Bianche Cime dell'Ospedale di Belluno p.184.

2.7 Coro Voci della Ferrata di Verona p.186.

2.8 Coro PieMme della polizia municipale di Padova p.194.

2.9 Coro delle filandere di Arcade (TV) p.198.

2.10 Coro Partigiano e della Resistenza di Udine p.205.

2.11 Coro Partigiano Triestino Pinko Tomazic p.210.

2.12 Coro Doberdob dei cacciatori sloveni di Monrupino (TS) p.217.

2.13 Coro dei Vigili del fuoco volontari di Fiemme (TN) p.219.

2.14 Coro dell'Ordine degli Avvocati di Verona p.221.

2.15 Coro delle Cime, dello stabilimento Montedison di Marghera p.226.

2.16 Coro Fiamme Gialle della Guardia di Finanza del Veneto p.234.

2.17 Coro Ermes Grion della Fincantieri di Monfalcone p.235.

Capitolo III *Esperienze di coralità e scambi corali triveneto-istria* p.249.

Parte III

La mappa polifonica: osservazioni e conclusioni p.261.

Parte IV

Bibliografia, discografia, sitografia p.268.

Parte I

Teorie, metodologie, apparati concettuali

Capitolo I
Contestualizzazioni

1.1 Introduzione

Gli studi intorno all'uso della voce quale vettore di espressione performativa constano di contributi scientifici assai cospicui e disposti in prospettive diverse.

Diversi ambiti di studio compongono il panorama preso in esame, generalmente divisibili in almeno due macro aree: a) riflessioni intorno alla voce intesa quale modalità comunicativa propria di un singolo soggetto (dimensione di canto solista¹); b) contributi relativi all'espressione di gruppo².

Una seconda generale (e problematica) dicotomia si può focalizzare fra: a) la dimensione della cosiddetta 'musica d'arte' e b) una tradizione 'popolare'³.

Ancora, procedendo per coppie dicotomiche: a) un assetto professionistico e b) una dimensione amatoriale⁴.

Questo lavoro intende concentrare la propria attenzione prendendo in considerazione la dimensione associativa relativa al canto di gruppo, esaminandone le modalità di attivazione e funzionamento alla luce e sulla scorta della co-azione delle due ultime dicotomie presentate. La combinazione dei parametri indicati consegna un panorama affatto omogeneo e problematicamente definitivo: l'esame si rivela un esercizio critico votato alla continua e pragmatica valutazione, nell'ambito di assetti e pratiche performative talvolta anche assai lontani da stilemi e tipologie univoche.

A questi parametri sistemici occorre accompagnare uno fra i dati maggiormente discreti che definisce in modo specifico l'ambito di validità di questo studio: l'area geografica esaminata. Il carattere empirico delle indagini condotte è promosso dalle rilevazioni sul campo praticate in una delimitata area d'azione qual è il territorio triveneto.

¹ Per una panoramica delle problematiche concernenti la voce intesa come personaggio, singolo, si segnala: Camellini, Teresa, *Identità vocale e musica di tradizione orale*, San Pietro in Cariano, Il segno dei Gabrielli editori, 2006.

² In questo senso per una complessiva organizzazione dei principali cardini dello sviluppo polifonico vocale: Agamennone, Maurizio (1996, a cura di), *Polifonie*, Il Cardo, Venezia.

³ Una contestualizzazione in questo senso si ritrova in: Rigolli, Alessandro e Scaldaferrì, Nicola (2010, a cura di), *Popolar music e musica popolare*, Marsilio, Venezia.

⁴ Per quanto concerne una panoramica in merito alla dimensione amatoriale di pratica musicale e corale si consulti il rapporto steso dal Presidente del *Tavolo Nazionale permanente sulla musica amatoriale e popolare* istituito presso il Ministero per i Beni e Attività culturali <http://www.abbm.it/files/Prospetto-organizzativo-del-Tavolo-1.pdf> da cui emerge, aggiornato al 2010, la presenza in Italia di circa 16.000 gruppi (divisi fra corpi bandistici, cori e gruppi folkloristici) di ambito amatoriale.

Pertanto la valenza dei dati ottenuti si riferisce a una porzione limitata delle esperienze performative di gruppo riferibili a un ambito amatoriale, quelle viventi in area triveneta. La precisazione delle coordinate metodologiche all'interno delle quali il presente lavoro muove i propri passi necessita di ulteriori e conseguenti specificazioni: su tutte, l'aspetto repertoriale risulta essere il parametro maggiormente delicato in quanto più incline all'eterogeneità. Infatti la determinazione del repertorio si rivela, metodologicamente, assai problematica in quanto, anche, multifattoriale e, in definitiva, piuttosto particolare.

L'esame critico del concetto di 'repertorio popolare' troverà, infatti, numerosi ostacoli a causa o in virtù delle diverse accezioni che la letteratura ha consegnato. Generalmente, si segnalano ulteriori coppie dicotomiche pertinenti: a) scritto vs orale; b) spontaneo vs organizzato; c) autoriale vs tradizionale.

Infatti, nella diacronia degli studi pertinenti si ritrovano non raramente sovrapposizioni semantiche ovvero slittamenti di accezione: gli autori esaminati, in questo senso, manifestano una importante inclinazione all'uso di una propria terminologia scientifica, talora generando ibridazioni o intendimenti singolari. In particolar modo il concetto di *popolare* si presenta come particolarmente inflazionato e, allo stesso modo, assai conteso nelle denotazioni scientifiche: ciò vale soprattutto nelle concrete applicazioni performative, contendendosi l'attribuzione fra il contenuto repertoriale⁵ e la forma esecutiva.

Tale, infatti, pare essere il punto critico: si configura *popolare* un brano o una modalità esecutiva⁶?

Si rilevano, in questo versante, cospicui contributi diacronicamente disposti: la titolazione relativa spesso esprime una sicura afferenza popolare, e l'indagine si riferisce perlopiù ad aree ritenute omogenee quanto a parametri geografici e culturali⁷.

Si ritrovano pure applicazioni del popolare concernenti specifiche testimonianze, altrettanto definite anche nella titolazione⁸.

⁵ In questo senso l'ipotesi di attribuzione di *popolare* contempla talune caratteristiche strutturali di un certo repertorio praticato. Su tutte, per l'area triveneta: a) il trattamento armonico, con prevalente assetto di fluttuazione I-V grado ovvero I-IV; b) un procedere, per l'assetto vocale, perlopiù per moto parallelo, non raramente per terze e seste; c) una tendenza a forme strofiche con presenza di ritornello (ABA'BA''B.); d) eventuale accompagnamento strumentale perlopiù svolto con l'impiego di aerofoni e strumenti a pizzico/cordofoni. Si veda, per i cenni armonici: Piston, Walter, *Armonia*, Torino, EDT, 1989, p.481-484.

⁶ Particolarmente importante in questo ambito: Carpitella, Diego, *Musica e tradizione orale*, Palermo, Flaccovio, 1973.

⁷ Ad esempio si segnalano: Pagnin, Piero – Bello, Emanuele *Canti popolari trevigiani*, Treviso, Provincia di Treviso, 1990; Noliani, Claudio, *Anima della Carnia. Canti popolari*, Udine, Società filologica friulana, 1980; Pasetti, Anna, *Canti popolari trentini*, raccolti da Albino Zenatti, Editi e illustrati da Anna Pasetti, Lanciano, 1923, rist: Bologna, Forni, 1977.

⁸ Pargolesi, Coronato, *Eco del Friuli. 50 villotte popolari*, Trieste, Schmidl e Tedeschi, 1892; *Trieste vecia e nova raccolta di 50 canzoni popolari triestine*, a cura di Claudio Noliani, Trieste, Casa musicale giuliana, 1961; Zanettin, Giovanni, *Centosessanta canti popolari già in uso a Cembra (Trento)*, Milano, Edizioni Del Gallo, 1968.

Ancora, non sono rari i casi di produzioni rivolte a una documentazione maggiormente sistematica⁹ o, ancora, esempi di specificazione particolare rivolte a repertori religiosi¹⁰ o innologici¹¹.

Si segnalano, quindi, numerose pubblicazioni promosse da singoli gruppi corali¹² contenenti a diverso titolo i repertori praticati, rivolti generalmente a tipologie definite dai medesimi *popolari*.

Inoltre, si rileva una consistente attività di armonizzazione o di raccolta/armonizzazione di melodie di tradizione orale condotta prevalentemente dagli stessi direttori di formazioni corali, spesso avente come esito la pubblicazione editoriale¹³.

Si segnala questo processo quale appendice o risvolto che l'assetto 'coro' genera, avendo necessità di adeguato repertorio organizzato in voci pari o dispari. Tale esigenza (poter disporre di adeguato repertorio da eseguire in forma polifonica) rappresenta un importante elemento di snodo in merito alla accezione di 'popolare': in questo senso il concetto viene sottoposto a un esame critico in merito all'effettivo mantenimento del carattere ritenuto a esso proprio¹⁴. In altre parole: può un rivestimento polifonico, svolto tutorialmente, far mantenere all'iniziale brano (trasmesso solitamente in via monodica) il suo carattere popolare?

In questo senso si rilevano ed esplicitano processi piuttosto importanti di adattamento/revisione/elaborazione/arrangiamento/armonizzazione attuati su melodie tradizionali¹⁵.

⁹ Starec, R., *La tradizione etnomusicale nell'Istria Veneta*, in AA.VV., *Le tradizioni popolari nell'area veneta ieri e oggi*, a cura di Giorgio Bovo, Comune di Povegliano veronese, 1997; Manicardi, Nunzia, *Canti narrativi italiani. Versioni Centro-settentrionali*, Bologna, Forni, 1994; Macchiarella, Ignazio, *Introduzione al canto di tradizione orale nel Trentino*, Università degli studi di Trento, 1999.

¹⁰ Starec, Roberto, *Pieve di Gorto. Canti liturgici tradizionali*, in *In Guart. Anime e contrade della Pieve di Gorto*, atti del congresso (18 settembre 1994), a cura di Manlio Michelutti, Udine, Società filologica friulana, 1994, pp. 665-670; Tesserin, Gontranno, *Pregchiere e canti del popolo di Chioggia*, Chioggia, Edizioni Lagunari, 1976; *Dolce e felice notte... I sacri canti di Giovanni Battista Michi (Tesero, 1651-1690) e i canti di questua natalizio-epifanici nell'arco alpino, dal concilio di Trento alla tradizione orale contemporanea*, + 1 CD, atti del convegno (Tesero, 16-17 gennaio 1999), a cura di Renato Morelli Trento, Giunta della Provincia autonoma, 2001; *Canti sacri aquileiesi della tradizione orale raccolti da Giuseppe Cargnello*, a cura di Pellegrino Ernetti, Venezia, Tip. Armena, 1979.

¹¹ Gabrielli, Guido, *Canzoni della montagna*, Musica raccolta e trascritta da Guido Gabrielli, Trento, Associazione universitaria cattolica trentina, 1937; Cornoldi, Antonio, *Canti politici e patriottici del Polesine*, 'Lares', XXXIII, fasc. III-IV: 1965;

¹² *Canti popolari della Lessinia occidentale*, a cura del coro 'Fiorelin del bosc' di Ceredo, Verona, Grafiche AZ, s.d.; *Coro Bianche Cime anni 33*, edizioni Grafica Sanvitese, 2013.

¹³ Ad esempio, in area polesana: Savoia, Dante, *Cantar in coro -armonizzazioni corali di canti popolari-*, Verona, Cierre Grafica, 1996; Savoia, Dante, *Canta el coro -Nuove composizioni ed armonizzazioni di derivazione popolare per coro a voci virili-*, Montorio veronese, Trifoglio editore, 2008.

¹⁴ Raccolte di melodie di tradizione orale si ritrovano in: *Canti popolari vicentini*, Vicenza, Neri Pozza, 1981; Pagnin, Piero, *Canti popolari trevigiani*, Mogliano Veneto, Grafiche Piesse, 1990; Conati, Marcello, *Canti veronesi di tradizione orale*, San Pietro in Cariano, Il Segno dei Gabrielli editore, 2005.

¹⁵ Ad esempio, per la prassi liturgica c.d. *patriarchina*, si segnala il volume composto da Mario Dal Tin comprendente numerose intonazioni dello stile indicato, trascritte, notate e commentate (Dal Tin, Mario, *Melodie tradizionali*

Le conseguenze derivanti da questa panoramica consegnano un oggetto di studio decisamente ampio, all'interno del quale trovano posto insieme caratterizzati da pratiche vocali disparate. Tali diversità possono essere riassunte per:

1. forma (gruppi costituiti; gruppi spontanei);
2. genere repertoriale (popolare; d'autore; tradizionale);
3. organico (voci pari; voci dispari; accompagnamento strumentale);
4. impiego (concertismo, scopo ricreativo, animazione religiosa);
5. profilo (professionista; amatoriale);
6. matrice (associazione autonoma; ente; gruppo riconosciuto).

In questo senso lo spoglio della bibliografia concernente le diverse espressioni polifoniche rilevabili e i relativi caratteri specifici dimostra una quantità di contributi significativa, disposta attorno ad alcune aree presentabili come segue:

- a) studi dalla valenza generale, aventi come obiettivo una panoramica in merito alle difformi pratiche censite e documentate nell'area presa in esame¹⁶.
- b) studi dalla valenza generale, aventi come obiettivo la rendicontazione repertoriale rilevabile nell'area esaminata¹⁷.
- c) studi dalla valenza generale, aventi come obiettivo la messa in rapporto fra espressioni specifiche rilevate in una determinata area¹⁸.
- d) studi dalla valenza monografica, aventi come obiettivo la presentazione e precisazione dei caratteri ritenuti particolari di una delimitata area geografico-culturale, unitamente alla proposizione di repertori in uso¹⁹.
- e) studi dalla valenza monografica, aventi come obiettivo la proposizione repertoriale di specifici insiemi e gruppi²⁰.

patriarchie di Venezia, Padova, Panda edizioni, 1993). Sebbene, evidentemente, non si tratti di polifonia l'esempio è pertinente in senso metodologico per dimostrare un determinato modo di procedere relativamente al trattamento di informazioni raccolte sul campo (dalla prassi in uso e dai documenti d'archivio). Infatti, particolarmente in area carnica, si rilevano tutt'ora attivazioni di melodie patriarchine, sebbene possano essere considerate persistenze piuttosto esigue se applicate all'ordinaria liturgia.

¹⁶ Trattasi, ad esempio, del testo del Cornoldi (Cornoldi, Antonio, *Ande, bali e cante del Veneto*, Padova, Rebellato editore, 1968) in cui programmaticamente appaiono individuati e presentati i caratteri generali (ambiente, popolazione, idioma, canto popolare, caratteri melodici, influssi della musica colta su quella popolare..) della regione veneta.

¹⁷ Donorà, Luigi, *Danze, canzoni inni e laudi popolari dell'Istria di Fiume e Dalmazia*, Trieste, Supernova, 2003.

¹⁸ Esemplare il pur datato testo di Francesco Balilla Pratella (Balilla Pratella, Francesco, *Studi di comparazione etnofonica*, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1943) in cui emerge la comparazione sinottica fra espressioni e matrici vocali rilevate perlopiù in area italiana.

¹⁹ E' il caso del contributo di Noliani, votato alla presentazione di intonazioni rovignesi (Noliani, Cesare, *Canti di Rovigno*, Trieste, C. Mus Giuliana, 1956)

Il nostro intento, in questa sede, cerca di inoltrarsi nella complessità evocata mediante l'esame di una particolare prospettiva nel fare polifonia vocale. Proprio per questo, la scelta di introdurre un parametro metodologico definito si rivela una necessità ineludibile, abile nel ridurre i casi di studio ad una pratica specifica.

In questo senso la *ragione sociale*, vale a dire la individuazione privilegiata di pratiche polifoniche viventi associate o afferenti a multiformi attività di lavoro, in contesti diversi, può costituire un punto discriminante e discreto che, mantenute comunque le dicotomie precedentemente espresse, consente di selezionare talune formazioni ed esperienze sociali su cui rivolgere direttamente l'attenzione.

Conseguentemente sono state rilevate alcune specifiche occasioni di impegno polifonico in situazioni diverse, che possono essere così indicate:

- a) gruppi di matrice lavorativa²¹
- b) gruppi di matrice politica²²
- c) gruppi di matrice sindacale²³
- d) gruppi a carattere associazionistico²⁴

Gli studi concernenti questo specifico ambito non sembrano godere di una consistenza importante²⁵, se ci si riferisce alle attuali compagini: sembrano emergere aspetti di carattere monografico, inteso come rendicontazione delle attività poste in essere da singoli organismi e sodalizi.

20

²¹ Il cui legame con l'ambito professionale si rivela diretto, in quanto i membri sono in gran parte ancora in attività lavorativa (ad esempio: Coro Voci della ferrata di Verona o Coro polizia locale 'Città di Trento') ovvero indiretto, in quanto i membri si riuniscono nell'organismo formato pur essendosi estinto il percorso lavorativo (ad esempio: Coro delle Cime dello stabilimento Montedison di Marghera) o in quanto si riconoscono come simpatizzanti (ad esempio: coro PiEmme di Padova, pur avendo al proprio interno alcuni componenti il corpo di polizia locale)

²² La cui forma e i cui obiettivi rappresentano un'istanza politica espresa, ad esempio: Coro Partigiano triestino o Coro Partigiano e della resistenza di Udine.

²³ La cui vita si origina e sviluppa in contesto sindacale, e il cui repertorio si conforma ad istanze sociali e lavorative. Ad esempio: Corale Bella Ciao di Trento

²⁴ Gruppi la cui identità rappresenta particolari categorie sociali, riunite anche sotto la forma corale. Ad esempio: Coro Doberdob, dei cacciatori sloveni di Monrupino (TS). L'assetto associazionista, viceversa, risulterebbe assai corposo di attribuzioni: numerose, infatti, risultano le realtà corali espressione di associazioni o aventi forma associazionistica. Nel nostro ambito, invece, si ritengono pertinenti associazioni tipologicamente connesse ad attività lavorative o sociali *secondo* rispetto alla pratica corale.

²⁵ Infatti, sebbene non siano rari contributi inerenti particolari forme di canto di gruppo espresso da persone di analoga ragione sociale è parimenti da evidenziare come tali studi si riferiscano alla condizione ancora spontanea che governava le pratiche indicate e si situino piuttosto in un orizzonte temporale che termina con la seconda metà del 1900. Si segnalano in tal senso le documentazioni relative ai battipali veneziani contenute in Leydi, Roberto, *Canti popolari italiani*, Milano, Mondadori, 1979. Ovvero, relativamente all'espressione di canti nelle risaie: Castelli, Franco, Jona, Emilio, *Senti le rane che cantano*, Roma, Donzelli, 2005.

Perciò le esperienze censite ed analizzate nel presente lavoro si presentano come realtà di ‘secondo grado’: per le motivazioni emergenti ampiamente nel capitolo concernente i casi di studio, le afferenze lavorative e associative interessano i componenti in relazione al loro appartenere ad un gruppo stabile e costituito, il cui interesse vocale si esplicita in momenti non sincronici all’atto lavorativo.

In questo senso si rileva come la documentazione bibliografica relativa a questa specifica condizione non goda, allo stato attuale, di alcun contributo scientifico.

Invece, nella diacronia, si riscontrano numerosi contributi, anche aventi come destinataria l’area triveneta, atti a indagare le prassi esecutive di insiemi, perlopiù spontanei, di lavoratori attivi anche mediante il canto. Così assumono importanza basilare talune raccolte di canti concernenti, ad esempio, particolari categorie lavorative quali filandere piuttosto che boscaioli ovvero lavoratrici della risaia, il cui esame, tuttavia, generalmente si orienta nella rilevazione repertoriale ottenuta dal contatto diretto del ricercatore²⁶.

La presentazione di più unità prototipiche che risiedono nel contesto triveneto desidera fornire un quadro relazionale in cui possano emergere analogie e differenze, si esplicitino dinamiche e procedure, si presentino gli esiti repertoriali, si ricavano prospettive e criticità. Questo operatore metodologico (la *ragione sociale* citata) non annulla affatto le problematiche distinzioni prima espresse in forma dicotomica bensì le riordina applicandole in un contesto omogeneo individuato tramite l’afferenza di tali formazioni all’ambito lavorativo. Inoltre, in questo scenario, l’intento prevalente non è rivolto allo spoglio di partiture o all’analisi delle combinazioni armoniche, piuttosto consuete e ripetitive, rilevabili nel repertorio attivo presso le singole esperienze esaminate: al contrario, si ritiene importante una valutazione che contempli tipologie di scelta ed esecuzione²⁷, in relazione allo scenario in cui muove l’azione performativa e si attivano le relazioni sociali relative.

Questo orientamento, inclusivo delle principali acquisizioni teoriche maturate in ambito teatrale e degli studi sul concetto di performance²⁸, si ripromette di immettere forme ed

²⁶Particolarmente rappresentativi, in questo senso: Chiappa, Bruno, *Donne, lavori e cante della risaia*, Isola della Scala, Comune di Isola della Scala, 1982; Marson, Luigi, *Canto delle filatrici*, Treviso, Zoppelli, 1893.

²⁷ Differentemente, la letteratura presenta svariati e prevalenti casi di esame analitico dei brani in uso. Si veda in tal senso, per l’area di pertinenza: Macchi, Cesare, *Canzoni triestine (con musica)*, Milano, Carish, 1953.

²⁸ Appaiono fondamentali le produzioni teoriche raccolte in : 1) Turner, Victor, *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino, 1993. Questo testo esplicita le prevalenti tesi ‘sociali’ concernenti la produzione di ‘drammi sociali’ le cui dinamiche interagiscono-interferiscono-provocano gli scarti rilevanti alla base dell’attivazione performativa. L’ampia analisi dei diversi generi di performance proprie delle diverse culture si orienta fra espressioni tradizionali (rito, teatro, dramma) e espressioni mediate (cinema, televisione). 2) Schechner, Richard, *Magnitudini della performance*, Roma, Bulzoni, 1999. In questo contributo si esplicita l’esame dello spettro performativo inteso come relazione progressiva, fluida ed inclusiva del composito atto performativo, allargato a momenti diacronicamente

esiti della pratica musicale entro i confini di un atto performativo in cui co-agiscono altri fattori e diverse dinamiche afferenti non solamente ai parametri musicologici bensì relazionati ad un più ampio assetto performativo²⁹.

Ancora, in questo alveo assume altresì importanza la sinergica spinta esercitata tanto dagli elementi sonori quanto da quelli visivi: ne è testimonianza la scelta di predisporre ed acquisire una adeguata documentazione audio-visuale.

Risulta fin troppo scontato asserire che una esauriente presentazione performativa, nel tempo della multimedialità, non possa prescindere almeno dalle due dimensioni citate.

In realtà questa necessità ha appoggiato la scelta di presentare in senso critico anche alcune fra le principali acquisizioni scientifiche maturate dallo studio dei linguaggi non verbali³⁰. Proprio l'importanza e la discretezza che simili espressioni assumono ai fini comunicativi non poteva essere lasciata marginale, nell'analisi dell'azione performativa.

Finalmente, proprio in relazione alla dimensione effimera che le manifestazioni visive e sonore dell'atto performativo contengono, si è ritenuto opportuno e necessario incardinare l'intero contributo nell'ottica normativo-legislativa afferente al concetto di bene culturale immateriale³¹. La disciplina giuridica, declinata nelle sue forme ritenute più prossime all'ambito di ricerca qui proposto, risulta basilare al fine di individuare la forma, gli usi e la

interconnessi, ed esteso ad accezioni che si verificano in momenti diversi: dalla vita comune e quotidiana agli spettacoli professionistici con intenti estetici manifesti. 3) Deriu, Fabrizio, *Performatico*, Roma, Bulzoni, 2012. Questo testo segna una provvisoria summa dei principali cardini teorici stretti criticamente attorno al concetto di performance, programmaticamente e provocatoriamente declinato in un più ampio vocabolo –“performatico”, appunto- mutuato dagli studi di Dyana Taylor con il quale designare la pertinenza extra-artistica che la performance include: tramite essa, infatti, si ritiene possibile analizzare non solo gli esiti del prodotto artistico bensì anche i saperi trasmessi e i simboli ed azioni tramite cui/da cui essi sono veicolati. Infine, si veda pure Segalen Martine, *Riti e rituali contemporanei*, Bologna, Il Mulino, 2002 (1998).

²⁹ In questo senso si orienta uno studio olistico che abbia come centro la performance, con la consapevolezza dell'articolata serie di informazioni, non solamente artistiche pertanto, che essa sa trasmettere.

³⁰ La letteratura scientifica concernente questo campo di studi si rivela piuttosto variegata e disposta su versanti piuttosto specialistici, spaziando dalla vocazione clinica al ramo psichico. Si segnalano, fra i più recentemente pubblicati: Tardy, Martine, *Comunicazione non verbale*, Torino, Amrita, 2013. Cicchetti, Margherita, *Il corpo che parla*, Roma, Il filo, 2013. Si segnala, relativamente all'impiego chironomico: il singolare Requeno, Vincenzo, *Scoperta della chironomia*, Parma, Fratelli Gozzi, 1797 e il più contemporaneo Ott, Edward, *How to gesture*, 2009. Nel nostro ambito si è utilizzata la sintesi proposta da Corsaro (Corsaro, Mauro, *La comunicazione non verbale*, Roma, Aracne, 2011.) in quanto tarata sugli esiti più evidenti del linguaggio corporeo. Non scordando le complesse dinamiche con cui gli atti –consapevoli o meno- posti in essere dal corpo umano si relazionano, si è preferito in questa sede privilegiare alcuni cenni inerenti l'analisi visiva delle performances, dando quindi precedenza alla dimensione prossemica, cinesica e chironomica.

³¹ Per ciò il riferimento basilare risulta: Boldon Zanetti, Giovanni, *La fisicità del bello*, Venezia, Cafoscarina, 2008. In esso si presentano le specifiche normative di riferimento concernenti la disciplina del bene culturale ed il trattamento che la legislazione nazionale ed internazionale indica. Si segnalano anche: Mabellini, Stefania, *Appunti di legislazione dei beni culturali*, Lecce, Libellula edizioni, 2013; Bortolotto Chiara (a cura di), *Il patrimonio immateriale secondo l'Unesco: analisi e prospettive*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2008; de Varine Hugues, *Le radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*, a cura di Daniele Jalla, Bologna, Clueb, 2005 (2001); Micozzi Gabriele, *Marketing della cultura e del territorio*, Milano, Franco Angeli, 2009; Palumbo Berardino, *L'Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Roma, Meltemi, 2003; Unesco 2003, *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, Paris, 17 Ottobre 2003; Unesco 2005, *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, Paris, 20 Ottobre 2005.

tutela che simili artefatti artistici promuovono. Prassi³², emergenze e consuetudini risultano altresì normate e ordinate recentemente sotto una tutela europea i cui criteri si è cercato di presentare e delineare pur solamente nei tratti fondamentali racchiusi nella Convenzione per la tutela dei beni culturali immateriali³³.

L'esposizione che segue, pertanto, si conforma in ordine a questi parametri (Beni immateriali, Performance, Polifonie viventi) sul cui terreno si innestano i dati concernenti i gruppi documentati.

Generalmente, pur considerando ed includendo gli esiti ricavati dalla letteratura di riferimento, il presente contributo farà ricorso ad un uso consistente di osservazioni e riflessioni maturate nella rilevazione etnografica, nell'ambito della 'ricerca di prima mano', a contatto direttamente con le pratiche osservate, proponendosi di essere un punto di vista, pertanto soggettivo, in merito alle problematiche presentate, evidentemente alla luce delle acquisizioni diacronicamente maturate nel campo di studi indagato.

La prima parte del lavoro riguarda riflessioni di carattere generale inerenti le tematiche trattate, svolte con ricorso sia a documentazioni scientifiche sia a osservazioni ed elaborazioni personali.

Il primo capitolo della prima parte racchiude paragrafi dedicati in modo diverso alla presentazione dei caratteri generali del contesto geografico e culturale su cui si attiva la ricerca documentaria.

Successivamente a questo primo paragrafo introduttivo, il secondo paragrafo si occupa di fornire i parametri metodologici utilizzati nello studio esposto; il terzo paragrafo imposta una ricognizione sul contesto geografico di riferimento e sull'operatore identitario, declinato generalmente, nella sua accezione triveneta e nell'ambito musicale. Il capitolo conclude con un cenno al convegno, svoltosi a Roma nel 2012, della *International Society for Musicology* avente come tema *Musiche, culture e identità*, dai cui ampi ed articolati esiti sono stati riportati alcuni riscontri specificamente concernenti le problematiche rilevate in area triveneta.

Il secondo capitolo approfondisce le matrici scientifiche dei tre cardini programmatici individuati: Bene immateriale, Performance, Polifonie viventi. In particolare, il concetto di

³² Procedure e anche trattamenti di documentazione relativi alle prassi sono seguiti da una specifica tutela, che concerne la conservazione e la valorizzazione: questa è intesa anche nelle sue propaggini inerenti alla diffusione mediale e al trattamento delle informazioni sensibili in merito a dati personali.

³³ Il dispositivo europeo rappresenta l'ultimo contributo organico alla disciplina relativa ai beni immateriali, pur godendo di integrazioni predisposte dagli enti inferiori (singoli stati e proprie interne organizzazioni) in relazione alle diverse esigenze presenti in essi.

performance gode di ulteriori due paragrafi (il quarto ed il quinto) in cui trova posto il riferimento alla comunicazione non verbale.

La seconda parte indaga da un punto di vista specifico la presenza polifonica vivente in area triveneta.

Il primo capitolo si occupa di esaminare le principali tendenze rilevabili fra i gruppi attivi, esplicitandone le principali caratteristiche generali, indicandone le maggiori forme associative, criticizzandone alcune occorrenze.

Il secondo capitolo è dedicato alla presentazione dei dati raccolti presso i gruppi censiti e documentati. Ciascuna formazione è descritta con i documenti forniti dal gruppo stesso e con ulteriore documentazione altrimenti ottenuta. Per quanto possibile, ciascuna identità gode di una foto, di un documento audio-video, di una descrizione narrativa (questionario, intervista, testimonianze scritte).

La descrizione proposta e' strettamente integrata con la documentazione audiovisuale acquisita e va intesa come indivisibile da essa; il testo scritto, pertanto, acquisisce piena congruenza attraverso il confronto costante con quella documentazione: una lettura che ne fosse priva, pertanto, potrebbe risultare problematica.

Il capitolo III inserisce i frutti di un lavoro di ricerca sul campo presso le comunità italiane residenti in area istriana. La motivazione di questa presenza risiede nella problematica quanto suggestiva persistenza di taluni stilemi repertoriali, prassi esecutive ed organizzative nonché nelle dinamiche di variazione cui simili repertori e prassi si dimostrano nel tempo soggetti. Le comunità italiane censite nell'anno 2012, così, si dimostrano quali dinamici scenari di elaborazione di matrici e tratti musicali rilevati anche in area triveneta, area con cui i rapporti, anche istituzionali, godono di interscambi continui.

La parte terza presenta le conclusioni del lavoro, indicandone le attuali fisionomie e le provvisorie acquisizioni ottenute.

La parte quarta presenta indicazioni bibliografiche, multimediali e di sitografia.

1.2 Metodi e obiettivi: le ragioni di una presenza polifonica in ambito lavorativo e associativo

Ragionare intorno alla *voce* implica un corollario di allegati tutti valevoli di ricevere attenzione, parimenti generosi nel riconsegnare una prospettiva plurima di indagine, estremamente disposti a sollevare problematiche e criticità in merito ad eterodosse procedure performative, variamente esposti in misura più o meno quantificabile ad atti esegetici difformi³⁴. La mappa ottenuta dall'indagine circa la naturale, o connotata culturalmente, forma prima di espressione e comunicazione –la voce, appunto- prospetta una eterogenea conformazione concettuale assai fertile sia nella propria sostanza prettamente musicologica sia nelle irradiazioni interdisciplinari cui essa favorevolmente dà luogo³⁵.

Avvicinarsi al concetto di mappa prelude proprio a questa –qui solo allusa- dimensione sfuggente che la *voce*, e la vocalità, esercita nell'apparato comunicativo³⁶.

Sovente trascurati, i riflessi che la voce emana sembrano essere considerati superficialmente, talvolta come accessori rispetto ad un assetto comunicativo quasi unicamente attento al significato piuttosto che anche al significante³⁷: certamente, come appare in questa dimensione di cenno, la voce confina con l'atto linguistico³⁸.

Essendo produzione umana, essa gode della doppia dimensione di natura e cultura³⁹ e, perciò e soprattutto, della presenza di codici ad essa connessi⁴⁰.

³⁴ Cfr: Valentini, Paola, *Presenze sonore*, Firenze, Le Lettere, 2007, pp.138-165.

³⁵ Proprio in questo senso, esemplarmente, si segnalano A) per una presenza mediale: Cacciari C., Micciancio V., *La parola via etere. Suoni, rumori e silenzi nella pubblicità radiofonica*, Milano, Franco Angeli, 1999. B) Per un ambito didattico: Weiss, William, *Educare la voce. Metodo ed esercizi ad uso di attori, cantanti e di chi lavora con e sulla voce*, Roma, Audino, 2007; C) Per un approccio pedagogico/terapeutico: Fussi, Franco, Magnani, Silvia, *Lo spartito logopedico. Ovvero la gestione logopedia della voce cantata*, Torino, Omega, 2003. D) Per una dimensione estetica: Celletti, Roberto, *Storia del Belcanto*, Firenze-Fiesole, Discanto La Nuova Italia, 1983.

³⁶ Ad esempio, per la dimensione fonetica si confronti: Nespôr, Marina, *I suoni del linguaggio*, Bologna, Il Mulino, 2008;

³⁷ La dimensione e la discretezza del significante si evince, ad esempio, dalla trattazione presente in: De Dominicis, Amedeo, *Intonazione. Una teoria della costituzione delle unità intonative*, Roma, Carocci, 2010.

³⁸ Per un uso spettacolare dell'elemento voce: Bocci, Guido, *Incontrare la voce. Manuale di grammatica teatrale*, Foggia, Bastogi, 2002. Per i risvolti comunicativi: Grant Williams, Renée, *Come usare la voce per convincere, affascinare e comandare l'attenzione*, Bellaria, Sangioanni's, 2008.

³⁹ Cfr: De Dominicis, Amedeo, *Fonologie comparate. Suoni e lingue d'Europa, Cina e mondo arabo*, Roma, Carocci, 2013.

⁴⁰ Un'indagine sui codici della lingua italiana e sui processi di variazione in atto si ritrova in: Calamai, Silvia, *L'italiano: suoni e forme*, Roma, Carocci, 2008.

Proprio in questa dimensione si scorge l'intero panorama scientifico indispensabile alla comprensione della 'faccenda voce': dalla dimensione del codice si intuisce come e quanto l'atto linguistico vocale sia imbricato in un complesso sistema generatore, assai variabile, culturalmente determinato, non sempre esplicitato, figlio o genitore di convenzioni diversamente disposte e connessi atti regolativi.

La dimensione del codice, nuovamente, centra concetti quali performance, estetica, emico, distanza, univocità, interpretazione, trascrizione, effimero, connotazione, trasformazione. Centra parimenti ambiti disciplinari eteroclitici quali sociologia, antropologia⁴¹, psicologia⁴², storia della musica, linguistica, storia dello spettacolo, prossemica, cinesica: ambiti disciplinari eteroclitici e, anche, relativi strumenti metodologici talora assai distanti.

La Polifonia è un codice espressivo complesso, vettore tramite cui in questa sede si cercherà di transitare fra epoche, espressioni artistiche, aree geografiche, procedimenti espressivi, culture, processi sociologici, prassi antropologiche e performative.

Afferente al sistema voce, essa ne è una parte connotata culturalmente⁴³, espressione non sempre lineare di processi cognitivi affatto scontati⁴⁴, esito di procedure non raramente poco o per nulla codificate esplicitamente, manifestazione eterogenea di prassi di lunga durata, scritta o non, afferente e caratterizzante ambiti geografici assai diversi, risultato artistico declinato in stili pure marcatamente difforni.

Proprio il codice polifonico sarà, allora, un vettore particolarmente generoso che permetterà di indagare in modo possibilmente olistico realtà vocali, persistenze e presenze polifoniche alla luce non solamente delle acquisizioni musicologiche bensì sulla scorta della mappa già prospettata.

Le ricerche condotte intorno alle Polifonie viventi in area triveneta vedono la propria matrice in questo alveo disciplinare, a cavallo fra assetto uditivo e visivo, in cui le due dimensioni sono concorrenti per l'analisi delle procedure rilevate.

⁴¹ Per una panoramica concernente le varietà linguistiche locali, in particolar modo sui meccanismi di produzione del suono che caratterizzano lingue diverse cfr: Maturi, Pietro, *I suoni delle lingue*, Bologna, Il Mulino, 2006.

⁴² Il testo segnalato si pone quale ineludibile per un approccio psicologico alla pratica musicale: Sloboda, John, *La mente musicale*, Bologna, Il mulino, 2002.

⁴³ In merito alla eterogeneità di processi e significati che assume l'istanza polifonica, soprattutto in ambito vocale, cfr: Agamennone, Maurizio, a cura di, *Polifonie. Procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione 'a più voci'*, Roma, Bulzoni, 1998.

⁴⁴ Per uno studio dei processi attraverso cui la mente elabora le informazioni musicali cfr: Lorenzetti, Loredano Matteo, *Processi cognitivi in musica*, Milano, Franco Angeli, 1986; Schon, Daniele, *Psicologia della musica*, Roma, Carocci, 2007.

I.II Ambito di ricerca: delimitazioni, identità e caratteri del territorio

Una personale precedente indagine svolta fra il 2007 e il 2009 sempre in area triveneta fotografava un territorio fortemente intessuto di voce e, nello specifico, di intonazioni polifoniche. Rilevandone diverse matrici e documentandone i più svariati esiti, il territorio indagato presentava un paesaggio sonoro⁴⁵ piuttosto denso e parimenti eterogeneo quanto a paradigma e repertorio.

Ad anni di distanza la ricognizione, forte degli sviluppi nel frattempo occorsi, informa gli osservatori circa una continuazione del fenomeno, non tanto nel senso di mera continuazione dell'esistente –essendo questo, potenzialmente, un dato certo significativo ma, tutto sommato, poco discreto- bensì di ulteriore prosecuzione della nascita di formazioni vocali in aggiunta all'esistente.

Evidentemente a questo fenomeno si accompagna la fisiologica cessazione di attività da parte di talune formazioni ma, nel complesso, risulta importante osservare come, da ricognizioni sul terreno e da indagini di altra natura (ad esempio da consultazioni di annuari corali), la presenza rilevante di polifonia sembri consustanziale a questo territorio. Tuttavia, se per quanto concerne le presenze numeriche la realtà è piuttosto esplicita non altrettanto esplicita essa lo è per altri indicatori estremamente funzionali per la comprensione generale e globale del fenomeno osservato.

Valga per ciò un aneddoto, anche in questo caso personale: l'inizio delle indagini intorno alle polifonie viventi in area triveneta, nel 2007, fu associato, inconsapevolmente, ad una figura comunque importante per la coralità inizialmente veneta ma, sempre più, non solo: Bepi De Marzi⁴⁶. Al tempo l'associazione fra polifonia vocale e l'autore veneto risultò quasi l'unico appiglio da cui partire.

Valutando, ora, questo accostamento inconsapevole non si può non rilevare come l'influenza del maestro pervadesse il panorama delle (non molte, in realtà, al tempo) personali partecipazioni a concerti vocali, tanto da provocare un legame naturale -o, meglio, spontaneo- pur se non rispondente alla realtà effettiva che nel territorio viveva.

⁴⁵ Il riferimento è diretto all'esemplare sudio di *The tuning of the world* (1977), ed.it. *Il paesaggio sonoro*, Milano, Unicopli, 1985.

⁴⁶ Sulla figura di De Marzi, all'interno del panorama corale triveneto, non si rilevano contributi bibliografici specifici. Oltre alle plurime antologie di brani corali esitati si segnala: De Marzi Bepi, *Contrà dell'acqua ciara*, Padova, Panda, 2005.

In omologia a questo aneddoto, la concreta *ascoltazione* del paesaggio sonoro triveneto portò insperati ed inattesi risvolti, scoprendo –ed, in questo caso, il senso va inteso etimologicamente- una copiosa quanto eterogenea realtà, di cui il caso De Marzi rappresentava un importante segmento ma, certo, affatto l'unico.

Si rivelò, in ordine alle tassonomie nel tempo elaborate, un esempio di *produzione popolare d'autore*, perciò un caso specifico, similmente al friulano Marco Maiero, di autorialità vivente che elabora la propria produzione ispirandosi agli stilemi melodico-armonici tradizionali, con cospicue peculiarità personali, generalmente su testi di frequente indirizzo naturalistico e, non raramente, con ricorso a situazioni affettive di nostalgia verso un passato eretto ad orizzonte che si dimostra tanto imprescindibile quanto irraggiungibile. L'attenzione scientifica che da questo espediente prende le mosse intende perciò anzitutto presentare la *pluralità* di espressioni che informa le polifonie viventi in quest'area geografica.

La questione metodologica potrebbe porsi in questi termini: poiché il territorio triveneto consta di plurime, variegata, eterogenee ed eterodosse presenze di polifonie viventi, mediante quali criteri è opportuno avvicinarne gli esiti, presentarne le vicissitudini, esplorarne le fisionomie, valutarne gli effetti, studiarne le gesta? Altrimenti detto: a fronte della varietà tipologica negli effetti attiva, come ricondurre a sintesi un siffatto panorama artistico? Ancora: quale criterio selettivo adottare al fine di evitare troppa generalità e perseguire non eccessiva particolarità?

Tuttavia, l'esposizione della pluralità polifonica pare essere orfana di una causa o, metodologicamente, potrebbe apparire una scontata osservazione del reale fine a se stessa.

Altrimenti: presentare un fenomeno, sebbene variegato ed esposto come tale, pur riconoscendovi la cospicua presenza numerica e attribuendovi altresì la lungimiranza di una evoluzione diacronica, genererebbe una stasi piuttosto imbarazzante rispetto a cui il compito dell'osservatore potrebbe risultare solo enumerativo invece che critico/analitico. Se, ancora, non si riconosce una causa *ab origine* che dia conto del fenomeno diventa assai improba l'impresa di ricondurre l'esistente in, seppur flessibili, coordinate fenomenologiche attendibili e suggestive.

E' proprio l'entrata in scena del termine suggestione che apre la strada, finalmente, al nucleo generatore di questa perlustrazione polifonica poiché la domanda, a monte, si traduce come segue: la trasformazione sociale ha realmente ed inesorabilmente sottratto all'ambito lavorativo la dimensione del canto? Computer, uffici e tempi contratti hanno cancellato una procedura viceversa assai copiosamente diffusa in un passato non troppo

distante? Memori delle vicissitudini –peraltro molto ben documentate nei/dai cosiddetti *canti di lavoro*- tramite le quali l’interstizio fra lavoro e canto si allargava fino a quasi annullarsi, dovremmo oggi amaramente concludere che l’esperienza e la necessità dell’attivazione musicale, in generale, e corale in ambito lavorativo ha perduto la ragione della propria esistenza?

La sincronia –o, talvolta, l’isoritmia- fra processo vocale ed attività motoria è una prassi da leggere solamente nelle raccolte etnomusicologiche⁴⁷?

Non è evidentemente volontà di questo lavoro sospingere verso il presente procedure di osmosi fra lavoro –quasi sempre manuale- e polifonia vocale pressochè estinte attualmente ovvero ri-proposte principalmente in operazioni di revival quanto, piuttosto, censire prassi polifoniche *liminali*, prossimali rispetto al contesto lavorativo.

In sostanza individuare attivazioni vocali, e polifoniche in particolare, sincroniche ai processi di lavoro attualmente viventi risulterà impresa improba, limitata ad alcune esigue persistenze, piuttosto periferiche e quasi mai, oggi, legate ancora al canto di gruppo.

Invece si sosterrà la tesi per cui esistono, e vengono documentate, pratiche polifoniche connesse ad esperienze lavorative rispetto a cui non sia più l’elemento sincronico fra canto e lavoro a determinarne l’identità quanto piuttosto una dilazione, un differimento temporale, un allargamento del margine per cui il *mentre* sia sostituito dal *prima* o dal *dopo*.

In questo senso si può affermare che non è stato soppresso il rapporto fra lavoro e canto, piuttosto si è allargato ma non annullato, assumendo ancora oggi fisionomie piuttosto definite le quali testimoniano la necessità –le cui cause si avrà modo di avvicinare- ancora viva di mantenere un legame fra processo produttivo ed esperienza performativa.

Quale interesse, serve chiedersi, possono avere simili processi performativi di gruppo? Quali valenze e peculiarità promuovono? Come contestualizzarne le pratiche? A quali ragioni risponde la loro attività? Che tipo di legame si instaura fra l’esito artistico ed il contesto primario da cui il sodalizio ha origine?

Queste, e numerose altre domande, saranno oggetto di discussione, anche mediante il punto di vista primo, emico, dei diretti interessati. Tuttavia occorre ribadire che l’occasione sarà propizia per tentare un nuovo approccio a questa problematica che si situa sul crinale fra passato e presente, fra scritto ed orale, fra artistico e sociale, fra spontaneo e organizzato, fra memoria e novità.

⁴⁷ Cfr, per il caso citato e, in generale, per simili processi musicali attivati: Facci, Serena, *Capre Flauti e Re*, Torino, Edt, 1997.

Non sarà più una panoramica di filandere al lavoro in canto bensì di lavoratrici di una filanda di Arcade (TV) che, oggi, ripropongono, in assetto corale, il repertorio eseguito un tempo in sincronia con il proprio lavoro. Non sarà il corpo dei vigili del fuoco di Fiemme (TN) che canta mentre è alle prese con un'evacuazione di uno stabile bensì i componenti del Corpo che, al termine del lavoro, si ritrovano utilizzando il vettore polifonico del canto di gruppo. Non saranno gli avvocati veronesi a cantare in udienza preliminare bensì a cantare per la consueta cerimonia di auguri natalizi all'Ordine degli avvocati medesimi. Processi nuovi, strumenti metodologici da calibrare, assetti e convergenze disciplinari da utilizzare in larga scala per nuove esperienze di canto di lavoro, divenuto –oggi- canto *dopo* lavoro.

Delimitazione geografica

Lo studio in oggetto concretizza alcune rilevazioni svolte in un determinato e specifico spazio culturale.

La premessa consegna una chiara consapevolezza in merito alla circoscritta validità del fenomeno in oggetto. Ne consegue che lo studio si colloca in un'ottica specifica, considerando la presenza di polifonie viventi in una determinata area –quella triveneta- i cui confini geografici e culturali sono già sfuggenti e, talvolta, ibridati da vicissitudini storiche affatto vincolabili a schemi stabili.

Perciò, la limitazione dell'area coinvolta nelle indagini sarà operazione metodologicamente indispensabile per collocare le esperienze censite all'interno di una specifica condizione culturale e geografica.

L'area triveneta si conforma nella sua presenza attuale al termine di un articolato percorso storico in cui i territori oggi interessati hanno visto, in differenti fasi storico-politiche, diversi assetamenti con l'attribuzione di potestà istituzionali difformi, soprattutto come è evidente in relazione alle aree di confine e, sensibilmente, con il confine con l'est.

Si è scelto di individuare come pertinente il territorio che insiste nelle attuali regioni del Veneto, Friuli Venezia Giulia e Trentino.

Una precisazione doverosa consente di giustificare l'assenza dell'Alto Adige in relazione a diversi parametri che ne determinano una differente identità rispetto alle rimanenti aree menzionate.

Anzitutto⁴⁸, evidentemente, le vicissitudini storico-politiche che vedono il Tirolo meridionale annesso all'Italia in seguito alla Prima guerra mondiale, pur se abitato da popolazione autoctona di lingua e cultura tedesca.

In seguito all'armistizio del 1918, infatti, i territori a sud del Brennero entrarono a far parte del territorio italiano. Proprio in questo senso l'identità altoatesina detiene caratteristiche e peculiarità specifiche.

Durante la seconda guerra mondiale⁴⁹ si registra una nuova occupazione da parte dei tedeschi, stabilendo in Alto Adige la cosiddetta 'zona di operazione Prealpi' per terminare, nel 1945, nuovamente in mano alleata. Lo stesso anno vide la nascita del maggior partito

⁴⁸ Cfr: Ferrandi, Mario, *L'Alto Adige nella storia*, Rovereto, Manfredi, 1981; AA.VV., *Trentino e Alto Adige dall'Austria all'Italia*, Seta edizioni, Bolzano, 1969.

⁴⁹ Per quanto concerne le ragioni e le cause degli assetti autonomistici e in merito ai dati storici concernenti l'area altoatesina si confronti: Faustini, Carlo, *Storia dell'autonomia del Trentino-Alto Adige*, Publilux, Trento, 1995.

locale, che da sempre rivendica un assetto autonomo del territorio e che ancora oggi gode della maggioranza nella Provincia autonoma di Bolzano, la Südtiroler Volkspartei (SVP). Tale istanza autonomista diede vita a numerose iniziative rivolte all'ottenimento di un regime legislativo ed economico speciale, riuscendovi in varie fasi e talora anche mediante forme di protesta piuttosto importanti, fra cui, nel 1957 il 'Los von Trient' ('via da Trento) ovvero una manifestazione di massa la cui istanza mirava a disgiungere i territori dell'alto Adige dalla provincia trentina.

Oggi la Provincia autonoma di Bolzano gode di numerose materie la cui gestione è svolta in autonomia finanziaria e legislativa, fra cui, nel settore di nostra pertinenza, la legittimazione bilinguista (talora anche trilinguista, con il ladino) nelle amministrazioni locali.

Questi brevi cenni avvalorano o contribuiscono a identificare l'area altoatesina come composta da caratteri culturali specifici rispetto alla provincia autonoma di Trento.

Pure nella regione del Veneto e del Friuli Venezia Giulia, con ogni evidenza, sussistono condizioni di eterogeneità culturale, con la presenza storica delle cosiddette *minoranze*⁵⁰ (su tutti: cimbri, altopiano dei Sette comuni, Veneto; germanofoni, Sauris, Friuli), non tali tuttavia da risultare preponderanti quanto nell'area altoatesina, caratterizzata da una prevalenza indiscussa di identità culturale afferente all'area germanica: attualmente si stima che il gruppo linguistico tedesco si collochi attorno al 70 % della popolazione totale⁵¹.

In una tale ottica, perciò, pur essendo il paesaggio culturale altoatesino composto da numerose forme di polifonie, con prassi esecutive particolari, si è ritenuto coerente includerne gli esiti di ricerca in un apposito e successivo contributo monografico in grado di conferire ai dati una maggiore precisione e specificità di osservazione.

⁵⁰ Cfr., per quanto concerne le minoranze in Italia: Panarari, Massimiliano, *Elogio delle minoranze*, Venezia, Marsilio, 2012. Per quanto è relativo all'aspetto linguistico si veda: Toso, Fiorenzo, *Le minoranze linguistiche in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2008. Per il riconoscimento giuridico delle espressioni linguistiche si confronti, invece: Bonamore, Daniele, *Lingue minoritarie, lingue nazionali, lingue ufficiali nella Legge 482/1999*, Milano, Franco Angeli, 2004.

⁵¹ Cfr: Manuale dell'Alto Adige, Giunta Provinciale di Bolzano, Bolzano, 2013, pp. 199-236.

Identità

Il ricorso al concetto di identità⁵² comporta un articolato esame delle valenze e delle oscillazioni semantiche che il termine assume nei diversi ambiti in cui trova applicazione.

In questa sezione si darà spazio e si conferirà dignità ad una serie di possibili denotazioni dell'inclusivo e conteso termine, tentandone la verifica tramite alcuni casi derivati anche da rilevazioni sul campo.

Innanzitutto⁵³ emerge una marcata differenziazione in fatto di orizzonte diacronico fra l'identità come derivazione motivata e provata da testimonianze storiche autentiche e l'identità come processo in costruzione nel presente. Tale forte dicotomia strutturale si può considerare quale matrice da cui, per ramificazione, le altre accezioni prendono vita.

Le due posizioni riflettono orientamenti diversi, quasi contrapposti: da un lato un'identità che deriva fortemente dalla storia, potremmo dire identità che da sola parla di sé; dall'altro un'identità che ha costante bisogno di rivitalizzazione e di affrancamento, di emancipazione, di affermazione.

Semplificando: nel primo caso si assiste ad un processo di riconoscimento, di testimonianza già validata dalla storia, nell'altro si tratta di incidente probatorio, di valutazione non (ancora) terminata, le cui certificazioni mancano del crisma conferito dalla diacronia di medio-lungo periodo.

Si incontrano, scorrendo e/o soffermandosi su una casistica teorica⁵⁴, dunque fenomeni di identità che originano perlopiù dal secondo ceppo su indicato, poiché il primo si configura con relativa autonomia, ovvero può dirsi discretamente autotemico.

Ancora: nel primo caso l'identità è una constatazione, nel secondo è un processo in divenire.

Si registrano numerose dinamiche che coinvolgono gli attori sociali interessati ai fenomeni identitari: talvolta l'interesse -da parte di coloro i quali sono caratterizzati o hanno a che

⁵² Un primo punto di partenza concettuale può essere: Aime, Marco, *Eccessi di culture*, Torino, Einaudi, 2004.

⁵³ Una panoramica, in tal senso, si può rintracciare in: Fabietti, U., Malighetti, R., Matera, V., *Dal tribale al globale*, Milano, Mondadori, 2002.

⁵⁴ Si confronti, anche per un'analisi di identità da un punto di vista sociologico: Porcelli, Giorgio, *Identità in frammenti*, Milano, FrancoAngeli, 2005. Si veda, per un approccio clinico: Visani, Enrico, a cura di, *Identità e relazione*, Milano, FrancoAngeli, 2001. Per approcciare le tematiche relative al riconoscimento così come all'identità intesa come interpretazione piuttosto che come costruzione: De Benoist, Alain, *Identità e comunità*, Napoli, Guida, 2005.

fare con identità già mature e riconosciute- nei confronti della propria situazione non è rivendicato⁵⁵ o la cui rivendicazione non è particolarmente sentita come necessità.

Al contrario, sovente proprio da coloro i quali sono interessati allo sviluppo ed all'emancipazione di una certa istanza identitaria giunge un'istanza rivolta alla valorizzazione della propria situazione.

In taluni casi, esempi di identità storicamente inoppugnabili passano in sordina, o scontano un vero e proprio stato negletto o di oblio, causa la sostanziale indifferenza del gruppo sociale coinvolto, per inerzia, per mancanza di forza, per abbandono o rassegnazione, per timore di una rivendicazione fuori dal tempo.

Evitando le generalizzazioni proprio perciò diremmo che l'identità è tale *proprio perché* è fuori dal tempo, estranea alle leggi del quotidiano? Oppure dovremmo presentare l'ipotesi che anche l'identità si rapporta alle logiche ed alle dinamiche del vivere in divenire⁵⁶?

Come facilmente si può notare, con questi interrogativi di astrazione teorica si avvicina in modo rilevante la questione connessa all'*evoluzione nella continuità*: in ragione di questa istanza emerge la consapevolezza che la dinamica identitaria si rapporta in modo dialogico con il presente, non caratterizzandosi viceversa per una statica ed immortale riproposizione quanto piuttosto ridefinendosi alla luce della storia e delle concrete condizioni in cui vive.

Evoluzione nella continuità presuppone, a ben vedere, due spinte fra loro sinergiche: una già solida presenza, evidenziata nella continuità temporale espressa in diacronia, e, parimenti, una insistenza nella realtà presente.

In questo senso l'identità si configura quale garanzia di un processo. Un processo che esclude gli estremi, perciò esclude il passato senza presente ed il presente senza passato⁵⁷.

Con questo panorama di indirizzo preventivo si potranno, ora, evidenziare alcune casistiche particolarmente influenti nel disegnare i confini dell'espressione dell'identità, così come essa si manifesta nelle dinamiche sottoposte ad osservazione.

Una prima istanza si riassume nella formula, a cui già s'è fatto cenno, attualmente assai praticata, dell'*identità come necessità*⁵⁸.

Essa riassume i principi funzionali all'uso della sostanza identitaria come veicolo e volano per l'ottenimento di *altro*, laddove *altro* può essere declinato con: a) maggiore visibilità

⁵⁵ Per la tematica della legittimazioni si confronti: Cassinari, Flavio, *Tempo e identità*, Milano, FrancoAngeli, 2005.

⁵⁶ Pur se limitatamente ad un caso toscano si confronti: Perulli, Angela, a cura di, *Fare sviluppo, Identità, luoghi e trasformazioni sociali*, Milano, FrancoAngeli, 2010.

⁵⁷ Per uno sguardo, soprattutto in ambito comunicativo, sulle contaminazioni fra passato e presente si segnala: Nardi, Aldo, a cura di, *Identità e contaminazioni*, Roma, Armando, 2002.

⁵⁸ Si veda, per un approccio politico: Montanari, Arianna, a cura di, *Globalizzazione, politica e identità*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2004.

politica; b) maggiore possibilità di ottenimento di concessioni dall'autorità competente; c) biunivoco sodalizio territorio-identità nel senso di abbinamento di un particolare ambito paesaggistico con una caratteristica antropica singolare; d) rivitalizzazione di spazi/movimenti/produzioni in virtù della ritrovata o rinnovata spinta di valorizzazione identitaria; e) diversa definizione di confini geografici proposta sulla scorta di affinità identitarie comuni rilevate oltre gli attuali confini con lo scopo, potenziale, di usufruire di più sostanziosi benefici a livello di autonomia e di fiscalità privilegiata.

Una seconda declinazione del termine si può intravedere della formulazione *identità come ideale*⁵⁹: essa si configura quale genuina spinta ad un comune spirito di appartenenza.

Si pone come processo a cascata piuttosto che quale sentimento di appartenenza progressivamente rivolto dal generale al particolare⁶⁰ (Es: Occidente, Europa, Stato nazionale, Regione, Provincia, Comunità montana, Comune, Frazione, Via o borgata, ceppo genealogico, famiglia.).

In assoluto i parametri per una valutazione dell'appartenenza si caratterizzano poco specificabili oggettivamente e sovente fanno riferimento ad attribuzioni che il singolo prova o sente in maniera emotiva e non già sulla base di una comunanza antropologicamente riscontrata. Pertanto è l'ideale del singolo a tendere al processo di generalizzazione e non può essere altrimenti poiché la dinamica identitaria si caratterizza per movimenti a maggioranza e non, invece, all'unanimità⁶¹.

Ciò che, in maniera specifica, rende ragione dell'elemento ideale è una lontananza da un tornaconto più o meno opportunistico e, viceversa, l'adesione ad un'istanza emotiva, genealogica, ad un fenomeno di necessità di comunità, ad un istinto di appartenenza⁶². Spingendo al limite tale strada si può pervenire anche ad una concezione dell'*identità come paradosso*, l'ostentazione di un senso di appartenenza pur se in mancanza di precisi riscontri oggettivi. In questo senso, talvolta, la ricerca di fattori scientifici che determinino o certifichino questa o quella appartenenza risulterà impresa vana poiché in realtà i protagonisti matureranno il loro sentimento identitario sulla base di processi affidati

⁵⁹ In questa prospettiva si segnalano: Catellani, Patrizia, a cura di, *Identità e appartenenza*, Milano, Vita e pensiero, 2005. Di Nallo, Egeria, *Identità e appartenenza nella società della globalizzazione*, Milano, FrancoAngeli, 2004. Ferrarotti, Franco, *L'Italia tra storia e memoria, appartenenza e identità*, Roma, Donzelli, 1998. Agostoni, Alfredo, *Comunità, ambiente e identità locali*, Milano, FrancoAngeli, 2005.

⁶⁰ Tali processi 'a fisarmonica' sembrano caratterizzare ciascuna spinta identitaria, in relazione alle dinamiche che si sollecitano nel corso del tempo fra gruppi particolari o insiemi variabili. Una riflessione complessiva in tal senso la si ritrova in: Geertz, Clifford, *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino, 1998.

⁶¹ Circa le dinamiche di consenso, anche in relazione all'identità, si veda: Ruggiu, Luigi, a cura di, *Identità differenze conflitti*, Milano, Mimesis, 2007.

⁶² Circa la gratuità, sebbene esplicitato in seguito con un apposito paragrafo, si confronti l'ampio ed articolato: Galasso, Alfredo, a cura di, *Il principio di gratuità*, Milano, dott. A. Giuffrè editore, 2008.

all'istinto, all'irrazionale, all'atavico, alla suggestione, evitando oltremodo di transitare mediante canali assolutamente definibili con parametri di analisi oggettivi.

Ulteriormente, si configura una fattispecie particolare dell'identità come paradosso: la necessità di rintracciare nel passato, nella storia, una discendenza identitaria a fronte non di una giustificazione del presente (caso che rimanderebbe al precedente 'identità come necessità') bensì in seguito alla coscienza di un'assenza, di un vuoto nel presente⁶³.

Questa possibilità si configura parallela al bisogno riscontrabile nel presente, ma se ne distanzia poiché radicalmente ricerca e, sovente, ritrova nel passato gli elementi, le configurazioni, gli atti, gli accadimenti tali per cui, oggi, una certa comunità non sia sorprendentemente più anonima bensì relativa e discendente da antesignani inclusi nel vasto orizzonte storico.

Se in 'identità come necessità' prevale l'impulso valorizzativo, nel caso dell' 'identità come paradosso', ci si rapporta con la riscoperta piuttosto che con la creazione ex novo di un vincolo con il passato prima sepolto da una mancanza di prassi nel presente.

Ulteriore⁶⁴ accezione o declinazione dell'identità si sviluppa come osservazione ampiamente sociologica: *identità come micro esistenza*. La prospettiva parte da una constatazione secondo cui, in modo direttamente proporzionale alla crescita del macro sistema (quindi l'ampliamento degli orizzonti, il sentirsi appartenenti alla grande Europa, il sentirsi cittadini del mondo, l'utilizzazione di reti del sapere, modalità comunicative, impianti economici globali) aumenti la necessità di una forte spinta al micro sistema⁶⁵, pertanto alla componente locale diversamente composta da micro economia, da scambi personali, da espressioni culturali di cui il singolo si senta parte e partecipe nonché promotore.

In altre parole l'accedere –ineludibile– a prospettive macro sistemiche porta con sé, parimenti, necessità e volontà di contrapporre –utilitaristicamente nonché istintivamente– spinte micro identitarie, tali cioè da testimoniare una presenza locale di una propria identità e caratterizzazione in cui spesso far confluire le istanze di comprensione e mediante cui ottenere un'armonizzazione fra vita e comunità viceversa poco praticabile.

⁶³ Il riferimento è a: Erik J. Hobsbawm, *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, 2002.

⁶⁴ Ci si riferisca, per completare la riflessione intorno alle dinamiche micro-macro a: Fabietti, U., Malighetti, R., Matera, V., *Dal tribale al globale*, Milano, Mondadori, 2002.

⁶⁵ Una riflessione ulteriore, in tal senso, è quella proposta da Ellen Koskoff in ambito balinese in *From local to global and back again: Bali's conversation on identity with itself and the world in Musics Cultures Identities*, abstracts a cura di Laura Bognetti, Daniela Macchione, Roma, Futura Grafica, 2012, p. 112. In questo contributo emergono esemplarmente le dinamiche di interazione e contrasto poste in essere dalle due dicotomiche prospettive micro e macro; dicotomiche quanto complementari nella determinazione degli equilibri nella società e nelle procedure della costruzione identitaria relative.

La successiva fermata teorica può configurarsi intorno al perimetro dell'identità: in altri termini la considerazione secondo cui oggi si assiste ad una, per certi aspetti, spregiudicata o comunque forte ed esasperata rivendicazione dell'identità⁶⁶.

A fronte di questa esposta esigenza non si può evitare di chiedersi se, finalmente, l'istanza identitaria si ponga, nella società, come inclusiva o esclusiva. Altrimenti: l'identità è tale in quanto insieme chiuso ovvero insieme ben disposto ad un rapporto dialogico con l'altro da sé? Ancora: quanto l'identità -e la sua accettazione- è condizione per l'inserimento in una determinata comunità sociale? Oppure, quanto l'identità deve adattarsi alle nuove condizioni per essere accettata?

Sebbene le risposte alle precedenti istanze siano da verificare nella concreta realtà delle situazioni si può, in quest'ambito, tentare di formulare un'osservazione generale relativamente alla dicotomia inclusivo-esclusivo nei confronti del sistema identitario.

Supportati anche dalle casistiche rilevate e documentate, sembra opportuno ragionare intorno ad un sistema composto da quattro operatori -due coppie dicotomiche, antinomiche- fra loro in relazione: inclusivo, esclusivo, micro, macro.

Generalmente si possono individuare due grandi prospettive: un fattore esclusivo nel caso in cui essa sia presente in contesto micro; un fattore, viceversa, inclusivo in caso di macro realtà⁶⁷.

In altre parole la concezione identitaria sembra anch'essa sottostare alla legge psicologica dell' "unione contro il comune nemico" secondo cui, una volta individuato un comune nemico pure i precedenti nemici si uniformano sullo stesso fronte davanti ad una comune minaccia. Similmente a ciò sembra agire l'istanza di identità: fortemente esclusiva, impermeabile nei livelli micro; altamente inclusiva, nel macro⁶⁸.

In questo senso l'espressione identitaria, e le sue traiettorie di sviluppo, sono relative e si rapportano in modo dinamico con la realtà sociale e con il contesto culturale in cui sono, o meno, inserite. Tuttavia la loro tipizzazione riscontra il movimento sinergico delle quattro

⁶⁶ Rivendicazione quanto accentuazione di un processo consapevole e volontario. Talora tale ambito può generare alcuni estremi distanti dal genuino nucleo promotore. Alcune casistiche paradigmatiche sono avvicinabili in: Scarduelli, Pietro, *La costruzione dell'eticità*, Torino, L'Harmattan Italia, 2003.

⁶⁷ Tale processo è ben osservato, nella realtà triveneta, da Ulderico Bernardi in: Bernardi, Ulderico, *Culture locali*, Milano, Franco Angeli, 1989.

⁶⁸ La questione del *micro-macro* costituisce ormai da tempo uno degli aspetti più discussi e partecipati della teoria sociologica contemporanea. Affacciata nella seconda metà del Novecento in risposta a un'esigenza di ricongiunzione tra due livelli di analisi, il micro e il macro, sino ad allora tenuti quasi sempre distinti l'uno rispetto all'altro, tale questione - sebbene posta finalmente da allora in poi al centro del dibattito sociologico contemporaneo - è comunque lungi dall'essere stata risolta. Per un approfondimento di queste istanze si confronti: Millefiorini, Andrea, *Costruzione di senso e società. Note sul rapporto micro-macro e sul potere politico nei padri della sociologia*, Milano, Francoangeli, 2013.

variabili su elencate, rappresentando l'istanza e la vocazione identitaria come un'essenza dotata di una forte elasticità.

Che dire, invece dell'identità musicale⁶⁹? Cos'è, intanto, cosa rappresenta e come si rapporta con il panorama precedentemente suggerito? La prima definizione che si affaccia, ragionando di identità musicale, è: *processo di rappresentazione performativa, espressione particolare di una determinata cultura, attivata mediante leggi, consuetudini e significati singolari*.

Essa è l'intreccio di più parametri: a) il modo di espressione; b) l'estrazione o la provenienza; c) la giustificazione e significazione⁷⁰. La definizione si propone di essere un provvisorio costruito teorico, in questa sede funzionale a dare avvio ad una riflessione problematica intorno alle identità musicali.

La prima questione che si potrebbe presentare è attinente all'esigenza di distinguere, all'interno delle identità, l'identità *musicale*. Innanzitutto serve realmente la distinzione o rientra come un vezzo più o meno teorico⁷¹? Chiedendosi se serva, in realtà si riflette intorno alla prossimità di significato che accomuna *identità* a *musicale*.

In altre parole entra con vigore la proposta di dare per assodato che la musica per se stessa rappresenti -e quindi sia- un'identità, emanazione propria e particolare di un particolare gruppo o realtà sociale, culturale o religiosa.

Questa è tesi comunemente accettata, in quanto normalmente si presume sia scontato e di pubblico dominio che una musica sia effettivamente espressione di un'identità? La verifica del concetto trova, al contrario, ostacoli rilevanti nell'esercizio teorico nonché nell'esame comparativo a causa del vastissimo orizzonte generalmente definibile musicale.

Qual è il parametro che lega, connette, mette in relazione una musica all'identità di cui è emergenza? In più: c'è un parametro, possibilmente oggettivo?

C'è, nella definizione di identità, una accezione relativa alla storia: un'identità è una stratificazione di caratteristiche e condotte⁷² che nel tempo, più o meno stabilmente, connotano e sorreggono un determinato gruppo, etnia, popolazione, nazione? Come e

⁶⁹ Su tale tematica, il rapporto musica-identità-culture si segnalano le riflessioni maturate nel convegno romano promosso dalla Società Italiana di Musicologia nel 2012, di cui si forniscono alcuni tratti portanti in seguito.

⁷⁰ Per avvicinare la dimensione della costruzione dell'identità, anche nei suoi tratti specifici (scelte pertinenti, strategie, punti di vista) si veda: Disoteo, Maurizio, *Specchi sonori. Identità e autobiografie musicali*, Milano FrancoAngeli, 2005 (2002).

⁷¹ Relativamente alla declinazione vocale di identità ci si confronti, nell'alveo della tradizione prevalentemente non scritta, con: Camellini, Teresa, *Identità vocale e musica di tradizione orale*, Negarine di San Pietro in Carignano, Il Segno, 2006. Con riferimento prevalente alle prassi strumentali, invece: Aa.Vv., *Identità musicali* («Progetto Uomo-Musica», 5), Assisi, PCC, 1994.

⁷² Il riferimento più coerente, in merito allo studio delle condotte musicali, ai comportamenti e alle motivazioni connesse alla pratica musicale, si dimostra: Delalande, Francois., *Le condotte musicali*, Clueb, Bologna, 1993.

quanto un'identità può dirsi *musicale*? E, anche, come e quanto una musica può dirsi identitaria? Inoltre: i due termini (identità e musica) sono paritetici? Sono concorrenti? Sono proporzionali? Uno è eccedente rispetto all'altro?

Qui sta l'aspetto maggiormente interessante del rapporto musica-identità: una concorrenzialità al rialzo, quasi un'aggiunta di attribuzioni, due aspetti di ambito affine: l'identità come acquisizione di caratteristiche peculiari e la musica come portatrice privilegiata dell'identità.

Questa prima e generale definizione ancora non indica le virtù in base a cui la musica sia generalmente ritenuta valente mezzo identitario o, finalmente, sia essa stessa identità.

Non a caso, in diacronia storica, si assiste –sociologicamente- alla scelta –razionale od irrazionale- di una *musica per*: partiti politici si raggruppano accompagnati da una musica⁷³; raduni religiosi sono marcati da un inno appositamente composto; esibizioni o rievocazioni sono intervallate o interpolate da musiche del tempo; opere filmiche ricevono adeguata colonna sonora in grado di essere omogenea o coerente con la datazione delle vicissitudini di cui narra la trama⁷⁴.

La conclusione possibile dovrebbe, dunque, essere 'tutta la musica è espressione di identità'.

Tutta la musica sarebbe espressione di identità in virtù, almeno, di:

- a) eterogeneità di utilizzo;
- b) accreditamento della musica come veicolo comunicativo;
- c) capacità, della musica strumentale, evocativa tale da sorpassare il vincolo stretto della denotazione per cui, grazie ad un testo, essa univocamente indica, significa, descrive, include/esclude.

Ciò, tuttavia, non sostiene la tesi secondo cui 'tutta la musica è espressione di identità', bensì indica alcuni dei motivi per cui un'identità possa dirsi musicale.

⁷³ Una panoramica delle principali innologie politiche si ritrova in Pivato, Stefano, *Bella ciao*, Roma, Laterza, 2007.

⁷⁴ In merito a questa disciplina si confrontino: Miceli, Sergio, *Musica per film. Storia, estetiche, analisi, tipologie*, Lucca, Lim, 2009. Per lo studio della genesi, produzione e post-produzione della musica nel film, per le problematiche connesse ad un uso ulteriore dei costrutti musicali presenti in colonna sonora si veda: Calabretto, Roberto, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Venezia, Marsilio, 2010. Per un orientamento generale intorno alle casistiche mediorientali, orientali, sudamericane e sovietiche si confronti: Kalinak, Kathryn, *Musica da film. Una breve introduzione*, Torino, Edt, 2012. Infine, per una riconsiderazione del rapporto fra musica e cinema, in favore della derivazione del secondo dalla prima, non si perda la lettura di: Morelli, Giovanni, *Prima la musica, poi il cinema*, Venezia, Marsilio, 2011.

Evidentemente, invece, non si potrà asserire che la musica è identità, primariamente perché, di norma, una musica nasce da un autore⁷⁵. Anonimo perché trascurato o negletto ma pur sempre autore.

Al limite, pertanto, ogni musica sarebbe identitaria in quanto emanazione di una persona, il proprio creatore (sia esso persona singola o gruppo).

In realtà, più che in merito alla dimensione autoriale, una musica potrà diventare identitaria grazie ad un processo: un processo di sublimazione (l'idolo giovanile del momento canta un determinato brano, perciò, poiché egli è amato e lodato lo diviene anche il brano di cui egli è diffusore); oppure un processo di imposizione (l'innologia ed il canto politico è indice e buon rappresentante, nel suo complesso, di scelte repertoriali talvolta imposte...dalle segreterie politiche, dalle gerarchie militari⁷⁶), in fin dei conti un processo di *convenzione*.

In questo senso la convenzione è un parametro causale che iscrive una musica nell'ambito dell'orizzonte identitario. E la convenzione è tale in più ambiti⁷⁷: è convenzionale includere come facente parte dell'identità di una nazione l'inno nazionale così come taluni componimenti i quali hanno accompagnato particolari tratti od avvenimenti storicamente significativi; è convenzionale ritenere l'esecuzione di una musica necessaria in determinati ambiti religiosi, così come è convenzionale eseguire taluni repertori in ambito popolare in occasione di precise cerimonie locali.

Ciò fa assumere ai soggetti stessi, i quali da quel componimento si sentono rappresentati, la responsabilità dell'attribuzione identitaria.

Nel particolare delle ricerche in ambito della tradizione musicale triveneta: la musica popolare è rappresentazione identitaria?

La risposta, articolata fra le copiose casistiche rilevabili, acquisisce almeno la seguente considerazione: sembra scadere, a livello di *micro*, l'accezione di convenzione come imposizione poichè la rappresentazione popolare predilige, di norma, una trasmissione informale, prevalentemente non scritta, affidata non a legislatori in grado d'imporla bensì all'emozione ed alla tradizione dell'area interessata.

⁷⁵ Per le problematiche autoriali, soprattutto in ambito multimediale, si veda: Sibilla, Gianni, *Musica e media digitali*, Milano, Bompiani, 2008. Circa la dimensione autoriale, prevalentemente esaminata in ambito spettacolare, si segnala: Barbalato, Beatrice, *Sul palco c'è l'autore*, Louvaine-la-Neuve, UCL; 2006.

⁷⁶ Per casistiche concernenti il canto sociale e politico si segnala: Bermani, Cesare, *Guerra guerra ai palazzi e alle chiese*, saggio sul canto sociale, Roma, Odradek, 2003.

⁷⁷ Per l'ambito artistico: De Fusco, Renato, *Gusto*, Firenze, Alinea, 2010. Per l'ambito musicale si veda: Bertinetto, Alessandro, *Il pensiero dei suoni*, Milano, Mondadori, 2012. Per un approccio critico alla pedagogia musicale: La Face Bianconi, Giuseppina, *La Musica tra conoscere e fare*, Milano FrancoAngeli, 2011.

La convenzione, in ambito musicale, può configurarsi come: a) inizialmente adesione ad un passato o, anche, rispetto delle prassi repertoriali ed esecutive a cui sempre si è assistito; b) uso repertoriale, introdotto pure recentemente, necessariamente e naturalmente percepito.

Talora caratterizzate da una relativa impermeabilità, le pratiche vocali di tradizione esaminate si dimostrano nel loro carattere conservativo. Il mantenimento di alcuni tratti identitari specifici e locali, in questo senso, si dimostra agevolato da una poca presenza di interferenze o condizionamenti esterni.

Parimenti serve altresì sostenere la causa di una identità che comunque si palesa, qualunque essa sia. Il principio di un presunto candore⁷⁸ che avvalorerebbe una identità piuttosto che un'altra vede scricchiolare le proprie fondamenta nei confronti di un tempo e di una società sempre più predisposta allo scambio ed alla relazione, generando sincretismi ed ibridazioni ineludibili.

In questa prospettiva, allora, l'identità si rileva in qualsiasi testimonianza anche musicale, anche se frutto di meticciami⁷⁹ o, in alcuni casi, proprio per questo.

Con ciò si sostiene, riferendosi al campo di studio indagato, che il variegato mondo di quelle che, oggigiorno, si definiscono 'musiche etniche' è composto da differenti gradi di mantenimento filologico, tanto in relazione all'elemento identitario⁸⁰ quanto rispetto all'attributo 'di tradizione'⁸¹.

La presunta impermeabilità (di repertorio, di prassi) viene sovente saccheggiata e vessata a fini creativi, generando ibridazioni musicali e corali le quali spesso, pur solamente traendo ispirazione dagli agglomerati identitari originali, vantano l'appellativo di musica tradizionale.

Così, i termini 'popolare' e 'tradizionale' si dimostrano bisognosi di ridefinizioni pragmatiche e denotazioni da precisare in relazione al contesto specifico.

Questo è un punto focale per le ricerche personalmente condotte, poiché questa differenza fra repertorio popolare e repertorio tradizionale è stata volutamente marcata e rispettata, conferendo discretezza alla natura diversa dei due repertori.

⁷⁸ Per una trattazione musicologica del candore si veda: Morelli, Giovanni, a cura di, *Storia del Candore*, Firenze, Olschki, 2001.

⁷⁹ Ed il riferimento più marcato è all'indagine sulle musiche, afferenti gli scambi emigratori, rilevate e presentate da Annibale Cetrangolo, citata nel seguente paragrafo.

⁸⁰ Con particolare riferimento alle minoranze linguistiche germaniche in Italia e alle relative matrici repertoriali si segnala: Prezzi, Christian, *Isole di cultura*, Comitato unitario delle isole linguistiche storiche germaniche in Italia, 2004.

⁸¹ In relazione alla tradizione vocale liturgica di rito c.d. patriarchino, le cui persistenze ancor oggi risultano attive in area carnica, si indica: Radole, Giuseppe, *Recitativi aquileiesi per l'epistola e il vangelo*, in Levi, Vito, *La vita musicale a Trieste*, Trieste, Comune di Trieste, 1999.

Il primo, infatti, si caratterizza per una trasmissione prevalentemente orale e per essere praticato con prassi esecutive di ambito locale; il secondo, invece, per una generale conformità a determinati stilemi (prevalentemente armonico-tematici) propri dell'area di appartenenza. In questa seconda accezione si manifestano come tradizionali anche repertori relativamente recenti, la cui ripetizione e reiterazione ne abbia solidificato la consuetudine esecutiva.

Due prospettive assai diverse, metodologicamente piuttosto difformi, i cui esiti identitari testimoniano tipologie specifiche di manifestazione e di comunicazione.

Musiche culture identità

Il presente paragrafo intende rappresentare solo alcuni fra gli esiti del convegno internazionale di musicologia, svoltosi a Roma nel 2012, specialmente quelli concernenti in modo diretto le tematiche trattate in questo lavoro.

Simile prospettiva, lungi dall'esaurire le numerose sezioni di studio presentate in sede di discussione, si propone di relazionare alcune problematiche qui trattate con simili o analoghe discussioni presentate al convegno, indicandone afferenze, estendendone i confini, ampliandone la prospettiva, legandone le tematiche.

Il congresso, svolto con la partecipazione di studiosi di aree culturali e interessi di ricerca difforni, si è orientato nella discussione di emergenze e casistiche diverse, relazionate tuttavia al rapporto che intercorre fra l'espressione identitaria, la denotazione culturale e la presenza musicale. Le relazioni, gli scambi, le contaminazioni rilevate fra i tre aspetti individuati informano, con ampio raggio diffusivo, segmenti assai estesi delle scienze umane, inoltrandosi infatti in discipline di studio diverse. Attraverso il comune denominatore musicale, infatti, ed il concorso del fattore identitario, sono emerse relazioni variegata sia in ambito prettamente storico (esaminando casi di autori le cui condizioni di impiego erano variamente connesse ad esigenze identitarie, ad esempio il caso di Tartini⁸²), in ambito filosofico (avvicinando alcune contingenze⁸³ con il pensiero e la riflessione intorno ad aspetti concernenti la costruzione della soggettività ed identità), in ambito multimediale (mediante la riflessione intorno alle presenze della musica in esperienze legate all'assetto visuale⁸⁴ nelle sue diverse forme e sfaccettature⁸⁵), in ambito sociale (tramite l'esame dei risvolti e dei processi che la musica instaura nei diversi livelli della società, in differenti aree geopolitiche, anche nella diacronia storica⁸⁶), in ambito etnomusicologico (mediante lo studio delle evoluzioni disciplinari del concetto di alterità e/o di identità attraverso le ricognizioni dei alcuni fra i pionieri delle ricerche sul campo in area italiana quali Alan Lomax e Diego Carpitella⁸⁷), in ambito performativo, sulla scorta

⁸² Musics Cultures Identities, abstracts a cura di Laura Bognetti, Daniela Macchione, Roma, Futura Grafica, 2012, pp.145-147.

⁸³ Ibidem, *Music as non-identity: The ironic voice; Identity and time in Schelling's "Philosophie der Kunst"*, p.157.

⁸⁴ Ibidem, *The nature of sound: Some phenomenological reflections; Betwixt and Between: Liminal spaces in Bill Viola's video art-music* p. 120-122.

⁸⁵ Musics Cultures Identities, cit., *The indeterminate status of the audiovisual experience; The influence of operatic dramaturgy on music for film*, p.185-187.

⁸⁶ Ibidem, *Musical identity and the culture of identity in Italy in the 15th and 16th centuries*, p. 134.

⁸⁷ Ibidem, *Musicology, Italian culture and the classical tradition; Alan Lomax and the Italians*, pp.114-116.

degli studi concernenti particolari disposizioni prossemiche e tramite la messa in relazione di diversi parametri in similitudine fra la dimensione ludica e musicale⁸⁸.

Quest'ultimo ambito di indagine conserva un'importanza particolare per l'applicazione monografica dello studio intorno alla performance musicale poiché le relazioni individuate fra assetto ludico e performativo paiono testimoniare con discreta autorevolezza il legame che gli ultimi studi in materia⁸⁹ assegnano al contorno fra assetto ludico ed assetto performativo.

La dimensione del gioco, infatti, traspare nelle analisi svolte da Ignazio Macchiarella intorno ai giochi di ruolo⁹⁰ musicali. In esse si palesa l'elemento ludico che caratterizza simili procedure in cui l'attenzione al livello estetico trascorre in secondo piano, lasciando prevalere l'attenzione e l'importanza per il gioco di ruolo e per la propria contestualizzazione sociale. In queste pratiche emerge ancor più la dimensione connessa alla sfera antropologica, entro i cui orizzonti la musica si trova caricata di valenze e scopi difformi.

Il tema identitario si ritrova presente anche nella sua forma più estrema, inteso come invenzione⁹¹, ad esempio nell'opera di carattere pastorale dei primi decenni del 1700 (il contributo di Stefanie Tcharos), e come processo di creazione delle figure femminili in Wagner, con particolare riferimento al Ring (con l'intervento di Celia Applegate).

Il rapporto fra musica ed identità ritrova una dimensione di viaggio connesso all'emigrazione nella prospettiva studiata e presentata⁹² da Annibale Cetrangolo ed altri studiosi afferenti all'Istituto IMLA, indagandone le testimonianze musicali alla luce dei rapporti itali-ibero-americani con particolare riferimento al teatro musicale.

L'identità individuata, in questo caso, è presentata nelle diverse sezioni in cui gli interventi sono suddivisi (Part I: Identity and music during the great Italian migration 1880-1920; Part II: Opera and Italian identity during the great migration; Part III: The musical identity of Italian migrants in cinema and the visual arts; Part IV: Cultural identities. War and after-war; Part V: Latin America, music and migrations nowadays) tramite il comune punto di vista di un *altrove* in cui e con cui l'identità musicale si è confrontata e ha dato vita ad

⁸⁸ Ibidem, *Multipart musical performance and the construction processes of identities*, p. 153-156.

⁸⁹ E l'allusione è al già citato Schechner, Richard, *Magnitudini della performance*, Roma, Bulzoni, 1999.

⁹⁰ "They set out very complex, sophisticated and often unpredictable performative mechanisms that represent and develop the intensity and quality of the relations among the participants, including friendly relations or private rivalry, hierarchical relationships and so on. Every participant brings into play himself, "signing" and personalizing his emission, laying himself open to evaluation by other performers and audience" (Musics Cultures Identities, abstracts a cura di Laura Bognetti, Daniela Macchione, Roma, Futura Grafica, 2012, pp.153-156).

⁹¹ Musics Cultures Identities, cit., *Identities in musical practices and in the discourse about music*, p.138.

⁹² Ibid, *Migrations, yesterday and today: Identity and music*, pp.493-498.

artefatti indagati tramite testimonianze ottenute dallo spoglio sistematico di fonti documentarie ivi compresi quotidiani esaminati in sequenza cronologica.

In più casi citata, la realtà emigratoria ha segnato a più riprese ed in modo talora definitivo l'area triveneta. Gli esiti di questo fenomeno storico appaiono ancora vivi nella pratica vocale esercitata nelle regioni individuate e dimostrandosi quasi un tema obbligato nel corso delle performances promosse nel territorio, soprattutto ad opera di gruppi di impostazione marcatamente tradizionale.

Le relazioni individuate si caratterizzano per una affinità rispetto alle tematiche trattate in questo studio. Tale coerenza è il parametro che ha motivato l'inclusione delle tematiche individuate e l'esclusione di una serie consistente ed importante di altre. Ciò dimostra la vitalità e fertilità del rapporto fra musiche, identità e culture, in un orizzonte articolato e variegato in cui, tuttavia, la musica pare relazionarsi in modo complesso all'orizzonte identitario, facendosene vettore e presentandosi come strumento esecutivo nell'ambito di procedure e dinamiche sociali assai diverse.

La voce come vettore di identità

Risultato composito e non sempre definibile a priori, l'identità si caratterizza per la sua propensione discriminante. Nella sua accezione prima, *discriminante* attesta un processo distintivo.

Distinzione, reiterazione e convenzione, perciò, si attestano elementi propri delle dinamiche identitarie.

Quanto influisce, invece, la convenienza nella procedura identitaria⁹³?

Le rilevazioni condotte sul campo evidenziano alcuni casi in cui l'istanza identitaria si accompagna a gradi diversi di convenienza. Alcune compagini, ad esempio, costruiscono artificiosamente, ex post, un repertorio in relazione all'identità cui ambiscono⁹⁴.

Non sempre esplicitata, la convenienza caratterizza talune rivendicazioni identitarie in merito a casi diversi specifici⁹⁵: politiche⁹⁶ (ad esempio per incrementare la propria visibilità ed attrarre maggiori risorse economiche); sociali (per valorizzare il proprio territorio e promuoverne la vita e le attività); turistiche⁹⁷ (per specifiche attività di animazione e promozione spettacolare).

Ne emerge la consapevolezza che il processo identitario talvolta si interseca alla convenienza, presentando due diverse prospettive teoriche: a) l'identità è il risultato di un percorso culturale specifico; b) l'identità è il mezzo per l'ottenimento di fini ulteriori⁹⁸.

Talora la distinzione fra le due opzioni non si rivela nettamente marcata, evidenziando sovrapposizioni e congiunzioni⁹⁹. In linea generale, tuttavia, si rileva la discreta autonomia

⁹³ Per uno studio dei processi di riconoscimento sociale e di fondazione delle identità individuali e collettive si confronti: Pizzorno, Alessandro, *Il velo della diversità*, Milano, Feltrinelli, 2007.

⁹⁴ Ci si riferisce, ad esempio, ad alcuni gruppi di minoranze di area cimbra o ladina in cui il repertorio, non più attivo quanto a stilemi armonico-melodici, è stato ricreato con testi in lingua e un nuovo rivestimento musicale, di matrice attuale.

⁹⁵ A tal proposito una riflessione storico-politica si esplicita in: Bauman, Zigmunt, *Intervista sull'identità*, Bari, Laterza, 2009.

⁹⁶ Si intende la dimensione politica non relativamente al repertorio praticato bensì in merito agli scopi prefissi, talvolta non coincidenti rispetto al repertorio. Ad esempio: una formazione vocale di confine, con repertorio vernacolare, di tematiche diverse, praticato per ottenere alla comunità locale maggiore autonomia territoriale e/o marcare le proprie differenze culturali.

⁹⁷ Ed è il caso dei c.d. gruppi folkloristici, le cui problematiche dinamiche e i cui altrettanto problematici rapporti con la tradizione non sono stati trattati in questo lavoro.

⁹⁸ In merito all'utilizzo identitario in una logica commerciale si segnala: Cisilino, William, a cura di, *Lingue minoritarie e identità locali come risorse economiche e fattori di sviluppo*, Udine, Forum, 2004.

⁹⁹ Per una riflessione metodologica circa le prospettive dell'unità e della differenza, con particolare riferimento alla criticità del concetto di unità originaria si segnala: Melchiorre, Virgilio, *L'identità e la differenza*, Roma, Vita e pensiero, 1987.

che la prima opzione porta con sé. Solitamente attestata, l'identità si rivela pressoché autotemica e gode di vita propria, generalmente presentandosi poco contigua a motivazioni di convenienza.

La seconda prospettiva, invece, si rivela come maggiormente utilitaristica, individuando l'identità come un mezzo utile al raggiungimento di diverse ambizioni.

In questo contesto problematico affermare che la voce è un vettore d'identità quanto risponde al vero? Come si colloca, fra le prospettive citate? Rappresenta davvero e per quale ragione la persona nel proprio relazionarsi culturale? Può essere la matrice che spontaneamente identifica un soggetto nella sua dimensione antropologica e sociale¹⁰⁰?

Scrittura e voce sono ambedue modalità espressive che permettono l'innestarsi dell'individuo in un determinato contesto. In parte considerate antagoniste o complementari ovvero ancora testimonianza di un grado diverso di evoluzione¹⁰¹, entrambe testimoniano l'essenza umana, pur se in modi e occorrenze difforni.

Cosa carica l'oralità, e quindi la voce, della caratteristica espressione dell'identità? In fin dei conti pure un documento cartaceo è espressione, testimonianza di civiltà, e quindi di identità. La voce, tuttavia, si spinge oltre poichè testimonia una pratica, un insieme di consuetudini che si sviluppano nel tempo e che sono regolate da accordi determinati.

Da uno scritto perviene una testimonianza muta, sedimentata; da una voce si ricava un movimento nel tempo da cui emerge l'istanza identitaria del soggetto attore¹⁰².

La voce insiste in una performatività, in un tempo, in un movimento. Ecco perché la voce è vettore: il suo diramarsi nel tempo informa sull'essenza di una persona, di una comunità, di

¹⁰⁰ Quale spinta contraria, e critica, al processo identitario e alle rivendicazioni conseguenti si rileva in: Remotti, Francesco, *Contro l'identità*, Bari, Laterza, 2007.

¹⁰¹ E' rinomato e blasonato il rapporto, spesso dicotomico, fra oralità e scrittura, sovente assunto a cardine della distinzione fra còlto e popolare (altra presunta dicotomia) nonché di ambito scientifico/disciplinare fra musicologia ed etnomusicologia, fra passato e presente... come si comprende perfettamente, invece, asserire che la voce sia, oggi, espressione di identità non si immerge in alcuna dicotomia fra quelle prima citate, limitandosi a testimoniare la valenza culturale e ad indicarne i marcatori sociali di cui si fa portavoce, meritevoli, perciò, di tutela.

¹⁰² In effetti il soggetto attore è pur testimoniato nei documenti scritti –ciascuna parte musicale, strumentale o vocale, indica un *attore* nel disegno esecutivo- ma rinnova la propria facoltà e la propria singolarità nell'esibizione dal vivo intersecando le proprie virtù singolarmente musicali a connotati espressivo/performativi generali, non di rado eccedenti rispetto alla prassi esecutiva predeterminata. Questo significa che: a) ci si trova innanzi ad un rinnovo continuo delle pratiche vocali nel contesto performativo vivente; b) la performatività –parametro non di semplice definizione ma sicuramente formato da più ingredienti- è espressione di stilemi ereditati tradizionalmente, da un lato, ed elaborati, dall'altro, secondo criteri estemporanei. Secondo questi elementi si ritrova, pertanto, nell'accezione vivente di qualsiasi performance i crismi di procedure meritevoli di documentazione, spesso non d'autore, ma che, purtuttavia, si presentano come indicatori antropologici, come esempi sostanziosi essenziali per la comprensione di una specifica realtà sociale.

un ambiente anche solamente mediante il proprio dispiegarsi a-concettuale, apparentemente a-semantic¹⁰³.

La rintracciabilità di un'identità della produzione vocale è un lavoro ulteriore e conseguente ma la rintracciabilità stessa è possibile in virtù del carattere di rappresentanza, di testimonianza che la voce porta con sé.

I caratteri vocali, dunque, si inseriscono – e testimoniano- il contesto culturale da cui provengono e che essi stessi contribuiscono a formare. Ciò che si tenta di sostenere, in altre parole, è la validità del procedimento di induzione relativamente allo studio delle pratiche vocali, per cui la marca che contraddistingue una certa pratica vocale porta la stessa ad evocare¹⁰⁴ un background socio-culturale particolare.

Questo è il minimo comun denominatore operativo dell'identità vocale: un processo astrattivo, cogente, induttivo, che determina insiemi variabili all'interno dei quali alcune caratteristiche pervengono ad una percentuale di pregnanza tale da caratterizzare e marcare l'intero insieme e divenire segno per indicare una specifica particolarità culturale¹⁰⁵.

Si pensi, a tal proposito, a quanti distinguo si dovrebbero utilizzare per ottenere una tassonomia sufficientemente efficace nel conferire un buon grado di realtà al panorama corale di una provincia italiana: inflessioni, interferenze, meticciamenti, contaminazioni, variazioni nel tempo, traslazioni semantiche, interpretazioni personali¹⁰⁶.

Tutto ciò rende conto di quanto la ricerca identitaria debba muoversi contemporaneamente –e per certi versi quasi ossimoricamente- lungo i versanti della ricerca particolare del minuto, del minimo, quasi vivisezionante, e quello dell'induzione e quindi dell'astrazione e del raggruppamento per categorie od insiemi maggiori¹⁰⁷.

Scindere il primo dal secondo significherebbe, probabilmente, abbandonarsi ai meandri dell'infinitesimo o all'approssimazione della generalizzazione.

¹⁰³ E', infatti, un buon inizio, ed esercizio, tentare, senza indizi ulteriori, la decifrazione dei caratteri vocali sulla scorta del mero ascolto. Emergono una serie di indizi estremamente concreti e discreti che ci indicano la provenienza geografica dei performers. Anzi, potenzialmente la indicano, poiché sovente incontrano e si scontrano con il poco allenamento dell'ascoltatore... Ad ogni modo il canto, e la voce, è espressione di una comunità, e la conferma deriva proprio dal composito mosaico vocale farcito sia di elementi comuni sia di elementi discreti e pertinenti rilevabile, concretamente, in area triveneta.

¹⁰⁴ Lo stesso processo evocativo, di memoria, presente in: Sanfilippo, Giulio, *E-vocazioni*, Lodi, Arpeggio libero, 2013.

¹⁰⁵ La problematicità dell'interpretazione dei segni e delle evocazioni si dimostra piuttosto impegnativa e complessa; alcune delle prospettive, anche praticabili nel campo di ricerca musicale, si ritrovano presentate, in caratteristica semiotica in: Eco, Umberto, *Interpretazione e sovra interpretazione*, Milano, Bompiani, 2002.

¹⁰⁶ Dello stesso Eco si segnala, sempre in una generale prospettiva semiotica: Eco, Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.

¹⁰⁷ Questo duplice e direttamente proporzionale movimento rende ragione della organicità dello sviluppo identitario, e proprio questa comprensione è, probabilmente, l'unico mezzo per oltrepassare l'ingenuità e l'ideologia e, invece, puntare all'approfondimento e alla continua ricerca.

Forte responsabilità, pertanto, riveste la voce in questo senso¹⁰⁸: essa promuove e sostanzia la ricerca identitaria, certo in maniera alquanto stocastica ed a-schematica, e tuttavia al centro di pratiche, da sempre attive ed in mutamento nella stabilità¹⁰⁹, o al contrario di nuova instaurazione con nuovi e specifici tratti, anch'esse consustanziali al genere umano. E' l'uomo, abituato e necessitato ad esprimersi nella verbalità e nella corallità, ad assegnare convenzionalmente¹¹⁰ -talvolta in modo inconsapevole talaltra decisamente in modo voluto- significati, determinazioni di senso, trasmissioni di sentimento, veicolazioni di informazioni relativi e dipendenti dal contesto culturale in cui trovano giustificazione e comprensione.

Esemplificando: la voce dei (pochi) abitanti di Oblizza (Valli del Natisone, Udine, Friuli Venezia Giulia) è testimonianza degli stessi in una diacronia che ne mantiene alcuni tratti, alcune marche, e ne rende sopite, passive, latenti altre. Tuttavia, pur essendo composita –in quanto espressione non di una ‘scuola’ bensì di tradizioni vocali spontaneamente trasmesse- essa è riconducibile ad elementi di appartenenza comune¹¹¹.

Elementi fittizi, non totalmente classificabili, non sempre scientificamente provabili ma, comunque, ben presenti e percepibili all'ascolto.

Il caso citato ci consegna informazioni circa una vita (quella che ancor oggi si svolge nell'area indicata) regolata dai ritmi naturali montani, in cui –oggi- altra alternativa all'incontro personale, al colloquio, allo scambio relazionale, non c'è.

Ed in questo scenario è emersa l'essenzialità della pratica corale quale vettore identitario: le rilevazioni sul campo operate ad Oblizza¹¹², cui ci si riferisce pur non rientrando fra le tipologie coerenti a questo lavoro, hanno constatato un'identità all'inizio gelosamente nascosta, quasi negata, al primo incontro con il ricercatore per poi -collettivamente- e naturalmente ritornare a riprodursi esplicandosi nei modi da sempre consueti quando la fiducia nei suoi confronti ha vinto l'iniziale resistenza e il preventivo timore.

¹⁰⁸ Ancora, circa la competenza vocale nell'ottica dell'assetto comunicativo ed ermeneutico: Moro, Andrea, *Parlo dunque sono*, Milano, Adelphi, 2012.

¹⁰⁹ Ulteriore, apparente, ossimoro concettuale...in realtà il rapporto innovazione/tradizione è già stato avvicinato precedentemente e, parimenti, lo sarà successivamente.

¹¹⁰ Un approccio antropologico e comparativo, e finalmente pragmatico, in merito alla carenza di assolutezza nella definizione del concetto identitario si ritrova in: Lévi-Strauss, Claude, *L'identità*, Palermo, Sellerio, 2003.

¹¹¹ Nuovamente, in ambito semiotico, e con particolare riferimento all'interpretazione del linguaggio, si segnala: Paolucci, Claudio, *Studi di semiotica interpretativa*, Milano, Bompiani, 2007.

¹¹² Si confronti, per un più preciso riferimento, il documento multimediale relativo presente nel dvd allegato.

Identità triveneta

Le problematiche attribuzioni che il concetto di identità musicale di volta in volta assume dimostrano quanto fallace e deperibile esso nel tempo diventi, in virtù, o a causa, di una parallela instabilità e precarietà definitoria che caratterizza il concetto base di identità¹¹³. La titolazione del presente paragrafo intende alludere all'altrettanto critica definizione che identità triveneta può assumere, nella prospettiva di una verifica intorno al concetto per discriminarne i contorni ed evidenziarne i limiti.

Circa l'identità triveneta il Consiglio Regionale del Veneto ha promosso nel 1998 un ciclo di conversazioni alle quali hanno preso parte diversi esponenti di altrettanto diversi campi culturali, scientifici ed imprenditoriali dell'area veneta riassunte in un volume¹¹⁴ dal quale ci proponiamo di acquisire alcune proposte composite, con il cui contributo precisare alcune caratteristiche ritenute proprie al contesto esaminato.

Sabino Acquaviva¹¹⁵ comparando il Veneto con il caso catalano indica come primo fermento identitario l'aspetto linguistico¹¹⁶:

“...e qui arriviamo al primo elemento della identità. Quando si può parlare di una lingua e quando di un dialetto? Il catalano era una lingua, poi è declinato, è diventato dialetto; con i movimenti autonomisti è tornato ad essere lingua, ha cominciato ad essere insegnato a scuola (e se una lingua non è insegnata a scuola muore), poi la radio, la televisione, i giornali, le scritte stradali eccetera. Tutto in catalano o bilingue. Catalano o spagnolo.¹¹⁷”

La prospettiva storica in cui si orienta la riflessione coesisteva con le problematiche della nascita prima, embrionale, dell'Europa unita, ed in tal senso la successiva parte di sviluppa:

¹¹³ Ancora, in merito al concetto di identità, in un'ottica multiculturale, si segnala: Maalouf, Amin, *L'identità*, Milano, Bompiani, 2005.

¹¹⁴ Cesare De Michelis (a cura di) *Identità veneta*, Venezia, Marsilio, 1999.

¹¹⁵ Noto sociologo, attivo in area triveneta e interessato alle problematiche connesse al rapporto con l'ambito politico nell'accezione della rilevazione sociologica di cause/effetti normativi e di costume in ambito veneto e nel nord-est.

¹¹⁶ Per una contestualizzazione del rapporto fra lingua e identità, in prospettiva storica si confronti: Damiani, Matteo, *Linguaggio e ideologia. Traduzione e costruzione dell'identità*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2007. Per un approccio di carattere storico-linguistico si consulti, invece: Giuliani, Fabrizia, *Il logos nella polis, la diversità delle lingue e delle culture, le nostre identità*, Roma, Aracne, 2008.

¹¹⁷ *Identità veneta*, op. cit., p.20.

“Allora la domanda che ci si pone è questa: dato che nasce questa civiltà nuova, dato che si va formando un’identità europea –in prospettiva gli Stati uniti d’Europa- dato che in questa Europa si assiste a una rinascita di culture e identità regionali, che fare nel Veneto o meglio nel Triveneto? Ed ecco una domanda più specifica: esiste o non esiste una forte identità veneta? E se esiste va tutelata e anche sviluppata?”¹¹⁸

Quindi il quadro si compone facendo riferimento ad una serialità di componenti intranazionali di cui la nascente Europa (prospettiva anche ora, dopo un decennio, generalmente assai valida e per certi casi ancor più) dovrebbe esser composta. Qui, inoltre, emerge il fenomeno ‘compensativo’ già sviscerato precedentemente in altre sezioni e relativo al fatto che costruzioni macrosistemiche, ovvero aggregazioni di stati nazionali, rivitalizzano l’emersione di costituenti microsistemici. Pertanto l’osservazione che se ne ricava è la considerazione che nella nascita dell’Europa (ed oggi nell’allargamento progressivo dell’Europa) si è concretizzata ed ulteriormente sollecitata la rinascita delle microrealtà altrimenti dette culture locali¹¹⁹.

“Le domande sul Veneto si snodano a catena: è possibile che la crescita di questa identità che è evidente diventi qualcosa che facilmente sfuggirà al controllo politico e sociale? E perché sfuggirà? Perché le forze politiche non se ne occuperanno o perché è incontrollabile? E se sfuggirà cosa succederà? E in quali zone, in Italia e nel Triveneto, è più forte questa richiesta di identità? E perché nel Veneto è più forte, per esempio, che in Lombardia, e in Lombardia è più forte che in Piemonte? Inoltre, vale la pena di tutelarla? Devo dire che fino a ieri non mi ero molto occupato di questo problema. Mi interessava e mi interessa soprattutto questo equilibrio in divenire fra costruzione dell’Europa ed identità regionali. Né avevo mai pensato che l’identità veneta fosse così forte.”¹²⁰

Paolo Barbaro¹²¹ traccia alcuni punti a suo avviso coerenti nel definire la fisionomia della società veneta e quindi comporne l’identità, al centro della quale, coerentemente a quanto sostenuto da Acquaviva, insiste sul fattore linguistico.

“La grande forza unificante, la spinta primaria all’identità dell’intera regione, allora come oggi, era naturalmente la lingua –o se volete il dialetto. Tutti parlavano in dialetto, anche la Bisa e la Mora nella stalla. Lo stesso dialetto, la stessa lingua: allora non potevamo rendercene conto, ma appena qualcuno di noi usciva dal territorio (di solito per fare il militare), capiva bene come le parole fossero l’aspetto più forte e unificante della base umana ed ambientale da cui proveniva: il loro suono diventava un accordo, una speranza, un segnale.”¹²²

¹¹⁸ Ibid, p.21.

¹¹⁹ Uno sguardo per certi aspetti anticipatore in merito al rapporto Europa-culture locali si trova in: Nesti, Arnaldo, *La moderna nostalgia. Culture locali e società di massa*, Firenze, Pontecorboli, 1992.

¹²⁰ *Identità veneta*, op. cit., p.21.

¹²¹ Del quale, si segnalano: *Lunario veneziano* (La Stampa 1990, premio Buzzati), in *Ultime isole* (Marsilio, 1992, premio Comisso), *L’anno del mare felice* (Il Mulino, premio internazionale delle Acque), Venezia. La città ritrovata (Marsilio, 1998, finalista premio PEN-Club). Venezia e’ tra i protagonisti anche del suo ultimo romanzo, pubblicato nel 1998 da Marsilio, *L’impresa senza fine*.

¹²² *Identità veneta*, op. cit., p.43.

Ancor oggi l'aspetto linguistico¹²³ e, forse maggiormente, fonetico imprime inconfondibilmente l'attribuzione di veneto ad un parlante, residente in Veneto.

Ancor oggi, nonostante la forte spinta all'uso e pratica della lingua italiana in ogni ambito della vita quotidiana, permane una 'cadenza', un profilo melodico che distingue un abitante veneto –in generale- ma anche sottolinea la sua essenza trevigiana piuttosto che vicentina o veneziana. L'eloquio, quindi, come sottoinsieme di varianti e variazioni fonetiche che persistono anche nell'uso della lingua italiana.

“-La cultura del lavoro. Mi riferisco sempre alle zone di piccola e piccolissima proprietà del Veneto, a case sparse: fenomeno antropologico e urbano tipico d'un mondo relativamente libero e pacifico, anche se povero. Lavoro inteso come base del necessario, difficile sostentamento; di più: come ragione di vita. Non era concepibile un'esistenza senza lavoro –e più duro era più pareva di vevere. Se non se ne trovava da noi si andava a 'càtarlo' altrove: in Germania, in Francia, in America, in Australia.

-I grandi ritmi della campagna dominati dalle stagioni, connotati dalle feste religiose con i santi sempre pronti alla data giusta e le relative 'sagre'; che portavano fino a noi ritmi e riti arcaici, ineluttabili: il giro del sole, gli 'umori' della luna, la necessità della neve, l'Inverno sempre troppo rigido per noi, la nuda Estate. Tutto uno scambio, una continua partecipazione (...)

-L'ambiente: soprattutto realtà da lavorare, l'ambiente: da far produrre. Ma anche, in tanti suoi tratti o 'presenze', molto amato, al di là della resa economica. (...) Non si può parlare, credo, di senso del paesaggio o di un particolare amore dell'ambiente tra i contadini di allora; ma certo d'un qualche livello di <coscienza estetica naturale> (...)

- La religione. Ricordo per prima cosa le code chilometriche all'alba, nella strada bianca, per andare a messa la Domenica mattina: a due a due, uno dietro l'altro, anche qui tutti insieme –l'impregnamento reciproco continuava; si rinsaldava nelle 'feste'. Poi le luci in chiesa, le 'funzioni', i canti, le confessioni, i peccati, le penitenze, le processioni, il Vespero, le campane dei vivi e dei morti. Il vero Padrone del mondo era sempre molto presente, dava un'occhiata un po' a tutto e a tutti. Del resto era chiamato in causa in ogni discorso, spesso anche in maniera che forse Lui non si aspettava, ma che ohimè meritava. Anche l'inferno era molto citato, fra angeli e diavoli che pareva percorressero con facilità su e giù cielo e terra, e dunque partecipavano a loro modo al duro ritmo della giornata, al giro delle cose del mondo.

- Una strana irrazionalità, talvolta, nei modi, nelle decisioni, nei sentimenti: il cambio del padrone nella mezzadria (dove c'era la mezzadria), la partenza improvvisa, la sparizione in Sudamerica, la rinuncia impassibile o l'improvvisa rissa di fronte al pezzetto di terra capitata in eredità.(...) Irrazionalità, però, per così dire, vista con gli occhi di oggi. (...) La tendenza-base era piuttosto quella di mediare, di armonizzare; i sentimenti espressi di solito al minimo piuttosto che al massimo; talvolta anche con forza, raramente prevaricanti o assoluti.

-Un certo autocompiacimento, che andava da <il mio 'tochetin de tera' è il migliore di tutti>, a <il nostro paese qui è più grande e più bello del tuo> (di te che vieni -indifferentemente- dalla vicina Lombardia o dal Sud. (...))

-La storia, la cronaca, la memoria. Ricordo qui solo il grande momento della memoria e dell'evocazione, il 'filò' della sera: non la memoria che ci presta oggi –o ci impone- la TV ma il mondo della vita che ci ruotava attorno lì fuori o che ci aveva appena lasciato dopo la dura giornata; tra le paure di ciò che ci aspettava nel domani oscuro. Il mondo dei trapassati si univa in quei momenti, naturalmente, a quello dei vivi. Qui l'impregnamento tra gli uni e gli altri, e con gli animali e le cose, era sensibile in ogni parola scambiata, fin nei respiri, nei sospiri, negli odori, nel silenzio della notte.

-I legami intensi erano rari, ma profondi quando si formavano. Ci si scriveva poco, si telefonava mai, si andava raramente a trovare parenti o amici. I legami, semplicemente, stavano in noi: 'c'erano', senza il minimo dubbio, 'qui dentro'.¹²⁴

¹²³ Per una precisazione delle interconnessioni fra l'assetto identitario e la lingua locale si confronti: AA.VV., *Identità e diversità nella lingua e nella letteratura italiana*, Firenze, Cesati, 2007.

¹²⁴ *Identità veneta*, op. cit., p.47.

Questa fotografia statica ripercorre un passato prossimo, uno stato, comune a tutta l'area veneta e generalmente caratterizzabile o sintetizzabile nella cultura del lavoro¹²⁵.

Barbaro continua procedendo elencando alcune caratteristiche a suo parere proprie del veneto:

- lavoratori instancabili, pazienti, metodici, e insieme capaci di immaginazione, se non proprio di fantasia.
- Pronti agli ordini, e in genere, all'autorità che dimostri qualche dote, qualche seria capacità; talora servili
- Intelligenti, con una certa intelligenza pratica preponderante; con tratti di filosofia spicciola sempre pronti; mai 'filosofia dei massimi sistemi': si può dire che siamo 'filosofi del piccolo' e non del grande.
- Fondamentale bontà e semplicità d'animo, quella bonarietà e anche 'monaggine' per cui veniamo spesso presi in giro (...). Capaci di violenze anche noi, naturalmente, non privi di risentimenti amari o maldestri; ma intesi e sentiti come limiti estremi, mal tollerati da noi stessi e soprattutto dagli amici: su tutto sopravveniva presto – tratto tipico- l'ironia e perfino l'autorità, così rara fra gli italiani; l'ironia seguita dall'adattamento alle circostanze, dalla rassegnazione più che dalla voglia di vendetta; oppure da un misto tra ironia, rassegnazione, superiorità interiore vera o creduta (...)
- Discorsi, tra noi e con gli altri, sempre in dialetto veneto; spesso aperti con qualche sillaba o parola pronunciata con difficoltà, con la tipica 'balbuzie veneta'. Una parlata che si conservava perfettamente, lontani da casa: era profondamente conservativa, addirittura regressiva; mentre a casa il dialetto perdeva poco per volta nel tempo non poche delle sue parole, espressioni, battute tipiche, perfino riferimenti del sostrato psicologico; mentre non perdeva mai l'intonazione, la musica, il suono.
- Vita a 'clan aperto', aperto a tutti (...)
- Cultura poca; però, francamente, c'era troppo da lavorare per farsi una cultura;
- Memoria profonda, tenace, ma ristretta: riguardava soprattutto il paese e più ancora; il lavoro, i lavori compiuti di cui si era orgogliosi
- Uno speciale sentimento di abnegazione: i veneti più di molti altri sembravano saper sacrificare una parte di sé, della propria identità personale, del proprio egoismo per poter raggiungere al meglio uno scopo comune: i tempi da rispettare, l'opera da compiere, la parola data. In sostanza per poter contribuire a creare una società. (...). Tutto con poche parole, senza esagerazioni, con equilibrio; talora perfino con gentilezza¹²⁶.

La considerazione che non si può non fare, a margine di tali caratteristiche, riguarda un suo rapporto con l'attualità. Rispetto all'anno di edizione, infatti, il presente inevitabilmente introduce nuovi elementi¹²⁷ che modificano il profilo delineato.

In merito a ciò i parametri di riferimento sono molteplici e riferibili certamente a più ambiti, solo per citarne alcuni: a) primariamente il contesto politico, con l'allargamento

¹²⁵ Proprio relativamente alla cultura del lavoro si approfitta delle altrui osservazioni per collegarle all'ambito specifico delle nostre indagini ovvero rapportare il grande tema del lavoro in rapporto alla produzione corale riscontrata (storicamente, innanzitutto). Ci si può chiedere come sia possibile, a fronte di una concezione del lavoro così ferrea ed esigente, un tale ricco repertorio corale; ebbene l'osservazione non è di poco conto poiché apre lo sguardo sulle possibilità che aveva la società contadina, fino ad alcune generazioni fa, nel quotidiano. Con il lavoro al primo posto, unitamente alla pratica religiosa, l'unico spazio ricavato alla giovialità, allo scambio, all'interazione personale, era la riunione spontanea in casa, a seguito della cena: questa estremamente sentita e diffusa pratica del *filò*. Non è possibile in questa sede ripercorrerne le valenze se non nel senso di indicarne le forme quali fertili territori per la pratica corale. Come si sa il *filò* non rappresentò mai un ozioso modo di passare il tempo, configurandosi invece come laborioso periodo in cui ciascun partecipante era dedito alla propria attività ma, nel frattempo, avvenivano relazioni umane anche fra membri esterni alla famiglia. Ecco perché non si può sostenere che il lavoro al quale ciascuno dedicava con fervore quasi tutto il proprio tempo impedisse alla pratica corale di svolgersi; non certo solamente a *filò*, con ogni evidenza, poiché è anche durante il lavoro che i repertori corali si trasmettevano, ed in questo senso è emblematico citare il caso delle numerose filande che accoglievano donne lavoratrici del territorio le quali, notoriamente, imprimevano al lavoro un ritmo esercitato da canti. Come si vede, appena si imboccano talune professioni lavorative ci si accorge di come e quanto lavoro e canto fossero attività congiunte e, in più, trovassero ulteriore ampliamento nei ritrovi serali per la pratica del *filò*.

¹²⁶ Identità veneta, op. cit., p.50.

¹²⁷ Cfr: Regione veneto, a cura di, *Rapporto statistico 2013. Trasformazione. Il Veneto si racconta, il Veneto di confronto*, Livorno, Debate, 2013.

effettivo all'orizzonte europeo; b) secondariamente il 'cambio di destinazione' dell'economia veneta, un tempo –ancora per i nati nel ventennio- basata quasi esclusivamente su agricoltura ed allevamento, oggi dominata dalla piccola industria dei più disparati prodotti, oggi giorno più che mai fustigata dalla crisi economica¹²⁸; c) la variazione e riduzione del nucleo familiare, la 'famiglia corta', quasi unicamente genitori e figli nonché, sempre più, nuclei familiari poliforma quali single, genitori separati con figli ecc; d) l'apertura dello scenario sociologico mediante contatti con realtà difformi sia nella prossimità (Veneto terra di immigrazione) sia in lontananza (contatti di vario tipo influenzati dall'immediatezza 'abbatti distanze' rappresentata ed incoraggiata da internet). Con ogni evidenza questi aspetti, ed altri omessi, determinano mutate condizioni in cui la traccia dell'identità sottolineata in precedenza ora si rapporta¹²⁹.

Ciononostante essa è parimenti valida, poiché non ha cessato di vivere. Anzi per certi aspetti è rinvigorita da movimenti 'di recupero', plurivocamente espressi, volti a promuoverne l'attualità anche oggi giorno.

Ad esempio nel presente si assiste a fenomeni immigratori che sembrano rovesciare la prospettiva ed instaurare dinamiche¹³⁰ e rapporti talora contrastivi con gli autoctoni¹³¹. La natura stessa del pensare veneto e friulano, incardinata ai valori dell'accoglienza e della solidarietà perché figlia essa stessa di processi consistenti di emigrazione, per paradosso, pare alterata da un indiscriminato quanto inatteso fenomeno migratorio in un contesto non sempre facile di convivenza e di reciproco rispetto¹³².

In questo senso la sensibilità identitaria trova non sempre un terreno favorevole alla reciproca stabilità e al singolo sviluppo, generando talora casi estremi e frizioni rilevanti¹³³.

In questo contesto un cantore della propria terra è stato, per il Triveneto e per il Veneto in particolare, Giorgio Lago del quale qui di seguito si riporta una parte della sua riflessione aperta, mediante grandi tratti del suo intervento sul tema dell'identità:

¹²⁸ Un riferimento circa le ripercussioni lavorative nelle dinamiche della società si trova in: Avola, Maurizio, *Il nodo del lavoro. Trasformazioni, conflitti e politiche in tempo di crisi*, Milano, Franco Angeli, 2012.

¹²⁹ Fra i riferimenti possibili si segnala: Vassallo, Giovanni, *I giovani nella società del benessere. La crisi dei valori tradizionali*, Roma, Gangemi, 2007.

¹³⁰ Circa gli eccessi e gli scompensi che tali fenomeni posso comportare, con particolare riferimento ad un quartiere milanese si indica: Agustoni, Alfredo, *Società urbane e convivenza interetnica*, Milano, FrancoAngeli, 2009.

¹³¹ In merito a forme degenerative si segnala: Guolo, Renzo, *Identità e paura. Gli italiani e l'immigrazione*, Udine, Forum, 2010.

¹³² Riferimenti a questa tematica appaiono nel più generale e dedicato alla trattazione di aspetti legati allconvivenza così come alla gestione delle dinamiche sociali: Anolli, Luigi, *La sfida della mente multiculturale. Nuove forme di convivenza*, Milano, Cortina, 2011.

¹³³ In un'ottica critica nei confronti dell'identità, volta a segnalarne gli estremismi e ridefinirne gli estremi, si muove: Remotti, Francesco, *L'ossessione identitaria*, Bari, Laterza, 2010.

“L’identità è mia, sento che sono io e che non potrei essere nient’altro che quello che sono. Potrebbe finire qui l’identità, senza ulteriori aggettivi. Un interno di persona ma anche un’identità recintata, che tiene il mio io murato vivo, un gioco tutto solitario, una forma di labirintismo esistenziale, senza via d’uscita. Aggrego l’aggettivo <veneta>, identità veneta, appunto, e avverto che l’<idem> non è più lo stesso. Non sono più mio, mi esproprio per così dire, l’identico esce all’aperto, si mette in relazione, va alla scoperta di un comune sentire, se ci sarà. L’identità diventa un sentimento plurale, la ricerca di un linguaggio, la nozione anche inafferrabile di tutta una serie di segni, come per andare per piste allo stesso tempo battute e nuove, nuove per me, battute da generazioni. Come cantare in coro, tra nonni e figli.

A scanso di fraintendimenti, l’identità come la sento io assomiglia un po’ ad una ideologia, ma del vivere. Un sistema di idee, di tradizioni, di suggestioni, di emozioni, di allusioni, anche di misteri, spesso di non-detto. Al contrario dell’ideologia, l’identità risulta però in larga misura inesprimibile come i sedimenti della vita. Qui non tento neppure di catalogare l’identità veneta, provo soltanto a raccontarla così come viene dal mio filtro. Do testimonianza, non prova, men che meno lezione. Soltanto appunti di un viaggio dentro.

Ogni mattina dal quarto piano del mio condominio, apro fortunatamente le finestre sul Grappa, a pochi chilometri sull’orizzonte. Nel guardarlo capisco benissimo, tra me e me, che cos’è l’identità veneta, mi basterebbe. Lo guardo ma non lo ‘vedo’, perché il mio guardare si realizza tutto con il pensiero, non con gli occhi. L’ultimo mio pensiero è estetico. Nemmeno naturalistico: mi dice poco o nulla sapere che il Grappa ha quattro milioni di anni, che è calcareo e carsico, che ha una flora ricchissima, anche mediterranea e, inaspettatamente, una fauna altrettanto ricca. Visto così il Grappa mi apparirebbe un habitat da conservare, abbastanza neutro rispetto all’identità veneta in sé.

Ma lo sguardo si fa ulteriore, legge in controluce, coglie il luogo della memoria: come se, a distanza, fosse possibile in quell’istante una topografia dell’anima. Sento che il Grappa è un’altra cosa, allora, pensata, un luogo popolarissimo, paterno, di tante storie e di un lungo silenzio interiore, guerra e pace, testimone di generazioni, magazzino di popolo e del ricordo. Non un sentimento esclusivo dei veneti, visto che la mia identità mai esclude e recinta, ma che ai veneti parla naturalmente, senza mediazioni, facendo <riconoscere> il Grappa –che scelgo come unità di misura- per il cumulo di storia e di storie che quasi lo annichilisce, una basilica a cielo aperto di ferite e di cultura, di incontro e di violenza, con i veneti ad ospitare una tragedia nazionale e a conservarne l’ultima smemorata identità. E’ un linguaggio muto, l’identità, un intendersi al volo. Una carta d’identità che propone i segni particolari, insieme, secondo un codice Morse passato di mano per impulsi mai solitari. Per lo più dolorosi.

L’identità, lo dico soprattutto ai ragazzi, fugge la retorica, ne rappresenta il contrario. La retorica è artificio, ostentazione, anche gioco della mente, divertimento culturale. L’identità è bella piena come una mela, così poco astratta; è carica di materiali di risulta, di con-divisione; è poco ricamata, ha un doppio fondo: ciò che emerge e ciò che sta sotto.

Se mangio polenta, alta una spanna come s’usava nel bellunese, non assumo un cibo, ma assaporo una civiltà sepolta, veri e propri graffiti veneti. Se cammino lungo un sentiero del Grappa, sento la mia zolla, una solida persistenza, un allenamento alla trasmissione dei valori, quali e da chi a chi è sempre più difficile capire ma che meritano la nostra fatica. (...)

Porto le mie esperienze umane, non studi a tavolino, e attraverso l’esperienza il comune sentire fa catasto di emozioni. Penso a Longarone, quando vi si arriva, salendo lungo il Piave, fino a scorgere, lassù a destra, quel ciuffo di monte Toc, la cresta di terra e di frana che sormonta il profilo della diga del Vajont, rimasta intatta come una immensa lapide di cemento armato a duemila morti. Come tanti ero corso anch’io a Longarone all’alba del giorno <dopo>, e scoprii che il colore della morte è il grigio: come il grigio di Guernica di Ricasso era tutto grigio quella mattina a Longarone, il cielo, il Piave, i volti, i sassi, l’aria, gli arbusti, i cadaveri spogliati dalla mano di vento, il destino che metteva assieme uomini, case, animali, natura, chiese e bar sport, tutti privati assieme, perfettamente all’unisono, della vita, della storia, del senso comunitario.

L’identità solleva un ricordo, lo tiene alto come il ciuffo del monte Toc, diventa anche la traccia di una colpa. Non l’emozione cronistica da grandi numeri, ma l’intesa di scavare dentro il sentimento di colpa e ragionare sull’uomo, sulla natura, sul territorio, sul profitto, soprattutto sul Veneto, per fare memoria attiva, non per mandare a memoria un brandello veneto fatto a pezzi.

L’identità di un territorio è un sentimento forte, o non è; (...) l’identità è senza tempo, remota e attuale, distilla da tanti alambicchi, ci fa guardare con chiarezza anche ai nostri delitti, se ne fa carico, li spoglia come i poveri corpi del Vajont. Secondo com-passione, parola questa in disuso.

Le parole, i segni dell’identità veneta, forse più realisticamente gli indizi, come la scritta <Fiume sacro alla Patria>, sul Piave, nell’attraversare ad esempio Ponte della Priula: mi chiedo, che cosa dirà quel cartello giallo ai ragazzi? <Sacro>, nel tempo della secolarizzazione massima; <Patria>, idea ora enfatica ora collassata, ora falsa ora manipolata o ripudiata, mai davvero trasmessa come l’<Heimat> dei tedeschi o il <my country> delle canzoni inglesi, cioè la patria come qualcosa di solidale che sta <più dentro> rispetto alla conoscenza e all’amicizia.(...) Aggiungo, se posso, che sarebbe un pessimo affare anche smarrire il filo delle identità locali e riporre per stanchezza gli attrezzi semantici in grado di convincere i veneti, nel nostro caso, che il Piave o la Piave non può essere soltanto una risorsa idrica lunga 220 chilometri dalle Alpi Carniche all’

Adriatico, ma aspira a suscitare un'aura, un contesto, come una grande zattera che ci trasportò e/o trasporta sfiorando sponde, massi e greti di purissima identità veneta. Grappa, Vajont, Piave: simboli, l'idem.¹³⁴

E', il tema dell'identità veneta, un argomento su cui Giorgio Lago, da direttore del maggior quotidiano del nordest –*Il Gazzettino*–, ha centrato la propria riflessione rendendo conto, mediante la lente di ingrandimento formata dall'appartenenza al territorio e dalla comprensione dello stesso, di processi, vitalità, caratteristiche, problematiche certamente concernenti il microcosmo dell'area triveneta ma aventi uno sguardo più esteso, globale.

Infatti, le dinamiche micro-macro, come egli stesso non manca di sostenere, non sono fra loro oppostive bensì co-agenti e complementari.

Comprendere il micro è in qualche modo condizione indispensabile per avvicinare il macro, e viceversa ragionare sul macro è ipotesi obbligata al fine di scendere nel micro in maniera non localistica¹³⁵.

Dalla ricognizione di Lago emergono sostanzialmente cinque capisaldi individuati per contribuire a rendere esplicito un ritratto dell'identità veneta: tolleranza, lavoro, religione, emigrazione, autonomia.

“campanili, imprese, comuni, usi, costumi, dialetti, feste, cucina, poesie, canti e vini: il Veneto parcellizzato, iperlocalista, privo di un centro che lo compatti, il Veneto sembra nato apposta per rifiutare ogni gerarchia fra le identità. Al suo interno come esattamente verso l'esterno, identità alla pari, al pari dignità, tolleranti, foriere di una civiltà che scava nel profondo senza farsene tomba o prigioniera. (...) Io trovo che, se ha un segno distintivo da mettere sotto la lente d'ingrandimento, l'identità veneta lo mostra nella tenerezza della sua civiltà. Scelgo a emblema il guerriero della Pala del Giorgine: corazzato e armato di tutto punto ma con l'atteggiamento di chi dovrebbe brandire un rastrello o un giglio¹³⁶”

E' l'espressione mediante cui Lago individua e sottolinea la tolleranza che abita in questa regione, al giorno d'oggi vessata da problematiche che sembrano scalfirla o piuttosto metterla in discussione, ma che tuttavia, lontano da ipocrisia o pretestuosità, rimane, nel concreto, un concetto e un segno d'identità assai vissuto e praticato. Segno identitario, peraltro, non staccato dal secondo punto individuato, il *lavoro*¹³⁷.

¹³⁴ *Identità veneta*, Op. Cit., p.202.

¹³⁵ Per una panoramica circa i due approcci micro e macro si confronti: Buccarelli, Filippo, *Codici di sociologia. Approcci macro e approcci micro*, Pisa, Felici, 2008.

¹³⁶ *Identità veneta*, Op. cit., p.206.

¹³⁷ Uno studio sul sistema lavorativo, soprattutto votato ad un'analisi dei fondamentali dati concernenti l'assetto produttivo con particolare riferimento al nord Italia si trova in: Bonomi, Aldo, *Il capitalismo molecolare. La società al lavoro nel nord Italia*, Torino, Einaudi, 1997.

Apparentemente due sistemi fra loro non interconnessi, oggi ancor più si coglie la reciproca sinergia¹³⁸: lavoro vissuto con senso del dovere, talvolta persino a discapito della stessa esistenza, con estrema dedizione.

“(…) non ne faccio, più che ovviamente, un criterio quantitativo (‘si lavora di più’) né selettivo (‘si lavora meglio’). Mi interessa il senso, non l’apologia, di questo antico ora et labora di massa, lavoro dunque esisto, un lascito primario della cultura contadina con la quale continuiamo a fare i conti. Dunque non l’accumulazione capitalistica urbana, non le 35 ore contrattuali, non il fondamentalismo del fare o il fanatismo del produrre, bensì la certezza che niente sarà mai gratuito, che tutto costerà sacrificio, che il risparmio impone di non risparmiarsi, che il benessere può andare e venire come una tempesta sulla vigna, che in fin dei conti il lavoro diventa una precauzione. Il lavoro come frutto della precarietà, come mai sopita memoria della povertà, della fame, della pellagra, della marginalità, della siccità e delle gelate del vivere, ‘dacci oggi il nostro pane quotidiano’. La parola ‘lavoro’, nella sua radice latina, rimanda alla cognizione della fatica, e nel suo ancor più radicale significato, che ci giunge dal sanscrito, cova in sé il farsi padrone. Incredibile se penso a questa misteriosa ascendenza della lingua e la confronto con la propensione dell’economia veneta, qui davvero identitaria, al lavoro che si prende l’autonomia, che si mette in proprio, fa da solo., Si fa padrone per riscatto, più che per vanto. A mio parere questa solidità del fare è molto veneta, molto contadina¹³⁹.”

Senza soluzione di continuità si interseca il terzo elemento indicato da Lago: la religione¹⁴⁰.

La religione si iscrive nell’orizzonte culturale veneto quale elemento tradizionale¹⁴¹, come aspetto che le generazioni precedenti hanno trasmesso alle successive e che esse medesime, nonostante spinte eterodirette, nella sostanza sembrano in qualche modo almeno considerare.

Religione come tradizione¹⁴² può apparire un ossimoro, una contraddizione rispetto al vero senso spontaneo che essa parrebbe voler indicare; in realtà la religione cattolica si è rivelata, assieme alla tolleranza e al lavoro, un caposaldo del vivere e dell’essere veneti. Infatti “(…) *se, fu detto, non possiamo non dirci cristiani in Europa, non possiamo non dirci cattolici in Veneto.*”¹⁴³

¹³⁸ Circa gli scompensi prodotti dall’economia e i suoi risvolti e ricadute nella società si confronti: Bellarino, Guido (a cura di), *Disuguaglianze sociali oggi: territori, lavoro, società*, Milano, FrancoAngeli, 2008.

¹³⁹ *Identità veneta*, Op. Cit., p.206.

¹⁴⁰ In riferimento alla determinazione di pertinenza dell’elemento religioso all’interno di una geografia politica europea si confronti Fisichella, Rino, *Identità dissolta. Il Cristianesimo, lingua madre d’Europa*, Milano, Mondadori, 2009.

¹⁴¹ E come tale ha portato con sé in dote una notevole quantità di canti sacri micro diffusi a livello parrocchiale nel senso stretto del termine, sul modello della realtà già citata in riferimento ad Oblizza e Mersino (UD), ovvero una permeabilità del contesto sacro/devozionale alle istanze e alle peculiarità, anche di tradizione vocale, locali. Perciò, ancor più, Veneto e Friuli godettero dell’importanza assunta dalla religione all’interno delle rispettive società anche in fatto di immissione liturgica di motivi e/o melodie presenti internamente come peculiarità della singola parrocchia. I canti sacri e devozionali rappresentano un forte ambito d’indagine, un tempo dotato di una pratica attiva che avrebbe meritato più attenzione.

¹⁴² Religione e popolare sono termini talora interconnessi, così come dimostra il saggio di: Prandi, Carlo, *La religione popolare fra tradizione e modernità*, Brescia, Queriniana, 2002.

¹⁴³ *Identità veneta*, Op. Cit., p.207.

Una religione che, per lungo tempo, ha determinato¹⁴⁴ le scadenze, gli usi, i costumi, le festività all'interno della civiltà contadina veneta¹⁴⁵, assurgendo, veramente, da unica altra polarità da contrapporre al lavoro¹⁴⁶. Religione che permeava -un tempo più d'ora, inevitabilmente- il vissuto quotidiano, rappresentando tutto ciò in cui la normale esistenza consisteva.

Precetti, devozioni, liturgie, usi rituali locali, paraliturgie: un mondo che gravitava quasi totalmente intorno alla religione e alle connesse attività.

Una società, per certi versi, priva di attrazione esterna, nel senso etimologico, non sedotta da altre polarità se non quelle poste in essere dal medesimo contesto locale, micro, in cui la religione assumeva il principale ruolo motore¹⁴⁷.

Certamente tentare di comporre un affresco discretamente veritiero e fondato storicamente necessita di una menzione, almeno, relativamente al processo rappresentato dall'emigrazione¹⁴⁸. Fenomeno i cui esiti sono in parte a tutt'oggi evidenti perché ancora vivi¹⁴⁹, ed emblematici rispetto ad un'impronta migratoria in cui la pacata identità triveneta, abituata in casa all'umiltà contadina, rappresentò pure all'estero se stessa nelle medesime condizioni¹⁵⁰, celebrando la devozione al lavoro come prerogativa e necessità redentiva.

¹⁴⁴ Su tutti, per l'area carnica: Grillo, Chiara, *I cantori di Cercivento. L'onoranda compagnia dei cantori de Pieve di San Martino*, Udine, Nota, 2003.

¹⁴⁵ La spinta tradizionale, intesa come un elemento prototipico cui tendere, è riscontrabile in: Zolla, Elémire, *Che cos'è la tradizione*, Milano, Adelphi, 1998.

¹⁴⁶ Contrapporre non già per opposizione quanto piuttosto per eguale importanza pur se in ambiti diversi, per caposaldo, assieme al lavoro, della morfologia socio-economica veneta.

¹⁴⁷ Ed è proprio per questa specificazione che assume ancor più valore l'osservazione già proposta circa l'enorme importanza delle pratiche e dei repertori di afferenza liturgica. Anche, però, considerato il fatto che esistono non pochi esempi di testo inerente l'ambito sacro/liturgico in produzioni profane: se questa, generalmente, non è una novità in senso assoluto, testimonia, nel nostro caso, una presenza a 360 gradi della religione nella vita sociale veneta, persino spinta a caratterizzare i testi di canti profani per *ambientazione* (l'area della chiesa, il convento delle suore) per *azione* (il prete che interviene, un'attività proposta dalla parrocchia), per *accadimento* (un fatto realmente avvenuto avente come protagonista qualche religioso), per *tematica* (fare del bene, l'umiltà ecc); in non pochi canti i riferimenti al prete o alla suora assumono i tratti di descrizione goliardica, di parodia, anche quasi di presa in giro, salvo, però, nella realtà, esserne rispettosi e devoti...quindi si canzona il prete immaginandolo impegnato in contesti i più diversi, alle prese con peccati di carattere sessuale, di fronte a dubbi teologici, inserito in ambiti enologici ecc...

¹⁴⁸ Si segnala, in merito all'emigrazione veneta: Franzina, Emilio, *Storia dell'emigrazione veneta*, Sommacampagna, Cierre, 1991. Per l'area friulana si evidenzia: Serafin, Stefano, a cura di, *Immigrazione Friulana in Argentina*, Roma, Bulzoni, 2005. Per l'area trentina, invece: Pedron, Pina, *Allistante che mise piede nella Mericha: l'emigrazione transoceanica dal Trentino (1870-1914)*, Trento, Fondazione Museo storico trentino, 1991.

¹⁴⁹ Paradigmatici, in questo senso, i fenomeni di espansione di vari gruppi di emigranti riuniti in associazioni: i 'trevisani nel mondo', 'vicentini nel mondo' e i vari 'fogolar furlan di...'. Simili esempi di associazionismo testimoniano una vita ancora tangibile dei numerosi emigrati e loro figli e parimenti il loro ancora vivo legame con la terra d'origine. Parimenti importanti gli scambi che con quest'ultima si creano, siano essi economici che generalmente culturali.

¹⁵⁰ Paradigmatica e notoriamente consistente l'emigrazione verso l'America descritta in: Bernardi, Ulderico, *Veneti negli Stati Uniti d'America*, Ravenna, Longo, 2008.

Veneti e triveneti nel mondo oggi rappresentano floride isole identitarie all'estero¹⁵¹, i cui rapporti con la/le regione/i di provenienza sono dettati da criteri economici, affettivi, culturali assai forti e incanalati in strutture politico-amministrative e associazionistiche decisamente sviluppate e organizzate¹⁵². Da tutto ciò emerge –o, dietro ciò si scorge– un vigoroso senso dell'autonomia, impresso nella cultura locale e rintracciabile in diversi aspetti della stessa.

Il senso di autonomia¹⁵³ si declina in diverse forme, originato da un importante contesto storico¹⁵⁴, rappresentato dalla Repubblica del Leone: *“mille anni di libertà e di democrazia sono tanti, tantissimi, un miracolo della storia e della nostra storia in particolare. Le buone leggi permisero quella peculiare democrazia dei migliori; la diplomazia e l'Arsenale garantirono la libertà”*¹⁵⁵.

Una libertà che si declina nell'ormai celebre motto 'faccio da solo', emblema dell'imprenditorialità diffusa:

“(…) centinaia di migliaia di imprese, fabbrica, lavoro, laboratorio di un'economia senza centro, senza parastato, senza assistenza. Autonoma non per status ma per approdo di un popolo di 'ex', ex emigranti, ex subalterni, ex contadini. Un'autonomia, per governarsi meglio, che nasce da almeno trent'anni di cocciuto affrancamento dalla povertà del Veneto 'sud del nord'.”¹⁵⁶

Se, anche solo superficialmente, si sintetizzassero i tratti salienti dell'identità triveneta qui emersi (lavoro, religione, socialità) non si potrebbe non accostarli alle caratteristiche che – vedremo in seguito– essere il motore centrale della corallità attiva in ambito lavorativo nel presente triveneto.

Questa singolare concordanza fra assetto identitario rilevato come proprio dell'area triveneta e le caratteristiche salienti delle pratiche vocali attivate probabilmente conferma una osmosi e, in sostanza, una contiguità fra elementi identitari che, da più parti sottolineato, caratterizza oggettivamente quest'area geografica.

¹⁵¹ A tal proposito si segnala la vasta esperienza di ricerca posta in essere dall'IMLA, i cui risvolti si rintracciano in *Musics Cultures Identities*, a cura di Laura Bognetti e Daniela Macchione, Futura grafica, 2012, pp.493-496. In essi emerge, tramite concrete esperienze di ricerca e di scambio, la mole di relazioni e di vita musicale attivate dagli emigranti italiani, in modo specifico in America Latina.

¹⁵² In aggiunta al punto precedente si segnala, a tal proposito, l'istituzione di appositi assessorati in seno alle Regioni interessate, le cui prerogative consistono nell'implementazione dei legami fra autoctoni ed emigranti.

¹⁵³ Per un approccio storico e critico alla tematica dell'autonomia, politica e individuale, cfr: Santoro, Emilio, *Autonomia individuale, libertà e diritti. Una critica dell'antropologia liberale*, Pisa, ETS, 1999.

¹⁵⁴ Contesto ultimamente confluito nella promulgazione del nuovo statuto, si confronti: Malo, Maurizio, a cura di, *Veneto. L'autonomia statutaria*, Torino, Giappichelli, 2012.

¹⁵⁵ *Identità veneta*, Op. Cit., p.209.

¹⁵⁶ Ivi, p.210.

Proprio lungo il versante del lavoro (performance e gruppi nati ed operanti ai margini dell'ambito lavorativo), della religione (si vedrà che, tendenzialmente, gran parte dei gruppi censiti ha matrici o contiguità con il contesto religioso), della socialità (ancora, si noterà come l'esigenza di instaurare o approfondire vincoli di amicizia sia una fra le maggiori esigenze alla base della nascita di tali formazioni vocali) e, infine, della gratuità si rinsalderanno le fila fra riflessioni teorico/metodologiche e concreta ricognizione sul terreno.

Capitolo II

Assetti teorici

2.1 Introduzione: ambito disciplinare e metodologia d'indagine

Paradossalmente occuparsi di polifonia, attualmente, sconfinando in un interessamento sensibilmente sociale¹⁵⁷.

In realtà studiare le forme espressive umane, quindi anche musicali, significa relazionarsi in senso stretto al senso che esse assumono e che le giustifica. In altri termini: veicolare espressioni artistiche di origine vocale al puro e solo lato estetico significherebbe procedere restrittivamente ed esclusivamente.

Questa riflessione desidera proporre alcune prospettive di indagine intorno alla performance, sostenute dalla tesi secondo cui esperienze di pratica polifonica vocale ancor oggi sussistano in ambito lavorativo, seppur in rinnovati modi e tempi, e non siano, viceversa, estinte o rese neglette dai mutati contesti sociali.

Plurime sono le fonti bibliografiche, di qualsivoglia orientamento scientifico, relative alle più disparate aree geografiche, che testimoniano l'esistenza nella diacronia del canto nell'esercizio della propria professione¹⁵⁸, sovente in stretto legame rispetto ai ritmi esecutivi della stessa, non raramente come forma duttile di riflessione circa la propria situazione esistenziale¹⁵⁹.

Le formazioni individuate e presentate in questa sede si collocano come una testimonianza, una fattiva testimonianza di alcune presenze, dal carattere singolare e prototipico, rilevate in area triveneta, la cui prossimità all'ambito sociale e lavorativo si configura particolarmente significativa.

In un areale fra i più prolifici in termini di canto polifonico (si notino i numeri relativi all'attività corale organizzata, censiti dalle Associazioni corali delle tre regioni a

¹⁵⁷ L'interesse verso la musica nella dimensione relativa alla funzione che essa attiva o con cui essa stessa è attivata all'interno di una società coinvolge l'etnomusicologia nei suoi diversi settori di indagine. Come primo impulso bibliografico si segnalano i seguenti contributi generali: Sachs, Curt, *Le sorgenti della musica*, Milano, Bollati Boringhieri, 2007; Leydi, Roberto, *L'altra musica*, Lucca, LIM, 2008; Blacking, John, *Com'è musicale l'uomo*, Lucca, LIM, 2000; per un approccio sociologico: Savonardo, Lello, *Sociologia della musica. La costruzione del suono dalle tribù al digitale*, Torino, UTET, 2010; Magrini, Tullia, *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia*, Torino, Einaudi, 2002.

¹⁵⁸ Ancora, si segnalano: Staro, Placida, *Lasciateci passare siamo le donne. Il canto delle mondine di Bentivoglio*, Udine, Nota, 2010; Ghirardini, Cristina, *Noi siamo le canterine antifasciste. I canti delle mondine di Lavezzola*, Udine, Nota, 2012; ibidem, *Siamo tutte d'un sentimento. Il coro delle mondine di Medicina tra passato e presente*, Udine, Nota, 2011.

¹⁵⁹ Fra i numerosi contributi in tal senso si segnalano, per le diverse aree geografiche interessate: Aa.vv., , a cura di, *Molimo. Quaderni di antropologia culturale ed etnomusicologia*, voll.1, 2, 3, 4, 5, 6, Milano, Cuem.

riferimento¹⁶⁰), sebbene in netta ed incontestabile minoranza, sopravvivono vere e proprie vestigia di un passato spontaneamente e lavorativamente corale¹⁶¹, la cui esistenza oggi si palesa attraverso circuiti ordinari¹⁶² non sempre attenti alla valorizzazione della specificità che tali formazioni congenitamente comportano.

Proprio per mettere in rilievo la fisionomia di queste realtà si è scelto metodologicamente di praticare il metodo pragmatico, presentando inizialmente storie, vicende, interpreti, dati, e finalmente procedendo ad osservazioni critiche.

Nonostante la dimensione musicale non raramente sia considerata preponderante, è probabilmente opportuno analizzare gli artefatti documentati in senso ampio e sistematico, considerandoli costrutti performativi, dotati innegabilmente ma non solo di una dimensione musicale.

Il primo testo, in senso semiologico, è il documento audio-video¹⁶³: esempio primo, e specifico, di una pratica, esso imprescindibilmente testimonia una esistenza e ne documenta una presenza.

Effimero per sua stessa natura, il processo performativo necessita di una prima documentazione per essere analizzato, essa stessa facente parte di un più generale concetto di tutela e valorizzazione che la legislazione nazionale ed internazionale ad esso assegna.

¹⁶⁰ Cfr: ASAC, *Veneto Musica, documenti corali*. Venezia, Asac, 1998; USCI, *Annuario dei cori del Friuli Venezia Giulia*, USCI, 2012; *Annuario. Federazione Cori del Trentino*, Trento, Nichelatti, 2001.

¹⁶¹ Per l'area ladinasi confronti: Pellegrini, Giovanni, *Fodom che canta*, Union Ladins de Fodom, 1982; per l'area pedemontana veneta si veda: Vardanega, Gabriele, *Canti del Grappa*, Montebelluna, Zanetti, 1999. Per un approccio storico-politico, infine, si veda: Brunello, Piero, *Storia e canzoni in Italia: il Novecento*. Venezia, Comune di Venezia, 2000.

¹⁶² In questo senso i gruppi documentati in questa sede non godono di circuiti o iniziative che ne valorizzino l'essenza: la loro circuitazione, generalmente, è affidata alle associazioni corali regionali e la loro presenza nei relativi annuari corali si rintraccia con relativa immediatezza. Alcune realtà esaminate, in più, sono esterne alle associazioni menzionate.

¹⁶³ Per un'introduzione al documentario etnomusicale si segnalano: D'Amico, Leonardo, *Filmare la musica. Il documentario e l'etnomusicologia visiva*, Roma, Carocci, 2012. Ricci, Antonello, *I suoni e lo sguardo. Etnografia visiva e musica popolare nell'Italia centrale e meridionale*, Milano, FrancoAngeli, 2007. Ibidem, *Il paese dei suoni. Antropologia dell'ascolto a Mesoraca (1991-2011)*, Roma, Squilibri, 2012. Pennacini, Cecilia, *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Roma, Carocci, 2005. Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Francoangeli, 2008.

2.2. Bene culturale immateriale

La legislazione in materia di beni culturali, nelle proprie articolazioni, definisce un assetto giuridico predisposto alla tutela e valorizzazione del patrimonio tangibile e intangibile che la cultura ha generato.

In questo senso si colloca l'importanza di una tutela specifica per le forme e modalità di esistenza dei beni culturali immateriali. Le performance censite e documentate in questo lavoro si presentano infatti come beni immateriali, la cui essenza si configura effimera e la cui documentazione rappresenta il primo ineludibile atto tramite cui si esplica tanto l'assetto di tutela quanto di valorizzazione.

Il percorso che segue prova ad individuare, all'interno degli atti normativi promossi in contesto internazionale, alcune emergenze che coinvolgono le fattispecie performative rilevate e censite. La consapevolezza circa le prospettive e le acquisizioni fatte proprie dal legislatore sarà di aiuto per un esame completo del contesto in cui i documenti ottenuti si inseriscono.

La Convenzione

La Convenzione denominata *The Convention for Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, è stata approvata all'unanimità nella 32° sessione della Conferenza Generale a Parigi il 17 ottobre 2003 e ratificata dall'Italia il 27 settembre 2007. La Convenzione Internazionale per la Salvaguardia dei Beni culturali Immateriali considera fondamentale l'interdipendenza tra patrimonio culturale immateriale e patrimonio culturale tangibile definito nella Dichiarazione di Yamato. La tutela del patrimonio Culturale Immateriale è definita salvaguardia. Per salvaguardia si intendono le misure atte a favorire la trasmissione del patrimonio culturale immateriale fra le generazioni quali: l'identificazione, la documentazione, la preservazione, la protezione, la promozione e la valorizzazione. Sono processi che coinvolgono la ricerca finalizzata all'individuazione del bene culturale immateriale, la documentazione scritta, fotografica, audio e visuale quali fonti garanti della trasmissione della memoria storica e culturale. La protezione intende preservare i luoghi, l'ambiente naturale ed il paesaggio, cioè il contesto storico, culturale e sociale che ha prodotto e produce – come vivente – il bene culturale in oggetto. La promozione e la valorizzazione del bene culturale immateriale si avvale della conoscenza e della preservazione anche attraverso le forme dell'educazione al patrimonio formali e non-formali. (www.unesco.beniculturali.it, 28 Luglio 2013)

La Convenzione Internazionale per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale prevede ampie categorie di beni all'interno delle quali individuare singoli beni culturali inerenti a questo Patrimonio culturale, che siano nello stesso tempo sia tradizionali sia viventi: le tradizioni orali, le lingue, le arti performative, le pratiche sociali e rituali, le conoscenze e le pratiche che riguardano la natura e l'universo, le conoscenze e le abilità

artigiane e gli spazi ad essi associati, che le comunità, i gruppi e anche gli individui riconoscono come parte del loro Patrimonio culturale.

Nella sua articolazione, il Patrimonio Culturale Immateriale da salvaguardare si caratterizza¹⁶⁴ per:

- essere trasmesso da generazione in generazione;
- essere costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in stretta correlazione con l'ambiente circostante e con la sua storia;
- permettere alle comunità, ai gruppi nonché alle singole persone di elaborare dinamicamente il senso di appartenenza sociale e culturale;
- contribuire a promuovere il rispetto per le diversità culturali e per la creatività umana;
- collaborare a diffondere l'osservanza del rispetto dei diritti umani e della sostenibilità dello sviluppo di ciascun paese.

Un attento esame delle caratteristiche qui esposte sottolinea alcuni punti rilevanti:

- a) Il processo di trasmissione generazionale, perciò un orizzonte di medio-lungo periodo cui la pratica in oggetto è sottoposta.
- b) Il vincolo ambientale e storico-culturale in cui tale attività prende vita.
- c) La possibilità di una *ricreazione*¹⁶⁵ del bene immateriale indicato e perciò la sua non inalterata presentabilità.
- d) Il contesto di *elaborazione dinamica* cui si sottopone il legame con la propria identità.

Interesse ancor maggiore risiede nelle premesse alla stipula della Convenzione¹⁶⁶:

La Conferenza generale dell'Organizzazione delle Nazioni Unite per l'educazione, la scienza e la cultura denominata qui di seguito UNESCO, riunitasi a Parigi dal 29 settembre al 17 ottobre 2003, nella sua trentaduesima sessione, con riferimento agli strumenti internazionali esistenti in materia di diritti umani, in particolare alla Dichiarazione universale sui diritti umani del 1948, al Patto internazionale sui diritti economici, sociali e culturali del 1966 e al Patto internazionale sui diritti civili e politici del 1966, considerando l'importanza del patrimonio culturale immateriale in quanto fattore principale della diversità culturale e garanzia di uno sviluppo duraturo, come sottolineato nella Raccomandazione UNESCO sulla salvaguardia della cultura tradizionale e del folclore del 1989, nella Dichiarazione universale dell'UNESCO sulla diversità culturale del 2001 e nella Dichiarazione di Istanbul del 2002 adottata dalla Terza tavola rotonda dei Ministri della cultura, considerando la profonda interdipendenza fra il patrimonio culturale immateriale e il patrimonio culturale materiale e i beni naturali,

¹⁶⁴ Una prima e ampia ricostruzione guidata alle problematiche trattate nella Convenzione è presente in: Bortolotto, Chiara, *Il patrimonio immateriale secondo l'Unesco. Analisi e prospettive*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 2008.

¹⁶⁵ Per una panoramica storica intorno alla libertà di espressione artistica, e relativo ordinamento giuridico, si confronti: Ainis, Michele, *L'ordinamento della cultura. Manuale di legislazione dei beni culturali*, Milano, Giuffrè, 2008.

¹⁶⁶ Per una introduzione generale alle problematiche concernenti la legislazione comunitaria si confronti: Albano, Antonio, *Legislazione internazionale e comunitaria dei beni culturali*, Napoli, Simone, 2002.

riconoscendo che i processi di globalizzazione e di trasformazione sociale, assieme alle condizioni che questi ultimi creano per rinnovare il dialogo fra le comunità, creano altresì, alla stregua del fenomeno dell'intolleranza, gravi pericoli del deterioramento, scomparsa e distruzione del patrimonio culturale immateriale, in particolare a causa della mancanza di risorse per salvaguardare tali beni culturali, consapevoli della volontà universale e delle preoccupazioni comuni relative alla salvaguardia del patrimonio culturale immateriale dell'umanità, riconoscendo che le comunità, in modo particolare le comunità indigene, i gruppi e in alcuni casi gli individui, svolgono un ruolo importante per la salvaguardia, la manutenzione e il ripristino del patrimonio culturale immateriale contribuendo in tal modo ad arricchire la diversità culturale e la creatività umana, notando il considerevole impatto delle attività dell'UNESCO nello stabilire strumenti legislativi per la tutela del patrimonio culturale, in particolare la Convenzione per la tutela del patrimonio culturale e dei beni naturali del 1972, notando inoltre che tuttora non esiste alcuno strumento per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, considerando che gli accordi, le raccomandazioni e le risoluzioni esistenti relative ai beni culturali e naturali necessitano di essere effettivamente arricchiti e completati per mezzo di nuove disposizioni relative al patrimonio culturale immateriale, adotta la presente Convenzione il 17 ottobre 2003. (www.unesco.beniculturali.it, 28 Luglio 2013)

In essa si esplicitano le motivazioni che hanno dato luogo alla Convenzione nonché altre osservazioni procedurali e scientifiche alla base della medesima.

Anzitutto si sottolinea la profonda *interdipendenza* fra stati diversi di presenza del bene da tutelare: il bene culturale si configura pertanto come un eterogeneo costruito sia esso in forma fisica tangibile e pressochè permanente sia esso vitalizzato in forme effimere e transitorie.

Il legislatore ha dunque ritenuto promuovere un'istanza volta ad allargare ed estendere il perimetro del bene da tutelare, non equiparandone il trattamento ad un bene materiale, bensì denunciandone l'interdipendenza.

Si rileva, infatti, che può sussistere il caso in cui talune tipologie di beni immateriali talora mantengano o conservino un legame nei confronti di manufatti o artefatti di origine, viceversa, fisica¹⁶⁷ e ad essi si relazionino.

Un secondo impulso alla promulgazione della Convenzione deriva dal *deterioramento, scomparsa e distruzione* che tali fattispecie di beni subiscono. C'è, dunque, una minaccia che il legislatore individua¹⁶⁸, alla base della tutela normativa attuata.

Tale deterioramento viene identificato soprattutto nella carenza di risorse economiche utili alla preservazione dei beni culturali.

Il fatto che la rilevazione della mancanza di fondi appaia fin già dalle premesse risulta particolarmente sintomatico circa l'oggettiva difficoltà in cui il contesto tutelativo si muove.

¹⁶⁷ Un riferimento specifico ai manufatti a diverso titolo collegati ai beni culturali si dimostra: Miti, Gaetano, a cura di, *Beni culturali, opere edilizie*, Roma, Legislazione tecnica, 2009.

¹⁶⁸ Per l'approccio focalizzato sul versante preventivo concernente in modo prevalente la tutela si confronti: Ulisse, Francesca, *Tutela della cultura e cultura della tutela*, Bologna, Ante Quem, 2009.

Finalmente il legislatore si fa testimone e rappresentante di due istanze parallele concernenti rilevazioni demoscopiche a carattere sociologico: nella prima si fa riferimento alla *volontà universale* e alle *preoccupazioni comuni* in merito alla salvaguardia dei beni culturali. E' questa un'osservazione piuttosto emblematica in merito alla ravvisata necessità ed urgenza di intervento che muove la tutela normativa, in questo caso peraltro esplicitandone le motivazioni in una generalità di consenso.

La seconda istanza, in parte legata alla precedente, riconosce l'importanza delle comunità locali¹⁶⁹ e, talora, di singoli soggetti in merito a tre processi fra loro diversi, tutti però accomunati dall'impulso di tutela: salvaguardia, manutenzione e ripristino.

Le tre tipologie qui indicate si incardinano in tre stadi diacronicamente successivi di intervento *sul* bene culturale: nel primo caso la cura è precedente al danno, tale da impedirlo o limitarlo. In questo senso potrebbe essere definita *preventiva*.

La seconda, invece, si staglia in un contesto di stabilità di intervento, puntando ad una costanza tale da salvaguardarne le peculiarità grazie ad un monitoraggio continuativo.

La terza tipologia, infine, descrive uno scenario di rimedio o recupero in cui il bene subisce un intervento per ricondurlo a fattezze e virtù in qualche modo viceversa corrotte. Questo stadio è, chiaramente, successivo e la tutela che ne deriva agisce *ex post*, mirando ad un ripristino del bene tutelato.

Bene si comprende, in questo modo, la problematicità che i beni immateriali, e la relativa tutela, portano con sé: l'accezione di testimonianza avente valore di civiltà si concreta in realtà in un *processo* e non, come per i beni culturali materiali, prevalentemente in un esito fisico perlopiù tangibile e mantenibile nel tempo.

Proprio alla salvaguardia mira il primo articolo della Convenzione, in cui si elencano gli scopi della stessa.

Vi si rilevano modalità difformi di intervento: la lettera a) si riferisce ad una generale e generica salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, perciò una tipologia di applicazione diretta sul bene in oggetto.

La lettera b) si rivolge ad una tutela centrifuga rispetto al bene poiché punta non tanto ad esso bensì a chi ne fruisce consapevolmente o meno o, pur non fruendone, promuove comportamenti o azioni che potrebbero arrecarne danno. In questo caso l'intervento è, ancora una volta, preventivo.

¹⁶⁹ Spesso avamposto della tutela, le istituzioni periferiche assicurano primariamente un'istanza cautelativa e preservativa, si veda: Bottari, Francesca, *Italia dei tesori. Legislazione beni culturali, museologia, catalogazione e tutela del patrimonio artistico*, Bologna, Zanichelli, 2002.

Il punto c) infine individua nella *consapevolezza* una forma appropriata per una conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale immateriale.

Il punto d) interroga, invece, in modo generale, la comunità internazionale ad essa relazionandosi in un'ottica di cooperazione e comune azione al fine ultimo della tutela del bene.

Art. 1 Scopi della Convenzione

Gli scopi della presente Convenzione sono di:

- a) salvaguardare il patrimonio culturale immateriale;
- b) assicurare il rispetto per il patrimonio culturale immateriale delle comunità, dei gruppi e degli individui interessati;
- c) suscitare la consapevolezza a livello locale, nazionale e internazionale dell'importanza del patrimonio culturale immateriale e assicurare che sia reciprocamente apprezzato;
- d) promuovere la cooperazione internazionale e il sostegno.

Art. 2 Definizioni

Ai fini della presente Convenzione,

2.1. per "patrimonio culturale immateriale" s'intendono le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale. Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia e dà loro un senso d'identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana. Ai fini della presente Convenzione, si terrà conto di tale patrimonio culturale immateriale unicamente nella misura in cui è compatibile con gli strumenti esistenti in materia di diritti umani e con le esigenze di rispetto reciproco fra comunità, gruppi e individui nonché di sviluppo sostenibile.

Evidentemente punto centrale ed ineludibile, il punto 1) dell'articolo 2) della Convenzione definisce il significato di Patrimonio culturale immateriale.

L'articolazione formale della stessa si compone di più parti: una prima sezione enumerativa, in cui trovano posto le fattispecie su cui ricade la tutela mentre la seconda parte, invece, integra la tutela dei beni incardinandola in un contesto più vasto composto da prerogative ed atteggiamenti particolari quali la trasmissione generazionale, il processo di ricreazione, l'interazione uomo-ambiente e uomo-storia.

La terza sezione si concentra sugli esiti che i beni definiti nella prima sezione, unitamente alle prassi evidenziate nella seconda, producono nei confronti degli stessi protagonisti: il senso di continuità e di identità, favorendo finalmente il rispetto per la diversità culturale nonché la creatività umana.

La terza parte di definizione orienta la tutela dei beni individuati sottoponendoli a norme già esistenti in termini di salvaguardia dei diritti umani nonché, in particolare, di reciproco rispetto sia fra singoli, sia fra gruppi e comunità.

Infine un cenno anche al rapporto ambientale mediante il riferimento allo sviluppo sostenibile.

Quali sono, pertanto, i soggetti inclusi nella definizione di patrimonio immateriale?

Prassi, rappresentazioni, espressioni, conoscenze, know-how ed anche strumenti, oggetti, manufatti e spazi culturali associati, che comunità e singoli riconoscono come facenti parte del proprio patrimonio culturale.

Anche in questo caso è possibile dissociare le osservazioni in merito: ci si può soffermare sulle tipologie individuate, rilevando come lo spettro trascorra da un massimo di immaterialità (le prassi) ad un massimo di materialità (manufatti), sebbene nel primo caso il bene sia intrinsecamente contenuto nella forma immateriale, di primo grado, mentre nel secondo (che, oltre ai manufatti comprende anche strumenti oggetti e spazi) l'interesse di tutela risieda nella loro *funzionalità*, ovvero nell'essere *permissivi* allo svolgimento di talune¹⁷⁰ attività, concretandosi, perciò, in un interesse esterno, riflessivo.

Diversa considerazione, invece, per il criterio che sovrintende l'attribuzione di interesse: tutte le prassi sono bene culturale immateriale¹⁷¹? Anche in questo caso la soluzione è composita, multifattoriale, tuttavia si scorge un principio: il patrimonio culturale è tale in quanto riconosciuto inizialmente *dagli stessi soggetti* che ne sono causa e che, come comunità, ne tramandano la conoscenza.

Si rileva come il legislatore non intenda comparare alcune prassi ad altre ritenute modello, quanto piuttosto assicurare l'inclusione della prospettiva locale per l'inclusione del bene alla tutela, in particolar modo tramite un *consenso*.

Appare, in questo caso, piuttosto evidente il doppio binario in cui la tutela si orienta: una proposta locale, soggettiva, ineludibile per la prosecuzione del processo e una valutazione centrale da parte degli organi preposti.

Comunque definiti, i beni sottoposti a tutela godono di ulteriori precisazioni, fornite nell'articolo 2, concernenti non più la natura del bene oggetto di tutela bensì settori in cui tali beni si espandono e vivono. Significativamente al primo posto si menzionano *tradizioni ed espressioni orali* definiti *veicolo* del patrimonio culturale immateriale.

In prima istanza, pertanto, un linguaggio.

Il punto b) indica le arti dello spettacolo. L'accezione, allude a generi espressivi diversi tali che, però, non siano a vocazione individuale (quanto a fruizione) né di natura comune,

¹⁷⁰ Per approcciare tematiche relative alla sostenibilità e produttività dei beni culturali si veda: AA.VV., *La fruizione sostenibile del bene culturale*, Firenze, Nardini, 2005.

¹⁷¹ Cfr: Trezzini, Lamberto, a cura di, *Il patrimonio teatrale come bene culturale*, Roma, Bulzoni, 1991. Musmeci, Sara, *Il concetto di bene culturale*, Roma, Bonanno, 1996.

bensì spettacolare, alludendo con ciò a forme, anche articolate, le quali, in modi diversi e propri, presentino un carattere performativo¹⁷².

La definizione non si inoltra in ulteriori precisazioni tuttavia si può, comunque, intuire il riferimento sia effettivamente alle forme e dinamiche poste in essere dagli ambiti performativi.

In questa sede il riferimento alle arti dello spettacolo è quanto di più pertinente e discreto si possa immaginare, in un percorso in cui si evidenziano i legami delle esperienze performative al concetto di bene immateriale.

Tale afferenza risulta ancora più sostanziata dal fatto che la tutela di tali pratiche sia contenuta in un regime legislativo internazionale e goda perciò di un respiro organico e sistematico di carattere non solo nazionale in ragione del carattere effimero di tali performances.

Il punto c) prosegue la specificazione ampliando lo spettro dei beni tutelati includendo *consuetudini sociali, eventi rituali e festivi*. Queste tipologie si collocano in un contesto di pertinenza rispetto all'oggetto di tutela per più di un motivo: inizialmente per il carattere ciclico e, per certi aspetti, anormale.

Le consuetudini¹⁷³, inizialmente, rimandano ad una serie di convenzioni –esplicite o meno- attive e reiterate, la cui ri-presentazione costituisce la ragione della propria identità. L'accezione rituale, similmente, si colloca in un orizzonte di rinnovo di procedure, non raramente anomale rispetto al quotidiano: così anche *eventi festivi* evidenzia, nella stessa definizione, un allontanamento, dalla norma quotidiana, che la pratica assume su di sé. Questa dilazione temporale (ovvero il perpetuarsi dell'evento nella diacronia di medio-lungo periodo) unitamente al carattere non ordinario (la ciclicità di attivazione piuttosto raramente è connotato da caratteri di quotidianità) sembra definire beni immateriali largamente connessi a tradizioni storico-religiose, poste in atto naturalmente (da officianti, ad esempio pratiche religiose; da depositari della tradizione, ad esempio in riti più o meno apotropaici o soteriologici) o mediamente (tramite rievocazioni storiche o azioni sceniche, nel caso di trasposizioni teatrali di eventi pregressi ma oramai estinti).

La differenziazione tentata allude, in realtà, a due essenze diverse, ambedue possibilmente tutelabili dal legislatore: a) prassi naturali; b) prassi artificiali.

¹⁷² Si veda, per la normativa specifica: Poppi, Anna, *Legislazione dello spettacolo dal vivo. Con particolare riferimento al settore musicale*, Napoli, Simone, 2007.

¹⁷³ Con riferimento alla Valle d'Aosta si segnala: *Riti e feste in Valle d'Aosta*, atti del convegno del 2 settembre 2005, Quart, Musmeci, 2013.

Nel caso b) si sostanzia un incremento di ‘performatività aggiunta’ dal fatto che tali azioni rispondono ad una precisa regia piuttosto che essere svolte più o meno spontaneamente. E’ il caso, ad esempio, di rievocazioni storiche particolarmente importanti da meritare l’interesse legislativo per il loro carattere congenito, sebbene artefatto: in ciò la tutela incrocia le arti dello spettacolo.

Nel caso a), invece, si postula una tutela dedicata in cui si prendano in considerazione atti e prassi proprio per il loro carattere di presentazione spontanea. Con ciò si intende, pur consapevoli della problematicità dell’aggettivazione ‘spontaneo’, riferirsi a prassi di ‘primo livello’, tali per cui il loro svolgersi risponde a fini interni, ad esempio pratiche tradizionali poco contaminate con l’assetto mediatico o promozionale, ad esempio le esecuzioni del c.d. canto patriarchino¹⁷⁴ in area carnica.

Anche in questo punto risiede una parte delle attivazioni censite e documentate successivamente, ed è questo il motivo per cui si è scelto di commentare più diffusamente il testo legislativo, per precisarne le estensioni o inclusioni e interpretarne i riferimenti possibili.

Il successivo punto d) prosegue la smaterializzazione della tutela rivolgendosi, questa volta, alle *cognizioni e prassi relativi alla natura e all’universo*.

In sé, o in prima lettura, la formula potrebbe apparire alquanto generica e poco utilizzabile, viceversa si pone quale vettore che raccoglie particolarità. Tali sono, in effetti, le cognizioni: particolari conoscenze e concezioni, riguardanti la natura e l’universo.

Anche in questo caso il legislatore ha ritenuto di dover inserire anche le prassi ad esse correlate: è lecito ritenere il riferimento sia ad attivazioni performative, anche in questo caso perlopiù a carattere celebrativo-rituale, connesse ai ritmi delle stagioni e alle condizioni ambientali.

Vi si scorgono, in tal senso, riti i più disparati attivati sia in Paesi in via di sviluppo con esiti cerimoniali e credenze religiose specifiche, sia in residui ambiti, perlopiù rurali, di Paesi economicamente sviluppati. Danze tribali dal carattere scaramantico o di invocazione nei confronti delle divinità, pur se con difficoltà rilevabili nei paesi occidentali, e riti pagani sopravvissuti, ancora riscontrabili anche in area italiana¹⁷⁵, e triveneta (ad esempio la ritualità afferente i cosiddetti *falò dell’Epifania*, o *panevin*) o il *lancio das cidulas* (rotelle di legno infuocate che vengono tirate generalmente dai coscritti in onore e in favore di persone del paese e soprattutto in augurio di amori nati o in fase embrionale)

¹⁷⁴ Cfr: Barzan, Paola, a cura di, *Il canto patriarchino di tradizione orale*, Vicenza, Neri Pozza, 2000.

¹⁷⁵ Si confronti per avvicinare un’analisi critica dei principali indirizzi di riti ed usanze derivate dall’ambito religioso: Marzano, Marco, *Cattolicesimo magico. Un’indagine etnografica*, Milano, Bompiani, 2009.

ancora attivo, in diverse fasi dell'anno, nelle zone alpine del Triveneto, soprattutto in area friulana¹⁷⁶.

Altrimenti, prassi o riti cosmogonici stabilmente riconosciuti depositari di tutela normativa nell'area particolare interessata agli studi qui proposti, non risultano attivi.

Trova, infine, posto la tutela per l'artigianato tradizionale.

2.2. Il "patrimonio culturale immateriale" come definito nel paragrafo 1 di cui sopra, si manifesta tra l'altro nei seguenti settori:

- a) tradizioni ed espressioni orali, ivi compreso il linguaggio, in quanto veicolo del patrimonio culturale immateriale;
- b) le arti dello spettacolo;
- c) le consuetudini sociali, gli eventi rituali e festivi;
- d) le cognizioni e le prassi relative alla natura e all'universo;
- e) l'artigianato tradizionale.

L'articolo 2.3 precisa il concetto di salvaguardia, principio alla cui base si colloca la tutela garantita dalla Convenzione:

2.3. Per "salvaguardia" s'intendono le misure volte a garantire la vitalità del patrimonio culturale immateriale, ivi compresa l'identificazione, la documentazione, la ricerca, la preservazione, la protezione, la promozione, la valorizzazione, la trasmissione, in particolare attraverso un'educazione formale e informale, come pure il ravvivamento dei vari aspetti di tale patrimonio culturale.

Come si evince, le maglie concettuali si presentano in modo assai esteso, intendendo garantire copertura normativa all'intero excursus centrato sul bene individuato, inclusa la sua individuazione.

Si può asserire che il concetto di salvaguardia¹⁷⁷ coincida con quello di tutela nonostante rimangano esclusi aspetti normalmente afferenti alla valorizzazione piuttosto che la conservazione: in questo senso promozione, valorizzazione, trasmissione e financo il ravvivamento di prassi per qualche causa neglette sono racchiusi nel grande concetto di salvaguardia, così come intesa dal legislatore.

Un'ultima considerazione risulta doverosa, soprattutto cercando una seppur minima comparazione con la legislazione dei beni culturali. L'inattesa presentazione del *ravvivamento* quale attività favorita dall'atto di *salvaguardia* fornisce la possibilità di individuare quest'ultima valenza come emblematica e paradigmatica proprio dei beni immateriali –e, anche, delle attività culturali in genere- e, peraltro, pertinente anche

¹⁷⁶ Per lo specifico rituale citato si confronti: Da Pozzo, Ulderica, a cura di, *Fuochi. Gioventù e rituali in alta Carnia*, Udine, Forum, 2010.

¹⁷⁷ Per un'analisi del concetto di salvaguardia applicata alla dimensione musicale si segnala: IASA, a cura di, *La salvaguardia del patrimonio sonoro: etica, principi e strategie di preservazione*, Roma, AIB, 2009.

nell'orizzonte di studio afferente all'area performativa, in particolar modo rivolta all'ambito musicale. Non sono rari, infatti, casi concreti di applicazione del ravvivamento come operosa attività mediante cui ricollocare vitalmente nel presente un repertorio donandogli così un'intonazione viceversa solo memorabile in quanto cimelio o vestigia.

In verità l'eziologia di tale ripristino o –coerentemente- *ravvivamento* coinvolge plurime casistiche (fra cui volontà eminentemente culturali, slanci ideologici, recupero identitario, proposta sociale, interesse commerciale..) la cui analisi, perciò, necessiterà di elementi specifici concernenti la singola pratica individuata.

In linea generale –e, in questa sede, naturalmente, teorica- basti tuttavia evidenziare la presenza, nel testo del legislatore, di questa attenzione alle problematiche inerenti non solo agli interventi sulle prassi in uso bensì, anche, opere ed azioni rivolte a riporre in vita nel presente elementi diversamente sopiti o transitati solo tramite la memoria storica.

I successivi articoli riguardano aspetti diversi concernenti il patrimonio immateriale (articolo 3: Relazioni con altri strumenti internazionali; articolo 4-10: Organi della Convenzione; articolo 11: ruolo degli stati contraenti; articolo 12: inventari) fra cui l'articolo 13:

Art. 13 Altre misure di salvaguardia

Per garantire la salvaguardia, lo sviluppo e la valorizzazione del patrimonio culturale immateriale presente sul suo territorio, ciascuno Stato contraente compirà ogni sforzo per:

- a) adottare una politica generale volta a promuovere la funzione del patrimonio culturale immateriale nella società e a integrare la salvaguardia di questo patrimonio nei programmi di pianificazione;
- b) designare o istituire uno o più organismi competenti per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale presenti sul suo territorio;
- c) promuovere gli studi scientifici, tecnici e artistici, come pure i metodi di ricerca, in vista di una salvaguardia efficace del patrimonio culturale immateriale, in particolare del patrimonio culturale immateriale in pericolo;
- d) adottare adeguate misure legali, tecniche, amministrative e finanziarie volte a:
 - i) favorire la creazione o il potenziamento di istituzioni di formazione per la gestione del patrimonio culturale immateriale e la divulgazione di questo patrimonio culturale nell'ambito di "forum" e spazi designati alla sua rappresentazione o alla sua espressione;
 - ii) garantire l'accesso al patrimonio culturale immateriale, pur rispettando le prassi consuetudinarie che disciplinano l'accesso agli aspetti specifici di tale patrimonio culturale;
 - iii) creare centri di documentazione per il patrimonio culturale immateriale e facilitare l'accesso agli stessi.

In esso si ampliano le disposizioni ("*altre misure di salvaguardia*") in carico ai singoli stati nazionali contraenti che, nell'ambito delle prerogative di ciascuno stato, definiscono una

serie di obiettivi ed indicano, parimenti, percorsi istituzionali e tecnici tramite cui raggiungerli.

Nella fattispecie l'obiettivo è non unicamente rivolto alla salvaguardia –concetto che già assumeva sembianze allargate non solamente alla conservazione bensì anche alla valorizzazione nonché al ravvivamento di prassi estinte- quanto anche, esplicitamente, allo *sviluppo e valorizzazione del patrimonio culturale immateriale*.

Tuttavia se il concetto di valorizzazione non sconvolge notevolmente l'impostazione finora incontrata non si può dire lo stesso per *sviluppo*.

Solitamente appartenente ad un'area economica, o indicante procedimenti ivi adottati, 'sviluppo' definisce precisamente l'intento perseguito con l'articolo 13 ovvero propriamente l'estensione dei contorni del bene tutelato, sia nel versante della fruizione sia dello studio, preliminare e susseguente, sul bene e sulle pertinenze dello stesso.

Infatti l'apparato scientifico e tecnico-procedurale che verte intorno al bene trova, in questo articolo, una pertinente contestualizzazione, rivolta anche all'incremento delle informazioni sull'oggetto censito e documentato.

In questo senso la lettera a) si rivolge ad un ambito meramente politico, specificando la necessità di adottare politiche generali volte “*a promuovere la funzione e integrare la salvaguardia*” all'interno della pianificazione di ambito culturale; la lettera b) ne trasferisce l'attuazione indicando l'importanza di *designare o istituire organismi competenti* che si occupino di tale compito.

Una volta trascorso il piano politico (cosa fare), il piano amministrativo (come farlo), la lettera c) sollecita la promozione di congrui e pertinenti studi, di ambito scientifico, tecnico ed artistico, sul patrimonio immateriale e, ancor più, sul patrimonio immateriale che si trovi in uno stato di pericolo.

Individuato l'obiettivo politico, tradotto lo stesso in percorsi istituzionali e garantendo una applicazione scientifica intorno ai beni rilevati il percorso potrebbe considerarsi concluso. Il legislatore, al contrario, ritiene di dover rinnovare la necessità di formare e sostenere idonei centri di studio che garantiscano altresì anche la *gestione, divulgazione, fruizione e accesso* al patrimonio tutelato.

In particolare le lettere ii) e iii) si soffermano quasi ripetitivamente su fruizione e accessibilità, tanto del bene (ii) quanto delle istituzioni o centri di ricerca che si occupano del bene (iii) garantendo, così, sia la fruizione *primaria, immediata* (ii) che la fruizione *secondaria, mediata* (iii).

A ben vedere proprio qui risiede –e per dimostrarlo ci si è soffermati a lungo su questo articolo- e qui si comprende l’accezione posta in essere di *sviluppo*¹⁷⁸ di un bene immateriale.

Non certo applicazione indifferentemente economica, ‘sviluppo’ riassume efficacemente le procedure fruttive attivabili *sul e con* il bene. Così l’articolo 14:

Art. 14 Educazione, sensibilizzazione e potenziamento delle capacità

Ciascuno Stato farà ogni sforzo, con tutti i mezzi appropriati, per:

a) garantire il riconoscimento, il rispetto e la valorizzazione del patrimonio culturale immateriale nella società, in particolare mediante:

i) programmi di educazione, di sensibilizzazione e d’informazione destinati al pubblico in generale e in particolare ai giovani;

ii) programmi specifici di educazione e di formazione nell’ambito delle comunità e dei gruppi interessati;

iii) attività di potenziamento delle capacità nel campo della salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, in particolare della gestione e della ricerca scientifica;

iv) mezzi informali per la trasmissione delle conoscenze;

b) informare costantemente il pubblico sui pericoli che minacciano tale patrimonio culturale, nonché sulle attività svolte ai fini della presente Convenzione;

c) promuovere l’educazione relativa alla protezione degli spazi naturali e ai luoghi della memoria, la cui esistenza è necessaria ai fini dell’espressione del patrimonio culturale immateriale.

Tuttavia ‘sviluppo’ incentiva una riflessione in ordine alle plurime forme, più o meno compromesse con l’ambito commerciale, di sviluppo attivabili su un bene o attività culturale, anche tutelato.

L’ambito si presenta assai favorevole a numerose casistiche, assai variegata quanto ad impieghi ed implicazioni, soprattutto nell’apparato talvolta posto in essere da manifestazioni border-line, a cavallo cioè di/fra ravvivamento e folklore.

Si cita il caso dei gruppi folkloristici, presenti oramai, sempre più, indifferentemente in paesi e città, i quali veicolano, con un variabile grado di filologia, prassi ed espressioni sontuarie ritenute proprie¹⁷⁹.

¹⁷⁸ Per quanto concerne la dimensione promozionale si veda: Biasin, Enrico, a cura di, *I nuovi sentieri dei beni culturali in Italia: tra storia, economia e legislazione*, Udine, Forum, 2003. Maresca Compagna, Adele, *Gestione e valorizzazione dei beni culturali nella legislazione regionale*, Roma, Istituto poligrafico dello stato, 1998.

¹⁷⁹ Per la tematica folk lorica si confronti: Profeta, Giuseppe, *Le facce e l’anima del folklore. La logica della cultura tradizionale-popolare*, L’Aquila, Japadre, 2000. Clemente, Pietro, a cura di, *Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, Roma, Carocci, 2001.

Il tema da affrontare richiederebbe approfondimento assai maggiore: ci si limita solamente a rilevare che sotto il brand –e non a caso si fa uso di questo termine espresamente commerciale- ‘gruppo folkloristico’ trovano eterogeneamente –e, in senso normativo, indifferentemente- posto formazioni e repertori il cui gradiente filologico oscilla sensibilmente orientandosi in variegati ed eterodossi casi, taluni dei quali problematicamente evidenti anche nei documenti ottenuti in area triveneta.

Finalmente, i punti segnalati contribuiscono a identificare la Convenzione come uno strumento normativo internazionale rivolto alla tutela delle difformi dinamiche e procedure proprie dei beni immateriali. All’interno di questo ambito, con le particolarità segnalate, assume un significato marcato il ricorso alla tutela del *processo* come modalità specifica e stringente dei beni immateriali: in questo senso le prassi poste in essere dall’assetto polifonico rilevato in area triveneta assumono il carattere di bene culturale immateriale, le cui forme espressive, i cui attori sociali coinvolti, i cui esiti performativi ricadono sotto la tutela normativa emanata.

Il carattere effimero che generalmente descrive tali pratiche risulta, in questo senso, congenito alle stesse, trovando in modo specifico un indirizzo di comprensione nell’ambito delle politiche indicate dalla Convenzione.

2.3. Performance

Il concetto di performance

L'orizzonte performativo permea, in sensi e modalità difformi, estesi ambiti delle dinamiche umane¹⁸⁰. Il concetto di performance, sovente relegato a pratiche perlopiù artistiche –musicali o teatrali nello specifico- in realtà informa settori assai più articolati delle relazioni comunicative in generale.

Primariamente, esso interessa l'ampio contesto afferente alla comunicazione non verbale, espressione ed emergenza prima di una comunicazione –voluta o non, consapevole o non- già nelle azioni, prima che nella verbalità.

Paradossalmente, anche solo la relazione prossemica fra due o più persone attiva una dinamica performativa¹⁸¹ in cui i componenti della stessa generano codici comunicativi, talora empirici o negletti, i cui tratti emergenti si traducono e possono sfociare in produzioni verbali conseguenti ovvero assestarsi in atteggiamenti prossemici di variazione (di distanza).

Il caso limite di due persone in relazione di vicinanza, immobili fra loro, pur senza emissione comunicativa verbale o scritta, genera una serie di codici o di segnali recepibili ed interpretabili sia dai due soggetti coinvolti sia da eventuali osservatori esterni.

Il caso in esame ci consegna almeno¹⁸² un triplo sistema ermeneutico: 1) l'informazione inferita da A; 2) quella inferita da B; 3) quella inferita dall'osservatore esterno circa il comportamento di A e B.

La complicazione ulteriore risiede nella possibile attivazione di registri non verbali, rispetto a cui le dinamiche inferenziali possono subire variazioni anche assai marcate¹⁸³: ne è esempio un tratto gestuale ovvero una variazione della mimica facciale¹⁸⁴ da parte di uno

¹⁸⁰ Si veda: Richardson, Dorothy, *Spettacolo continuo-Continuos performance*, Napoli, Liguori, 2000.

¹⁸¹ A tal proposito, anche in relazione all'assetto ludico che la dimensione prossemica attiva, si confronti: Goffman, Erving, *Espressione e identità. Gioco, ruoli, teatralità*, Bologna, Il Mulino, 2003.

¹⁸² Organicamente il sistema comunicativo si trova presentato in: Bonfiglio, Natale Salvatore, a cura di, *Introduzione alla comunicazione non verbale*, Pisa, ETS, 2008. Esso parimenti è trattato, da un punto di vista semiologico, in: Eco, Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1984.

¹⁸³ Proprio in relazione alle variazioni poste in essere nel comportamento umano si confronti: Fasano, Oreste, *CNV. Modalità, funzioni e alterazioni della comunicazione non verbale nelle relazioni umane*, Roma, Aracne, 2006.

¹⁸⁴ Si segnala, per l'ampia diacronia di indagine e comparazione proposta, orientata all'assetto storico-archeologico: Salvadori, Monica, a cura di, *Gesto-immagine. Tra antico e moderno. Riflessioni sulla comunicazione non verbale*. Roma, Quasar, 2009.

dei due protagonisti. La reazione potrebbe variare¹⁸⁵ l'intero assetto comunicativo del sistema esaminato, dando vita ad una prosecuzione diversa dell'incontro.

Questo caso limite suggerisce una lettura attenta che trascorra non solamente attraverso i canali maggiormente codificati relativi alle modalità espressive tradizionali, affidate alla verbalità piuttosto che alla scrittura, bensì anche tramite le produzioni segniche di natura più o meno consapevole di cui il corpo umano si fa vettore¹⁸⁶.

A ben vedere c'è, primariamente, da soffermarsi sul rapporto che, in linea teorica, può intercorrere fra l'atto musicale –in senso stretto- e la valenza teatrale, di rapporto con lo spazio e di interazione attivata nel medesimo e con il medesimo¹⁸⁷.

In questo senso, la documentazione audio e video presentata rende conto di una pluralità espressiva fortemente più esaustiva e completa rispetto all'unicità dell'elemento sonoro, collocandosi a maggior ragione entro il contesto di *performance*¹⁸⁸.

Quale, dunque, il quid aggiunto derivante da tale modalità documentativa? Appare evidente osservare –sulla scorta di quanto, per esempio, sostiene Schechner¹⁸⁹- che *performance* ritiene indispensabile l'acquisizione del concetto di “broad spectrum approach” ovvero approccio a spettro ampio o, ancora, il riconoscimento di una serie di interazioni caratterizzanti ciascuna arte nel proprio sviluppo antropologico.

Così, si solleva la constatazione circa la non-autosufficienza di un'osservazione, pur se specialistica, che miri ad individuare presenza, valenza, dinamica e persistenza di un singolo fattore quanto piuttosto un'esame che indagli le relazioni e i rapporti fra fattori convergenti.

“Lo spettro ampio comprende il comportamento performativo, non solo le arti performative, come oggetto di seri studi accademici (...). Come viene impiegata la performance nella politica, nella medicina, nella religione, nell'intrattenimento popolare e di massa, e nell' 'interazione faccia a faccia'? Quali sono le similitudini e le differenze tra le performance dal vivo e quelle tecnologicamente mediate? Le varie e complesse relazioni fra i soggetti/giocatori nelle performance -spettatori, autori, attori e direttori- possono essere rappresentate come un rettangolo, un 'quadralogo'. Quello che fanno coloro che studiano le

¹⁸⁵ Un particolare riferimento alla semiosi illimitata si può trovare in: Eco, Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 2000.

¹⁸⁶ In questo senso, per una rilettura degli stilemi espressivi particolarmente rivolti ad una dimensione novecentesca della performance, si confronti: Attisani, Antonio, *Logiche della performance*, Torino, Accademia University Press, 2012.

¹⁸⁷ Vedasi, a tal riguardo, l'intera riflessione proposta da Victor Turner in Turner, *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino, 2006.

¹⁸⁸ In questo senso si orienta la riflessione, in termini di linguaggio corporeo, promossa da: Argyle, Michael, *Il corpo e il suo linguaggio. Studio sulla comunicazione non verbale*, Bologna, Zanichelli, 1992.

¹⁸⁹ Cfr: Schechner, *Magnitudini della performance*, Roma, Bulzoni, 1999. Essendo qui esteso il concetto della rete come insieme dispositivo e modalità di sviluppo delle relazioni caratterizzanti diverse tipologie performative è posto in essere un metro d'analisi in grado di apparentare, sulla scorta di parametri via via esposti, rito, teatro, gioco, etologia; in altre parole antropologia e teatro rintracciando una comunanza di processi alla base dei due differenti campi d'azione nonché una medesima area di sviluppo consistente dell'interazione umana analizzata a tutto tondo.

performance è studiare le interazioni, a volte tese a volte distese, tra i partecipanti al ‘quadralogo’ performativo. (...) I generi un tempo distinti (almeno in Occidente) della musica, del teatro e della danza stanno interagendo l’uno con l’altro in modi inimmaginabili soltanto trenta, trentacinque anni fa. Queste interazioni sono allo stesso tempo espressione e componenti di un più ampio movimento culturale” (Schechner, 1999, p.II).

L’intera riflessione ed elaborazione teorica proposta da Schechner si basa sull’ipotesi che la performance sia una pratica contigua o inclusa in altri comportamenti comunicativi quali cerimonie, riti, incontri pubblici ed altre modalità che la società utilizza al fine di scambiarsi informazioni, beni, usanze e/o in un’ottica generalmente comunicativa.

Così, postulando l’affinità di ambito fra performance e altri comportamenti comunicativi presenti e studiati da psicologia, sociologia, antropologia culturale, psicoterapia, teoria della comunicazione, etologia, Schechner propone lo studio dei nodi *–key areas*, in particolare- comuni fra le diverse discipline menzionate, quindi fra scienze sociali e teoria della performance. Essi, nello specifico, sono:

- 1) La performance nella vita quotidiana, compresi gli incontri di qualsiasi specie.
- 2) La struttura degli sport, del rituale, del gioco e del comportamento politico pubblico.
- 3) L’analisi dei modi di comunicazione diversi dalla scrittura.
- 4) Le connessioni tra gli schemi di comportamento umani e quelli animali, con una particolare enfasi sul gioco e sul comportamento ritualizzato.
- 5) Gli aspetti della psicoterapia che enfatizzano l’interazione personale uno-a-uno, l’abreazione e la consapevolezza del corpo.
- 6) Etnografia e preistoria, paleoantropologia –sia delle culture esotiche che di quelle familiari.
- 7) La costruzione di teorie unificate della performance che sono, infatti, teorie del comportamento. (Schechner, 1999, p.XI)

La lettura consegna un panorama in cui le discipline coinvolte si assestano fra loro fortemente relazionate l’una all’altra, indicando talora rapporti contigui fra ambiti ritenuti distinti. Dalla griglia predisposta non appare alcun riferimento all’ambito musicale; tuttavia si ritrovano più elementi che ne compongono la pratica, fra cui i modi di comunicazione diversi dalla scrittura, comportamento ritualizzato.

Procedimenti, norme più o meno espone, improvvisazioni oppure programmi di sviluppo convenzionali¹⁹⁰, strategie comunicative, figure retoriche, stratagemmi, invenzioni estemporanee, modalità di presentazione, narratività e narrazione¹⁹¹, dinamiche espositive ed estetiche: tutto ciò, e altro ancora, è rinvenibile come territorio comune alla definizione performativa e pertanto riscontrabile, variabilmente, anche nelle pratiche musicali.

¹⁹⁰ Per l’ambito didattico-pedagogico dell’applicazione performativa si confronti: Dalla Benetta, Antonella, *Apprendimento perfezionamento musicale e performance*, Padova, Cleup, 2008.

¹⁹¹ Per la dimensione testuale di confronti: Frattali, Arianna, *Testo e performance dal Settecento al Duemila*, Milano, EduCatt Università Cattolica, 2012.

Come, però, individuare all'interno del fatto musicale eventuali elementi teatrali?

Esistono, all'interno delle dinamiche musicali, dei procedimenti o dei fattori predisposti ad essere teatrali? Se prendessimo come riferimento la dialogicità come uno fra i fattori significativi della pratica teatrale potremmo concludere osservando, internamente alle dinamiche musicali, come essa possa trovare un corrispettivo omologo proprio nella polifonia piuttosto che nella polivocalità?¹⁹²

In particolar modo, e nello specifico, serve sottolineare come, all'interno dell'orizzonte musicale generale, assuma una connotazione assai particolare la pratica polifonica –assunta quale modalità espressiva sia vocale che strumentale- in quanto insieme di più parti distinte, composte organicamente.

In questo senso, l'ipotesi prima sollecitata potrebbe riassumersi nel seguente modo: così come l'interazione fra individui umani può già in embrione rivelarsi un impulso performativo (più o meno riuscito, più o meno incisivo) così l'interazione fra linee vocali diverse -composte in modo altrettanto difforme e rispondenti alle norme assai particolari di una scuola, di una tradizione, di un'area geografica- rende conto di un rapporto che si sviluppa in uno spazio contiguo del *fare performativo*?

Da ciò la conseguenza potrebbe essere quella secondo cui solo la polifonia rappresenti il genere in cui la teatralità possa confluire. In realtà ci limiteremo ad osservare come –nel nostro campo di ricerca- il procedimento vocale polifonico sia il più praticato e costituisca, altresì, un buon terreno fertile per la nascita e lo sviluppo di elementi *performativi*¹⁹³.

In più, l'aggiunta della dicotomia scritto/orale si colloca esattamente nella prospettiva di avvalorare ancor più la tesi secondo cui con una gravidanza maggiore si riscontra l'elemento spettacolare/performativo/teatrale in occasioni specifiche di procedure vocali polifoniche di matrice amatoriale.

Ulteriormente, si rileva come la performance acquisisca consistenza maggiore da elementi quali tradizione orale, improvvisazione e/o invenzione estemporanea.

Con l'aggiunta di questi ultimi parametri l'analisi si volge e si apre dichiaratamente alla sfera della teatralità¹⁹⁴ ottenuta mediante l'azione sull'elemento polifonico musicale

¹⁹² Per rinnovare la distinzione fra le due definizioni confrontare la sezione Polifonie viventi –genesì, storia, evoluzione-

¹⁹³ Non a caso l'esperienza dei drammi liturgici cita ad emblema un'interazione storicamente valida, quindi una immissione di elementi dialogici in uno scenario musicale. In questo caso, tuttavia, c'è un ulteriore fatto da segnalare: il contesto paraliturgico, in sé esperienza dialogica ante litteram, tanto da includere, ed essere alla base di, disegni rituali, teatrali. Quindi, il dramma liturgico, ulteriormente si trova alla convergenza di uno scenario performativo essendo emanazione liturgica, discostandosene in quanto espressione teatrale e in più sorreggendo un apparato musicale interagente con l'aspetto dialogico.

¹⁹⁴ Ancora per un approfondimento delle principali linee teoriche focalizzate sulla teatralità e performance,

piegato in chiave dialogica e sostenuto da un contesto vuoi celebrativo, vuoi esibitivo, vuoi generalmente spettacolare che riporta la performance musicale entro i ranghi della teoria della comunicazione in senso lato, quasi un mezzo per esprimersi piuttosto che un fine estetico¹⁹⁵.

Ecco lo scarto che emerge nell'osservazione delle pratiche musicali viventi in contesto amatoriale: il prevalente uso della materia musicale non a fini unicamente estetici bensì con vocazione di mezzo mediante il quale, più o meno spontaneamente, far emergere, comunicandola, la propria storia ed identità.

Questa duplice natura (musica quale fine e contemporaneamente mezzo) rinvenibile nelle produzioni musicali amatoriali viventi include perciò la forma quale elemento pertinente per uno studio intorno alle procedure performative espresse.

Proprio in questo senso il paratesto¹⁹⁶ musicale –nella particolare accezione indicante ciò che circonda/accompagna la musica nel proprio svolgersi nel tempo- rende conto di una serie di elementi inerenti all'identità, così come il testo (testo narrativo e testo musicale) può dimostrarsi evocativo della società circostante.

L'importanza dell'unione di questi due tratti sfocia, quasi paradossalmente, in un evento effimero:

“Come osserva infatti Ferruccio Marotti, lo spettacolo teatrale è per definizione inafferrabile: “ (...) comunque l'evento teatrale è non-esistente (...) a cui ti avvicini soltanto in modo asintotico (...) ricostruire lo spettacolo non ha nessun senso, in ogni caso; sia per il passato che per il presente il problema è quello di comprendere a monte e a valle che senso ha avuto questo spettacolo, il suo significato per un'area sociale” (Schechner, 1999, p. VI).

E se in tale passo l'accento è posto all'effimero che caratterizza l'atto performativo, esso è anche emblematico dell'importanza assunta per un determinato luogo dallo spettacolo performativo: lo spettacolo assume senso e significato in relazione al contesto in cui prende vita.

Da questa introduzione, che solo in parte indica taluni punti di contatto fra il pensiero antropologico ed il pensiero teatrale, il passo è breve per la prosecuzione verso un'argomentazione più esaustiva nei confronti delle tre grandi aree tematiche interessate quali antropologia, teatro e musica:

con riferimenti alla dimensione rituale ed anche gestuale nell'atto prossemico, si confronti: Civico, Anna Maria, *Contributo alle teorie della performance*, Rubbettino, 2011.

¹⁹⁵ Una contestualizzazione inerente le diverse vocazioni che il mezzo musicale può assumere sono presenti in: Ferrone, Siro, *Arte Musica e Spettacolo*, Titivillus, 2008.

¹⁹⁶ Per un approfondimento circa le valenze paratestuali, in ambito documentario, si confronti: Antonino, Biancastella, a cura di, *Sulle tracce del paratesto*, Bologna, Bononia University Press, 2004, pp. 11-18.

Schechner afferma che “il sapere performativo appartiene alla tradizione orale” e l’indicazione deve essere presa in serissima considerazione. Gli studi che hanno recentemente affermato le questioni dei rapporti fra oralità e scrittura su basi non più letterarie ma antropologico-culturali (indagando cioè le differenze profonde che sussistono, al livello dei processi cognitivi, tra i modi di conoscenza e di espressione delle culture prive di scrittura rispetto a quelli propri di culture che hanno invece da molti secoli interiorizzato la scrittura) hanno infatti dimostrato lo stretto rapporto che sussiste fra pensiero orale e rappresentazione performativa. Del resto il teatro, o meglio la performance teatrale –al contrario di quanto siamo abituati a pensare- vive assai più nel regno del suono e della musica che non in quello della visione e dello spazio. Esattamente come il suono, il teatro e ogni specie di performance svaniscono nell’atto stesso del loro prodursi, ed è di questo carattere che è importante dar conto negli studi sulle performance: il fatto che pensiero ed espressioni orali non esistano se non nella loro concreta esecuzione rappresenta infatti un punto di forza e non una debolezza, perché le tradizioni culturali orali impegnano facoltà e processi intellettivi umani che la scrittura porta progressivamente all’atrofia. (F. Deriu, in Schechner, 1999, p.28.)

Perciò la forza –e, insieme, la debolezza- della performance dal vivo risiede proprio nell’effimero della rappresentazione, che rinvigorisce facoltà e processi intellettivi umani.

Sul fattore debolezza si rileva, invece, il continuo affievolirsi, nel nostro campo, delle performances musicali di matrice tradizionale.

Intorno al nodo prismatico rappresentato dalla performance si raccolgono altresì le riflessioni, fra le altre, di Victor Turner¹⁹⁷ nonché di Roberto Tessari¹⁹⁸ con particolare riferimento alla co-agenzia di rito, teatro e antropologia nell’atto performativo.

In quanto luogo di plurime interazioni (musica, teatro, in qualche modo cinema, cinesica, antropologia, etnografia, sociologia) la performance si colloca quale produzione comune di discipline diverse, caratterizzata, sovente, dall’attributo di estemporaneità.

L’insistenza su tale concetto si giustifica in relazione anche alla varietà delle esperienze vocali censite sul campo nonché alle difformi tipologie di presentazione rilevate.

Performance si colloca, perciò, quale totale e discreto parametro di definizione utile ai nostri scopi, non limitato all’esecuzione musicale bensì esteso alle articolazioni evidenziate da Schechner:

Generalmente gli studiosi hanno prestato attenzione allo spettacolo, ma non all’intera sequenza in sette parti che comprende: addestramento (training), laboratorio (workshop), prove (rehearsal), riscaldamento (warm-up), performance vera e propria, raffreddamento o decompressione (cool-down) e sèguiti (aftermath). (Schechner, 1999, p.31).

Nelle ricerche condotte e nelle documentazioni svolte si è cercato di esercitare un atto conservativo che tenesse presente, ove possibile, le varie articolazioni della performance, evitando di contingentare le riprese audiovisive al solo elemento di ‘parte ufficiale’ e,

¹⁹⁷ Cfr: Turner, Victor, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il mulino, 1986; i.d. *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino, 2006.

¹⁹⁸ Cfr: Tessari, Roberto, *Teatro e Antropologia –tra rito e spettacolo-*, Roma, Carocci, 2004.

viceversa, documentando le pratiche anche nei momenti precedenti e successivi all'esibizione ufficiale.

In alcuni casi¹⁹⁹ risulta evidente l'intera sequenza proposta da Schechner, entro cui la musica si caratterizza occupando un segmento importante delle articolazioni performative ma non rappresentandone certamente l'unico.

Il panorama teorico concernente le dinamiche performative è caratterizzato anche dal rapporto fra riproducibilità e unicità. In questo senso si possono delineare alcuni punti critici: 1) l'effimero nella performance; 2) l'unicità della stessa; 3) la variazione; 4) la riproduzione.

I primi tre ordinati si sottomettono alla teoresi benjaminiana²⁰⁰ circa le problematiche che insistono nella riproducibilità tecnica nel campo artistico.

Nell'ambito performativo, tuttavia, si rileva la mancanza di un 'originale' cui riferirsi.

Pertanto il prospetto indicato promuove alcune riflessioni circa: a) il carattere effimero che ciascuna performance, come arte del tempo, porta con sé; b) proprio in quanto effimera, ogni performance assume il carattere di unicità e irriproducibilità; c) la variazione, giocoforza, si configura quale elemento caratterizzante ciascuna delle riproduzioni possibili; d) l'iterabilità è la condizione che permette alla performance di rinnovare la propria presenza.

In questo contesto, la documentazione audiovisiva ottenuta è ritenuta significativamente esemplare²⁰¹ in quanto testimonianza non assoluta dell'identità performativa delle formazioni censite, presentandone il profilo in una particolare esecuzione.

Un ulteriore elemento, attestato anche negli esiti ottenuti, si dimostra il gradiente ludico²⁰².

Quali necessità e motivazioni portano a soffermarsi su questa caratteristica ed includerla nell'orizzonte sia teatrale che antropologico²⁰³? Ha senso portare l'accezione ludica entro la griglia di valutazione teatrale e/o antropologica²⁰⁴?

¹⁹⁹ Vedasi il documento video relativa al coro Voci della foresta, in cui emerge con totale veridicità anche la fase preliminare del riscaldamento, della prova in palco e, finalmente, della performance ufficiale.

²⁰⁰ Cfr: Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000 (1936).

²⁰¹ Esso avvalorata la concezione della riproduzione dei documenti audio-video inerenti una performance in quanto *sinonimi* della medesima; sinonimi oscillanti fra i due estremi possibili: documentazione di tutte le evenienze e loro riproduzione, rifiuto della testimonianza multimediale in quanto lesiva dell'ipotesi performance vivente. Va da sé capire che il significato di *sinonimo* è ben adatto ad identificare la valenza teorica della testimonianza acquisita: non reliquia onnipotente bensì una fra le possibili esperienze che dell'evento documentato si possono ottenere.

²⁰² Per un approccio filosofico e linguistico al gioco all'interno delle dinamiche umane si confronti: Saviani, Lucio, *Ermeneutica del gioco. Dal gioco come simbolo alla decostruzione come gioco*, Roma, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998.

²⁰³ Non sempre le articolazioni presenti nella società permettono una distinzione netta degli elementi performativi attivati. In questo senso un contributo generale alla problematica dell'attribuzione semantica si può indicare in: Hannerz, Ulf, *La complessità culturale. L'organizzazione sociale del significato*, Bologna, Il Mulino, 1998.

In realtà la dimensione ludica informa circa molteplici caratteri che la performance assume e porta con sé.

Il discrimine si colloca probabilmente nell'ambito d'uso dell'elemento ludico. L'emersione del fattore ludico sembra palesarsi maggiormente in contesti esecutivi di matrice prevalentemente amatoriale, con particolare rilevanza all'interno di esecuzioni promosse in formazioni spontanee.

Con casi significativi in contesti non professionistici, il valore ludico è ben presente all'interno delle performances attivate e, anche non esplicitato, caratterizza sovente le motivazioni e lo stile con cui i singoli cantori praticano il canto di gruppo.

Strutturalmente si ravvisano almeno due dimensioni del ludico in musica: a) mediante l'elemento testuale, con la presenza di narrazioni apposite; b) tramite la presenza scenica dei performers.

Lo scherzo, il divertimento, il protagonismo, prevalentemente all'interno di convenzioni accettate, sono fattori che si attestano assai frequentemente nelle performance in ambito amatoriale, proprio perché tendenzialmente caratterizzate da un obiettivo diverso rispetto al proposito estetico preponderante.

Tanto è rilevabile, tale tratto, anche ai margini delle performances concertistiche di canti popolari organizzate nel territorio. Non di rado, infatti, i cantori coinvolti, pur calcando appieno il palcoscenico durante il tempo concordato, si ritrovano al termine dell'evento solitamente per un rinfresco conclusivo dando luogo a disinibite assemblee corali caratterizzate sovente da pratiche corali relativamente normate da vincoli espressivi, dalle quali emerge un carattere ludico coincidente con la fase performativa che la riflessione schechneriana indica come *sèguiti*²⁰⁵.

In queste occasioni successive all'esibizione ufficiale si rileva come le pratiche vocali di gruppo si caratterizzino generalmente per:

- a) un maggiore volume sonoro. Non solamente la formazione 'a cori riuniti' contribuisce alla variazione citata: sovente ciascun singolo cantore aumenta il volume della propria produzione in relazione alle più disinibite condizioni esecutive;
- b) una relativa cura della propria produzione vocale;
- c) un'attivazione coreutica maggiore rispetto all'esibizione ufficiale: in questo senso non sono rari i casi di produzioni cinesiche simultanee al canto;

²⁰⁴ Si rinnova il riferimento a Turner, Victor, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986, in quanto appare in tutta la complessiva forza l'istanza volta ad includere l'elemento ludico in una dimensione generalmente performativa e, quindi, musicale.

²⁰⁵ Schechner, Richard, *Magnitudini della performance*, Roma, Bulzoni, 1999, p.31.

- d) un assetto prossemico stocastico per quanto concerne la disposizione nello spazio e, in generale, una diminuzione della zona intima a disposizione del singolo;
- e) una tendenza, pur se mitigata da casi di contatto fra gruppi diversi, al mantenimento della propria allocazione.
- f) la scelta e l'esecuzione di repertori non specialistici e di dominio in gran parte comune. Questa tendenza si inserisce nell'ambito delle relazioni che i gruppi instaurano e testimonia, pur se all'interno di dinamiche di confronto e di agonismo, una propensione, non sempre esplicitata, alla positiva interazione con i gruppi omologhi.
- g) una generale propensione all'esecuzione non regolata da direttori. Non raramente, anzi, simili situazioni sono utilizzate dai coristi per attivare dinamiche ludiche verso i propri direttori, sovente destinando loro ironia o sarcasmo e, talora, appositamente marcando la differenza rispetto agli insegnamenti viceversa recepiti nel corso delle prove e messi in atto durante il concerto.

A queste caratteristiche esterne, visivamente rilevabili come teatrali si aggiunge poi, come anticipato, una teatralità interna, congenita, data dalle possibili teatralizzazioni di un determinato testo musicato.

Il canto *Saor*²⁰⁶ è, in questo senso, assolutamente emblematico: narra uno spaccato di vita veneziana, composta da pescatori e relative famiglie, in cui per quindici giorni consecutivi il cibo ricorrente era solamente il *saor*, a fronte del quale si rivolge l'invito a cambiare lavoro. In questo caso singolo e gruppo interagiscono provocando una drammatizzazione del testo medesimo ilare, ironica e congenitamente ludica²⁰⁷.

La tradizione, generalmente, consegna ai veneziani la fama di teatranti, in virtù o a causa, del loro particolare animo poco introverso e alla loro esposta cinesica. La prassi esecutiva posta in essere nel caso dei cantori di Burano consegna un artefatto particolarmente rivolto all'atto teatrale, segnato dall'ironia e dal protagonismo, caratterizzato da un cinesica e prossemica particolari.

Altri esempi sono ricavabili concretamente dai documenti video prodotti, e gli estremi teatrali sono plurimi, ad iniziare dalla presenza o meno di un direttore, dalla attività unicamente direttoriale dello stesso o, viceversa, dalla versatilità del medesimo rispetto a presentazioni e/o dialoghi improvvisati con il pubblico, dalla genesi del gruppo, dalla stessa valenza fisiognomica dei singoli.

²⁰⁶ Per *Saor* si dispone di due versioni: la prima raccolta a Burano dagli omonimi cantori; la seconda eseguita dal coro Cantori Veneti di Trebaseleghe (PD) nel corso della rassegna corale a Zero Branco (TV) del 19 Gennaio 2008. Per la prima si tratta di esecuzione di più solisti, disposti in due voci con l'entrata di una terza in cadenza conclusiva; per la seconda si deve parlare di armonizzazione per coro di voci miste, peraltro molto sostanzioso.

²⁰⁷ Si confronti, a tal proposito, il documento in allegato concernente i Cantori di Burano.

In altre parole, ciascun ambito di movimento²⁰⁸ ci informa delle proprie caratteristiche in mutuo rapporto con l'uomo e con l'ambiente in cui è inserito²⁰⁹.

Proprio relativamente a quest'ultimo punto non si può non rilevare come sia particolarmente fruttuosa l'indagine intorno al rapporto uomo-ambiente: essa è indicativa delle scelte dal primo compiute nei confronti del secondo e dà luogo a possibili affinità o contrasti pure inerenti all'azione ludica.

In questo senso le indagini condotte in area triveneta hanno sempre voluto lasciare ai referenti incontrati totale libertà di scelta circa il set in cui documentare le pratiche corali, proprio in quest'ottica nullamente invasiva e dichiaratamente rispettosa delle decisioni altrui.

Ritrovare, per la seconda registrazione, i cantori di Fumane non nella sala comunale, come la prima volta accadde, bensì in una taverna di una casa privata, radunati già intorno alla lunga tavola, è espressione di una situazione e di una precisa scelta²¹⁰. Incontrare il coro Ermes Grion della Fincantieri di Monfalcone presso lo stabilimento conferisce alla scelta del luogo un preciso significato pertinente²¹¹.

Un ambiente ritenuto proprio, in quanto casalingo, informale; un set a proprio uso e costume, una scenografia omogenea rispetto alla propria essenza.

Questi parametri, unitamente ad esempio alle scelte di vestiario dei protagonisti, rendono evidente quanti elementi concorrano a determinare la spinta ludica, nello specifico, e teatrale e determinino una discreta situazione performativa.

In più, anche in quest'ultima occasione citata, la prassi ha incoraggiato la preparazione di un rinfresco il quale naturalmente non si è limitato ad essere genuina opportunità culinaria bensì si è rivestito della dimensione rituale apotropaica e catartica.

In questo senso il rinfresco conclusivo ha testimoniato, infatti, l'ingresso di una liberazione dalla 'formalità' e, quindi, la possibilità di libero sfogo per canti prima deliberatamente esclusi, eseguiti in modo alquanto disinibito anche grazie al contributo di qualche bicchiere, o 'ombra' di buon rosso in loco prodotto²¹².

²⁰⁸ Nonché di *paratestualità*, quindi gestualità, mimica, cinesica, prossemica, modi suntuari ecc..

²⁰⁹ Il riferimento è al contributo di geografia umana in senso generale, in cui si scorgono tuttavia elementi per comprendere anche dinamiche di dimensioni ridotte. L'uso dello spazio è una peculiarità variabile e discreta ai fini della comunicazione e della comunicazione performativa. Con queste motivazioni si confronti: Dagradi, Piero, *Uomo, ambiente e società. Introduzione alla geografia umana*, Bologna, Pàtron, 1995.

²¹⁰ Si confronti il documento nel dvd allegato concernente il coro di Fumane.

²¹¹ Anche in questo caso il documento video riportato nel dvd allegato si dimostra assai puntuale.

²¹² Il riferimento al vino meriterebbe documentazione più sistematica, si segnala solamente: De Biasi, Camillo, *Cori divini*, Armellin, 2009.

Performàtico

Ulteriore contributo teorico, e recente elaborazione concettuale circa l'ambito performativo si rivela una recentissima riflessione composta da Fabrizio Deriu²¹³ il quale, partendo da una variegata ricognizione concettuale in merito alle precedenti trattazioni amplia l'orizzonte terminologico e metodologico inserendo nuovi spunti e nuove problematiche, alla luce delle evoluzioni tecniche ed informatiche sopravvenute.

Il panorama espresso da Deriu si configura con una certa elasticità quanto a confini e categorie, procedendo non troppo velatamente verso la definizione di un composito concetto di performance, rinnovato anche alla luce del contesto digitale e riproduttivo.

Lo sguardo si muove dal punto fermo rappresentato dalla nota riflessione benjaminiana circa la riproducibilità tecnica di un'opera, estendendone le valenze e, parimenti, ridefinendone i confini nel contesto della *mediamorfosi*²¹⁴.

Nella riflessione proposta emerge con forza, altresì, una coerenza nei confronti della performance anche di studi afferenti la comunicazione non verbale, quest'ultimi resi e giustificati come pertinenti proprio nell'estesa rete significativa che compone la produzione performativa²¹⁵. Fisiognomica, prossemica, e persino gestione di inflessioni e pause locutive, profili intonativi e cinesica risultano sia effettivamente sia –ed è questo il dato rilevante- esplicitamente coerenti e pertinenti nello studio inerente all'assetto performativo.

In quest'ottica, sembrano sbiadirsi i contorni fra discipline di studio, le cui aree marginali si caratterizzano piuttosto per forme, talora anche evidenti, di ibridazione e di forte interazione e partecipazione mutua ad un contesto più generale cui sono legate.

Ciò, metodologicamente, porta a riconsiderare gli interventi di ciascuna disciplina, alla luce delle casistiche incontrate e dei processi di ibridazione riscontrati.

Entrando nello specifico conviene avvicinare alcuni elementi preliminari nella riflessione di Deriu, fra cui la particolarità di teatro, danza e musica, all'interno della performance, sospese in un doppio binario, fra esecuzione ed azione:

²¹³ Deriu, Fabrizio, *Performàtico*, Roma, Bulzoni, 2012.

²¹⁴ Deriu, Fabrizio, op.cit., p.125.

²¹⁵ Ivi, p.63.

Danza, musica e teatro si incontrano e si riconoscono come performative in quanto arti che costitutivamente richiedono un 'agire' che è sempre anche un 'eseguire'. Vale a dire un 'ri-fare' qualcosa che si è preparato e/o provato (qui si iscrive la nozione di patterned behaviour, e l'idea affermata da Schechner che 'performance significa mai per la prima volta ma per la seconda fino all'ennesima volta'). Questo 'ri-fare' è comunque tutt'altro che 'copiare' nel senso di produrre un identico. Al contrario, per l'eseguire performativo (se di concede temporaneamente tale formula ridondante) è necessario sviluppare e coltivare una specifica abilità il cui terreno essenziale è la capacità di condurre l'azione nel margine più o meno stretto ma densamente ricco di possibilità che si apre tra il preordinato (partitura, copione, testo notazionale, ecc.) e il contingente inteso come l'occasione concreta e irripetibile di ogni singola esecuzione. (Deriu, 2012, p.96).

Come appare evidente da queste prospettive, servirà convenire circa il carattere controverso che il termine performance acquisisce: la polisemanticità del termine risiede proprio nel legame che esso instaura con situazioni fra loro eterogenee, anche presenti in ambiti sociali affatto simili.

Performance, in altre parole, non è un termine prerogativa di contesti artistici o antropologici, come abilmente rileva, nuovamente, Schechner:

In business, sports and sex, 'to perform' is to do something up to a standard –to succeed, to excel. In the arts, 'to perform' is to put on a show, to play, a dance, a concert. In everyday life, 'to perform' is to show off, to go to the extremes, to underline an action for those who are watching. In twenty-first century, people as never before live by means of performance. (Schechner 2006, p.28, cit. in Deriu, 2012, p.84).

In tale prospetto le accezioni di performance potrebbero essere: rendere (per business, sport and sex); eseguire (per arts) e presentare (per everyday life).

Ciò, tuttavia, non contribuisce affatto a tracciare un confine semantico che indichi le caratteristiche peculiari di performance all'interno dell'ambito artistico, tuttavia segna piuttosto un' importante acquisizione relativamente ad un comune minimo denominatore: l'azione.

Senza azione non si dà performance.

Questo tassello porterebbe il nostro ragionamento verso assetti piuttosto connessi quali 'oralità' e 'dal vivo', sui quali torneremo dopo aver cercato di allargare ancora l'orizzonte in cui il termine performance si iscrive e verso cui irradia connessioni e legami.

Parallelamente alle riflessioni di Richard Schechner, intorno al concetto di performance gravitano anche le analisi di Marvin Carlson il quale²¹⁶ si sofferma in particolare su due caratteristiche che rendono, in parte tautologicamente, performative le performing arts: l'esibizione di abilità e il comportamento recuperato. L'introduzione delle abilità quali caratteristiche delle performing arts rinvia alla precedente questione dell'azione nonché al livello *dal vivo* che la caratterizza, rendendo così manifesto che il terreno performativo è

²¹⁶ Carlson, Marvin, *Performance, a critical introduction*, Kentucky, Routledge, 2006.

messa in opera, dal vivo, di saperi e pratiche tutt'altro che statiche e tutt'altro che prevedibili.

Proprio la prevedibilità ci introduce alla nozione di *comportamento recuperato*: essa poggia sull'assunto che la performance traduca in essere qualcosa di non assolutamente nuovo e nemmeno, per converso, assolutamente già noto.

In questo senso la performance si muove nell'interstizio fra una larga predeterminazione e la sua resa dal vivo in cui, tuttavia, si innesta il principio di imprevedibilità e –pure-variazione.

Proprio questo riferirsi a qualcosa di precedente, pur non a livello mimetico, assieme al livello dialogico (attore-pubblico, sacerdote-fedeli, oratore-ascoltatori) forma la definizione data a performance da Richard Bauman il quale evidenzia soprattutto questa doppiezza di livello fra un presente ed un pregresso latente:

(...) performance involves a consciousness of doubleness, according to which the actual execution of an action is placed in mental comparison with a potential, an ideal, or a remembered original model of an action. Normally the comparison is made by an observer of the action –the theatre public, the school's teacher, the scientist- but the double consciousness, not the external observation, is what is most central. (Bauman, 1986, cit. in Deriu, 2012, p.87.).

Il modello cui ci si riferisce ricalca e ribadisce la necessità –perlomeno teorizzata- di un riferimento pregresso, non necessariamente da copiare, anzi: modello da cui distanziarsi, pena la copia.

In questo senso la teoresi benjaminiana intorno alla riproducibilità tecnica di un'opera d'arte vi si relaziona, soprattutto in merito al tema dell'unicità dell'opera d'arte: l'oscillazione, prospettata da Baumann, che vede un'opera d'arte formata da una serie di proprie manifestazioni determina una particolare casistica proprio per l'opera performativa. In più, tuttavia, Bauman sottolinea un aspetto affatto marginale: pur essendo il confronto (fra modello pregresso e performance) attuato normalmente da osservatori esterni/spettatori, è la doppia consapevolezza (riferibile al performer) il punto centrale che la caratterizza.

In questo senso, ancora una volta, si pone l'accento sulle *skills*, sulle abilità, perciò sull'umano e sul vivente, che caratterizza la performance e ne costituisce uno fra i maggiori tratti distintivi.

Un altro contributo, dalla vocazione nomologica è prodotto da John Mc Kenzie²¹⁷, tramite un'analisi di vasto raggio in merito agli usi che, nel presente, il termine performance riceve.

Perlomeno tre grandi aree di impiego sono suggerite: arti del tempo (cultural performance); produttività nei luoghi di lavoro (management performance); funzionalità di apparati tecnologici (technological performance).

La tripartizione individuata dall'autore prosegue con un'ulteriore tripartizione che ne descrive il principio operativo di base: efficacia, nel primo ambito (performance culturale), efficienza, nel secondo (management performance), rendimento, nel terzo (technological performance).

Lo stesso Mc Kenzie non manca di precisare i contorni delle cultural performances in questi termini:

The field of cultural performance that has emerged over the last half century includes a wide variety of activities situated around the world. These include traditional and experimental theatre; rituals and ceremonies; popular entertainments, such as parades and festivals; popular, classical and experimental dance; avant-garde performance art; oral interpretation of literature, such as public speeches and readings; traditions of folklore and storytelling; aesthetic practices found in everyday life, such as play and social interactions; political demonstrations and social movements. This list is open to additions, subtractions, and debate, but from it one can see that cultural performance is cultural in the widest sense of the term, stretching from 'high' to 'low' culture, though its most ardent proponents stress its countercultural aspects (McKenzie 2001, p.29, cit. in Deriu 2012, p.91).

Appare abbastanza chiaro la filiazione che lega McKenzie a Marcuse, se non altro nella concezione secondo cui l'artista che opera nel campo culturale debba porsi come mediatore in grado di equilibrare le istanze economiche verso un fine meno utilitaristico e più favorevole allo sviluppo umano.

Il mezzo per ottenere questo proposito è individuato accentuando la differenza delle prime (performance culturali) rispetto a queste ultime, in particolar modo ponendo l'accento sul fatto che le arti performative danno luogo a prodotti viventi ed umani, perciò effimeri, al contrario della concretezza tangibile ed oggettiva delle rimanenti due tipologie performative.

Questa discrasia semantica è la contraddizione maggiore che confluisce proprio sul termine performance, allo stesso tempo sia indicatore di un processo per la produzione di beni fisici di consumo rivolto al profitto sia per la produzione di pratiche simboliche effimere (musica, teatro, danza) gratuite e disfunzionali (la dimensione del gioco, infatti, ben contenuta nelle performances culturali, lo testimonia).

²¹⁷ Si confronti Mc Kenzie, John, *Perform or else!*, London, Routledge, 2001.

Risulta vieppiù sintomatico questo doppio binario racchiuso nel termine performance, il cui uso nasconde davvero una pluralità assai ricca di accezioni e, finalmente, di comportamenti e pratiche.

In questa prospettiva appare piuttosto evidente la dimensione multipla che performance porta con sé, non indifferente agli usi e agli impieghi che il concetto riceve anche oltre l'ambito artistico.

Nel particolare caso delle arti performative perciò, consapevoli dei plurimi riferimenti che la locuzione contiene, performance si relaziona alle dimensioni di preordinato e contingente.

Un ulteriore elemento caratterizza l'atto performativo: l'insieme delle competenze è composto da atti concreti, saperi pratici e, in quanto tali, connessi piuttosto strettamente con la dimensione di oralità²¹⁸.

Oralità non certo, e non solo, intesa come trasmissione nel linguaggio verbale, bensì configurata come modalità di ricezione la cui forma scritta da sola non basterebbe a trasmettere nozioni, stilemi e facoltà delle arti performative in almeno tre livelli: a) il già menzionato, e più comune: scrittura come espressione e formalizzazione; b) scrittura come modalità e criterio unico nel momento creativo; c) scrittura come privilegiata modalità di conservazione e trasmissione dei saperi.

La pratica performativa insegna che largo impiego dell'oralità è un dato acquisito, su tutti tre i fronti.

Ciò, tuttavia, non esclude sussista performatività anche in contesti ancorati allo scritto. In questo caso si tratta di performatività specifica: una performatività in potenza è, ad esempio, ciò che si rileva in un particolare testo narrativo, predisposto già strutturalmente (per la qualità narrativa, per la trama, per la caratterizzazione dei protagonisti) a ricevere una trans-codificazione su altro supporto (da narrativa a cinema, da generalmente letterario a musica..). Questo caso allude a una 'performatività in uscita'²¹⁹.

Il processo inverso, al contrario, consegna una 'performatività in entrata' tale, cioè, da non essere propria bensì riportata e documentata: recensioni, saggi, critiche le quali trasferiscono nel codice scritto codici non scritti quali codici acustici, visuali, spaziali.

²¹⁸ Per una panoramica delle forme storiche in cui l'oralità si è sviluppata si confronti: Sbardella, Livio, *Oralità. Da Omero ai mass media*, Roma, Carocci, 2006. Per un rapporto fra lingue ufficiali, varietà linguistiche locali e oralità, invece, si confronti: Marcato, Gianna, *Scrittura, dialetto e oralità*, Padova, Cleup, 2012.

²¹⁹ Per una trattazione relativa alle forme e percorsi che la performance produce si veda: Gemini, Laura, *L'incertezza creativa. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, Milano, FrancoAngeli, 2011.

Questa gradazione²²⁰ descrive l'ampio spettro di accezioni che *performatività* mantiene, anche in contesti affatto prossimi a quelli solitamente accostati a tale concetto, tuttavia interrelati al concetto più generale di *performance*.

In base alle acquisizioni ottenute si descriverà performatività come una disposizione e, invece, performance come un'azione.

Si potrebbe concludere che performatività designi uno stato mentre performance indichi un processo.

Allora, l'interesse di studio relativamente a queste pratiche sfuggenti e complesse, transitorie ed effimere quanto stocastiche e cangianti, si dimostrerà ancor più accattivante in quanto sorretto da più dimensioni strutturali e parimenti da eterodosse casistiche concrete il cui esame, non sempre riconducibile a tratti coerenti e organici, riflette e descrive la complessità e l'articolazione che le diverse culture promuovono e che le rispettive pratiche artistiche dimostrano.

²²⁰ La gradazione si esplicita in tutte le proprie variabili e transiti mediali in: Balzola, Andrea, a cura di, *Le arti multimediali digitali*, Milano, Garzanti, 2004.

2.4. *Comunicazione non verbale: i caratteri generali*

Questo ambito raccoglie aspetti strutturalmente imbricati alla comunicazione non verbale di cui, seppur per sommi tratti ed in generale, si tenterà di approcciarne alcuni fra gli elementi maggiormente significativi, per l'ambito performativo precipuo, alla luce non di universali ovunque applicabili e comunque significanti bensì di tendenze, concrete, che manifestano la loro portata nella quotidiana esistenza.

Il rischio, che questa operazione porta con sé, può rivelarsi di ordine metodologico e, anche, sostanziale: le rilevazioni e le deduzioni incardinate nella disciplina della comunicazione non verbale rappresentano non certo dati assoluti né, tantomeno, estremi rintracciabili a priori, bensì l'esatto contrario.

Gli spunti qui di seguito proposti andranno, pertanto, considerati come emergenze a fronte di una casistica di *parametri dominanti*, non sempre veritiere, non certo assolute. Proprio in ragione della singolarità e dell'unicità di ogni singola persona, sono possibili scostamenti dai rapporti di causa-effetto proposti, così come, parimenti, sarà possibile individuare certe tendenze in merito al manifestarsi di particolari relazioni e dinamiche fra atteggiamenti/conformazioni fisiche e dimensioni psicologico-caratteriali.

La premessa da cui partire nel presentare la comunicazione non verbale è il ragionamento intorno alla definizione, indicandola anzitutto non come una disciplina che studia il comportamento dell'uomo in se stesso bensì tutti gli aspetti di uno scambio comunicativo pur se non dipendenti dall'impiego della parola. In questo senso ci troviamo in un ambito comunque ed altrimenti comunicativo, per certi aspetti celato, velato o negletto ma in ogni caso presente e persistente.

Circa la dimensione della consapevolezza s'è già fatto, e si farà, ulteriore riferimento nel corso della trattazione. Si riscontrano, in questo senso, percentuali significative e, per certi versi sorprendenti, in merito alla ricezione di un messaggio verbale: secondo uno studio di Albert Mehrabian²²¹ il 55% dell'attenzione è riposta al linguaggio del corpo, il 38% al tono della voce mentre solo il 7% alle parole utilizzate²²². Il risalto, perciò, è posto su fattori solitamente percepiti a livello inconscio e analogico.

²²¹ Mehrabian, Albert, *Nonverbal Communication*, Chicago, Aldine Transaction, 2007.

²²² Corsaro, Mauro, *La comunicazione non verbale*, Roma, Aracne, 2011, p.13.

La comunicazione non verbale include il sistema paralinguistico, la prossemica, la postura, l'orientazione, l'aptica, la mimica corporea, la mimica facciale, i comportamenti e le reazioni psicofisiologiche.

Nell'ambito, sempre generalmente, dei processi relativi alla comunicazione non verbale emerge un dato essenziale: i meccanismi dai quali scaturisce la comunicazione non verbale (d'ora in poi: CNV) sono assai simili in tutte le culture, ma ogni cultura tende a rielaborare in maniera differente i messaggi non verbali, assegnando loro connotazioni e convenzioni talvolta anche sensibilmente eterogenee. Questo è il punto centrale, dirimente, senza il quale l'apparato che delimita la CNV risulterebbe non del tutto credibile e, pure, è il punto centrale in merito all'inclusione a pieno titolo nell'alveo comunicativo della CNV poiché, se ben si realizza, trattasi parallelamente dello stesso processo di assegnazione discreto di un significato al significante.

E', anche in questo caso, un processo *convenzionale*, dettato cioè, da norme codificate localmente e non universalmente validate²²³. Ciò significa che forme di CNV perfettamente comprensibili per le persone appartenenti ad una determinata cultura, possono invece essere, per chi ha un altro retaggio culturale, in parte o assolutamente incomprensibili o godere di significati altri rispetto a quello/i inteso/i dagli emittenti²²⁴.

Come ben si comprende l'ambito indagato risulta abbastanza affascinante da stimolare numerosi paragoni o ricollegare plurime casistiche, anche provenienti dall'esperienza concreta, anche relative all'ambito performativo, in cui –considerevolmente- la CNV esercita un ruolo di primo piano.

Con ordine, tuttavia, è utile esaminare alcuni elementi concreti che compongono la CNV, ad iniziare dal sistema paralinguistico. In realtà, ponte fra linguaggio verbale e non verbale, esso si riferisce all'insieme delle emissioni sonore prodotte indifferentemente dal significato delle locuzioni. Sono parametri specifici quali: velocità di eloquio, ritmo, intensità, tono.

Istantaneamente si può constatare come essi siano aspetti peculiari dell'ambito musicale, marcatori comunemente usati per definire i parametri specifici di qualsiasi produzione sonora. Ancora una volta, quindi, si rileva la prossimità e l'interrelazione che insiste fra la disciplina musicale e lo studio della comunicazione interpersonale in generale.

²²³ Cfr: Giornelli, Gabriella, *Educazione linguistica interculturale. Esplorare le basi della comunicazione non verbale, orale e scritta*, Trento, Centro studi Erikson, 2003.

²²⁴ Anche in una prospettiva identitaria si veda: Bondi, Marina, *Appartenze multiple. Prospettive interdisciplinari su immigrazione, identità e dialogo interculturale*, Roma, Officina, 2011.

Velocità concerne il tempo di successione delle sillabe (numero di sillabe al secondo) e della durata delle pause. In questo caso, perciò, il parametro è composito in quanto composto da articolazioni pertinenti (la sillabazione linguistica) e non pertinenti (emissioni vocali interludianti ma non discrete linguisticamente): esiste infatti la possibilità di emissioni vocali (interiezioni) dettate non sempre dalla volontà di esprimere consapevolmente concetti o trasmettere informazioni bensì emesse talora per necessità fatica ovvero per temporeggiare al fine di articolare in maniera più completa un discorso. In somma, tuttavia, volendo indagarne l'identità comunicativa ambedue le espressioni sono significanti, almeno nell'alveo della CNV.

Se, culturalmente, non si riscontrano associazioni precipue fra sillabe intercalatorie e significati semantici c'è invece da rilevare come, all'interno della CNV, sebbene prive di univoca associazione di significato, anche le vocalizzazioni comportino un significato, seppur non linguistico. Altrimenti, pur non significando in senso assoluto, esse comunicano stati d'animo e situazioni personali, ad esempio di agio-disagio, configurandosi come segno, più che come significato, anzi come spia.

Così, tendenzialmente, una velocità di eloquio particolarmente sostenuta sarà indice di una personalità piuttosto agitata ovvero non particolarmente introversa ovvero predisposta ad interfacciarsi con una certa facilità con gli altri ovvero emotivamente condizionata.

C'è, evidentemente, una non coerenza fra le situazioni descritte, proprio in relazione alla non univocità causa-effetto, riscontrabile nelle particolari situazioni. Così un segno darà luogo ad una serie di possibili cause.

Il *ritmo*, invece, concerne un particolare modo di cadenzare il discorso sulla base, soprattutto, di una consecuzione accentuativa. Anch'esso appartiene generalmente alla prosodia, intesa come l'insieme delle particolarità accessorie che appare nella realizzazione della parola, ovvero l'insieme dei caratteri fonici –dinamici, melodici, quantitativi-peculiarità di parola o sillaba.

Intensità, invece, si riferisce al volume con il quale si regola la dizione, segnandone l'enfasi di emissione. Perciò, anche implicitamente, variando la portata del messaggio in relazione al contesto ed al destinatario.

Non ci si può nascondere che anche l'intensità sia una spia efficace in merito al contesto comunicativo, la cui scelta di registro (consapevole o meno) influisce o determina il tipo di registro usato e veicola, altresì, talune connotazioni accessorie alla testualità. Anche una sola sillaba, pronunciata con intensità diverse, godrà parimenti di oscillazioni semantiche relative.

Tono, infine, determina il registro e le relative possibili oscillazioni compiute dalle corde vocali nell'emissione di un costrutto linguistico. Il tono contribuisce in modo essenziale a segnare il profilo intonativo e ad assegnare il significato completo del contenuto verbale espresso (ad esempio tono conclusivo, interrogativo ecc) nonché indicare la propria disponibilità a concludere piuttosto che a proseguire il proprio intervento.

Sempre in linea tendenziale si può indicare qualche possibile analisi in merito alla CNV relativa ai *tratti* appena citati:

Durante l'eloquio la voce può essere soggetta a variazioni di intensità, di ritmo, di intonazione ecc. Molto spesso ciò è una manifestazione psicofisiologica al di fuori del controllo consapevole. L'eloquio può risultare infatti più acuto o più intenso, e denotare quindi paura o rabbia, mentre una concomitante accelerazione del discorso segnala uno stato di eccitazione. Parimenti il rallentamento del ritmo dell'eloquio insieme ad una tonalità più grave può indicare tristezza, noia o stanchezza. La tristezza è in maniera più diretta collegata al diminuire dell'intensità vocale. (Corsaro, 2013, p.26).

Altro tratto pertinente, all'interno della CNV, risulta la postura. Essa, infatti, più di ogni altro parametro, ed indipendentemente anche dalla voce, manifesta particolari propensioni dell'individuo osservato.

Se, fisicamente, postura si può definire come il bilanciamento e l'equilibrio del corpo umano, ottenuto in forma di resistenza rispetto alla forza di gravità, in termini psicologici la postura rappresenta la posizione che il corpo, in modo più o meno consapevole, assume nei confronti dell'individuo con cui si rapporta ed al contesto in cui si trova inserito. A fronte di quattro principali situazioni di postura (eretta, distesa, rannicchiata, in ginocchio) si segnalano invece altre situazioni di variazione di postura le quali, ancor più, indicano un atteggiamento assunto dal soggetto al variare di certune condizioni esterne: tensione, rilasciamento, indietreggiamento, avanzamento.

In particolare gli studi di Ekman e Friesen (Ekman e Friesen 1963), si spingono a sostenere che la postura indichi non tanto il tipo di emozione provata quanto, piuttosto, l'intensità della stessa²²⁵.

Ad ogni modo, cercando di sintetizzare la questione in punti da noi usufruibili per la materia trattata converrà condensare le osservazioni attorno ai tre fattori che, principalmente, determinano la postura, causandone la disposizione fisica: 1) configurazione spaziale: sbilanciamenti, avvicinamento o allontanamento, simmetria; 2) tonicità muscolare ovvero rigidità della postura; 3) orientazione rispetto all'ambiente: frontale, laterale, di traverso, di spalle, disteso.

²²⁵ Corsaro, Mauro, op.cit., p. 31.

Benchè i primi due fattori siano più strettamente connessi alla postura, anche l'orientazione, pur afferendo anche e più direttamente l'ambito prossemico, concorre alla definizione posturale variandone o modificandone gli attributi.

Con il contributo di questi parametri si generano almeno tre prototipi di postura, rilevabili anche nell'ambito performativo in questa sede indagato: a) posture dominanti o sottomesse; b) posture d'apertura o di chiusura; c) posture di agio o disagio.

Ad esempio la più classica posizione di esibizione corale si evidenzia con il corista in postura eretta, testa parallela all'asse del corpo, braccia generalmente dietro la schiena o, in caso di spartiti, perpendicolari al corpo: postura che sembrerebbe poter rientrare fra la tipologia delle posizioni dominanti. In realtà c'è da rilevare la concorrenza di altri fattori quali, ad esempio, la necessità di assumere quella posizione –ed in questo senso vi sarebbe traccia di un *condizionamento obbligato e consapevole*- per ragioni di pervietà delle vie aeree e conseguente emissione vocale.

Inoltrandoci, per analogia, nel versante prossemico è indispensabile relazionarsi quasi immediatamente con la dimensione di gruppo rispetto a cui, per la maggior parte, si conformano le pratiche performative osservate.

La dimensione dello spazio che intercorre fra individuo ed individuo condiziona –o, al contrario, descrive- la relazione che egli stipula con i propri simili. Questo spazio personale, evidentemente, può essere variabile in relazione alla dimensione del rapporto che si instaura fra due o più soggetti ed in base alla confidenza che con loro si matura. Convenzionalmente lo spazio interpersonale si divide in quattro diverse tipologie: zona intima (da 0 a 50 cm); zona personale (da 50 cm ad un metro); zona sociale (da 1 metro a 3 o 4 metri); zona pubblica (oltre i 4 metri).

In ambito performativo si rilevano considerevoli margini di differenza prossemica, avendo censito esibizioni di gruppi la cui disposizione spaziale si orienta in zona intima e, altrettanto, disposizioni –solitamente meno frequenti- a maglia larga in zona personale e –certamente non comuni ma comunque praticate- talora anche in zona pubblica, con la disposizione dei cantori in zone diverse del set. E' singolare, a tal proposito, notare come nella zona intima vengano ammessi:

solo alcuni familiari stretti e il proprio partner. Un ingresso di altre persone esterne a questo ristretto numero di 'ammessi' viene percepito come un'invasione che provoca disagio. Basti pensare a situazioni in cui siamo costretti ad ammettere nella nostra zona intima soggetti estranei (ascensore, autobus). La conseguenza di questa situazione è un tentativo di mostrare l'involontarietà della nostra 'invasione', quindi si tende ad irrigidirsi e a non incrociare lo sguardo con le altre persone, depotenziando gli aspetti relazionali. (Corsaro 2013, p.34)

Nel caso specifico indagato c'è, oltre a ciò, un parametro ulteriore da tenere in considerazione: ulteriormente alla violazione della *zona intima* da parte del corista disposto accanto -o meglio: alla reciproca violazione della zona intima- c'è da segnalare che questa invasione è necessariamente destinata a perire come tale per sfociare in un'accettazione del vicino ed in un'inclusione, quindi, sotto l'aspetto di familiarità, nella zona intima.

Certo, talvolta non sempre ciò accade, ed infatti sono possibili spostamenti dei coristi, seppur all'interno della stessa sezione ma, in linea generale si instaura una sintonia fra vicini, anche in virtù della ripetizione, e quindi della frequenza, in cui le stesse persone si sistemano nelle stesse posizioni.

C'è, ancora, una caratteristica da rilevare in ambito corale: solitamente la distanza fra coristi e direttore si misura entro la *zona sociale*, quindi attraverso la distanza da uno a 3/4 metri. Tanto significativa risulta tale distanza quanto effettivamente la considerazione che separa il Maestro dal resto del gruppo. Evidentemente questo differente posizionamento è altresì dovuto a ragioni pratiche, ad esempio il raggiungimento di un punto di vista/udito complessivo ma è importante rilevare come questa necessità tecnica si traduca ovvero determini anche una differente situazione prossemica e che questa, naturalmente, sia discreta e segni, a proprio modo, un altro tipo di differenza.

Pertinenza -o estrema conseguenza- della prossemica, l'aptica se ne rivela la forma estrema, in entrata o in uscita.

Essa infatti configura quale *dimensione esplorativa* il gesto *attivo* di toccare e di *dimensione ricettiva* il gesto *passivo* di essere toccati. All'interno di queste due differenti prospettive sussiste una ulteriore differenziazione fra contatti reciproci e contatti individuali, i primi caratterizzati da un mutuo impulso attivo (ad esempio una stretta di mano), i secondi, invece, dalla presenza solo unidirezionale (ad esempio appoggiare la mano sulla spalla di un altro soggetto) che sovente indicano l'instaurarsi di un rapporto asimmetrico fra i due soggetti.

In questo campo si rilevano differenze assai marcate culturalmente fra aree geografiche, ad esempio, in area europea, generalmente con margini minori di interferenza personali rilevabili fra popoli nord-europei, rispetto alla maggior attività aptica posta in essere da popoli sud-europei.

All'interno del microcosmo di una formazione corale, invece, si assiste non raramente ad accentuazioni aptiche, di tipologia sensibilmente diversa: dal rapporto asimmetrico del direttore che ringrazia un corista appoggiano la propria mano alla sua spalla al rapporto biunivoco fra coristi che si abbracciano per la foto finale.

In più serve considerare l'aptica involontaria che, molto frequentemente, coinvolge i coristi sia nella loro mutua collaborazione per la preparazione dei materiali/strutture per il concerto o per qualche trasferta sia nel corso della performance, mediante oscillazioni non preventivate fra stazioni erette: non è raro, infatti, rilevare movimenti oscillatori della stazione dei coristi, taluni anche sostenuti, solitamente tanto coinvolti dalla pratica del canto da interessare, più o meno involontariamente, anche la propria postura, modificandone altresì la prossemica e generando, talvolta, anche rapporti aptici non previsti né volontari.

Nell'osservazione del panorama performativo, composto dalle sue innumerevoli singole performance, non manca l'aspetto mimico-gestuale che informa, a titolo diverso, ciascuna esposizione concertistica, sia nel gesto direttoriale, per antonomasia, sia in alcuni segnali emessi dai coristi.

Ekman²²⁶ riconduce in 5 grandi categorie i movimenti corporei-gestuali:

- 1) *emblemi*, atti non verbali, solitamente manuali, che hanno una diretta traduzione verbale, il cui significato è comunemente noto ai membri di una stessa comunità (ad esempio scuotere la mano per salutare);
- 2) *illustratori*, gesti collegati ad un particolare discorso e servono a chiarire ciò che, verbalmente, si esprime;
- 3) *manipolatori*, tutti i movimenti centrati sul corpo;
- 4) *regolatori*, gesti mediatori della conversazione, utili a far comprenderne le fasi, ad esempio alzando la testa in attesa di una risposta;
- 5) *sincronizzatori*, movimenti usati per scandire il tempo in un'esposizione verbale. Particolarmente significativi, in ambito performativo, i gesti *regolatori* e *sincronizzatori*: fra i primi è utile ricordare, ad esempio, l'abbandono della rigidità muscolare dei coristi, al termine di ciascun brano alla chiusura del direttore. Solitamente questo è un segnale anche recepito, più o meno consapevolmente, anche dal pubblico per far scattare l'applauso.

Fra i secondi il gesto regolatore per eccellenza, del tempo del brano in questo caso: il battito del direttore e, non raramente, gesti di pulsazione di singoli coristi tramite l'attivazione del piede o, anche, con minime pulsazioni delle dita delle mani.

Il procedere è quasi obbligato verso l'analisi delle braccia. Tali propaggini articolari, infatti, pur costituendosi al margine della postura, ed in parte anche orientandola, trasportano significati propri a causa della loro posizione.

²²⁶ Corsaro, Mauro, op.cit., p. 43.

L'esame è ancor più pertinente in quanto, come è noto, l'uso delle braccia svolge un ruolo importante non solo evidentemente per l'attore centrale, qual è il direttore, bensì anche per i coristi, nel caso di un gruppo costituito e anche –anzi, maggiormente- nei casi di performance non orientate in strutture rigide.

L'impiego delle braccia è, ancora una volta, sia consapevole sia inconsapevole, delimitando così situazioni liminali ma denotando, il più delle volte, contesti di espressione naturale poco controllati dall'apparato razionale.

Solitamente si individuano quattro grandi configurazioni delle braccia:

- a) braccia rilassate lungo i fianchi;
- b) braccia aperte;
- c) braccia incrociate;
- d) braccia dietro la schiena.

Evidentemente ciascuna posizione, all'interno della CNV suggerisce talune valenze comportamentali o stati psicologici particolarmente probabili. Per antonomasia, e nell'iconografia in genere se ne ritrovano ampie testimonianze, ad esempio: le braccia aperte sono simbolo di apertura, accoglienza e perfino gioia. Viceversa le braccia diversamente conserte suggeriscono rifiuto o fermezza.

Tarando la riflessione negli ambiti più frequentati coralmente si noteranno due posizioni assai praticate:

- a) braccia rilassate lungo i fianchi, solitamente l'impostazione dei gruppi senza spartito e afferenti contesti non popolari (religiosi, operistici, classici in genere);
- b) braccia dietro la schiena, sovente caratteristica del repertorio popolare, non raramente virile, solitamente di matrice alpina.

Le braccia lungo i fianchi corrispondono alla situazione di riposo, denotando altresì serenità e disinvoltura così come le braccia incrociate dietro la schiena rappresentano un gesto rassicuratore che denota un bisogno di autocontrollo e di sicurezza. L'autocontrollo, infatti, in caso di performance, si traduce non raramente in tensioni muscolari che le mani catalizzano ma nascoste dietro la schiena, quasi fossero l'ultimo anello –il meno visibile- della catena dell'emozione.

Altro grande capitolo dovrebbe essere aperto in relazione alle braccia e alla cinesica del direttore, peraltro tuttavia codificata dalla tradizione direttoriale, sebbene non sempre tali codificazioni e stilemi siano attuati con i medesimi significati da ciascun maestro. Infatti la casistica suggerisce che ciascun direttore adotta codici gestuali e cinesici specifici, anche talvolta inediti, ma sempre ben recepiti dai propri coristi.

Tale, infatti è la sintesi della comunicazione (anche non verbale) ovvero l'identità di significante e significato, la quale non è un valore assoluto ma passa attraverso la condivisione di una convenzione.

Le prassi vocali si adeguano agli stilemi del direttore, conformandosi alle indicazioni gestuali ed interpretandole a seconda del grado di codificazione a cui può accedere a seconda anche della propria esperienza all'interno del gruppo.

Anche in questo caso, perciò, segnali impartiti dal corpo umano, stavolta meno casuali e certamente legati ad un grado minore di discrezionalità, si riscontrano fra le matrici che generano performance.

2.5 Comunicazione non verbale: fra consapevolezza e convenzione

Inevitabilmente la trattazione di aspetti concernenti procedure artistiche complesse, una cui parte è sorretta da forme trasmissive non scritte, non può non occuparsi anche di modalità comunicative il cui orizzonte è sorretto da codici precipui, anch'essi non scritti e, in più, non verbali.

Il paragrafo propone un'indagine, sulla scorta della documentazione acquisita e sorretta dalla letteratura specifica di riferimento, che evidenzi alcune emergenze in merito ai caratteri di consapevolezza e convenzione rilevati nei casi performativi censiti.

In quest'ottica assume una condizione di tangenza, rispetto all'argomento trattato, il contesto delle prassi e tecniche attoriali, a qualsivoglia casistica si applichino, per antonomasia utili a modificare consapevolmente taluni tratti fisognomici presentando stilemi stereotipati al fine di garantire la trasmissione non naturale.

La tipologia evidenziata risponde a caratteri di consapevolezza, gestendo situazioni performative e dinamiche sulla scorta di apprendistato e messa in opera, disponendosi perciò in un livello diverso di attorialità.

Quanto e in che modo un'azione rivela i tratti identitari del soggetto che la realizza? Come misurare la consapevolezza del soggetto agente? Come misurarne, altresì, la naturalezza?

Le questioni poste si riferiscono in modo prevalente ad azioni, tuttavia occorre porre attenzione anche sull'assenza di azione: la stessa stasi o immobilità presenta una propria giustificazione e si rivela *segno* a propria volta.

E', in effetti, il carattere segnico a descrivere efficacemente l'ambito afferente la comunicazione non verbale, proprio nel significato più generale e apparentemente vago espresso da Saussure²²⁷: il segno è *qualcosa che sta per qualcos'altro*.

Allora, la dimensione ermeneutica racchiude in senso generale anche la decodificazione dei comportamenti umani, siano essi azioni siano essi stasi.

L'assetto relazionale, finalmente, si dimostra esso stesso contesto discreto per l'analisi comunicativa: identificare e rilevare le relazioni, esplicite o implicite, poste in essere fra due o più soggetti o fra soggetti e ambiente esterno produrrà una dimensione segnica parimenti pertinente rispetto alla ordinaria produzione verbale.

²²⁷ U. Eco, *Trattato di Semiotica generale*, Bompiani, 2002, p. 68.

In questo contesto, soprattutto nei casi censiti, si rileva l'importante presenza di un ulteriore operatore: la naturalezza.

Una prima e concreta applicazione del parametro citato è l'imbarazzo. Arrossire di fronte ad una situazione non è certamente un atto volontario: al contrario si dimostra esito, talvolta consapevole ma comunque involontario, di una relazione per certi aspetti problematica.

Certamente, capovolgendo il problema, non ci si può impegnare volontariamente ad arrossire poiché il fenomeno è originato da cause psicosomatiche il cui effetto si traduce nella corporeità ma le cui motivazioni rappresentano un'identità singolare e particolare.

Il rapporto fra volontario e involontario così come fra consapevole e inconsapevole si pone alla base di una serie di operatori tramite cui analizzare difformi situazioni comunicative dalle quali, come anticipato, trarre tratti pertinenti per l'indagine identitaria.

Metodologicamente, il processo analitico evocato presenta cospicui limiti di applicazione poiché, ad esempio, necessiterebbe di complessi raffronti anche solo all'interno di una singola formazione corale documentata in una singola performance ed entro un singolo brano eseguito. Tale analisi si configura come monografica, la cui messa in opera risponderrebbe a particolari interessi di ricerca concernenti l'ambito semiotico.

In questa sede, invece, l'esame dei casi censiti si svilupperà con la consapevolezza della presenza ed importanza di registri attivati in condizione anche non volontaria, senza tuttavia porsi l'obiettivo di rilevarne le occorrenze in modo sistematico.

Prossemica, e cinesica, ulteriormente all'aspetto somatico, concorrono a ridefinire la comunicazione verbale in un contesto performativo.

Lo stesso tono di eloquio, il registro in cui si esprime, il ritmo con cui è esposto, l'articolazione sillabica, rappresentano tratti discreti percepiti come tali talora consciamente talaltra inconsapevolmente dal destinatario ed emessi più o meno consapevolmente dall'emittente.

Questo complesso sistema multifattoriale genera un contesto comunicativo articolato, il cui esame si concreta in prima istanza nella decifrazione dei segni tangibili ed in seconda istanza nell'ipotizzare le intenzioni degli attori della comunicazione, in uno scambio potenzialmente illimitato di significati *attribuiti* ma non necessariamente verificati²²⁸.

L'orizzonte comunicativo evidenziato si rivela non lineare e dinamico, oscillando almeno fra attorialità, psicologia, fisiognomica, antropologia, sociologia, semiologia.

²²⁸ Il sistema a cui ci si riferisce collima, nuovamente, con il processo di semiosi illimitata descritto, con la prevalente esemplificazione letteraria, in: Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1981.

L'applicazione del codice musicale a questo sistema già articolato, genera un fenomeno di *overlap* in cui codici diversi procedono simultaneamente ma non necessariamente in modo coerente²²⁹.

Un significato (musicale) trasmesso da un significante che, a ben vedere, è doppio: il testo (musicale) scritto o non, ed il soggetto che le esegue.

La tripartizione semiologica²³⁰ significante-significato-referente sarebbe, nel nostro ambito di studio, sottoposta ad una esasperazione di variabili e generazione di interpretazioni ancora maggiore rispetto alla già estesa gamma di possibilità espresse dalla condizione letteraria, innestandosi anche la dimensione relativa all'interprete ed alla condizione di variabilità cui esso è sottoposto²³¹.

In effetti il processo basilare nel sistema comunicativo –ed in quello musicale, nello specifico– si presenta naturalmente come multifattoriale, i cui elementi sono tuttavia prodotti dagli emittenti in modo non sempre consapevole e parimenti recepiti dai destinatari.

In questo scenario le osservazioni concernenti i parametri comunicativi segnalati (ad esempio testi, intonazione, prassi esecutiva, numeri di esecutori, parametri suntuari ecc) ed anche i dettagli appartenenti alla comunicazione non verbale (tono di eloquio, prossemica, cinesica, aptica, sguardo, mimica facciale ecc) si dispongono in un contesto singolare e specifico, necessitato da una esplorazione pragmatica e composta attorno a casi di studio singolari. In questo senso non si rileva una possibilità di applicazione generale bensì sottoposta a mirati e particolari occorrenze.

L'insistenza su questa percentuale di sommerso (ovvero di dettagli percepiti implicitamente ed emessi anche inconsapevolmente) è motivata anche da personali esperienze di osservazione della ricezione e reazione che caratterizza il pubblico presente alle performance corali documentate. In linea generale il rapporto pubblico-performers si caratterizza per una pertinenza prevalente nella ricezione dell'elemento narrativo-testuale, conferendo ad esso significanza e, al contrario, rendendo negletti o non discreti gli elementi paratestuali citati.

Tale comportamento si presume afferente all'approccio primariamente ludico con cui tendenzialmente il pubblico recepisce e si accosta a tali occasioni, segno di una

²²⁹ La questione ermeneutica si sviluppa in ambito musicale lungo versanti eterogenei e, spesso, monografici. Per alcuni fra i presupposti generali per affrontarla si segnala: Masiano, Raffaele, *L'interpretazione musicale*, Firenze, M&M, 2012; Bertazzoni, Luca, *Al di là del testo*, Macerata, Simple, 2009.

²³⁰ Nattiez, Jean-Jacques, *Fondement d'une sémiologie de la musique*, Seuil, Paris, 1976.

propensione all'interpretazione delle pratiche vocali in oggetto prevalentemente nella loro dimensione estetica.

Lo scarto, invece, che persiste fra concerto e performance interessa anche il differente grado di pertinenza attivato dal destinatario: generalmente si può convenire un concerto, di qualsivoglia matrice, preveda la prioritaria esecuzione vocale e strumentale, con le relative convenzioni.

Differentemente, la performance porta con sé un corollario di altri segni che la distinguono dal tradizionale concerto, orientandosi per un verso in un'ottica maggiormente spettacolare in cui l'elemento musicale con maggiore insistenza convive rispetto a dimensioni afferenti alla teatralità.

In questa prospettiva, in ambito amatoriale, si riscontra una estrema eterogeneità di attivazioni teatrali, solo in parte regolate in modo consapevole dai performers. In ambito professionistico, viceversa, si rileva uno studio attento e una prassi comportamentale piuttosto omogenea e tendenzialmente più convenzionale.

L'oscillazione di presenza performativa evocata si palesa in due casistiche in seguito sottoposte a presentazione comparativa. Le esecuzioni esaminate si configurano per la loro matrice assai diversa connotata per alterità profonde di natura, di repertorio, di stile, di ambientazione.

Proprio la constatazione di diversità sostanziali contribuisce a proporre alcuni punti su cui coagulare la riflessione.

Riportare i video nel dvd allegato

<http://www.youtube.com/watch?v=M3g-xtkEaPU> (Concierto Voces para la Paz 2005

Teatro Monumental. Madrid 8 Mayo 2005

Director: Jesús López Cobos

Proyecto humanitario resultante de este concierto en:

www.vocesparalapaz.com

<http://www.youtube.com/watch?v=tQIXrAyojHI> (coro popolare della resistenza, udine)

Le difformi reazioni fisiche rilevabili nei due modelli evidenziano peculiarità non verbali disposte in più fattispecie:

- a) stazione;
- b) parametri suntuari;
- c) omogeneità di disposizione e orientamento;
- d) prossemica;
- e) cinesica e gestualità;
- f) orientamento sguardo;
- g) espressione mimica facciale (assenza/presenza);
- h) interazione con il pubblico;
- i) ausilio del testo/spartito.

Nel primo caso si rileva, coerentemente al repertorio praticato, una presenza di coristi piuttosto consistente, caratterizzata da una prossemica assai ridotta, al limite tendente all'aptica. Si rileva, altresì, una consueta disposizione in sezioni, una omogenea adozione di vestiario, orientamento perpendicolare di tutti i coristi rispetto al direttore (quindi assenza della disposizione a semicerchio), uso dello spartito, generalmente assenza di particolari oscillazioni nella stazione dei singoli così come, in generale, assenza di espressioni mimico-facciali rilevanti.

Altresì si osserva un rapporto piuttosto stabilito e preordinato rispetto al pubblico con il quale l'interazione si svolge in modo consuetudinario e convenzionale. Finalmente si può rilevare, in generale, una prevalenza di trasmissione musicale rispetto ad una comunicazione non verbale piuttosto marginale e non particolarmente significativa.

Il secondo esempio si caratterizza anzitutto per una locazione esterna, giustificata da un contesto celebrativo. Il gruppo, formato da circa venti elementi, si presenta disposto in relazione semicircolare con fulcro nel direttore, mantenendo con quest'ultimo una ridotta distanza prossemica ed essendo ad esso accomunato da un medesimo target suntuario.

Si notano integrazioni personali (copricapo, foulard, calzature non omogenee) nel vestiario e difformi direzionamenti del volto dei coristi, non sempre rivolti in senso continuativo al direttore.

Non si rileva l'uso di supporti (testi/spartiti).

Evidentemente, in tutto ciò, il contesto gioca un ruolo importante nel determinare impostazione e conformazione dell'organico: la situazione in cui la performance avviene e

lo scopo della stessa determina fattispecie diverse normate da convenzioni altrettanto difformi.

Finalmente anche l'elemento repertorio contribuisce a creare determinati stilemi comportamentali in relazione e coerenza alle prassi esecutive esercitate.

Le osservazioni finali si orientano attorno ai seguenti punti, criticamente ordinati in forma euristica e preludono al successivo esame storico delle Polifonie Viventi:

- a) È così netta e marcata la differenza fra concerto e performance?
- b) Se sì, quali elementi discriminano la prima tipologia dalla seconda?
- c) Quanto conta la dimensione repertoriale nella determinazione dell'assetto performativo generale? Si può configurare il repertorio come il tratto fondante dell'insieme delle convenzioni adottate?
- d) Quanto è influente, nella costruzione della performance, lo scarto fra assetto professionistico e assetto amatoriale che intercorre fra i due esempi?
- e) Quanto l'identità delle due formazioni si concretizza in uno specifico elemento ad esse consustanziale o quanto, invece, essa emerga dal carattere olistico impresso nelle proprie performances?

2.6. Polifonie viventi

Nelle scritture e teorie della musicologia il concetto di *polifonia* risulta piuttosto instabile. Carico di contrastati tentativi definitivi, esso si presta ad interpretazioni e declinazioni piuttosto difformi in relazione agli ambiti contestuali di applicazione.

Si registrano numerose oscillazioni in merito alla valenza del termine sia nella diacronia storica sia nella diatopicità sincronica: nel corso della storia musicale *polifonia* ha assunto denotazioni relative a matrici archetipiche di produzioni musicali (vocali, prevalentemente) la cui essenza si configurava in senso primariamente non solistico. Questo carattere di *presenza simultanea plurima* di azioni musicali è forse uno dei pochi punti di concordanza rispetto ai quali la letteratura di ambito si è riunita intorno ad un certo assenso.

Circa, poi, i contorni, i movimenti armonici, gli assetti strutturali di questa simultaneità la problematicità risulta ancora da risolvere e, in questo caso, si configura piuttosto densa di risvolti, declinazioni e casistiche paradigmatiche.

Numerose –e, parimenti, suggestive– risultano essere le ipotesi eziologiche a monte di questa pratica performativa, le cui origini temporali sono altrettanto celate da un contesto di indeterminatezza rispetto a cui la datazione a grandi linee determinata sembra poggiare sulle prime testimonianze di scrittura ad oggi disponibili. Evidentemente questo orientamento, sebbene sia probabilmente l'unico che consenta una discreta certezza, non allontana affatto la prospettiva di una vita polifonica antecedente ai codici scritti citati, benchè, allo stato quest'ultima non sia dimostrabile.

In effetti le testimonianze scritte si rivelerebbero, alla luce della precedente acquisizione ipotetica, esiti di un percorso armonico-performativo già ampiamente in corso, di tradizione orale e, per cause diverse, depositato in forma scritta intorno al X° secolo. L'oggetto polifonia si configura quale *modalità espressiva basata sulla combinazione simultanea di parti distinte (vocali, strumentali o con voci e strumenti insieme) percepite e prodotte intenzionalmente nella loro differenziazione reciproca, in assetto formale determinato.*(Agamennone, 1998, p.3).

Intesa in questo senso la polifonia si costituisce come una complessa operazione multiparametro che interessa facoltà espressive, operazioni di pensiero, attivazioni simboliche, processi coreutici e motori, assetti rituali, interessando ampie e profonde

dinamiche sociali e di gruppo. Quest'ultimo punto getta luce su un aspetto essenziale al fare polifonico: la necessità sostanziale di una relazione.

L'esito artistico/estetico, ovvero il prodotto musicale, vive e si genera solamente nella relazione fra più soggetti, diversamente determinata. Da qui la necessità di indagare e considerare l'esito alla luce del processo e, parimenti, considerare l'esito come vettore per risalire all'identità che esso promuove: le prassi esecutive, in questo senso, si configurano quali elementi assai discreti, interpretazioni che svelano tratti pertinenti della comunità che attiva la performance.

A questi primi cenni definitivi va subito aggregato un ulteriore marcatore in grado di dilatare il concetto di polifonia, facendone contenitore di ambiti tanto più problematici quanto effettivamente riscontrabili: il processo polifonico si avvale di modalità di trasmissione sia scritte che orali.

Questa apertura di panorama in realtà è una constatazione più che un' apparente spinta etnomusicologica: la tendenza a considerare fenomeni espressivi polifonici generati da processi di trasmissione orale come transitori, occasionali, accidentali e non sistematici ha condotto, non raramente, a scartarne lo studio, approssimandone –in difetto- il valore, sacrificandone la valenza a beneficio di testimonianze –magari prive di effettività performativa vivente- solamente rintracciate su supporto scritto.

La tradizione di studi musicologici tende, infatti, a privilegiare il repertorio di tradizione scritta, lasciando ai margini fenomeni afferenti ad altre modalità di comunicazione quali, ad esempio, le diverse forme di trasmissione orale o, piuttosto, sincretismi liminali o nuove ibridazioni fra scritto ed orale.

Legando questa riflessione alla tematica delle “polifonie viventi”, si dovrà notare l'estrema eterogeneità rappresentata dai numerosi casi esaminati in relazione alla dicotomia scritto/orale, soprattutto di fronte alle non poche testimonianze di pratiche recenti di scrittura, esito di integrazione artigianale di precedenti e più mobili processi di schietta tradizione orale.

1. *Il percorso scientifico inerente alle polifonie*

1.1 *I primi decenni del Novecento*

Già nelle intenzioni di Guido Adler, colui che si ritiene fra i fondatori della musicologia intesa come disciplina scientifica, in una riflessione del 1908, le forme di polifonia attestate ma non appartenenti alla grande storia della musica di matrice europea venivano considerate quali manifestazioni *eterofoniche*.

Vale la pena soffermarsi sul significato di eterofonia, se non altro in merito alla distanza concettuale rispetto a polifonia. Circa il significato di quest'ultimo termine si è già precedentemente riportato una definizione; eterofonia identifica, invece, ancora secondo la proposta critica di Guido Adler, un assetto comunque non monodico, le cui stratificazioni e deviazioni rispetto all'unisono siano tuttavia considerate non sistematiche, poco stabili nel tempo, e generalmente non connesse ai rapporti strutturali e armonici che la tradizione classica europea assegna alle diverse linee melodiche componenti l'apparato polifonico.

In altri termini eterofonia come procedura in cui le pur diverse linee melodiche siano fra loro pressochè *indipendenti* benchè sincroniche e non *interdipendenti* come le matrici polifoniche afferenti alla tradizione classica prescrivono per l'assetto polifonico.

La riflessione di Adler suggeriva la considerazione di pratiche non ad unisono, appartenenti ad altre tradizioni, come esiti di procedure poco determinate e sovente esito dello scarto dall'unisono da parte di cantori improvvisati o dalla scarsa concentrazione.

Il riferimento Adleriano non porta con sé alcun intento oppositivo nei confronti di una tradizione scientifica musicologica bensì è solamente inteso quale riflessione circa il generale contesto in cui, nei primi del novecento, sincronicamente alla formazione della disciplina musicologia, gli studi concernenti la polifonia prendevano vigore, attestandosi prevalentemente in termini di notazione scritta e di datazione a partire dai secoli centrali del Medioevo europeo.

In merito a questa coincidenza fra le prime occasionali abitudini notative e la (presunta) nascita della polifonia s'è già fatto cenno, ora si può intervenire con più completezza notando come questa *confusione* informi (ancora) la storia della musica, anche trattata in

testi o compendi in uso presso i conservatori di musica, esito di una operazione di taratura sulle fonti simboliche scritte, le quali, in ambito musicale, presero vita fra i secoli IX-X-XI. Ne è derivata la convinzione che prassi e modalità di trasmissione visuale (notazione scritta) della prassi abbiano avuto comune origine temporale.

Circa questa problematica sovrapposizione fra invenzione di un sistema di segni e ideazione di una procedura espressiva ci informa André Schaeffner:

La nascita della polifonia (...) aveva costituito un avvenimento unico, che, non localizzato con precisione, aveva avuto luogo verso il IX secolo d.C. in qualche parte ad occidente della nostra piccola Europa, fra la Francia e l'Inghilterra, o fra Scozia e Scandinavia. Tale polifonia aveva preso corpo fra gli usi del acanto liturgico; vi era pervenuta abbastanza tardivamente per beneficiare quasi immediatamente dei progressi compiuti dalla notazione musicale. Dei dubbi venivano espressi nei riguardi dell'esistenza di una polifonia durante l'antichità greco-romana; tutt'al più il cauto termine di *eterofonia* concedeva alle musiche altre alcuni rudimenti di polifonia. Ma era chiaro che i paesi che praticavano il canto gregoriano erano i soli ad averli superati. Non abbiamo con ciò voluto formulare un quadro caricaturale ma è vero che ancora una volta scadiamo in una forma di provincialismo europeo confessionale (Schaeffner 1979, cit. in Agamennone 1998, p. 5).

Posto il critico e dibattuto versante della cronologia di sviluppo delle pratiche polifoniche, lo studioso francese sollecita un ulteriore elemento di discussione, particolarmente fertile anche per altri studiosi: le origini geografiche del fenomeno polifonico.

Infatti con tale questione si confrontarono almeno altri due studiosi che operarono nei decenni precedenti il secondo conflitto mondiale: il bulgaro Vasil Stoin ed il georgiano Viktor Michajlovic Beliaev. Ambedue, pur se da prospettive e matrici culturali difformi, misero in discussione le rigidità precedentemente configurate circa il paradigma di sviluppo del fenomeno polifonico, rilevando ed analizzando analoghi costrutti polivocali viventi nelle rispettive aree e giungendo a tesi talora ardite, in relazione alla comune credenza circa un'origine europea della polifonia.

Stoin, analizzando le polifonie a due parti così diffuse in diverse regioni bulgare all'inizio degli anni venti, avanzò l'ipotesi che la diafonia (assetto espressivo peraltro piuttosto simile alla forma attestata dalle prime notazioni apparse in area europea in periodo medievale) avesse visto la nascita proprio in Bulgaria.

Per certi versi ancora più estrema dovette apparire la tesi che Beliaev propose (Beliaev, 1933) circa i fenomeni rilevati in area georgiana: sincronicamente al lavoro condotto da Stoin in area bulgara, Beliaev indagava la polifonia russa e georgiana pervenendo alla convinzione che l'Europa medievale, lungi dall'essere culla del fenomeno polifonico, avesse in realtà solamente mutuato il codice espressivo, dotato di procedimenti e modalità performative già definite altrove, piuttosto che inventato ex novo.

Beliaev sostenne che, con l'ausilio di ulteriori indagini sulle procedure polifoniche georgiane si sarebbe potuto dimostrare la presenza di procedimenti e operatori simili a quelli presenti e fondanti la polifonia medievale europea quali, ad esempio, organum, discanto, falsi bordoni, moto contrario.

Entrambe le posizioni, come è evidente, scardinarono una trazione che assegnava all'Europa l'incipit che originò il codice polifonico; in questa faglia scientifica si innestò, con il suo contributo di mediazione, il medievalista americano Gustave Reese il quale, pur aprendo alla prospettiva di una possibile convergenza di tradizioni culturali fra aree diverse si dimostrò piuttosto scettico in merito alla tesi di una totale adozione da parte europea del fenomeno polifonico così come poteva pervenire da aree periferiche, sostenendo piuttosto la possibilità mutua, vicendevole, di una spontanea nascita e sviluppo in aree diverse di un simile processo polivocale

Molti studiosi della musica comparata saranno certo d'accordo, almeno in parte con la conclusione del Beliaev. Ma mentre uno studio degli sviluppi musicali fuori d'Europa dà fede alla teoria secondo la quale '*la cosiddetta polifonia europea prese sviluppo dalla polifonia popolare tradizionale*', non ne segue che l'Europa abbia "adottato" la polifonia '*dal di fuori, in forma già stabilita altrove*'. La musica può aver preso sviluppo spontaneamente fra gli stessi europei, così come fra altri popoli (Reese 1980, p. 309)

Un' ulteriore riflessione -dotata di un orizzonte diatopico piuttosto esteso, sotto la spinta di un comune orientamento comparativistico ed evoluzionistico, caratteristica degli studiosi afferenti la cosiddetta Scuola di Berlino- giunse dalle indagini avviate negli anni trenta (poi, peraltro, proseguite fino agli anni sessanta) da Marius Schneider (Schneider, 1969).

Il suo contributo modificò l'asse dell'interesse preponderante rivolto verso l'origine geografica della polifonia sostenendo, piuttosto, la propensione ad indagare le motivazioni simboliche alla base dell'atto performativo nonché le possibili fasi di costituzione dello stesso.

Infatti, indagando le pratiche vocali dei cosiddetti *popoli di natura* egli si convinse che *ripetizione e variazione* di frasi primariamente monodiche, eseguite da gruppi di cantori, avrebbero nel tempo condotto tali variazioni a consolidarsi nella loro verticalità in parti distinte e gerarchicamente organizzate, in un contesto di pressochè totale indifferenza rispetto ad ipotetiche combinazioni polifoniche attivate, invece, da apparati strumentali.

Il doppio binario in cui muove la tesi di Schneider, perciò, in un'ipotesi coerente con l'impianto evoluzionista originario, pone in primo piano due tendenze: da un lato la progressiva (diacronicamente) stabilizzazione di microvariazioni all'interno dell'impianto

unisono del canto di gruppo e, dall'altro, la marcata indipendenza di questo esito dalle vicissitudini strumentali.

Queste esperienze di ricerca, condotte in un periodo antecedente il secondo conflitto mondiale, si rivelano portatrici di tratti comuni che si cercherà in seguito di sintetizzare, nonostante le concezioni talvolta assai distanti da cui hanno preso vita.

Tuttavia lo sguardo storico porta a considerarle come necessario processo propedeutico alla più vigorosa ed organica produzione teorica successiva. Appare tuttavia fin d'ora piuttosto evidente lo statuto di riferimento comparativo permanente (come raccordo o come opposizione) che i diversi studiosi attribuiscono alla polifonia europea di matrice medievale, nella interpretazione delle intonazioni polifoniche rinvenute in terreni esterni: la polifonia europea conservata in notazione, perciò, è considerata come termine di confronto utile per orientare la trattazione, sia per quanto concerne i processi interni all'agire polifonico locale, sia, per ciò che attiene a una possibile valutazione storico-culturale in termini più strettamente evolutivi, nella individuazione di percorsi di filiazione e discendenza diacronica.

Gli studi segnalati si configurano quali esiti piuttosto sporadici, connessi alle esperienze talora antesignane e pionieristiche di singoli ricercatori piuttosto che di organici e sistematici ambienti di studio (come si vedrà accadere nei successivi periodi). Inoltre, le indagini prodotte propongono una descrizione assai debole in merito alle effettive occorrenze e ai movimenti strutturali che le voci considerate svolgono nell'impianto esecutivo, rintracciando viceversa alcuni elementi relativi piuttosto alle modalità esecutive da cui desumere o ipotizzare matrici o origini comuni.

1. 2. Il secondo dopoguerra

Le esperienze di studio occorse gettarono le basi, nonostante le parzialità che le caratterizzavano, per la prosecuzione delle indagini in termini più complessivi, nel secondo dopoguerra. Ciò avvenne secondo due prospettive: da un lato, con la nascita ed articolazione di consessi anche all'uopo dedicati, con lo scopo dichiarato di far maturare collegialmente esperienze di ricerca diverse, in cui ospitare e favorire il confronto e la sintesi fra paradigmi e necessità difformi; dall'altro, anche in conseguenza dell'istanza precedente, con l'intensificazione dei casi di ricerca: assai favorevole, perciò, fu l'interesse suscitato e divulgato dai primi esempi sistematici di indagini sul terreno.

Numerose esperienze di ricerca e analisi furono promosse da studiosi afferenti all'*International Folk Music Council*, sostenuto dall'UNESCO, nonché, in seguito, alla neonata *Society for Ethnomusicology*, costituitasi negli Stati Uniti d'America.

Proprio da un convegno del primo organismo citato, svoltosi nel 1951, si possono trarre elementi utili a comprendere la prosecuzione dell'itinerario relativo alle "polifonie viventi", sulla scorta delle ricerche di Cvjetko Rihtman, concernenti le pratiche polifoniche rilevate nell'area della Bosnia ed Erzegovina. La sua riflessione propone alcuni motivi critici di grande rilievo in merito agli assetti performativi; inoltre, contesta fermamente la precedente percezione di una presunta labilità ed estemporaneità di linee esecutive, che, invece, sono ricondotte entro un alveo di cosciente e consapevole determinazione, sorretta dalla tradizione e per nulla inconsapevole né occasionale.

È altresì opportuno considerare, nella scia dell'odierna sensibilità connessa al concetto di performance, la precoce attenzione che Rihtman dedicò non solamente al contesto prettamente musicale, ma anche all'intero processo che interessa l'azione esecutiva; pertanto, appaiono rilevanti alcuni aspetti:

- a) le relazioni interne ed esterne al gruppo che si costituisce in attore polifonico;
- b) le nomenclature e la terminologia in uso presso gli esecutori;
- c) l'assetto performativo inteso come scenario utile ad individuare ruoli e mansioni specifici e determinati.

Le precoci intuizioni di Rihtman sono state in seguito elaborate in forme più organiche, ponendo così l'accento sulla ritualità e sulla cerimonialità che inevitabilmente –in modo più o meno consapevole da parte dei cantori di ieri e di oggi- formano e condizionano qualsivoglia atto di spettacolarizzazione inteso come comunicazione, verbale o non, di gruppo.

Così si esprime lo studioso, a tal proposito:

Fin dalle nostre indagini nell'est della Bosnia abbiamo constatato che: 1) nelle comunità rurali non si canta isolatamente, salvo in alcuni casi (...); generalmente i contadini preferiscono sempre cantare insieme ma mai all'unisono. 2) in questi canti collettivi non si riscontra alcuna differenziazione di voci fortuita e incosciente, ma si tratta sempre di forme definite e determinate dalla tradizione (Rihtman 1952, cit. in Agamennone 1998, p. 10).

Ulteriori indizi ci informano circa la formazione polifonica e relativamente alla completezza del sistema formale, autonomo nella sua delineata divisione di ruoli e mansioni:

Le forme esaminate finora si dividono in due grandi categorie. La prima, in cui la voce più acuta canta la parte principale e la voce più bassa la parte secondaria, e la seconda categoria in cui la voce principale, in maniera intermittente, scende più in basso della seconda. E' importante notare che nelle forme della prima categoria il primo cantore può anche andare da solo (monodicamente), senza pregiudizio per la melodia, ciò che invece è impossibile nelle forme della seconda categoria dove ciò che si ascolta come melodia è in realtà il risultato di due parti. (Rithman 1952, cit. in Agamennone 1998, p. 10).

Effettivamente la descrizione ben tratteggia il differente assetto fra parti vocali e melodia, compresa l'interscambiabilità fra ruolo e voce. Per non disperdere l'interesse intorno al ruolo, che ci conduce ad una dimensione performativa assai fertile anche per le successive trattazioni di questo lavoro, è opportuno cogliere anche ciò che lo stesso Rithman descrive a proposito:

Il popolo fa una distinzione assai netta fra differenti ruoli tenuti da coloro che partecipano a questo tipo di canto e si serve di una denominazione determinata per ciascuno di essi (ruoli). Evidentemente queste denominazioni si usano poco nella conversazione ordinaria (...). Noi abbiamo contato diciannove termini con cui si designa la funzione di primo cantore e diciotto per il secondo. Esistono inoltre espressioni che indicano i rapporti reciproci fra i cantori. (Rithman 1952, cit. in Agamennone 1998, p. 11).

Il riferimento ad un vocabolario emico, vale a dire di esclusiva pertinenza locale, è un'acquisizione innovativa negli studi in materia i quali, fino a questo punto, come brevemente dimostrato, si soffermano su valenze più generiche o su procedure prettamente musicali. Indicare come discreta e degna di rilievo l'usanza di identificare con termini propri, emici, tanto le parti quanto i rapporti che ne regolano l'attività, costituisce un significativo passo avanti, nella prospettiva di individuare e far emergere i tratti locali di "ratio", elaborati nella tradizione orale della musica.

Va rilevato che questo interesse verso le procedure ha pervaso anche successivamente le riflessioni scaturite da rilevazioni altrove avvenute, a testimonianza del raccordo inscindibile che lega esito artistico a cultura di provenienza e, anche, di quanto il primo sia vettore di tratti identitari e culturali dalla seconda generati e riflessi.

Altro esito significativo di ricerca, successivo per cronologia e differente per area di indagine, è quello concernente gli interessi di Nikolaj Kaufman il quale, in terreno bulgario, prosegue l'indagine intorno alle diafonie, sulla scia di Stoin, evidenziando (Kaufman 1963) procedimenti multiformi, fra cui:

- a) combinazioni con bordone intermittente su un solo suono;
- b) andamento parallelo per seconde con cadenza all'unisono;
- c) ampia escursione della seconda voce fra primo-quarto grado della scala e suono dominante;

- d) estesa ornamentazione della seconda, voce che anticipa in cadenza all'unisono la prima;
- e) assenza di ornamentazione di quest'ultima impegnata prevalentemente nella valorizzazione della linea melodica.

Un aspetto più terminologico, invece, da rilevare nella produzione di Kaufman, concerne il tentativo di sostituire la denominazione polyphony con part-singing, quasi ad evidenziare una certa volontà di prendere le distanze rispetto alla concettualizzazione classica rilevabile nel termine polifonia.

In realtà, ed in conclusione di questo secondo raggruppamento temporale di indirizzi di ricerca, al di là del possibile disagio rispetto all'impiego di una terminologia di matrice classica emerge comunque il tentativo di presentare, anche con una certa consistenza quantitativa, forme ed espressioni vocali dotate di un apparato polifonico diversamente funzionante ma comunque organizzato in un contesto di stabilità (con i propri movimenti e le proprie risoluzioni) e di previsione di ruolo (quindi con assegnazioni a ben definite e nominate mansioni per ciascun cantore, all'interno dello schema performativo).

Inoltre, si rileva siano numerose le testimonianze provenienti dalla grande regione balcanica o dalla più estesa Europa orientale, esito di plurime concause fra cui la sostanziale valorizzazione delle pratiche folkloriche ad opera dei regimi socialisti insediatisi in tali regioni, nonché la maggior persistenza di tradizioni vocali viventi rispetto ad aree (Europa centro occidentale, ad esempio) in cui si assistette, al contrario, ad un decremento delle stesse.

Proprio in merito alla situazione polifonica di tradizione rilevabile in area europea si colloca il contributo di Ernst Emsheimer (1964) dal quale emergono più spunti di riflessione, sia in ordine alle difformi valenze che intercorrono fra espressioni polifoniche strumentali e vocali, nonché circa la distinzione, o meglio alla possibile non coincidenza, fra ruoli performativi e parti vocali.

In merito al primo ordine di osservazioni si possono produrre notevoli considerazioni circa le differenti procedure che regolano la produzione musicale in un ambito strumentale e, corrispettivamente, vocale. Tarando il ragionamento sull'assetto vocale si dovrà convenire circa la marcata propensione alla socialità di cui la polifonia tradizionale necessita, facendo un uso sincretico del vettore comunicativo e della possibilità/necessità di un consono contesto sociale di cui la pratica performativa risulta esito: in termini antropologici, si può rilevare come, rispetto alle pratiche strettamente strumentali, la pratica vocale di gruppo

possa concretizzarsi come proiezione simbolica e sonora del gruppo sociale più ampio di cui l'insieme dei cantori è esito.

In questo senso, anche accostando i gruppi documentati di seguito nel corso del presente lavoro, si possono intravedere congruenze e persistenze rispetto a quanto oggi, sebbene in un contesto radicalmente mutato, continua ad avvenire: anche oggi sussistono espressioni di pratiche vocali di gruppo legate ad associazioni professionali i cui membri, sotto la spinta contestuale dell'ambito lavorativo, talora adeguandovi parte del repertorio, si costituiscono in gruppo esprimendo le istanze e l'identità del gruppo più esteso afferente all'ambito professionale specifico. E' il caso dei gruppi censiti nel capitolo II, particolari occorrenze in cui il legame specifico fra contesto lavorativo e pratica vocale risulta significativamente evidenziato.

Per quanto concerne il secondo punto (la separazione tra ruoli performativi e parti vocali), la distinzione appare rilevante: le parti polifoniche si identificano con le realizzazioni concrete dell'atto sonoro, ad esempio 3 o 5 linee melodiche, indipendentemente dalla quantità di esecutori che insistono in ciascuna realizzazione. I ruoli performativi, invece, descrivono i comportamenti musicali previsti per gli esecutori, collocandosi in questo in un orizzonte non totalmente musicale bensì, appunto, performativo in cui ulteriori tratti risultino pertinenti e discreti, ad esempio cinesica, prossemica, coreutica. Ad esempio il numero di registri di cui è dotato un certo brano, i momenti di entrata delle voci.

Anche in questo caso, in seguito, si tenterà di inserire qualche cenno connesso agli ambiti appena menzionati, non raramente sottovalutati e, al contrario, assolutamente indicativi di un intero performativo che, per essere compreso, necessita di uno sguardo d'insieme.

Altra tappa concettuale, sulla via diacronica degli studi sulle polifonie viventi, è rappresentata da Alan Lomax.

Quasi memore della problematica organizzazione di Curt Sachs intorno alla definizione di eterofonia quale ogni tipo di esecuzione in cui l'elemento improvvisativo risulti preponderante, Lomax origina e propone un assetto tassonomico variegato ed articolato in cui provano posto tipologie difformi di compresenze vocali, in una scala progressiva di complicazione che, partendo dalla polifonia con bordone culmina nel contrappunto.

A monte si staglia, ancora, la premessa critica di Sachs il quale poneva in discussione il paradigma evolucionistico che considerava la polifonia quale più alto e massimo grado di espressione di una società musicale e, viceversa, la monodia quale primo, embrionale e rudimentale stadio della stessa:

[...] la monofonia dei tempi moderni si ritrova qua e là nel mondo primitivo ed orientale come stadio finale di quella che un tempo era la polifonia [...] durante il XVII° e XIII° secolo i musicisti europei abbandonarono per ben due volte lo stila antico polifonico per lo stile moderno monodico (Sachs 1979, p. 192).

La griglia elaborata da Alan Lomax distribuisce i carichi polifonici con gradualità di complicazione, sulla scorta di una definizione di polifonia piuttosto inclusiva (“uso di intervalli diversi dall’unisono o dall’ottava prodotti simultaneamente”) che, tuttavia, nell’includere forme e gradazioni abbastanza eterogenee sotto il comune tetto polifonico li dispone in discriminazioni comunque pertinenti per le quali, in ogni caso, vale la valutazione circa l’effettiva durata temporale degli intervalli diversi da unisono e ottava prodotti simultaneamente.

Il sistema *cantometrico* produce queste tipologie di combinazione delle parti:

- 1) assenza di polifonia;
- 2) polifonia con bordone: una o più parti sono tenute mentre la melodia procede autonomamente;
- 3) sovrapposizioni isolate: la simultaneità di intervalli interessa solo a tratti un contesto viceversa prevalentemente ad unisono;
- 4) combinazioni parallele: due o più parti procedono per intervalli diversi dall’unisono e dall’ottava con moto parallelo;
- 5) armonia: due o più parti il cui processo si caratterizza dal prevalente moto contrario;
- 6) contrappunto: due o più parti la cui indipendenza ritmica e melodica fonda il sistema, a differenza dei casi precedenti in cui l’isoritmia era condizione prevalente.

Naturalmente il prospetto elaborato non è dallo studioso americano inteso in senso tassativo, poiché egli evidenziò in modo esplicito la consapevolezza che talune forme polifoniche fossero contenitori di due o più categorie, sia in diacronia di sviluppo sia in relazione a variazioni occasionali.

Nell’arco delle esperienze di studio intorno alle polifonie viventi, il contributo di Lomax si pone come paradigmatico in merito ad una disposizione tassonomica in grado di essere usata in eterodossi ambiti musicali, in virtù anche dell’elasticità dimostrata.

Parimenti va considerato che il problema definitorio non fu affatto ininfluenza nel dibattito scientifico coevo: rimaneva irrisolta la questione della adattabilità di un lessico culturalmente assai connotato (contrappunto, falso bordone, isoritmico..) a forme fra loro diverse e, anche, diverse rispetto all’ambito da cui tali termini provenivano.

Difformi proposte per sostituire il termine polifonia si ritrovano sulla scena, talora coniate dal singolo studioso e il cui impiego si rivelò assai limitato (*multi-part music*), talaltra con

un seguito più cospicuo (*part singing*), con una predilezione generalmente intesa a preferire termini neutri, perciò possibilmente descrittivi, recanti il minor tasso di soggettività di giudizio.

In ogni caso le accezioni che il termine polifonia assume sono per se stesse ridondanti e talvolta contraddittorie in relazione all'adozione che singoli autori privilegiano²³²: si può individuare un'oscillazione che vede in William Malm (Malm, 1972) quella più inclusiva, intendendo egli con polifonia tutte le combinazioni di parti rilevabili, mentre in Mieczyslaw Kolinski²³³ quella probabilmente più selettiva, intendendo egli comprendere solamente le combinazioni con parti fra loro ritmicamente indipendenti. Questa apparente babele di distinzioni e sottili slittamenti semantici che il termine polifonia sembra suscitare, con fazioni pro o contro la sua stessa adozione, si assemprano attorno alla considerazione introdotta da André Schaeffner (Schaeffner, 1980, I edizione 1966) secondo cui il termine polifonia, mondato delle stratificazioni di senso acquisite in circa cento anni di musicologia storica, comunque influenti, potrebbe serenamente recuperare il proprio carattere semantico originario di *molteplicità di parti*.

Certo è che questo controverso quanto produttivo termine, al di là di qualche apparizione trattatistica del XIV° secolo, non sembra abbia avuto una vita rilevante nel lessico musicale, prima della sua immissione, nel 1877: infatti, risulta sia stato cooptato o mutuato dall'ambito linguistico e fisico con significati anch'essi molteplici, dalla rappresentazione di una pluralità di suoni corrispondenti ad un medesimo tratto significante, alla descrizione di un effetto di eco ripetuto su più suoni²³⁴.

Questa incursione nel pensiero critico di André Schaeffner, pur non ponendosi l'obbiettivo di tentare una sintesi fra componenti e prospettive assai diverse, certamente ha evidenziato come il termine polifonia, finalmente, non sia significativamente esposto in termini di affinità ad una determinata storia culturale europea, così come, da più parti, si riteneva. Polifonia, in altri termini, risulta oltre l'aspetto prettamente terminologico riflettere una procedura estetica ed esecutiva assai comune nel tempo e nello spazio, sebbene declinata in precipue modalità e fattispecie a seconda delle matrici culturali cui è esposta e di cui risulta esito.

Viceversa, la riflessione svolta da Simha Arom conduce ad un uso disciplinato e meditato del termine polifonia, accostato a *plurilinearità*. Nella trattazione dell'etnomusicologo franco-israeliano ambedue i vocaboli sono associati ad una compresenza di più parti vocali

²³² Agamennone, Maurizio, a cura di, *Polifonie. Procedimenti, tassonomie, forme*, Venezia, Il Cardo, 1996.

²³³ Kolinski, M, *How about "Multisonance"?*, in "Etnomusicology", XVII (2), 1973, pp. 279.

²³⁴ Agamennone, Maurizio, op. cit., p. 25.

che si sovrappongono simultaneamente. Tuttavia, mentre il secondo (plurilinearità) si caratterizza in senso omnicomprensivo, indicando tutte le possibili diverse combinazioni di più parti diverse, il primo (polifonia) restringe il cerchio specificandone la pertinenza alle sole combinazioni che rivelino una netta indipendenza ritmica tra le parti presenti nell'impianto polifonico.

Ancora una volta il fattore ritmico si costituisce come discreto ai fini della determinazione della reale valenza polifonica di un costrutto, in questo caso, vocale.

Il parametro ritmico già discriminava, come visto, repertori praticati in gruppo, espressi in assetto non ad unisono; la tassonomia proposta da Arom precisa ulteriormente i termini della questione, per differenziare costrutti polifonici da altri, pur se configurati a più voci, definiti come *plurilineari*.

La tassonomia concernente questi ultimi, indica – specularmente a quanto già avvenuto in Lomax per le forme polifoniche- una gradazione in relazione alla loro efficacia e integrazione reciproca: il presupposto che regola tutto l'impianto è, lo si ricorda, la non indipendenza ritmica fra le parti.

In questo senso ecco i diversi punti ordinati:

1) *Eterofonia*: assetto a più voci in cui, generalmente, non si riscontra movimento ritmicamente indipendente fra le parti; si tratta di una definizione piuttosto generale che, si rileva, serve a contenere le forme prossime alla polifonia che non siano comprese nelle successive indicazioni;

2) *Tuilage*: procedimento che - similmente all'espressione francese che indica in *tuilage* la disposizione delle tegole in un tetto - suppone una condivisione simultanea fra più parti tale per cui si rilevi una sincronicità *ad incastro*; si può rilevare questa combinazione in una esecuzione di due soggetti (cantori o gruppi), il secondo dei quali entri mentre il primo ancora deve terminare il proprio intervento; in una prospettiva prevalentemente monodica a proiezione responsoriale (pur se realizzata in un assetto di più *ruoli* vocali), la configurazione che ne deriva consiste in una transitoria copertura a più parti sincroniche, con un gradiente piuttosto flessibile di sistematicità;

3) *Bordone*. Tale tecnica consiste nella permanenza consapevole ed iterata di un suono, prevalentemente, ma non solo nei registri gravi strumentali e/o vocali, il cui andamento ritmico si configura generalmente in durate piuttosto estese; tale artificio dà luogo ad una sovrapposizione intervallare variabile ma presente in modo assai più stabile rispetto al *Tuilage* in quanto il bordone si definisce tale proprio in virtù di una certa permanenza nel tempo dell'esecuzione;

4) *Parallelismo*: costituisce la combinazione che più di tutte rispecchia la tendenza alla simultaneità intervallare fra parti distinte; essa si configura come un movimento, regolato da una distanza costante, diversa da unisono e ottava, fra due o più parti; come si intuisce, questa attitudine al moto parallelo, pur indizio di una presenza di più parti in un assetto stabile, informa circa la non indipendenza ritmica delle stesse: le parti si presentano ugualmente direzionate, tanto melodicamente quanto ritmicamente;

5) *Omofonia*: la definizione indicata da Arom è posta in relazione al precedente parallelismo, rispetto a cui l'omofonia si distanzia per il moto non parallelo fra le parti; quindi, l'omofonia rappresenta un processo esecutivo in cui più parti vocali procedono in modo ritmicamente speculare e parallelo pur differenziandosi per il profilo melodico. Arom, inoltre, non manca di precisare una differenza sostanziale delle combinazioni plurilineari rispetto alla polifonia, non tanto in merito alla differenziazione ritmica che caratterizza quest'ultima quanto piuttosto per un ulteriore dettaglio: nella procedura polifonica una parte/voce conserva tratti di dominanza rispetto alle altre le quali –sempre ritmicamente e melodicamente interdipendenti- ne accompagnano il percorso.

Questa attitudine non si rileva nell'omofonia, processo in cui tutte le parti conservano, per così dire, pari dignità.

L'osservazione si iscrive in un ambito piuttosto ben documentato, indicando un procedimento connaturato alla maggior parte dei repertori testimoniati anche in questa sede, rilevati e censiti in area triveneta: la parte dominante si concreta come una successione di altezze melodicamente convincente, accompagnata da ulteriori parti – solitamente da una a tre - in relazione di disparità, di non parità, rispetto ad essa.

In conclusione, seppur in considerazione dell'area geografica da lui indagata ovvero principalmente l'Africa centrale, Arom propone una sua propria definizione:

Definiamo dunque come polifonie tutte le musiche vocali o strumentali plurilineari, le cui parti, eteroritmiche, sono considerate culturalmente dai detentori tradizionali come specifici elementi costitutivi di una stessa entità musicale (Arom 1985, p. 90, cit. in Agamennone 1998, p. 29).

Appare chiaro il riferimento al dato emico nella considerazione conclusiva secondo cui l'attribuzione di afferenza all'insieme è prerogativa degli stessi performers. Questo testimonia una disposizione concettuale rivolta all'osservazione più che al giudizio, alla rilevazione più che alla comparazione e, finalmente, ad uno sguardo generalmente antropologico che consideri espressioni particolari e specifiche non come altere rispetto ad

uno standard di riferimento quanto, piuttosto, come produzioni esito di una altrettanto specifica identità culturale.

Quest'ottica, che potremmo definire relativa, sostiene il dato *emico* come parimenti importante rispetto al dato *etico*, in una somma che definisce il processo performativo indagato come 'intero performativo', sincretismo ed integrazione permanente di informazioni provenienti dallo stesso contesto promotore e osservazioni promosse da chi assiste alla performance.

La prospettiva indicata apre un ventaglio di problematiche assai ampio intorno alla performance vivente e, diacronicamente, pure intorno ai repertori polifonici codificati appartenenti al passato. Proprio nello stesso periodo della riflessione proposta da Simha Arom si assiste ad una riacquisizione di interesse verso il rapporto fra scritto ed orale ovvero fra polifonie documentate in archivio e polifonie viventi.

L'interesse non si orienta più verso improbabili stipule di possibili filiazioni fra le une e le altre quanto piuttosto nei confronti di un versante da sempre ritenuto scivoloso: le prassi esecutive.

Il quadro concettuale di riferimento parte dal dato secondo cui la traccia scritta non rappresenti l'unica esecuzione possibile, bensì – come anticipato in apertura - un appiglio mnemonico che permetta di ricostruirne la fisionomia. Così, secondo alcune ipotesi, nacque la notazione musicale, quale ausilio per la memoria rispetto a profili melodici tramandati per via orale.

Il tentativo che, invece, in questo periodo prende vita conduce a una sorta di reinterpretazione delle fonti scritte alla luce della consapevolezza esercitata da modelli in vita, probabilmente analoghi, o comunque coerentemente comparabili a quelli che hanno ottenuto una momentanea fissazione in un supporto scritto. La tendenza, infatti, a considerare la fonte scritta come il nume tutelare di una supposta originalità anche esecutiva si scontra con il processo del modello vivente, osservato nella congenita *variazione nella tradizione* ovvero nel mantenimento dei tratti assiomatici (espressivi, melodici, ritmici, armonici, coreutici, cinesici, testuali) pur nella microvariazione estemporanea dei medesimi.

Il confronto, quindi, fra assetti dei quali si dispone unicamente della traccia scritta e procedimenti viventi dei quali, prevalentemente, si assiste allo sviluppo estemporaneo e coevo produce confronti stimolanti: l'interdipendenza, ovvero i legami che possono connettere entrambi i poli rappresentano un nuovo terreno di sfida fra aree in passato considerate agli antipodi.

A tal riguardo una nota immagine di Nino Pirrotta, considerato maestro di una generazione di musicologi non solo europei, rende emblematicamente il punto cruciale della discussione:

La musica di cui facciamo la storia, la tradizione scritta della musica, può essere paragonata alla parte visibile di un iceberg, la maggior parte del quale resta invece sommersa ed invisibile. La parte che emerge merita certamente la nostra attenzione, perché rappresenta la parte più consistente del passato e perché ne rappresenta la parte più coscientemente elaborata; ma le nostre valutazioni devono pur tenere presente i sette ottavi dell'iceberg che restano sommersi, la musica della tradizione non scritta. Inoltre a volte è possibile che la considerazione generica puramente negativa della massa sommersa, venga integrata da elementi che, trasparendo nella tradizione scritta, ci lasciano intravedere quello che accadeva al di sotto di essa (Pirrotta 1984, pp. 177-178).

Da Pierluigi Petrobelli, invece, pare giungere la svolta propugnata o perlomeno intravista con lungimiranza da Pirrotta: l'antecedente può essere la maturata consapevolezza circa l'eccezionalità del trasferimento scritto di prassi normalmente affidate, anche nell'ormai mitico Medio Evo, all'ausilio meramente mnemonico. Eccezionalità costituita da occasioni solenni che imponevano una trattazione particolare per le polifonie all'uopo composte o eseguite.

Il conseguente è senza dubbio il grande convegno sulle *Polifonie primitive* organizzato a Cividale del Friuli nel 1980, i cui esiti tracciano un importante passo avanti, se non altro nella consapevolezza della necessità di un comune percorso di interazione, olistico, nello studio anche delle fonti notate. La denominazione dell'oggetto di studio e la localizzazione del convegno assunsero una valenza simbolica rilevante e immediata, in quanto lo scenario coincideva con il margine periferico nordorientale del Friuli, e molto coerente, considerata la conservazione ivi di un corpus di otto manoscritti databili fra il XIV° ed il XV° secolo in uso presso la locale chiesa di Santa Maria Assunta.

L'abbandono di posizioni di autosufficienza, da più fronti, emerse in quella occasione e ne rappresentò un esito, seppur solamente per così dire di relazioni fra discipline, assai importante. Petrobelli, quasi similmente a Pirrotta, così poneva la questione circa la marginalità e la quotidianità in contesto musicologico:

[...] le forme di polifonia che di solito si elencano sono [...] in primo luogo prodotto di fasi della storia ricche di diversificate valenze culturali ed anche sociali, espressione di un'attività intellettuale estremamente sofisticata; esse sono pertanto del tutto al di fuori, al di sopra, della quotidianità e, quindi, della norma. La prova più evidente sta nel fatto che le forme di polifonia fiorenti in concomitanza di quegli eventi sono tutte documentate soltanto attraverso la forma scritta. Mentre invece il progredire degli studi rende sempre più evidente che la tradizione orale - l'affidare alla memoria non solo singoli brani, ma addirittura interi repertori - costituiva nel Medioevo, la forma principe di trasmissione (Petrobelli 1989, cit. in Agamennone 1998, p. 33).

Se ne può dedurre, quindi, l'auspicio di uno studio integrato fra diverse prospettive di indagine musicologica, come chiave di lettura di fenomeni così riassumibili:

- a) la reiterata persistenza di largo uso di oralità per quanto concerne le forme di trasmissione ed esecuzione di repertori nonostante le evidenti mutazioni di generi e stili;
- b) la presenza di esperienze improvvisative anche nei repertori liturgici, i cui esiti notati – in analogia a quanto ribadito da Pirrotta e da Petrobelli in precedenza - non rappresentano che una testimonianza affatto unica;
- c) la presenza di due forme notative differenti, a lungo convissute nella cultura musicale europea, per repertorio polifonico: la notazione *mensurale* e quella che rappresenta il cosiddetto *cantus planus binatim*, una pratica di canto diafonico che fu al centro del convegno cividalese.

Le nuove acquisizioni non mancano e registrano mutazioni di consenso in merito ad opinioni e stati di fatto già solo qualche decina di anni prima impensabili; peraltro, c'è da considerare come e quanto, negli anni ottanta e novanta del secolo scorso, ulteriori elementi, fino ad allora esterni ad una trattazione prettamente musicologica, si inserirono progressivamente come tratti pertinenti rispetto alle rilevazioni compiute sul terreno. Ad esempio aspetti inerenti il concetto di performance, con le componenti prossemiche, cinesiche, coreutiche.

Altrimenti detto: posture, espressioni e mimiche facciali, tono della voce, volumi espressi, rapporti e contiguità fra cantori, comunicazione non verbale, eventuali attivazioni coreutiche: segni discreti e pertinenti che concorrono, assieme ai tratti ritmici e prosodici, alla definizione complessiva della prassi rilevata.

E' un'osservazione circa la sistematica presenza di tratti differenti nell'esame anche di situazioni ritenute prevalentemente musicali.

Vale la pena, ora, ricordare le ulteriori ricerche condotte intorno alle polifonie rilevate in area europea, talora in un contesto di esplorazione di pratiche neglette o ritenute marginali. Gli anni novanta vedono, infatti, la marcata presa di coscienza dell'essenza e della valenza che tali repertori polifonici tradizionali portano con sé.

Annie Goffre (Goffre 1993) ad esempio, rileva un aspetto assai importante relativo al marcatore polifonico come valore aggiunto volto a nobilitare anche le pratiche di tradizione popolare e, similmente, a generare un volano accattivante in una sorprendente "neo-produzione", ovvero il rivestimento polifonico sovrapposto a brani altrimenti monodici.

L'osservazione secondo cui il vettore polifonico ha rappresentato il tratto più nobile della musica colta europea, facilitandone per certi versi l'ascesa verso la cosiddetta musica d'arte, e la rilevazione della presenza di polifonia anche in strutture di altra estrazione rispetto al contesto colto -sebbene interrelate con ulteriori aspetti simbolici, magici, relazionali- ha condotto queste ultime ad una sorta di nobilitazione e anche ad una conseguente promozione nel circuito mediale, forte di uno statuto non più incerto e precario bensì irrobustito da connotazioni nobili in virtù del riconoscimento polifonico riscontrato e ricevuto²³⁵.

Questa prospettiva, nuovamente, parte dalla matrice secondo cui la polifonia sia una sorta di ambito traguardo necessario al raggiungimento di un particolare status. Essa è, però, legata alla quotidiana osservazione sul terreno di dinamiche poste in essere da formazioni le quali, anche mediante processi di polifonizzazione, recuperano testi monodici (tali per natura o per corruzione) consegnando loro una nuova vita, in questo caso polifonica e perciò di esecuzione di gruppo.

Tale riconoscimento stimola nuove prospettive e nuove vocazioni per formazioni spontanee finora dedicate al canto di tradizione orale fra cui quella, non marginale, di un possibile ingresso nel circuito commerciale, anche in virtù del prestigio consegnato dall'assetto polifonico.

Il processo evocato, come è evidente, presenta criticità di ordine diverso, di cui si segnalano:

- a) una diminuzione della spontaneità esecutiva gradualmente sostituita da una confezione rispondente ai dettami richiesti dal circuito promozionale;
- b) una più o meno velata rincorsa a standard polifonici stereotipati, con l'accentuazione di particolari effetti attesi dal pubblico;
- c) interventi di ritocco armonico, perlopiù artefatto, in grado di rendere "più presentabile" il repertorio finora eseguito;
- d) interventi di creazione "ex novo" di brani polifonici "in stile", in grado di incrementare le proposte performative.

Almeno questi punti, se ben si osserva, certificano l'esaurirsi di una intrinseca azione di variazione nella tradizione che, seppur a fasi alterne, sembrava regolare la vita di formazioni vocali siffatte.

Convincenti ed attraenti le polifonie vanno diffondendosi. Rappresentano allora l'esotismo dei moderni? (...)

²³⁵ Agamennone, Maurizio, Op. cit, p.45.

grazie ai media le polifonie si fanno persuasive, completano un'attesa di inatteso e offrono prospettive di diletto ad un pubblico più vasto. (...) Così sugli interessi scientifici se ne sono innestati altri per promuovere la produzione di polifonie di tradizione orale e, con un po' di retorica, per orientare ed utilizzare la loro potenzialità estetica verso obiettivi diversi, per suggerire un senso, imporre un'immagine. Tutta un'alchimia per costruire il blasone di un gruppo (Goffre 1993, cit. in Agamennone 1998, p. 45).

C'è da rilevare un elemento di fondo, un processo a ben vedere opposto rispetto a quello generalmente in uso in tempi non lontani: l'atto centrifugo posto in essere dai gruppi polifonici, esibendosi con la naturalità loro propria, gradualmente si tramuta in atto centripeto, ad incasso, in cui l'azione esterna, esercitata da numerosi altri fattori, sembra condizionare e, in taluni casi, governare la gestione del gruppo stesso.

Nel concreto si avrà modo di verificare tali, e altre, conseguenze attuali delle "polifonie viventi", nell'esame dei gruppi rilevati e in seguito presentati.

Il punto d'approdo di questa composita storia che gli studi sulle polifonie viventi dimostrano si configura non già in una singola persona ovvero in uno studio specifico quanto piuttosto una serie di esperienze di ricognizione e riflessione collettiva avvenute negli anni novanta con sede in diversi centri europei quali Royaumont, in Francia, Ginevra e Venezia nonché in altri incontri organizzati negli anni duemila.

Royaumont si caratterizzò per aver ospitato nel 1990 il convegno intitolato *Polyphonies de tradition orale. Histoire e traditions vivantes*; Ginevra, invece, per il *Séminaire européen d'ethnomusicologie*, tenutosi nell'anno successivo, nel settembre 1991, la cui principale sessione era espressamente dedicata all'esame delle pratiche polifoniche; infine, a Venezia, nel 1995, il seminario *Classificazione e analisi dei procedimenti polifonici*. Pur se in sintesi, è opportuno riportare gli aspetti salienti e gli esiti più rilevanti che le occasioni citate hanno saputo offrire alla comunità scientifica.

Il convegno di Royaumont, elaborando l'esperienza cividalese, riunisce specialisti afferenti ad ambiti diversi nel panorama relativo alle discipline di interesse musicale. Gli studiosi si confrontarono intorno alle problematiche connesse alla tradizione orale della musica, anche in riferimento alla interpretazione delle fonti scritte concernenti la musica medioevale europea: l'attenzione si concentrò altresì sulla valutazione di talune impreviste e singolari analogie emerse nella comparazione di pratiche e testi diversi, afferenti a periodi storici e ad aree anche assai distanti tra loro, e privi di verosimili relazioni di scambio o continuità culturale.

Come si evince, ancora una volta la riflessione si svolse intorno al rapporto oralità-scrittura, parallelamente a un'altra dicotomia, strettamente dipendente dalla prima, improvvisazione-scrittura.

L'esperienza di Cividale, ricordiamo, concludeva in merito alla eccezionalità delle fonti scritte, di riflesso segnalando come e quanto la quotidiana vita musicale fosse dotata di numerose occasioni e complessi repertori performativi, nonostante questi, proprio per la loro "normalità" e quotidianità, non godessero di una notazione.

Il convegno francese del 1990, a suggello di tale conclusione, e sulla affine falsariga metodologica, orientò la riflessione nell'esame sinottico e analogico fra procedimenti appartenuti e codificati in repertori prevalentemente medioevali scritti e, viceversa, occorrenze viventi, di ambito tradizionale, soprattutto di area est-europea e africana²³⁶.

Tali, infatti, i contributi di Frieder Zaminer, relativo all'indagine in territorio caucasico, di Susanne Ziegler circa i repertori georgiani, e, nuovamente di Simha Arom in merito ad assetti riscontrati in area centroafricana. I tre interventi critici consentono una valutazione plurivoca circa i repertori indagati e i criteri adoperati dagli studiosi, tuttavia sembrano convergere nella individuazione di matrici assai peculiari e tratti strutturali analoghi:

- a) la presenza di procedimenti circolanti in aree lontane, definibili con espressione medioevale europea estesa a rappresentare pratiche di matrice non europea, *hoquetus* e *organum*;
- b) la combinazione di parti per moto parallelo, anch'essa ricorrente in contesti assolutamente privi di relazioni storico-culturali credibili;
- c) la presenza di espedienti di sostegno prolungato, quali il bordone, sottoposti, in contesti diversi, ad adattamenti multiformi.

Le analogie emergenti dalla ricognizione di Zaminer, possono così essere presentate:

- a) assetto performativo caratterizzato da più parti integrate sincronicamente, con una melodia solistica sillabica, e uno o più bordoni, eseguiti da un coro, disposti su intervalli di quarta, quinta e ottava;
- b) combinazioni diafoniche, condotte prevalentemente per moto parallelo e, viceversa, regolate da percorsi di moto contrario, soprattutto in fase di risoluzione;
- c) costrutti di più parti, integrate da brevi passaggi in *hoquetus*.

Susanne Ziegler aggiunge altre osservazioni e provocazioni inerenti ad alcuni aspetti sociali e antropologici; la Ziegler, infatti, si mostra assai più prudente, e individua un rischio nella stipula di paragoni o rilevazioni analogiche, pur proposti con tutte le cautele del caso e pur rimarcando come non possano essere considerati esito di filiazioni dirette tra fonti scritte e repertori viventi. Siffatte analogie, in realtà, a suo giudizio, possono anche

²³⁶ Agamennone, Maurizio, op.cit., p.52-54.

essere di errori prospettici della mente musicale dell'ascoltatore: tarata per formazione su una certa griglia repertoriale e su determinati processi e stilemi, la percezione di chi ascolta può condurre a isolare e decontestualizzare particolari sezioni o procedure già note, pur non costituendo i medesimi processi così individuati elementi invece strutturali e determinanti dei repertori ascoltati.

Altri punti evidenziati dalla studiosa sono rilevanti, soprattutto per un aspetto finora raramente affrontato: la datazione dei repertori viventi. Il problema si dimostra piuttosto scivoloso e, per alcuni aspetti, pernicioso poiché il volano della tradizione orale è un percorso i cui risvolti sono variegati, eterodossi e assai poco generalizzabili:

- a) esistono casi di repertori, pur trasmessi oralmente, la cui origine è ben documentata, nonostante in superficie possano apparire “di tradizione” e come tali “senza tempo”;
- b) sono pure documentati repertori, viceversa, che giungono alla scrittura nonostante fossero precedentemente tramandati oralmente;
- c) si danno altresì casi ibridi, e ancor più critici, di brani conservati nell'uso performativo mediante adattamento da fonte scritta pre-esistente, o mediante trascrizione da interpretazioni e da registrazioni sonore.

Questi esempi non esauriscono evidentemente le tipologie e possibilità in cui i costrutti musicali si presentano e dai quali risalire ad una ipotetica datazione: in più, iterando le problematiche che insistono nel codice scritto, la presenza di una forma di codifica non consegna di certo l'origine del brano bensì una sua trascrizione su supporto cartaceo.

A grandi linee, perciò, riferendosi alle matrici polifoniche e non già a singoli casi, con una serie consistente di cautele la Ziegler fa risalire, proprio per assenza di fonti, la formazione delle polifonie georgiane al periodo post-medievale. Essa aggiunge almeno un altro elemento di ibridazione (ulteriori impulsi che trasformano, negli ultimi tempi, l'assetto ritenuto tradizionale dei repertori conservati) quale la presenza di direttori con una formazione musicale accademica che in qualche modo influiscono sulla spontaneità esecutiva. Tale elemento risulterà assai coerente con quanto si noterà nei casi triveneti esaminati in questa sede.

Concludendo la riflessione sul convegno di Royaumont, si cita la proposta critica di Simha Arom che, invece, pone l'accento sull'ordinamento temporale o mensurale con cui sono regolate le poliritmie e polifonie centroafricane oggetto delle sue lunghe ricerche.

Egli individua due principi ordinatori generali:

- a) *l'isoritmia* nei repertori europei medioevali;
- b) *l'ostinato con variazioni* nei repertori africani censiti.

I principi regolatori individuati sono senz'altro diversi ma hanno in comune la matrice definitoria scandita nella misurazione di un sistema finito di unità metriche, nel primo caso, e più dilatato e variabile, nel secondo caso.

L'occasione ginevrina, del 1991, permise rinnovate considerazioni e plurimi approfondimenti in merito alle indagini attive e una specificazione relativa agli assetti polifonici rilevabili entro le pratiche strumentali, nonché nel loro rapporto con la vocalità²³⁷. Questo contesto, che qui si tralascia in quanto non primariamente inerente alla tematica di studio oggetto di questa riflessione, afferisce principalmente ad aree culturali e geografiche prossime al sud-est asiatico in cui sono note pratiche strumentali di gruppo assai complesse.

In generale, tuttavia, si può considerare il rapporto fra pratica vocale e strumentale come un *livello secondo* dell'atto performativo, il cui esame dovrebbe poter esplicitare i molteplici parametri e convenzioni regolano lo sviluppo dei due canali espressivi i cui esiti seguono traiettorie assai disparate e concludono prodotti pure piuttosto differenziati e proteiformi per genere quanto per struttura esecutiva. L'intervento strumentale, in un atto performativo, comporta infatti l'attivazione di dinamiche specifiche, diverse a seconda del modo, dello stile e della consistenza della pratica medesima.

Certamente si tratta di un parametro ulteriore nell'esame dei casi individuati e, nella valutazione performativa, un elemento discreto il cui rapporto con l'assetto vocale risulta comunque variabile.

Altrimenti, appare importante rilevare un altro aspetto emerso dal contributo critico di Izaly Zemtsovsky che concerne, invece, le possibili relazioni che intercorrono fra talune forme poetiche e ipotizzati esiti musicali, in special modo vocali e, ancor più, polifonici. La tesi proposta affonda l'indagine nell'alveo e nel contesto –ipotizzato come propedeutico- liminale fra *dialogia* e polifonia: Zemtsovsky vi individua possibili co-azioni rispetto a procedimenti affini attuati in entrambe le forme espressive mettendo, altresì, in rilievo suggestive ipotesi di derivazione.

Le forme di poesia cantata, a contrasto, presenti in ambiti e tradizioni culturali diverse, conducono lo studioso ad ipotizzare una sorta di alveo pre-polifonico, generatore di un nuovo assetto in una nuova modalità (intonata).

In effetti, emerge, in filigrana, una ulteriore osservazione: in ambedue i casi (poetico e musicale) trattasi di interazione fra più voci, in senso stretto del termine, e quindi di scambi e dialoghi, regolati da convenzioni.

²³⁷ Agamennone, Maurizio, op.cit., pp.54-57.

Il concetto di performance, ancora una volta, contiene e descrive forme assai simili strutturalmente, nonostante mezzi espressivi difformi: la relazione tra interpreti impegnati in forme diverse di *dialogia* è un vettore fondamentale per comprendere identità e concezioni culturali. A tal proposito, pure assai utile risulta lo studio di alcuni “operatori diacritici”, che possono essere intesi generalmente come tratti sovrasegmentali, forse assai poco considerati e viceversa pertinenti ed esaustivi nel connotare l’atto performativo: prossemica, cinesica, mimica, coreutica ma anche tono di elocuzione, ritmo, registro, direzionalità dello sguardo.

Così Izaly Zemtsovsky ha descritto queste relazioni e comportamenti performativi:

I canti dialogici rappresentano senza dubbio i primi esempi della musica praticata in gruppo; alcuni di tali canti servono inoltre a stimolare il canto corale. Benchè la dialogia non conduca automaticamente alla plurivocalità, nel senso proprio del termine, ogni dialogo è polifonico di natura. Se non si trasforma subito in canto plurivocale, nondimeno lo suggerisce. Il semplice effetto d’eco, la semplice ripetizione altrui è già più che canto monodico. Peter Wagner ha ragione ad affermare che la ripetizione è il fondamento della polifonia: “La ripetizione della melodia ha fatto nascere la polifonia, che non avrebbe potuto essere pensata altrimenti” (Zemtsovsky 1993, cit. in Agamennone 1998, p. 57).

La ripetizione, quindi, pare costituirsi come terreno indispensabile per la generazione polifonica: la ripetizione porta con sé una propensione alla variazione, che si incardina anche e principalmente in differenziazioni melodiche dando luogo, così, a parti distinte e sincroniche.

La *dialogia*, che assume caratteri e connotazioni eterogenee, tuttavia, è riconducibile²³⁸ a tre grandi tipologie rilevabili:

- 1) la presenza di un assetto in cui le due parti non costituiscono un’espressione musicale coerente ed unitaria limitandosi al contrario a sporadiche intonazioni musicali su una struttura prevalentemente composta da saluti, indovinelli cantati, sfide;
- 2) la presenza di due parti in una struttura connotata da omogeneità e coerenza musicale in cui il rapporto dialogante assume le fattezze di un confronto piuttosto fitto fra due istanze, il cui agonismo rappresenta l’elemento strutturalmente efficace per la prosecuzione performativa;
- 3) il costrutto performativo risulta assai solido, tanto da generare un blocco inscindibile fra le due voci “dialoganti”: si forma così un prodotto autonomo, in un sistema coerente ed omogeneo.

L’esito si configura pertanto come associazione di processo e struttura musicale: antifonia e diafonia come parziali ed interconnessi esiti del contenitore *dialogia* in cui, sul

²³⁸ Agamennone, Maurizio, op. cit., pp.57-58.

misuratore del discorso musicale, prendono vita distinte e biunivoche relazioni fra parti vocali coagenti in relazione agonistica.

Come provvisorio epigono della serie di consessi di studio in ordine al versante polifonico si indicava il seminario organizzato dalla Scuola interculturale di musica della Fondazione Giorgio Cini – ora Istituto interculturale di Studi musicali comparati - con l'Università Ca' Foscari, denominato *Classificazione e analisi dei procedimenti polifonici*.

Fin dalla matrice definitoria è riscontrabile l'intento di orientare i lavori verso la definizione di categorie tassonomiche a valenza generale in grado non tanto, quindi, di approfondire la conoscenza specifica di singoli casi censiti bensì di organizzarne la permanenza comunemente ad altre esperienze polifoniche in una tassonomia in grado di assicurare adeguata copertura a ciascuna forma e prassi.

Conseguentemente, un simile intento –lungimirante quanto impervio- ha dovuto prevedere di rendere compatibili forme definitorie e lessici in uso a ricercatori diversi per formazione e provenienza, misurandosi così non solamente con i contenuti interni alle specifiche pratiche osservate, bensì rendendo pertinenti anche le nomenclature e tassonomie introdotte, cercando forme condivise ed appropriate per individuare i referenti anche -talvolta- oltre i significanti. Nuovamente, il convegno veneziano si è rivelato felice occasione per far luce e valorizzare esperienze di studio intorno a fattori di particolare rilievo nella comunicazione (relazioni di gruppo, dinamiche di ruoli, modi percettivi, ecc.). L'argomentazione relativa ai procedimenti ha evidenziato una connotazione piuttosto problematica poiché riporta una doppia articolazione di esigenze: da un lato il procedimento indica una sequenza di operazioni da attivare per la produzione di atti performativi. Dall'altro esso indica il medesimo atto performativo: ne deriva, dunque, un'ambivalenza di fondo oscillante fra la regola adottata e l'esito ottenuto.

Così, ad esempio, un indicatore come *ostinato* può indicare l'insieme delle regole morfosintattiche che produce un particolare comportamento performativo e, anche, l'enunciato musicale che ne costituisce il prodotto.

Parimenti, in linea generale, i due aspetti possono anche scindere le proprie valenze designando i procedimenti come successione o interazione di dispositivi formali distinti: in questo caso la forma generale dipende non da un unico operatore bensì da una pluralità integrata di procedimenti.

Un focus nella concezione perlopiù europea di polifonia origina dal condiviso modello contrappuntistico, nel cui ambito appunto europeo e, soprattutto, liturgico risultano confluire entrambe le accezioni di operatore e di esito.

Generalizzando ancor più, lo stesso concetto di polifonia può indicare tanto la struttura portante –la regola- quanto la forma finale, l'esito. In questo senso, un tratto dirimente per l'attribuzione di valore a questa doppia articolazione, è la prospettiva d'osservazione: assegnare un ruolo di regola o di esito ad un artefatto significa muoversi sul crinale dell'osservazione emica o etica, consegnando alla prima prospettiva un'importanza imprescindibile rispetto alle valutazioni circa il prodotto musicale esaminato. Ciò non inibisce le prerogative proprie dell'azione critica esercitata dall'osservatore esterno bensì ne approfondisce la conoscenza in relazione al punto di vista del performer.

Alcuni risvolti sono rintracciabili già fin dal primo orizzonte di confronto attuato dal seminario veneziano, ovvero nuove considerazioni circa il margine fra tre definizioni ineludibili, in un confronto sui procedimenti polifonici:

- a) che cos'è e dove termina la monodia;
- b) che cos'è e dove termina l'eterofonia;
- c) che cos'è e dove termina la polifonia.

S'è già vista la caratterizzazione di eterofonia come categoria versatile in cui collocare forme la cui esecuzione sia composta da assetti in cui i tratti di scarto dall'unisono sono presenti in modo occasionale ed instabile, pur numerosi e frequenti. S'è visto parimenti che, per quanto concerne la polifonia vocale, normalmente per accedere al concetto di polifonia sono necessari almeno due esecutori. S'è anche già visto, però, che non necessariamente due esecutori elaborano un assetto polifonico: tutte le possibilità suindicate sono parimenti disponibili.

Quale relazione, allora, fra numero di esecutori e numero di parti praticate? Secondariamente, come definire il risultato performativo ottenuto?

Al primo punto giunge in aiuto la definizione di *linea fisica* e di *linea strutturale*. Orientata proprio sulla divisione di 'competenze' fra il dato emico ed etico, la linea fisica rappresenta un dato etico, osservabile dall'esterno, sensibile, percepibile, e testimonia il numero di attori coinvolti nell'esecuzione mediante attività vocale o strumentale, senza con ciò portare con sé alcuna forma ulteriore di indicazione precipua in merito ad organizzazione e specificazione strutturale.

Linea strutturale, invece, appartiene ai dati emici e perciò è soggetta ad una relatività connessa alla fattura della performance, intendendo descriverne le modalità di funzionamento in relazione agli accordi e convenzioni attivate dai performers medesimi. In base alle volontà poste in essere, infatti, una linea strutturale composta da più esecutori può

costituire un terreno fertile per la produzione di locali combinazioni eterofoniche, in base alle possibili deviazioni o scarti cui ciascuno dei partecipanti può dare vita, e può essere altresì la posizione da cui effettuare migrazioni verso altre linee strutturali, come avviene assai frequentemente nelle polifonie di grande gruppo.

Questa condizione descrive la prima accezione di eterofonia come successione di scarti momentanei non sistematici da un comune modello melodico, pur nel manifestato riconoscimento dell'unicità melodica.

In una matrice evolucionistica, invece, si può secondariamente intendere l'eterofonia come grado precedente e propedeutico alla polifonia, mediante la stabilizzazione di occorrenze prima transitorie ed occasionali.

La terza fisionomia contempla l'eterofonia come insieme di variazioni consapevoli e sistematiche ad un motivo melodico comune, quasi un'oscillazione intorno all'unisono o l'azione esercitata da particolari assetti organologici.

La realtà dei fatti, con queste premesse, consegna un panorama alquanto frazionato e mobile, continuamente oscillante fra le tre matrici suddette che, astrazioni teoriche fondamentali, trovano una loro connotazione nella innumerevole serie oggettivata di occorrenze e, soprattutto, conoscono ibridazioni o frazionamenti non solo caso per caso bensì, talvolta, entro uno stesso caso. La duplice esigenza di salvaguardare la condizione di mobilità concettuale in dipendenza dalle occorrenze, e la necessità di non annullare differenziazioni tassonomiche generali ha interessato gli studiosi convenuti al seminario veneziano in tre direzioni:

- a) definire alcuni principi nomologici e definatori aventi caratteri di astrazione rispetto a connotazioni marcatamente locali;
- b) assicurare alle opzioni tassonomiche generali una soddisfacente autonomia rispetto a costrutti teorici già utilizzati restrittivamente in passato;
- c) allestire adeguati margini di flessibilità, nella prospettiva di accogliere occorrenze che possono mostrarsi assai variabili.

In un tale quadro generale, e con questi orientamenti, la riflessione ha individuato la forma *ad arcipelago* come la più produttiva per le finalità descritte, in quanto forma dilatata e i cui componenti possano non essere rappresentati in linea di filiazione diretta. Una descrizione attuale di tale forma può essere la mappa, sistema pluriforme e *plurigrado*, il cui centro condivide con i termini periferici gradi diversi di parentela e taluni termini possano essere posti in relazione motivata con omologhi.

La classificazione prototipica²³⁹ si innesta in questa prospettiva enucleando prototipi di riferimento sovraordinati, di carattere generale, che irradiano relazioni via via più specifiche, attestando una sorta di doppio binario generale-particolare, con progressiva perdita-acquisizione di comuni caratteristiche, ovvero aggiunta di ulteriori specificazioni. Tale applicazione comporta il fatto che gli esemplari posti in una categoria prototipica si pongano in un continuum massimo-minimo di appartenenza, sfuocando la propria identità in modo graduale e progressivo.

Comunemente il modello contrappuntistico che la tradizione occidentale assegna quale *summa* delle competenze polifoniche musicali è l'opera che Johann Sebastian Bach elaborò nella sua incompiuta *Arte della Fuga*. Monumento alla coerenza ed alla compattezza di resa, tale opera, pur esemplare, presenterebbe un novero di problematicità piuttosto elevato se considerato come matrice prototipica per una osservazione sul contrappunto: il trattamento delle linee melodiche così come la sistematicità di assetto, ad esempio, non permetterebbero paragoni con forme ed occorrenze totalmente altre e disomogenee. Tuttavia il principio regolatore, ovvero il motore contrappuntistico, potrebbe risultare il medesimo.

Da qui, ancor più, la necessità, anche nello specifico paradigma contrappuntistico, di pervenire a un duttile sistema tassonomico in grado di salvaguardare le esemplarità, collocate come modello, così come le difformi occorrenze.

L'esercizio tassonomico, come è evidente, risente di continue sollecitazioni ed assestamenti: in questo caso nuovi sistemi saranno integrati o prenderanno vigore in relazioni a difformi esigenze.

Sembra, tuttavia, allontanarsi il modello chiuso delle specialità in favore della mappa prototipica, con i vantaggi elencati e, soprattutto, con la mobilità relazionale in grado di cogliere anche le "zone grigie" che costrutti culturali complessi come le polifonie, normalmente, presentano.

Ulteriori e successive esperienze di studio e riflessione scientifica inerenti l'assetto polifonico, rilevato prevalentemente tramite ricognizioni sul campo, si dimostrano *European Voices*, dall'inizio degli anni 2000, sede permanente di approfondimento e di confronto in merito alle polifonie viventi in ambito europeo, e *International Council for Traditional music* dalla cui formalizzazione (1948) promuove ed organizza con cadenza biennale un convegno, ospitato negli anni dai vari Paesi, in cui raccogliere e testimoniare esperienze musicali e coreutiche afferenti alla tradizione delle regioni coinvolte.

²³⁹ Agamennone, Maurizio, po.cit., pp.66-69.

In un assetto ridotto si sviluppano, invece, i Colloquia nel corso dei quali, ad invito, studiosi specialisti di singole tematiche individuate si confrontano in merito a monografiche aree di interesse specifico.

Ambedue le esperienze rappresentano stabili opportunità per la conoscenza, la discussione e la valorizzazione di pratiche polifoniche di matrice locale che caratterizzano l'area europea (*European voices*) e, in generale, l'intero globo (*International council*).

Relativamente alla prima esperienza *European voices* si segnalano in particolare gli esiti del lavoro di ricerca del “*Research Centre of European Multipart Music*” insediato presso l’*Institute for Folk Music Research and Ethnomusicology of the Vienna University of Music* diretto da Ardian Ahmedaja e tradotti in più edizioni seminariali: “*European Voices. Multipart Singing in the Balkans and in the Mediterranean*” (Vienna, Marzo 2005) e “*European Voices II. Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing in Europe*” (Vienna, Ottobre 2008).

Per quanto concerne l’*International Council for Traditional music* esso articola le proprie attività scientifiche in una serie di particolari ambiti di indagine dando luogo a diversi gruppi di studio (ad esempio: Ethnocoerology; Iconografia delle Performing arts; Musica e danza di Oceania; Musica e Sesso; Musica e Minoranze ecc) fra cui uno specifico dedicato alla Multipart Music.

Tale gruppo si orienta nella ricerca comparata di pratiche e modalità dell’agire polifonico, inteso come coordinato e condiviso atto di costruzione musicale dato dall’interazione fra almeno due distinte parti musicali, vocali e/o strumentali.

Questo specifico settore di ricerca, afferente in modo particolare all’argomento trattato in questa sede, formalizza alcune strutturate modalità di studio dando vita, in modo itinerante, ad incontri seminariali (Simposio) dal 2010. Prima sede Cagliari (2010); seconda Tirana (2012); terza Budapest (2013).

Il simposio italiano, coordinato da Ignazio Macchiarella, si è caratterizzato per la trattazione di tematiche generali concernenti anzitutto l’assetto definitorio e terminologico inerente alla disciplina di studio. Tale necessità ha influenzato anche le successive edizioni, manifestandosi come una caratteristica peculiare dell’atto di indagine, bisognoso di continue ridefinizioni alla luce dei cambiamenti sia delle pratiche analizzate sia, parimenti, della società entro cui tali esperienze si manifestano.

Questa prima esperienza di studio ha concentrato l’attenzione sul concetto di musica multipart, delineandone, alla luce anche di alcune testimonianze scritte, possibili accezioni sulla scorta di alcuni casi specifici esaminati (fra cui, in area italiana, alcune esperienze di

polifonia a Cogne, Latera, e presso il sud della Sardegna).

Il simposio di Tirana ha orientato le riflessioni intorno a due aree quali la creatività nella forma multipart e alcune afferenze alla tradizione e all'impiego religioso della polifonia in ambito tradizionale.

In particolare, i casi italiani sottoposti ad osservazione sono stati: il repertorio genovese del *trallallero* (Mauro Balma) e alcune condotte polifoniche a due parti rilevabili in area romagnola (Cristina Ghirardini). Sempre in riferimento all'area italiana, relativamente all'afferenza rispetto all'impiego religioso della polifonia di matrice tradizionale, sono stati analizzati i casi Arbëresh della Sicilia (Girolamo Garofalo) e, in generale, del sud Italia (Nicola Scaldaferrì).

La terza edizione, ungherese, del Simposio si è orientata verso la discussione di tre aree tematiche:

- 1) la terminologia accademica;
- 2) il rapporto e i possibili condizionamenti fra musicisti colti e missionari nei confronti delle pratiche polifoniche locali;
- 3) le esperienze di pratica polifonica poste in essere da un solo esecutore.

Per quanto concerne il secondo punto indicato si segnalano, per l'area italiana, gli interventi di:

a) Renato Morelli (*Christmas carols in northern Italy, between printed sources and oral transmission. The role of saints, monks and priests in the diffusion of the repertoire*) per quanto concerne l'area alpina e i riti epifanici di quest'area ivi censiti. L'intervento esplicita, tramite una casistica individuata, i possibili punti di contagio/modificazione che il ruolo di talune figure religiose possono aver esercitato nei confronti degli esecutori locali di pratiche polifoniche parareligiose;

b) Paolo Bravi (*Training, cultural values and the shaping of the voice in the Sardinian a sa nuoresa choirs*) relativamente all'area nuorese con particolari riferimenti alle influenze anche in questo caso esercitate da musicisti professionisti nell'ambito della formazione della voce e di specifiche tecniche vocali.

Infine, in relazione al terzo punto, si segnala la riflessione di Ignazio Macchiarella (*"For those who have ears to hear." Individual signatures in Sardinian multipart singing.*) concernente casi particolari e marche personali rintracciabili nel canto polifonico rilevato in area sarda.

Queste due occasioni permanenti rappresentano recenti stadi di sviluppo che la riflessione

intorno alle Polifonie viventi ha conosciuto. Proprio il loro carattere permanente lascia scorgere un ulteriore sviluppo della materia trattata, alla luce delle sempre cangianti manifestazioni che le rilevazioni sul terreno consegnano ai ricercatori.

In questo senso si palesa pienamente il gradiente di evoluzione nella continuità che caratterizza tali prassi in cui la tradizione orale ancora esercita un ruolo importante.

Parte II
Prassi e casistiche

Capitolo I

Tendenze e caratteristiche generali delle polifonie viventi

I.I Statuto delle Polifonie viventi

L'articolazione di tendenze e processi performativi che prenderà vita in seguito non può mancare di una ulteriore premessa teorica in grado, verosimilmente, di precisarne talune caratteristiche ed individuarne, anche, alcuni limiti.

La definizione 'Polifonie viventi' presenta plurimi ambiti di applicazione e diverse possibili connotazioni, anche perciò -pur nella difficoltà di distinzione e nella eterogeneità della casistica concreta- si tenterà di individuare alcuni elementi che, precipuamente, siano classificatori e ne marchino con discreta precisione i tratti salienti.

A) accostamento di due termini, il concetto unitario che ne deriva si compone di una identità musicale (polifonie) e di una attribuzione temporale (viventi): inscindibilmente, pertanto, si sta trattando di pratiche che mantengano un apparato musicale le quali si sviluppino nella sincronia.

B) dal punto precedente deriva la necessaria precisazione di ambedue i termini: polifonia indica un processo compositivo ed esecutivo in cui più parti, fra loro relazionate, vocali (in questo caso specifico) procedano simultaneamente in un ordinato, organico e consapevole disegno armonico; vivente indica un contesto di rilevazione immediato e disposto nel prevalentemente nel presente.

Non è, in questo senso, gestibile l'orizzonte di validità dell'accezione vivente: non può sussistere una limitazione temporale dopo cui scada l'attribuzione fornita. Si intenderà vivente la pratica attivata e documentata nell'oggi e, in generale, sarà pertinente lo studio che da queste tragga impulso, anche mediante ulteriori corredi e comparazioni diacroniche ma necessariamente tale che dal dato attuale parta.

Perciò uno studio *ancorato nel e generato dal* presente (i casi di studio specifici, infatti, recano date di documentazioni non antecedenti al 2008, per i casi più longevi) tuttavia che nel presente non si esaurisce, radicandosi comunque nella tradizione di studi già presentata (Cfr: Cap. II).

C) Polifonie viventi indica un dato performativo. Lungi da restrizioni di genere e di setting, gli esempi riportati costituiscono una parziale e discrezionale scelta monografica di *case* già fra loro assai eterogenei.

L'attribuzione dell'accezione performativa informa ed accomuna le pratiche censite in un orizzonte dinamico e pragmatico: la performance individuata, perciò, si pone come

elemento complessivo, inclusivo della dimensione musicale ma non interamente da essa dipendente.

Ancora, il vincolo repertoriale non rappresenta motivo divisivo o ostativo per l'individuazione di polifonie viventi: prendendo esempio dai casi individuati emerge la varietà di genere presentato dai gruppi corali, a testimonianza della non discrezione dell'elemento repertorio, perlomeno per l'appartenenza al genere.

I repertori censiti si articolano in numerose varianti e plurime classificazioni, tendenzialmente esclusivi del genere operistico, ad eccezione di talune arie transitate entro l'ambito amatoriale presentandosi come tradizionali.

L'assetto armonico si presenta eterogeneo a seconda delle formazioni individuate: il numero di linee melodiche attivate non dimostra caratteri unitari né fra gruppi corali né, all'interno di ciascun gruppo, fra brani praticati. Questa condizione è esito di più fattori fra cui l'oscillazione di organico, anche nei diversi periodi dell'anno associativo, che ciascuna formazione conosce nonché la struttura propria di ciascun brano, per antonomasia variabile armonicamente.

Tendenzialmente, tuttavia, un assetto esecutivo a quattro voci, pari o dispari, risulta la formula maggiormente praticata.

Le procedure della polifonia sono state a lungo al centro di forti interessi, da parte degli studi etnomusicologici ed antropologici, per una serie di ragioni fra cui, le principali:

- 1) la Polifonia è stata indicata e studiata come un assetto espressivo in grado di regolare, e rappresentare, relazioni di gruppo.
- 2) allo stesso tempo, la Polifonia è uno scenario in cui si presentano marcate azioni individuali, talvolta anche antagonistiche rispetto all'insieme.
- 3) la Polifonia è il contesto acustico in cui le differenze di genere trovano rappresentazione sonora: soprattutto in strutture antifonali sovente si assiste ad una demarcazione delle voci in senso di genere.
- 4) La polifonia è interpretata come un comportamento sociale assai diffuso e presente, con le specifiche peculiarità, in contesti molteplici, assai diversi sul piano geografico, in coordinate storico-culturali piuttosto difformi.
- 5) Nella presente indagine, le pratiche censite presentano una caratteristica comune, a fronte dell'eterogeneità di repertori e prassi esecutive, nella loro relazione rispetto ad un ambito lavorativo o sociale.

1.2. *Pratiche polifoniche in area triveneta*

L'area triveneta ospita numerose formazioni polifoniche tanto da presentarsi all'esterno quale territorio in assoluto più sviluppato nel campo delle pratiche corali²⁴⁰.

Solitamente accomunata ai *canti alpini*, in realtà l'area indicata presenta una varietà significativa di pratiche polifoniche, sovente afferenti alle associazioni corali di riferimento, presenti in ciascuna delle tre regioni.

La presenza e la tipologia delle formazioni attive si riscontra immediatamente tramite gli annali, anche on-line²⁴¹ che ciascuna organizzazione cura. Dalla consultazione delle banche dati si possono ottenere alcuni elementi che, in linea generale, caratterizzano la realtà corale triveneta:

- 1) l'effettiva e diffusa attività svolta da tali formazioni;
- 2) l'eterogeneità di forma e fisionomia delle stesse;
- 3) la natura giuridica assunta dalle medesime;
- 3) il repertorio da esse praticato.

La vita e le peculiarità delle associazioni corali che insistono in area triveneta costituiscono un importante elemento per la comprensione del tessuto polifonico, anche alla luce delle finalità che le medesime si pongono e in relazione alle iniziative cui contribuiscono.

²⁴⁰ Cfr: AA.VV., *Gruppi corali e musicali*, ASAC, 1983.

²⁴¹ Si veda, per il Veneto, www.asac-cori.it e www.agcverona.it; per il Friuli Venezia Giulia www.uscifvg.it; per il Trentino www.federcoritrentino.it.

1. 3. Prospetto sinottico delle associazioni regionali che operano in ambito vocale

L'area triveneta vede un presente corale organizzato in associazioni regionali assestate al proprio interno in suddivisioni provinciali. In area veneta insistono ASAC e AGC, la prima di carattere regionale, la seconda perlopiù effettiva in area veronese.

In area friulana opera USCI Friuli Venezia Giulia, suddivisa nelle rispettive province con in più una specifica sezione riservata alla coralità afferente ai circoli sloveni presenti in regione.

In area trentina è presente Federazione Cori Trentino, associazione che raggruppa ed organizza le formazioni corali locali, ad esclusione dell'Alto Adige dove è attiva una specifica realtà associativa.

Prima di esaminare i dati relativi alla presenza corale, intesa in numeri, cifre e tipologie di gruppi rilevabili, è opportuno gettare un po' di luce sugli scopi, finalità ed organigramma di tali associazioni.

L'ASAC Veneto:

L'ASAC (Associazione per lo Sviluppo delle Attività Corali) è un'associazione senza fini di lucro, fondata nel 1979, alla quale aderiscono 320 complessi corali del Veneto con oltre 10.800 cantori.

L'Asac è composta da un Consiglio Direttivo formato da due rappresentanti di ciascuna provincia, da una Commissione Artistica di 21 esperti e dal Collegio dei Sindaci.

L'attività delle province è coordinata dalle Consulte Provinciali. L'Associazione promuove e organizza corsi di aggiornamento e di specializzazione per direttori, insegnanti e operatori musicali-corali, laboratori vocalistici, convegni, stage, concorsi di composizione e di esecuzione, festival e rassegne internazionali, nazionali, regionali e provinciali.

Questi i principali scopi dell'Asac:

- incrementare e coordinare l'educazione e l'animazione musicale nel contesto socio-culturale, in particolare promuovendo iniziative finalizzate al recupero delle tradizioni locali, alla ricerca e diffusione di composizioni corali di qualsiasi epoca;
- indire concorsi, rassegne, concerti, corsi didattici, seminari di studio, convegni e altre manifestazioni, ad ogni livello;
- curare pubblicazioni, informazioni, edizioni nastro-discografiche specializzate e istituire una biblioteca di consultazione;
- stabilire relazioni continuative con enti pubblici, amministrativi, culturali, artistici, scolastici, turistici ed istituti editoriali operanti nel settore;
- sviluppare rapporti e collaborazioni con altre organizzazioni similari italiane ed estere, su basi di reciprocità²⁴²

²⁴²Cfr: <http://www.asac-cori.it/>, 3 Settembre 2013.

AGC Verona:

L'Associazione Gruppi Corali di Verona è l'organismo che raggruppa i cori di tutta la provincia veronese. Una figura organizzativa voluta dai cori stessi nel febbraio del 1979.

Suoi scopi principali:

- promuovere e diffondere l'attività corale in tutte le sue espressioni;
- organizzare stages e corsi di aggiornamento musicale per qualificare le diverse interpretazioni e per una qualità vocale sempre più ricercata e puntigliosa;
- cercare il dialogo e la collaborazione con il mondo Accademico perché venga riconosciuto e confermato il ruolo culturale ed artistico del mondo corale;
- organizzare iniziative e manifestazioni di confronto artistico per favorire il nascere di scambi culturali e lo sviluppo di forme di aggregazione sociale;
- contribuire allo sviluppo e alla crescita del mondo corale con pubblicazioni editoriali e registrazioni di opere inedite;
- riscoprire e documentare i canti orali della tradizione popolare attraverso l'opera di ricerca svolta dai cori stessi sul proprio territorio;
- creare le condizioni perché ci sia un costante dialogo tra i cori associati e tra i cori e l'Associazione per crescere nuove idee, e sviluppare iniziative d'interesse comune²⁴³

L'Usci Friuli Venezia Giulia:

‘Tra il 1979 e il 1981 si sono costituite in Friuli Venezia Giulia l'USCI della provincia di Gorizia, l'USCI della provincia di Pordenone, l'USCI della provincia di Trieste e l'USCF (Unione Società Corali Friulane) della provincia di Udine. Tali associazioni, pur desiderando mantenere la propria specificità ed autonomia, hanno sentito presto l'esigenza di disporre di un organismo sovraprovinciale per portare a compimento progetti di più ampio respiro, difficilmente attuabili nel più stretto ambito provinciale e per perseguire obiettivi di maggior rilevanza sia sul piano artistico che su quello organizzativo. È nata così il 12 novembre 1981, quale "associazione di secondo grado", l'Unione Società Corali del Friuli Venezia Giulia, istituzione che si pone non come struttura gerarchicamente superiore ma come riferimento rispettoso dell'autonomia di ciascuno (singoli cori associati e associazioni provinciali). Dal 1999 aderisce all'USCI Friuli Venezia Giulia anche l'Unione dei Circoli Culturali Sloveni. L'USCI regionale rappresenta dunque tutte le realtà etniche culturali presenti sul territorio’.²⁴⁴

Federazione Cori Trentino

La Federazione Cori del Trentino è stata costituita nel 1963 con l'obiettivo di sostenere e incrementare l'attività corale, nella duplice forma del canto popolare e della polifonia classica, mirando a conservare la tradizione consolidata del canto di montagna e favorendo nel contempo lo sviluppo e la crescita qualitativa dei cori a repertorio classico.

Oggi le finalità sono diverse. Il mondo corale è infatti riconosciuto come una scuola diffusa dove c'è posto per la cultura musicale e per la rappresentazione artistica, ma anche per la sana competizione e la sincera aggregazione. Un tetto comune dove ci si impegna per lo studio, la ricerca, l'approfondimento e la salvaguardia del patrimonio musicale sia classico che di tradizione orale. Collante tra passato e presente, il coro unisce generazioni diverse che, cantando, ritrovano il piacere di fare cultura e di stare assieme. Un luogo dove si fa formazione, dove si coltivano i valori dell'amicizia e della solidarietà.

La Federazione Cori del Trentino aderisce ed è parte attiva della Federazione Nazionale delle Associazioni Regionali Corali (FE.N.I.A.R.CO.) e dell'Arbeitsgemeinschaft Alpenländischer Chorverbände (A.G.A.CH.), costituita a Bolzano nel 1980 e che comprende le Federazioni Corali dell'arco alpino. Questi organismi operano a livello internazionale con l'obiettivo di diffondere il canto corale creando le condizioni per una conoscenza reciproca degli aspetti culturali e sociali delle varie realtà territoriali di appartenenza.

²⁴³ Cfr: <http://www.agcverona.it/presentazione.asp>, 10 Settembre 2013.

²⁴⁴ Cfr: <http://www.uscifvg.it/associazione/>, 12 Settembre 2013.

La Federazione Cori del Trentino promuove e coordina le attività corali provinciali fornendo ai propri soci servizi di base (consulenza fiscale amministrativa, assicurazioni, supporto bibliografico ecc.) e svolgendo nel contempo attività proprie, in termini di significativa proposta culturale artistica di valorizzazione del canto e delle attività corali.

Grande importanza viene riservata al settore della didattica e formazione, con l'organizzazione ogni anno di varie attività quali la scuola per direttori di coro; corsi periferici presso i cori; stage riservati a direttori di coro esperti; partecipazione di giovani direttori a eventi di rilievo nazionale; iniziative dedicate nelle scuole per avvicinare i giovani al canto corale ecc.

La Federazione propone anche una propria attività progettuale per le varie tipologie di coro, raccordando aspetti e settori del variegato mondo della cultura con uno sguardo particolare ai suoi profili identitari e al suo legame con il territorio e la tradizione.²⁴⁵

Sulla base dei dati forniti emergono le seguenti acquisizioni:

A) si rileva anzitutto l'omogeneità di costituzione delle associazioni citate, tutte formatesi intorno agli anni '80, con la rinomata eccezione di Federazione Cori del Trentino.

B) si nota una certa omogeneità di impianto strutturale: l'organizzazione interna di ciascuna associazione, con minore intensità per quanto concerne AGC Verona, contempla un nucleo centrale e diverse ramificazioni territoriali, solitamente suddivise per Provincia, aventi i propri organi decisionali e artistici. Tale fisionomia è servita da matrice anche per altre regioni italiane, essendo la coralità triveneta una fra le prime ad aver costituito –per presenza e vitalità nel territorio- congrue associazioni di rappresentanza.

C) le forme di gestione rispondono alle ordinarie dinamiche associazionistiche in cui figure diverse si occupano di aspetti progettuali, amministrativi, fiscali. L'adesione a tali associazioni è regolata da una quota annuale di iscrizione.

D) qualche ulteriore numero corale: 201 i gruppi censiti ed aderenti a Federazione Cori Trentino; 326 gruppi a regime in Friuli Venezia Giulia; 385 gruppi corali in Veneto, associati ad ASAC; 40, infine, i cori veneti afferenti AGC Verona. In totale, perciò, 952 formazioni corali, ufficialmente censite e registrate nelle relative associazioni.

E) qualche dato geografico: 18.390 km quadrati di superficie per il Veneto; 6.212 km quadrati di superficie per l'area Trentina; 7.858 km quadrati di superficie per il Friuli Venezia Giulia: qualche calcolo ci consegnerà alcune informazioni oggettive circa la presenza effettiva di cori nel territorio: in Veneto esiste un coro ogni 43,2 chilometri; in Friuli Venezia Giulia uno ogni 24.1 chilometri mentre in area trentina esiste un coro ogni 30.9 chilometri.

Si dovrà subito precisare che, in realtà, questi dati rappresentano un'oscillazione di verità tendente al minimo di presenza certificata poiché numerosi sono i casi che attestano una

²⁴⁵ Cfr: <http://www.federcoritrentino.it/associazione/>, 12 Settembre 2013.

vita autonoma, e spesso non formale, di formazioni di diversa matrice, per motici diversi non incluse nei circuiti menzionati.

F) comparando gli statuti prima presentati emergono talune differenze a fronte di elementi comuni:

1) il profilo ASAC Veneto, infatti, si distingue per il marcato scopo di favorire il raccordo sia dei cori con enti ed istituzioni locali sia fra il mondo accademico e la coralità amatoriale.

2) parallelamente si orienta AGC Verona, condividendo altresì con ASAC l'interesse alla documentazione di pratiche e repertori svolti dai cori aderenti.

Questo punto ritorna –esplicitamente o meno- fra gli obiettivi di tutte le associazioni regionali.

3) un accento più amministrativo caratterizza Federazione Cori Trentino, impegnata al servizio degli associati, oltre che per la promozione e diffusione dei repertori e delle iniziative legate alla coralità, anche per una collaborazione normativo-burocratica a supporto della vita dei singoli gruppi.

4) elemento comune alle associazioni regionali risulta la promozione di percorsi didattici che interessano la formazione e valorizzazione delle figure operanti all'interno delle compagini associate. Tale istanza è dedicata in virtù della variabile preparazione con cui i direttori dei gruppi vocali svolgono la propria attività: non sempre, infatti, le loro figure professionali provengono da realtà accademiche e, non raramente, i loro profili si caratterizzano per un'impronta di autodidatta.

5) comunemente le quattro associazioni si configurano nell'ottica della promozione ed organizzazione di eventi ed iniziative concertistiche, prestando attenzione parimenti alla conservazione di documenti e repertori praticati.

A margine dei dati demografici relativi alle formazioni associate si osserva una variabile ufficialità di presentazione delle formazioni effettivamente praticanti polifonia e, generalmente, coralità.

In altre parole esiste –testimoniata da fonti le più diverse (da pubblicazioni su quotidiani o periodici, ad esempio)- un altro serbatoio di coralità non attestato nei dati ufficiali perché non aderente alle associazioni citate, tuttavia piuttosto consistente.

In questo senso si segnala la difficoltà di una ricerca sistematica che ambisca a censire e documentare con omogeneità tutte le formazioni attive nell'area coinvolta. Altresì, da ciò deriva il carattere sfuggente e transitorio che simili ricerche comportano.

Un esempio concreto di tale discrasia fra ufficialità e pratica effettiva è rappresentato dalle formazioni vocali attive al servizio delle pratiche religiose di ambito cattolico: un esame dei gruppi dedicati all'animazione liturgica presenti nelle parrocchie della Diocesi di Treviso, ad esempio, rivelerà esigue concordanze rispetto ai gruppi associati formalmente ad ASAC Veneto, dimostrando una tendenza alla pratica effettiva svincolata dalla formalità.

Tali formazioni, dedicate prevalentemente al repertorio liturgico, esulano da una rendicontazione generale e sistematica della polifonia praticata, attestando una sostanziosa percentuale di prassi attive sebbene non rese formalmente discrete.

Ulteriormente, si può osservare come non siano rare le formazioni polifoniche rilevabili nell'alveo di altre espressioni religiose attive, ad esempio, presso le comunità immigrate di rito cattolico e ortodosso.

Una precedente nostra indagine monografica, svolta negli anni 2008/2009 ha tradotto in video alcune testimonianze di tali articolazioni (ovvero: polifonia liturgica in area triveneta di matrice non autoctona) censendo e documentando intonazioni liturgiche di rito greco-cattolico in lingua ucraina (chiesa di Santa Chiara a Venezia) piuttosto che rito cattolico della comunità nigeriana e ghanese (con sede a Castelfranco Veneto, TV) o, ancora, rito cattolico della comunità filippina (con sede a Frescada, TV).

Questi ed altri casi censiti testimoniano la cospicua presenza della polifonia vivente in area triveneta, spesso non ufficializzata, sovente negletta, non raramente dedicata a consuetudini specifiche o ritualità particolari, tendenzialmente priva di congrua struttura organizzativa e, viceversa, afferente alle comunità (in questo caso religiose) locali.

Finalmente, si segnala la vita prevalentemente autonoma di formazioni polifoniche 'spontanee', caratterizzate sovente da un'assenza della figura del direttore, generalmente praticanti repertori della tradizione locale con prassi esecutive specifiche. Tali formazioni, dotate di un apparato organizzativo e formale piuttosto labile, sovente sfuggono alle procedure di censimento e perciò raramente si ritrovano presenti fra i dati numerici concernenti la realtà polifonica attiva.

In questo panorama corale, prevalentemente a vocazione amatoriale, si inseriscono naturalmente anche formazioni professionistiche lirico-sinfoniche tuttavia con tempi, dinamiche, impieghi e criteri performativi assai specifici e non comparabili all'orizzonte descritto.

Solitamente emanazione di Enti o Fondazioni liriche o, talora, alle dipendenze di Enti territoriali, tali cori registrano una contrazione –sempre più marcata- a seguito delle

difficoltà economiche che gravano nel contesto produttivo attuale e del passato più o meno recente, segnando una disomogenea linea numericamente discendente rivolta perlopiù all'utilizzazione di organici non stabili bensì legati a progetti specifici limitati nel tempo.

1.3 *Fra miti e vestigia, fra testimonianza e camuffamento, tradizionale vel popolare.*

Definizione talora applicata con superficialità, la ‘musica popolare’ è un affare complesso. Tale genere individuato si presta non raramente a referenti plurimi, talvolta fra loro contraddittori, designando costrutti vocali eterogenei e piuttosto difformi.

Altrimenti definita –traslando quasi letterariamente la forma linguistica- *popular music*, essa devia parte del significato alludendo ad una categoria stilistica affatto assimilabile al genere praticato dai gruppi polifonici viventi.

Cosa indica musica popolare, allora? Si riferisce ad un genere espressivo? Ad una modalità esecutiva? Ad una forma strutturale? Ad un particolare organico? Ad un apparato testuale di un certo tipo? Ad un contesto anagrafico degli esecutori piuttosto che del repertorio? Numerose sono, alla portata di un fruitore medio di musica, le occasioni per partecipare a concerti o rassegne di ‘musica popolare’; plurime le locandine che si diffondono nel territorio recanti la dicitura ‘concerto di canti popolari’.

Quale prodotto si offre al partecipante? Certamente dipende da caso a caso, talune indicazioni risulteranno, a concerto concluso, più veritiere e pertinenti rispetto ad altre tuttavia si può giungere a qualche osservazione di carattere tendenziale e generale, senza la pretesa di essere inclusivi a fronte del piuttosto esteso repertorio documentato dalle nostre ricerche in ambito triveneto.

Metodologicamente non si può non evidenziare, inizialmente, l’oscillante variazione di accezione proprio a seconda del repertorio scelto ed interpretato. Volendo approfondire però strutturalmente la problematica servirebbe poter individuare alcuni marcatori che possano palesare il grado di *pertinenza popolare* di un brano.

E’ popolare *Signore delle cime*, celeberrimo ed eseguitissimo brano composto dal maestro Bepi De Marzi oppure *La bella va in filanda*, brano sine nomine in quanto recuperato dalla tradizione orale? E’ popolare un canto ad una voce oppure un’intonazione a 4 voci dispari? E’ popolare un canto la cui prassi esecutiva risponda ai canoni del *belcanto* (fra cui nitidezza, corpo, dizione, sostegno, oltre a dinamica, agogica..) o viceversa modi esecutivi tradizionali, con espedienti e/o tecniche vocali vernacolari, *emici*?

Se ci si basasse su indicatori quali ‘autorialità’, ‘arrangiamento’, ‘trascrizione’, ‘anno di composizione’ dovremmo concludere che l’attribuzione di popolare risulterebbe probabilmente necessaria di una precisazione. Se ci basassimo, viceversa, sull’assenza di

indicatori, tuttavia, non sarebbe automatica in ogni caso la definizione di popolare, anche se sembrerebbe più coerentemente svelare un percorso meno definito e, invece, più vago e –in definitiva- afferente perlopiù alla trasmissione orale. Il corto circuito sembrerebbe, dunque, ben lontano dalla soluzione.

Scegliendo, invece, di problematizzare ulteriormente, piuttosto che inseguire definizioni insidiose, servirebbe chiedersi se *tradizionale* sia equiparabile a *popolare* o se, in teoria e in effetti, siano termini contrastivi e dicotomici piuttosto che, in certi margini, sinonimici. Ambedue si presentano come termini il cui ambito semantico d'azione per certi versi collide, sormontandosi, allontanandosene invece in altri.

Appare, però, il criterio autoriale meno favorevole all'inclusione nel popolare e, viceversa, eventualmente affiancabile al *tradizionale* in quanto, come anticipato, *popolare* trascina con sé un retroterra poco fornito di datazione e composizione.

Talora si usa la locuzione *popolare d'autore*, intervenendo in parte in ossimoro, per indicare proprio brani:

a) composti da un autore ben preciso, in una data altrettanto nota, in forma scritta, aromincamente definiti in termini plurilineari, quindi pensati per coro, o successivamente armonizzati;

b) composti tramite testi e particolari armonie talora con ricorsi ad arcaismi e non raramente dal tempo lento, sovente con il ricorso a tonalità minori volti a sollecitare sentimenti nostalgici in merito a descrizioni di fatti, ambienti o situazioni appartenenti al passato.

E' in definitiva uno stile personale, non una categoria ontologica quale 'popolare', ciò che caratterizzerebbe l'afferenza di taluni repertori a 'tradizionale' piuttosto che a 'popolare'. In questo senso un brano (ad esempio il già citato Signore delle cime) autorialmente definito, datato, composto originariamente in modo scritto, realizzato in forma polifonica ab origine, risulta tradizionale in quanto reiteratamente eseguito in modo frequente in una certa area pur non avendo i caratteri per definirlo popolare.

Viceversa un brano senza autore, non rilevabile in forma scritta o perlomeno originariamente non composto in forma scritta, la cui datazione non riveli margini di certezza attendibili può essere considerato popolare in quanto a filogenesi e pure tradizionale quanto a presenza e pratica vivente.

Quindi, ancora: tradizionale sembrerebbe poter godere di un'accezione relativa non tanto all'essenza (può infatti essere, come citato, un brano comune, scritto, autoriale..) bensì alla vita e alla frequenza con cui se ne ritrova traccia nel breve/medio/lungo periodo. Popolare,

invece, risulterebbe maggiormente inteso nella accezione connessa alla sua propria natura costitutiva, relativamente indipendente dalla pratica o eseguibilità effettiva.

1.4. Gratuità e stabilità nelle polifonie viventi

L'osservazione delle svariate e numericamente consistenti pratiche vocali polifoniche attivate in area triveneta conduce un osservatore esterno a chiedersi quale possa essere il motivo per cui simili formazioni continuino la propria attività in un'ottica di gratuità. Evidentemente la risposta non è così immediata e probabilmente risiede nella vita vissuta quotidianamente nel tessuto sociale triveneto.

Lungi dal voler creare mitologie e/o eccessive sublimazioni dell'area descritta è però innegabile che mentalità, usi, prassi, necessità ed esigenze trovano la loro motivazione d'essere in una pluralità di fattori, sostanzialmente poco esplicitati e/o non necessariamente relazionati in maniera consapevole dagli stessi attori coinvolti in tali processi performativi. Cosa muove un dipendente della Guardia forestale che risiede nelle pertinenze di Trieste a salire, con la propria macchina, di sera, durante la settimana, in Inverno come in Estate, fino a Tolmezzo per provare con il coro Voci della Foresta?

Cosa muove un diplomato presso il Conservatorio di musica a dedicare gratuitamente le proprie competenze ed il proprio tempo, almeno per una sera alla settimana, garantendo la direzione del coro Bianche Cime, dei lavoratori dell'Ospedale di Belluno?

Da cosa sono mossi i coristi che, specie ultimamente, contribuiscono di tasca propria per poter effettuare le rassegne del coro di cui fanno parte e, soprattutto, coprire le spese per le trasferte, relazionandosi così ad altri omologhi di realtà territoriali diverse?

Da queste poche esemplificazioni assolutamente reali si scorge una realtà che si forma su un terreno legato all'amatorialità, e non per questo non professionale. Amatorialità, in questo senso, indica un'assenza di occupazione primaria, ovvero un'occupazione primaria tendenzialmente *altra* rispetto al ruolo ricoperto nella formazione vocale e non inficia minimamente la qualità dell'offerta estetica prodotta.

Amatorialità indica un contesto in cui la pratica avviene: non un dovere bensì una libera scelta quand'anche non una necessità personale. Professionalità, invece, pur essendo un termine solitamente oppositivo ad amatoriale conveniamo indichi, invece, l'attitudine e le competenze messe in atto nell'espletamento di un'attività, sebbene quest'ultima non sia necessariamente connessa ad un ambito lavorativo comunemente inteso.

Leggendo in filigrana questo processo, e retrodatandone ad un medio periodo la diacronia, si nota come –alla luce della minaccia dell'ambito professionistico prima menzionato- sia proprio questa stabilità non connessa ad ambizioni professionistiche e finanziarie- ad aver

salvato ed anzi concesso ancor più linfa vitale a formazioni le più diverse ma, sostanzialmente, tutte tarate sull'orizzonte della gratuità.

Considerare, allora, l'orizzonte gratuito lungo e dentro il quale la maggior parte delle polifonie viventi in quest'area si sviluppano come *stato/modus operandi* conduce alla domanda circa il motivo di questo agire.

Una fra le spiegazioni probabili sostanzia le cause di questo fenomeno nel diverso orientamento della necessità di socialità che, come anche si è evidenziato nei contributi di Bernardi e Lago, permeava e permea tuttora quest'area. La pratica corale, altrimenti detto, pare fungere da antidoto nei confronti di fattori alienanti e pervasivi quali i ritmi di vita sempre più movimentati e contesti lavorativi totalizzanti.

Questa tesi contribuisce certo a spiegare una parte del fenomeno: per converso, e in parte, tali tipologie associative raccolgono la spinta alla relazione culturale, declinata in voce, non raramente rivolta al recupero di accenti nostalgici di un passato in cui immergersi e con cui –spesso- consolarsi.

Ancora, la pratica corale spontanea e formalizzata, quasi tautologicamente, perpetua se stessa: il misurarsi con le consuetudini di fatto rappresenta un alveo di sicurezza percepita, rispetto alla quale il soggetto coinvolto riconosce se stesso nel proprio ruolo sociale espresso nella micro-comunità quale una formazione corale effettivamente è.

Quest'ultima istanza, marcatamente sociologica, evidenzia approcci e partecipazioni poco esplicitabili e, come anticipato, non sempre consapevoli. Alcuni marcatori, tuttavia, ne testimoniano la portata concretandosi in azioni o gesti apparentemente anche marginali ed invece assai emblematici, importanti e recepiti parimenti in modo discreto.

L'osservazione diretta delle performances –e pertinenze- dei cori ne evidenzia alcune:

- a) il posto topografico del singolo nella formazione corale;
- b) la relazione che intercorre con il direttore;
- c) eventuali cariche sociali di cui il singolo è investito (Presidente, Segretario, Cassiere, Presentatore);
- d) eventuali deleghe esplicite o convenzioni implicite attuate (incaricato al rinfresco, aiuto maestro, gestore della sala prove, addetto agli spartiti);
- e) ruolo attoriale all'interno del gruppo (burlone, introverso, contestatore, provocatore, mediatore).

Già solo da questi pochi punti si sviluppa la concezione di microcosmo o, avvicinandosi all'impronta più antropologica, di comunità.

E', allora, l'attrazione esercitata dall'insieme di vincoli, convenzioni, consuetudini, dinamiche, prospettive, regole che fermenta la pratica amatoriale alla base della polifonia vivente, sebbene in un contesto normato in modo meno sistematico rispetto alle formazioni professionistiche.

Ecco spiegata, in parte, anche la *stabilità* rintracciata in tali gruppi; stabilità che, nelle formazioni sottoposte a contratto economico diventa un fattore poco pertinente ma che, in questi casi, è viceversa un marcatore che si situa nell'ambito identitario ed avvicina taluni soggetti quali 'espressioni storiche del coro', ovvero persone che, per la loro lungimirante e costante partecipazione alle gesta del coro, ne divengono simbolo ed emblema.

Non sempre in posizione dirigenziale, non sempre leader carismatici, essi –solitamente rispettati e largamente riconosciuti da coristi e non, anche in virtù della loro esperienza maturata in seno al coro- personificano l'intero insieme, facendosene interpreti nei confronti di terzi.

Tale dinamica si riscontra perlopiù in gruppi alla cui origine tali soggetti hanno contribuito, sebbene non manchino casi in cui nuovi acquisti, magari la cui fisiognomica consegna caratteristiche degne di essere riconosciute, assurgono a personaggio.

Vale la pena menzionare il sempre ben considerato *baffo*, ovvero uomo il cui particolare e folto baffo raccoglie la generale attenzione, specie se la caratteristica è accompagnata da una presenza fisica non anonima. In riferimento alla comunicazione non verbale la scelta del mantenimento del baffo, in gruppi soprattutto di voci dispari, promuove non raramente un senso aggiuntivo di rispetto nei confronti dell'interessato il quale, solitamente, dimostra di conoscerne la relativa importanza ai fini comunicativi e spettacolari.

Capitolo II
Casi di studio

II.I Introduzione

In seguito si presentano documenti e dati provenienti dalle formazioni polifoniche censite, organizzati attraverso una matrice analoga (titolo, foto, questionario) a cui si aggiungono informazioni diverse, riconducibili alle differenti sensibilità tramite cui i gruppi hanno deciso di collaborare alle rilevazioni condotte.

La sezione raccoglie, perciò, esiti eterogenei per forma e per sostanza. Questa supposta incongruenza si configura, tuttavia, come emergenza ed esito di un eterodosso e variegato panorama di riferimento, riconducibile solo in parte ad un assetto sistematico.

Sono presenti, infatti, insiemi vocali la cui struttura gode solo raramente –talvolta affatto– di contributi economici che ne permettano una gestione minimamente professionistica, il cui assetto è soggetto a variazioni relative sia a contesti temporali (ciascun periodo dell'anno conosce altalenanti fortune), demografici (annualmente ciascun gruppo si riconfigura a seconda dei soggetti che ne frequentano le attività), culturali (ciascuna realtà è gestita da soggetti le cui competenze e disponibilità sono assai diverse).

L'interazione fra questi parametri consegna alla sezione successiva la disparità di forma e sostanza citata: relazionarsi alle singole realtà rappresenta un'esperienza ogni volta cangiante e mutevole, i cui esiti si dimostrano poco prevedibili e i cui riscontri talvolta poco efficaci.

Le cause di questa complessità dipendono da fattori diversi: non sempre il presidente del gruppo è favorevole alla compilazione di un questionario, per motivi di lavoro o di non totale condivisione o di timore nei confronti di simili iniziative.

Talora egli non risponde ovvero rende noto di preferire altre forme per la trasmissione di informazioni, talvolta la compilazione risulta parziale, talaltra poco precisa.

In qualche caso richiede un approfondimento, in altri una variazione di modalità di trasmissione (il questionario è stato inviato tramite e-mail, tramite posta ordinaria, consegnato a mano, inviato nelle tre forme contestualmente per una stessa realtà, sostituito con un'intervista...).

Nonostante si possano sollevare timori per una frammentazione delle informazioni e, metodologicamente, nei confronti di un percorso non sempre lineare, si è parimenti certi

che si tratti di una modalità unica quanto a pragmatismo ed unica modalità, quella pragmatica, che riesca a contenere e ricondurre, per tratti generali, tale eterodossa realtà ad una forma comparativa.

Non si tratta, evidentemente, di una comparazione sinottica (possibile solo in alcuni casi) ma pur sempre di una raccolta di dati *di prima mano*, elaborati e trasmessi dai diretti protagonisti.

L'articolazione ha inteso reperire sia informazioni diffuse, concernenti perlopiù notizie storiche, tratti sociali ed identitari, concezioni e prospettive statutarie e/o personali sia dati oggettivi quali, ad esempio numero di componenti, presenza di direttore stabile, repertorio. Le prime (informazioni diffuse), oltre al significato primario indicano e suggeriscono anche una identità *referenziale*, attribuita: dalla modalità di narrazione del proprio passato si possono ricavare dati inferenziali in qualche modo significativi per determinare il profilo identitario del gruppo.

Evidentemente si è cercato di intervenire con più domande nel novero delle questioni basilari per il nostro studio: comprendere come e perché, nell'oggi, esistano gruppi vocali –polifonici- attivi presso contesti socio-lavorativi.

Ecco perché tre punti del questionario (secondo, terzo e quarto) stringono la questione cardinale e cercano di ottenerne una fisionomia specifica.

Altresì si è ritenuto opportuno chiedere anche l'invio del repertorio analitico praticato poiché –ed è inutile negarlo- esso costituisce un punto ineludibile per la descrizione e comprensione di qualsiasi performance e, quindi, esecuzione di gruppo.

Ulteriormente, si è ritenuto opportuno non intervenire mediante singole descrizioni o analisi critiche, intendendo viceversa procedere tramite la sintesi generale. In questo modo l'intento ha privilegiato l'autonomia di due livelli distinti di indagine: una raccolta di dati provenienti dal livello emico, testimonianza prima di un'identità locale, e una loro messa in relazione critico-comparativa (cfr: *La mappa polifonica*).

Circa il primo livello si sono già evidenziate le disparità e la problematicità formale.

In merito al secondo livello, invece, si evidenziano le seguenti caratteristiche:

- 1) precedenza all'esame degli assetti delle formazioni esaminate, intesi come: a) forma strutturale (organigramma); b) genesi; c) motivazioni.
- 2) osservazioni circa l'impiego performativo, intese come: a) repertorio; b) utilizzo di supporti; c) aspetti suntuari.

Questionario inoltrato alle relatà censite

Venezia, 14 Gennaio 2013

Al consiglio direttivo del Coro

Per una corretta informazione circa la fisionomia del Vostro coro, in merito a ricerche musicologiche attivate in seno all'Università Ca' Foscari di Venezia, invio questo stampato con alcune domande. Poiché non si tratta di un questionario bensì di un *processo di informazione partecipata* rivolto a scelte e mirate realtà vocali di area triveneta. Vi chiedo la cortesia di dedicare alle risposte un po' del Vostro tempo arricchendole con i criteri di *abbondanza* (ad es: inserendo anche dati ritenuti superflui, piuttosto che tralasciarli; non limitandosi, possibilmente, a risposte frettolose) ed *oggettività* (ad es: riportando, ovunque sia possibile, date, luoghi e testimonianze personali).

- 1) Nome attuale della compagine
- 2) Storia analitica del gruppo, con particolare riferimento a fatti e/o persone che ne hanno promosso la nascita
- 3) Contesto sociale in cui il gruppo ha operato e/o opera nel presente e luogo in cui svolgeva/svolge le proprie prove
- 4) Motivazioni circa il legame del coro con l' ambiente lavorativo/sociale di cui è emanazione implicita o esplicita, formale o informale
- 5) Numero di componenti attuali, loro disposizione in sezioni e, eventualmente, strumentisti attivi
- 6) Presenza e profilo del direttore (ove presente)
- 7) Repertorio analitico del coro
- 8) Principali manifestazioni cui il gruppo ha partecipato; eventuali iniziative che il coro promuove
- 9) Bibliografia, discografia e sitografia del coro
- 10) Recapiti

Ringraziando per l'attenzione, confermo la mia disponibilità, per i chiarimenti di cui doveste necessitare, ai recapiti qui sotto indicati; gli stessi recapiti potranno indifferentemente essere utilizzati per inviare le risposte da Voi formulate.

2.2. Coro Polizia municipale di Trento



Due numeri che spiegano il coro: 32 sono i coristi e 43 sono gli anni del coro della Polizia Municipale di Trento, unico nel suo genere in campo nazionale.

Correva infatti l'anno 1968 quando un gruppo di appassionati di canzoni di montagna, appartenenti ai Vigili Urbani, diede vita al complesso corale che man mano passava il tempo prendeva sempre più coraggio e forza in se stesso, percorrendo da allora molta strada sorretto da lusinghieri successi.

Oggi quei ragazzi di allora assieme a nuovi colleghi, che hanno chiesto di far parte di questo sodalizio canoro, hanno saputo dare una spinta verso l'alto all'amore ed all'attaccamento delle nostre tradizioni riguardo alle canzoni della nostra splendida terra.

Un coro, un nome di prestigio e 32 uomini dal cuore carico di emozioni da trasmettere al pubblico che accorre sempre più numeroso ad applaudire chi, anche con tanti sacrifici, si impegna per poter trasmettere quelle suggestioni che solo una canzone sa dare.

Il Coro è spesso chiamato ad esibirsi in rappresentanza dell'Amministrazione Comunale in Italia; lo stesso è stato invitato più volte anche all'estero (Spagna, Germania, Francia, Austria, Repubblica Ceca, Svizzera, ecc.), portando così fuori dallo Stato Italiano uno spaccato di vita e tradizioni che hanno sempre entusiasmato l'attento ed entusiasta pubblico che ascoltava.

Il repertorio spazia in diversi campi ma è nel canto popolare e di montagna che il Coro raggiunge notevoli qualità canore ed artistiche.

Il Coro è diretto dal Maestro Fabio Bonatti: presidente è il Sindaco pro-tempore della città di Trento dott. Alessandro Andreatta; il Vicepresidente, sin dalla sua fondazione, è l'ex collega Comm. Guido Malossini.

Saluti del Vice presidente e fondatore del coro comm. Guido Malossini

La passione per il canto, l'amore per la propria terra e per le proprie tradizioni hanno fatto sì che, nel lontano 1969, un gruppo di Vigili Urbani della città di Trento diede vita al Coro di canti della montagna, l'unico coro di Vigili Urbani esistente a livello nazionale.

Le esperienze vissute dal coro in quarantaquattro anni di attività canora hanno fatto il resto, consacrando il coro della Polizia Municipale, che nel frattempo ha cambiato la sua denominazione, a livello locale, nazionale e anche internazionale, quale portavoce della terra trentina in Europa.

L'orgoglio di indossare la divisa del coro della Polizia Municipale, la grande professionalità, la preparazione musicale e tecnica dei maestri che in questi anni si sono succeduti alla direzione del coro lo hanno fatto crescere sotto molti punti di vista. Camillo Dorigatti prima, Bepi Fronza (secondo maestro detto Stregon), Paolo Zampedri (terzo maestro), Aldo Fronza (quarto maestro) e ora Fabio Bonatti, attuale maestro, hanno avuto la capacità di lavorare e di inculcare nei coristi le loro conoscenze musicali mettendo a proprio agio ciascun corista e facendolo appassionare al bel canto, grazie all'entusiasmo di appartenere ad un meraviglioso gruppo e di poter cantare le bellezze della nostra terra trentina.

Negli anni il Coro della Polizia Municipale di Trento ha fatto grandi passi avanti, rinnovandosi nel repertorio e nell'impostazione delle voci dei singoli coristi. Questo miglioramento gli ha permesso di esibirsi su grandi palcoscenici in diversi paesi europei, ottenendo numerosi apprezzamenti.

Mi sia consentito ringraziare, a conclusione di queste poche righe di presentazione e di saluto del Coro, al quale sono legato da oltre 44 anni come Vice Presidente e fondatore, assieme ad altri colleghi: l'Amministrazione Comunale di Trento, il Sindaco di Trento, nonché Presidente pro tempore del Coro, prof. Alessandro Andreatta, il Comandante del Corpo della Polizia Locale, dott. Lino Giacomoni, tutti i coristi, di ieri e di oggi, tutti Maestri che ci hanno accompagnati in questi anni e un particolare saluto al dinamico Presidente della Federazione dei Cori del Trentino, Sergio Franceschinelli.

Attività Coro Polizia locale ‘Città di Trento’

1968

inizia l'attività del coro della Polizia Locale

GIUGNO 1968

Da un'idea di alcuni Vigili Urbani, nasce il Coro della Polizia Municipale “Città di Trento”

1969

17 gennaio 1969

Prima esibizione del Coro, in occasione della S. Messa in onore del S. Patrono dei Vigili Urbani S. Sebastiano, nel Duomo di Trento

1970

20 gennaio

Concerto a Trento, in occasione delle festività del Santo Patrono dei Vigili Urbani S. Sebastiano

17 febbraio

Incisione presso la Sede RAI di Trento, per la rubrica “Cori del Trentino”

20 febbraio

Concerto presso la Sala della Filarmonica di Trento, in occasione dei “Primi Campionati Nazionali di Sci per Vigili Urbani”

06 marzo

Concerto presso il Ristorante Tre Dì (TN), in onore degli ospiti nazionali ed internazionali partecipanti al “Trofeo Topolino”

07 marzo

Registrazione in diretta televisiva per la sede RAI di Trento, presso la località Norge sul Monte Bondone (TN), in occasione del Trofeo Topolino

08 marzo

Concerto a Salorno (BZ)

11 giugno

Concerto a Martignano (TN), in occasione della festa di primavera

30 – 31 agosto

Concerti a Muhldorf (D) presso la Chiesa di S. Nikolaus e presso il padiglione della “Bierzelt”, alla presenza di 11.000 persone in due giorni

24 dicembre

Concerto natalizio nella chiesetta alpina di Vason, sul Monte Bondone (TN)

1971

20 gennaio

Concerto a Trento, in occasione delle festività del Santo Patrono dei Vigili Urbani S. Sebastiano

23 gennaio

Concerto a Villalagarina (TN, in occasione del viaggio di istruzione dell' Istituto Santa Rita di Buenos Aires (ARG)

15 marzo

Incisione presso la Sede RAI di Trento, per la rubrica “Cori del Trentino”

28 giugno

Concerto presso l'Hotel Montana, per gli ospiti del Monte Bondone (TN)

03 settembre

Concerto sul Monte Bondone (TN), per autorità del Governo Italiano in visita alla nostra città

05 settembre

Concerto a Lavis (TN), in occasione della locale Festa Campestre

09 settembre

Concerto per la cittadinanza, presso l'Auditorium di Trento

12 – 14 settembre

Concerti presso la Sala della Filarmonica (TN) organizzati dall'A.P.T. Monte Bondone, in occasione della manifestazione “Settembre Trentino”

07 ottobre

Concerto a Verona, in occasione del convegno di 200 pubblicisti inglesi, ospiti della Arnoldo Mondadori Editore

16 – 18 ottobre
Concerti a Waldkraiburg (D) su invito della locale Polizia Tedesca
16 novembre
Concerto presso il cinema Dolomiti (TN), per la cittadinanza

1972
04 febbraio
Concerto presso l'Hotel Dolomiti sul Monte Bondone (TN) per ospiti di Perugia
11 febbraio
Concerto presso l'Hotel Sporting sul Monte Bondone (TN) in occasione dei Campionati Italiani di Sci per Vigili Urbani(TN)
08 aprile
Concerto presso la sede A.N.A. di Trento per gli associati
29 giugno
Concerto a Villazzano (TN) in occasione della Festa Alpina
11 luglio
Concerto sul Monte Bondone (TN) per gli ospiti dell'A.P.T.
30 luglio
Concerto presso la Rocca di Riva del Garda (TN) in occasione del concerto agli ospiti, offerto dall'A.P.T. Alto Garda
14 agosto
Concerto a Verla di Giovo (TN) presso il ristorante "DOS del Pules", in occasione del concerto offerto per il "Musical di Agosto"
02 settembre
S. Messa presso il Cimitero di Trento, in occasione della commemorazione del primo bombardamento sulla città
13-15 settembre
Concerti ad Altotting
02 ottobre
Concerto presso la Sala della Filarmonica di Trento, in occasione della manifestazione "Autunno Trentino"

1973
20 gennaio
Concerto presso il Teatro della Michelin (TN), in occasione della presentazione della serata "Vie nuove sulla Presanella"
30 gennaio – 03 febbraio
Concerti a Stoccarda (D), organizzati dal Console Italiano in Germania
07 aprile
Concerto presso l'Hotel Trento, in occasione del Meeting Internazionale di Nuoto
29 giugno
Concerto a Villazzano (TN), per la locale Sezione A.N.A.
08 luglio
Concerto a Camparta di Meano (TN), in occasione della locale Festa Campestre
13 luglio
Concerto presso l'Albergo Posta di Candirai, per gli ospiti del Monte Bondone (TN)

1974
02 gennaio
Concerto Natalizio presso l'Auditorium di Vaneze (TN), per gli ospiti del Monte Bondone
02 febbraio
Concerto presso al Grand Hotel Trento (TN), per le delegazioni estere del "Trofeo Topolino"
23 marzo
Concerto a Madonna di Campiglio (TN), in occasione del "2° Campionato Nazionale di Sci A.C.I."
27 aprile
Concerto in occasione della "3° Rassegna corale di Canti della Montagna", nel teatro di Romagnano (TN)
23 agosto
Concerto presso la Corte Malatestiana di Fano (PU), in occasione della manifestazione "Trento incontra Fano"
07 novembre
Concerto presso il Palazzo Arengario di Milano, in occasione di una mostra Nazionale di Pittura
24 novembre

Concerto presso il preventorio Degasperri sul Monte Bondone (TN), in occasione della visita dell'Ambasciatore dello Stato Iraniano

06 dicembre

Concerto natalizio per la cittadinanza, presso il Teatro Sociale di Trento

1975

02 gennaio

Concerto presso l'Auditorium di Vaneze sul Monte Bondone (TN), organizzato dall'Azienda per il Turismo

13 febbraio

Concerto presso l'Auditorium di Vaneze sul Monte Bondone (TN), organizzato dall'Azienda per il Turismo

01 marzo

Concerto a Trento in occasione del "Trofeo Topolino di Sci"

11 marzo

Concerto a Madonna di Campiglio (TN), in occasione del "3° Campionato Nazionale di Sci A.C.I."

08 maggio

Concerto in occasione della "5° rassegna corale di primavera", nel Teatro di Povo (TN)

26 luglio

Concerto nella Chiesa di S. Giusto (TS), organizzato dall'Azienda Turistica di Trieste

07 agosto

Concerto a Valda (TN), in occasione della Festa Patronale

19 settembre

Concerto presso la Badia di S. Lorenzo (TN)

23 settembre

Concerto presso il Teatro di S. Marco (TN), in occasione della manifestazione "Trento, una città che canta"

25 ottobre

Concerto presso il Teatro di Cognola (TN), organizzato dalla locale Filodrammatica

07 dicembre

Concerto presso il Ristorante Chiesa (TN), in occasione del Congresso Annuale dei Delegati Regionali della Federazione Italiana Nuoto

10 dicembre

Concerto a "Villa oh Santissima" di Villazzano (TN), in occasione del Congresso Provinciale sull'Agriturismo Trentino

16 – 18 dicembre

Concerti a Roma, in occasione del Raduno Nazionale dei Vigili Urbani, per l'Anno Santo

1976

20 gennaio

Concerto a Bergamo, in occasione dei festeggiamenti del Santo Patrono dei Vigili Urbani, S. Sebastiano

04 – 08 maggio

Concerti a Berlino (D), in occasione del Campionato Europeo di Pallamano

27 maggio

Rassegna corale a Povo (TN), organizzata dalla locale sezione del C.A.I.

19 luglio

Concerto a Pranzo di Tenno (TN), in occasione dei festeggiamenti della "Settimana Tennese"

27 agosto

Concerto a Padergnone (TN), in occasione della manifestazione "Settimana della Valle dei Laghi"

18 settembre

Concerto presso la federazione dei Consorzi Cooperativi di Trento, in occasione del raduno dei soci della Banca Cooperativa di Capraia Montelupo (FI)

02 ottobre

Rassegna corale presso il Teatro di Cognola (TN)

14 novembre

Concerto a Riva del Garda (TN), organizzato dalla locale Azienda Autonoma di Soggiorno

04 dicembre

Concerto presso la Sala della Filarmonica di Rovereto (TN), in occasione della presentazione della gara sciistica denominata "la Marcolina"

1977

14 aprile

Concerto di beneficenza presso la Sala della Filarmonica di Trento, organizzata dalla C.R.I.

marzo - ottobre

Incisione del primo disco del Coro

1978

28 gennaio

Concerto a Fiera di Primiero (TN), in occasione di un convegno finanziario nazionale

12 febbraio

Concerto presso la Sala della Filarmonica di Trento, in occasione dei Campionati Europei di Sci per Vigili Urbani

20 febbraio

Concerto nel rione di Clarina (TN), in occasione della festa degli anziani

01 aprile

Concerto presso la ditta Michelin (TN), per una serata di diapositive alpinistiche

22 aprile

Concerto presso l'Hotel Everest di Trento, in occasione della visita dei colleghi della Polizia di ValdKreiburg

18 ottobre

Concerto sulla terrazza "Martini (MI) in occasione della presentazione del Trentino turistico

17 dicembre

Concerto presso l'Hotel Trento, in occasione della presentazione dei Campionati Europei per Vigili Urbani del 1979

25 dicembre

S. Messa di mezzanotte, presso la chiesa di S. Carlo a Trento

1979

06 gennaio

Concerto natalizio, nella chiesa di Campotrentino (TN)

20 gennaio

Concerto alla trasmissione televisiva "Ribalta di TVA" (TN)

27 gennaio

Partecipazione alla "Rassegna di Cori della Montagna" a Cognola (TN)

11 febbraio

Concerto presso la Sala della Filarmonica (TN), in occasione dei Campionati Italiani di Sci per le Polizie Municipali

26 febbraio

Concerto a Melta di Gardolo (TN)

27 febbraio

Rassegna di canti corali a Cognola (TN)

01 marzo

Partecipazione al concorso "Canto Corale di Montagna Trentino", presso la Sede Rai di Trento

06 marzo

Rassegna di canti corali, presso il teatro delle scuole E.N.A.I.P. (TN)

21 marzo

Concerto a Lizzanella (TN) in onore di ospiti dell'A.P.T.

21 aprile

Concerto a Villalagarina (TN)

03 – 06 maggio

Concerto a Berlino (D), in occasione dell'inaugurazione di un centro industriale

04 – 07 luglio

Concerti a Grumo Appula (BA), in occasione della Festa Patronale

15 settembre

Concerto a Civezzano (TN)

13 – 14 ottobre

Concerti in a Monaco di Baviera (D)

06 dicembre

Concerto presso la Banca Cariplo di Milano, in occasione della presentazione della prima edizione della Coppa del Mondo di sci per le Polizie Mondiali

1986

25 novembre

Concerto a Trento, presso la Sala della Federazione, organizzato dalla Lega Italiana Lotta Tumori

1987

23 gennaio
S. Messa nella chiesa di Nago-Torbole (TN), in occasione di S. Sebastiano (patrono dei Vigili Urbani), del
Comprensorio Alto Garda e Ledro
02 – 04 ottobre
Concerti a Linz (A)
25 – 27 ottobre
Concerti a Kempten (D), in occasione del gemellaggio con la città tedesca
24 dicembre
Concerto natalizio Piazza Duomo (TN), in occasione degli auguri del sindaco alla cittadinanza

1988
20 gennaio
S. Messa nell'Abbazia di S. Lorenzo (TN), in occasione della ricorrenza di S. Sebastiano, patrono dei Vigili
Urbani
23 gennaio
S. Messa nella chiesa di Nago (TN), in occasione della ricorrenza di S. Sebastiano, patrono dei Vigili Urbani
17 marzo
Concerto presso la Baita Montesel sul Monte Bondone (TN), in occasione dei Campionati Italiani di sci
A.C.I.
19 marzo
S. Messa nella Basilica di S. Maria Maggiore (TN), in occasione del Precetto Pasquale Regionale Interforze
25 – 28 marzo
Concerti a S. Sebastian (E), in occasione del gemellaggio con la città Basca
09 aprile
Concerto a Lavis (TN), in occasione del memorial Camillo Dorigatti (nostro ex Maestro)
30 maggio
Registrazione canzoni a Povo (TN), per concorso canoro
09 giugno
Concerto presso l'Hotel Everest (TN), in occasione della visita della delegazione argentina alla nostra
amministrazione
10 giugno
Concerto presso l'Hotel Trento, in occasione della visita della delegazione della città gemellata di Kempten
(D) con Trento
26 giugno
Concerto al Castello del Buonconsiglio (TN), in occasione della visita della delegazione di S. Sebastian (E)
13 luglio
Concerto al Passo del Cimirlo (TN)
14 luglio
Concerto a Strigno (TN), organizzato dall' A.P.T.
15 luglio
Concerto a Folgaria (TN), organizzato dall' A.P.T.
03 dicembre
Concerto presso la Caserma Pizzolato di Trento, in occasione della ricorrenza di S. Barbara
24 dicembre
S. Messa di Natale, presso il Seminario Maggiore di Trento,
25 dicembre
S. Messa di Natale, presso la Stazione Ferroviaria di Trento

1990
27/09 – 01/10
Concerti a Benetutti (SS), in occasione dell' 8° edizione della rassegna Internazionale di Canto Corale
07 settembre
Concerto a Villa Belfonte (TN) per la Casa di Riposo
18 settembre
Concerto presso il campo sportivo Briamasco di Trento, in occasione della manifestazione di chiusura del
Gran Premio di Atletica Leggera Militare

1992
05 gennaio
Concerto Natalizio, presso il palazzetto polivalente di Albignasego (PD)
14 – 17 marzo

Concerti a S. Sebastian (ESP), in occasione dei festeggiamenti del gemellaggio con la città di Trento
10 aprile
S. Messa presso la Chiesa dei Frati Cappuccini di Trento, in occasione delle celebrazioni del Precetto Pasquale Interforze
18 giugno
Concerto presso la Sala di Rappresentanza di Palazzo Thun (TN), in occasione dell'anniversario del gemellaggio con la città di Kempten (D)
30 ottobre
Concerto presso Castel Madruzzo (TN), in occasione del convegno Internazionale delle trenta città dell'arco alpino
20 dicembre
Concerto di Natale, presso la chiesa parrocchiale di Pianiga (PD)
24 dicembre
Santa Messa di Natale presso il Seminario Maggiore di Trento

1994

20 gennaio
S. Messa presso la Chiesa dei Frati Cappuccini di Trento, in occasione delle celebrazioni del Patrono dei Vigili Urbani S. Sebastiano
25 marzo
Concerto presso la Sala della Filarmonica di Trento, in occasione del "Memorial Camillo Dorigatti", ex Maestro del nostro Coro
29 marzo
S. messa presso la chiesa dei Frati Cappuccini di Trento, in occasione del Precetto Pasquale Interforze
08 aprile
Concerto presso l'Auditorium di Trento in occasione della premiazione soci A.C.I.
16 aprile
Concerto presso la Sala della Filarmonica di Trento, in occasione del 193° di Fondazione del Corpo della Polizia Municipale di Trento. In tale occasione il coro perderà sul palco il Maestro Giuseppe Fronza, colto da infarto alla fine del concerto.
14 maggio
Concerto a Cordenons (PN), in occasione dell'inaugurazione del centro parrocchiale
15 maggio
Concerto presso l'Auditorium di Trento per la Festa della Mamma
04 novembre
Concerto presso la Sala di Rappresentanza di Palazzo Geremia (TN), in occasione della consegna dei diplomi e delle medaglie ai nuovi Cavalieri d'Italia, da parte del Commissario del Governo
07 novembre
Concerto presso il Residence "Cielo Aperto" sul Monte Bondone (TN), in occasione della manifestazione "The Italian Job"
02 dicembre
Concerto presso il Ristorane Forst (TN), in occasione del Seminario dell'Associazione Nazionale Direttori d'Albergo
03 dicembre
Concerto a San Canzian d'Isonzo (GO), in occasioni dei festeggiamenti del patrono S. Andrea
24 dicembre
Santa Messa di Natale presso il Seminario Maggiore di Trento

1996

02 gennaio
S. Messa nella Chiesa di Borgo Valsugana (TN), in occasione della ricorrenza del patrono dei Vigili Urbani S. Sebastiano, a carattere provinciale
05 gennaio
Concerto a Monfalcone (TS)
05 gennaio
Concerto a Trieste, presso la civica casa di riposo "Bartoli"
16 aprile
Concerto presso la Sala della Filarmonica (TN), in occasione del 195° anno di fondazione della Polizia Municipale di Trento
08 -12 novembre
Concerti natalizi a Berlino, in occasione dei festeggiamenti del gemellaggio con la città di Trento

07 dicembre
Concerto nel teatro di Mezzolombardo, in occasione della manifestazione denominata “Note di Natale”
24 dicembre
Santa Messa di Natale presso il Seminario Maggiore di Trento

1997
16 aprile
Concerto presso la Sala della Filarmonica (TN), in occasione del 196° anno di fondazione del Corpo della Polizia Municipale di Trento
23 maggio
Concerto presso la Sala di Rappresentanza di Palazzo Geremia (TN), in occasione dell’anniversario del gemellaggio con la città di Kempten (D)
23 maggio
Concerto a Lavis (TN), in occasione della celebrazione de 130° anno di fondazione dei Vigili del Fuoco Volontari
05 – 08 giugno
Concerti a Praga (Repubblica Ceca), in occasione del Festpol (Festival Mondiale dei Cori e delle Orchestre delle Polizie)
26 – 28 ottobre
Concerti a Kempten (D), in occasione dei festeggiamenti del gemellaggio con la città di Trento
24 dicembre
Santa Messa di Natale presso il Seminario Maggiore di Trento

1999
14 gennaio
Giornata finale presso lo studio di registrazione 33 presso Povo (TN), del primo CD del Coro
22 gennaio
S. Messa nel Duomo di Trento assieme alla Corale della Polizia Municipale di Trieste, in occasione dei festeggiamenti del Patrono dei Vigili S. Sebastiano, organizzato dal Circolo dei 13. In seguito esibizione presso la Sala della Filarmonica di Trento dei due Cori
25 marzo
S. Messa in occasione del Precetto Pasquale Regionale Interforze, presso la chiesa dei Frati Cappuccini della Cervera (TN), organizzato dalla Guardia di Finanza di Trento
16 aprile
Concerto presso la Sala della Filarmonica (TN), in occasione del 198° anno di fondazione del Corpo della Polizia Municipale di Trento
01 giugno
Concerto presso il Grand’Hotel del Parco delle Terme di Levico Valsugana (TN), unitamente al Coro della Polizia Olandese di Drenthe
04 giugno
Presentazione del CD, alla presenza del Sindaco presso Palazzo Geremia (TN)
25 giugno
Concerto in Piazza Duomo (TN) in occasione delle Feste Vigiliane. Nell’occasione il Coro ha cantato il “Va pensiero” dal Nabucco di G. Verdi, accompagnato dalle note dell’Orchestra della Guardia del Castello di Praga
17 novembre
Concerto presso il Castello del Buonconsiglio (TN), in occasione della 29° edizione del Campionato Mondiale Maschile di Powerlifting
17 dicembre
Concerto presso l’Hotel Trento (TN), in occasione del Convegno Internazionale “Il punto sulla radioterapia postoperatoria: aspetti biologici, fisici e clinici”
18 dicembre
Concerto Natalizio a Pieris (GO)
20 dicembre
Concerto a Palazzo Geremia (TN),, in occasione degli auguri natalizi del Sindaco alla cittadinanza
24 dicembre
Santa Messa di Natale presso il Seminario Maggiore di Trento

2001
22 gennaio

S. Messa nel Duomo di Vicenza, in occasione dei festeggiamenti del Patrono dei Vigili Urbani S. Sebastiano, organizzato dal Circolo dei 13

20-21 marzo

Concerto in piazza S. Pietro alla presenza di Sua Santità Giovanni Paolo II° in occasione del “200° Anno di Fondazione della Polizia Municipale di Trento”. In seguito saluto personale di Sua Santità al Coro

06-10 giugno

Concerti a Praga (Repubblica Ceca) in occasione del “Festpol” (Festival delle Orchestre e dei Cori delle Polizie Mondiali), di cui siamo stati gli unici rappresentanti a livello Italiano

18 dicembre

Concerto natalizio a Pieris (GO)

21 dicembre

Concerto in piazza Fiera (TN), in occasione degli auguri natalizi del Sindaco alla cittadinanza

24 dicembre

Santa Messa di Natale presso il Seminario Maggiore di Trento

2006

04 febbraio

Concerto presso la casa di riposo Villa Belfonte (TN)

10 marzo

Concerto presso la Sala di Rappresentanza di Palazzo Geremia (TN), in occasione della visita del Presidente della Repubblica Ceca Vaclav Klaus

05 aprile

S. Messa presso il Duomo di Trento, in occasione del Precetto Pasquale Interforze, organizzato dal Comando regionale della Guardia di Finanza

21 aprile

Concerto in Via Belenzani a Trento, in occasione della ricorrenza del 205° anno di Fondazione del Corpo della Polizia Municipale di Trento

28 aprile

Concerto presso la Sala di Rappresentanza di Palazzo Geremia (TN), in occasione delle premiazioni da parte dell'Amministrazione Comunale ai campioni trentini distintisi alle olimpiadi invernali di Torino

06-10 settembre

Concerti a Berlino, in occasione dell'anniversario del 40° anno di gemellaggio con la capitale tedesca

21 settembre

S. Messa presso la Badia di S. Lorenzo (TN), in occasione dei festeggiamenti per S. Matteo patrono della Guardia di Finanza

04 dicembre

S. Messa presso l'Abbazia di S. Lorenzo (TN), per la festività di S. Barbara, organizzata dal 2° Reggimento Artiglieria Terrestre “Vicenza”

24 dicembre

Santa Messa di Natale presso il Seminario Maggiore di Trento

2008

23 gennaio

S. Messa nel Duomo di Trento, in occasione della ricorrenza del patrono dei Vigili Urbani S. Sebastiano, organizzato dal circolo dei 13

07 marzo

S. Messa presso il Duomo di Trento, in occasione del Precetto Pasquale Interforze, organizzato dal Comando regionale della Guardia di Finanza

18 aprile

Concerto in Via Belenzani a Trento, in occasione della ricorrenza del 207° anno di Fondazione del Corpo della Polizia Municipale di Trento

30 aprile-01 maggio

Concerti a Casarsa della Delizia (PN), in occasione della “Sagra del Vino”

22 maggio

Concerto presso la Sala di Rappresentanza di Palazzo Geremia (TN), in occasione della visita della delegazione dello stato Indiano

28 maggio

Concerto presso la Sala di Rappresentanza di Palazzo Geremia (TN), in occasione della consegna da parte del Sindaco dell'Aquila di S. Venceslao all'arch. Busquets

31 maggio -01 giugno

Concerti a Locarno (CH), unitamente al Coro della Polizia Ticinese che festeggia il 15° anno di fondazione

02 giugno
Concerto in piazza Fiera (TN), in occasione delle Feste Vigiliane, unitamente all'Orchestra della Guardia del Castello di Praga

19 settembre
S. Messa presso la chiesa di S. Francesco Saverio (TN), in occasione dei festeggiamenti di S. Matteo patrono della Guardia di Finanza

04 novembre
Concerto presso la Sala di Palazzo Geremia (TN), in occasione della consegna da parte del Sindaco del Sigillo di S. Vigilio ai reduci della seconda Guerra Mondiale

03-04 dicembre
Concerti a Pergamo, in occasione del 5° Convegno Nazionale della Polizia Locale "Urban Police"

06 dicembre
Concerto presso la Sala di Palazzo Geremia (TN), in occasione della consegna da parte del Sindaco del Sigillo di S. Vigilio ai Vigili del Fuoco del Comune di Trento per l'attività svolta verso la popolazione

06 dicembre
Concerto natalizio presso la palestra comunale di Cavedine (TN), unitamente al Coro "Cima Verde" ed alla Banda sociale del luogo

07 dicembre
Concerto natalizio presso il Teatro S. Pietro di Mezzolombardo

17 dicembre
S. Messa presso la Badia di S. Lorenzo (TN), in occasione del Natale Regionale Interforze, organizzato dal Comando regionale della Guardia di Finanza

24 dicembre
Santa Messa di Natale presso il Seminario Maggiore di Trento

29 dicembre
Concerto natalizio a Trento, presso il Teatro della Circoscrizione Centro Storico-S. Giuseppe

2010

20 gennaio
S. Messa nella Chiesa di Mezzocorona (TN), in occasione della ricorrenza del patrono dei Vigili Urbani S. Sebastiano, a carattere provinciale

22 gennaio
S. Messa nella Chiesa di S. Zeno (VR), in occasione della ricorrenza del patrono dei Vigili Urbani S. Sebastiano, a carattere triveneto

26 marzo
S. Messa nel Duomo di Trento, in occasione del Precetto Pasquale Interforze organizzato dalla Guardia di Finanza

22 maggio
Concerto presso la R.S.A. di Trento su richiesta della circoscrizione Oltrefersina, in occasione della sua inaugurazione

24 maggio
Concerto presso la Rocca di Riva del Garda (TN) unitamente alla Banda della Polizia Municipale di Roma, in occasione del 3° Forum internazionale delle Polizie

22 giugno
Concerto in Piazza Fiera a Trento unitamente alla Fanfara della Brigata Alpina "Julia", in occasione delle Feste Vigiliane

24 dicembre
Santa Messa di Natale presso il Seminario Maggiore di Trento

2012

07 gennaio
Concerto presso la chiesa di Borino di Povo (TN) su invito del "comitato chiesa Oltrecastello"

18 gennaio
S. Messa nel Duomo di Rovigo, in occasione del S. Sebastiano Tiveneto

20 gennaio
S. Messa a Riva del Garda (TN) nella Chiesa Arcipretale di Maria Assunta, in occasione del S. Sebastiano Provinciale

20 gennaio
Concerto presso le scuole "Gorfer" di Trento, in occasione della presentazione del Progetto "Sviluppo rurale integrato per la sicurezza alimentare ad Atauru – Timor Est)

16 aprile
 Concerto a Trento presso Palazzo Thun in occasione del 211° anno di fondazione del Corpo della Polizia Locale

17 maggio
 Concerto presso il Circolo Anziani di Ravina (TN)

07 giugno
 Concerto presso l'aula consiliare del Comune di Bolzano, in occasione della presentazione delle "Feste Vigiliane"

25 giugno
 Concerto a Trento presso la Sala di Rappresentanza di Palazzo Geremia in occasione del 25° anniversario del gemellaggio con la città di Kempten

07 dicembre
 Concerto a Milano in piazza Portella per inaugurazione mercatini di Natale

15 dicembre
 Concerto a Brunico in Casa Ragen per 88° fondazione Cai di Brunico

20 dicembre
 Concerto a Ravina per il F.A.I. alle ore 15.30 presso il Centro Diurno Anziani

21 dicembre
 Concerto Natalizio alle ore 20,30 presso la Chiesa di San Carlo Borromeo a Trento

24 dicembre
 Messa di Natale alle ore 21,00 presso la Chiesa del Seminario Maggiore

Repertorio:

	AUTORE	TITOLO	ORGANICO	NOTE
1	CAMILLO DORIGATTI	A CASA MIA	TTBB	CANTO POPOLARE
2	ENRICO	ACQUA CHIETA	TTBB	CANTO

	MIORAMA			POPOLARE
3	TRASCR. RENATO DIONISI	ADESTE FIDELES	TTBB	CANTO NATALIZIO
4	LUIGI PIGARELLI	AI PREAT	TTBB	CANTO POPOLARE
5	FRANCO SARTORI	ALLEGRIE	TTBB	CANTO POPOLARE
6	CARLO DEFLORIAN	A MEZZANOTTE IN PUNTO	TTBB	CANTO POPOLARE
7	RIELAB. PAOLO ZAMPEDRI	AMICI MIEI	TTBB	CANTO POPOLARE
8	GIUSEPPE GROSSELLI	A MONTICOLO	TTBB	CANTO POPOLARE
9	GIANNI MALATESTA	A PLANC CALA IL SORELI	TTBB	CANTO POPOLARE
10	BEPI DE MARZI	AVE MARIA	TTBB	MUSICA SACRA
11	ROBERT WITT	AVE MARIA	TTBB	MUSICA SACRA
12	IGNAZ MARTIN MITTERER	AVE MARIA	TTBB	MUSICA SACRA
13	AMADESUS MOZART	AVE VERUM	TTBB	MUSICA SACRA
14	GIANNI MALATESTA	BANDIERA NERA	TTBB	CANTO POPOLARE
15	FRANCO SARTORI	BARCAROL	TTBB	CANTO POPOLARE
16	GIUSEPPE GROSSELLI	BARCAROLA A LAGOLO	TTBB	CANTO POPOLARE
17	TEO USUELLI	BELLE ROSE	TTBB	CANTO POPOLARE
18	BEPI DE MARZI	BENIA CALASTORIA	TTBB	CANTO POPOLARE
19	GIUSEPPE VERDI	BRINDISI (ERNANI)	TTBB	CANTO OPERISTICO
20	EJVING DENGSE	CAN'T HELP FALLING IN LOVE	TTBB	CANTO INTERNAZIONALE
21	RINALDO FAURI	CANTO DELL'ESULE	TTBB	CANTO POPOLARE
22	ARM. FERNANDO MINGOZZI	CANTO DE' NOT 'N MONTAGNA	TTBB	CANTO POPOLARE
23	FRANCO SARTORI	CANZONE DI NOSTALGIA	TTBB	CANTO POPOLARE
24	CAMILLO DORIGATTI	CESOTA DEL VASON	TTBB	CANTO POPOLARE

25	ELAB. FRANCO SARTORI	CHESTE VIOLE	TTBB	CANTO POPOLARE
26	FRANCO SARTORI	DANZA PAESANA	TTBB	CANTO POPOLARE
27	MARCO MAIERO	DAUR SAMPIERI	TTBB	CANTO POPOLARE
28	LUIGI FIGARELLI	DOMAN L'E' FESTA	TTBB	CANTO POPOLARE
29	ROBERTO GIANOTTI	DORMI DORMI BEL BAMBIN	TTBB	CANTO NATALIZIO
30	TRAD. LUIGI FIGARELLI	DOV'E' LA MIA PATRIA (KDE DOMOV MUJ)	TTBB	INNO NAZIONALE CEKO
31	BEPI DE MARZI	EL FOGO	TTBB	CANTO POPOLARE
32	ANDREA MASCAGNI	ERA SERA	TTBB	CANTO POPOLARE
33	BRUNO BETTINELLI	E TUTI I VOL LA GIGIA	TTBB	CANTO POPOLARE
34	ARM. LUIGI ZAMPIERI	EXODUS	TTBB	CANTO POPOLARE
35	BENJAMIN ORTOLANI -	FRATELLO SOLE SORELLA LUNA	TTBB	CANTO POPOLARE
36	ANTONIO PEDROTTI	GLI AIZIMPONERI	TTBB	CANTO POPOLARE
37	RICCARDO GIAVINA	GREENSLEEVES	TTBB	FOLK INGLESE
38	FRANZ SCHUBERT	HEIL IST DER HERR	TTBB	MUSICA SACRA
39	p. MARIO LEVRI	IL CARRETTIERE	TTBB	CANTO POPOLARE
40	BRUNO FRISANCO	IL SOLITARIO	TTBB	CANTO POPOLARE
41	BEPI DE MARZI	IMPROVVISO	TTBB	CANTO POPOLARE
42	GINO BUSSOLI	INNO AL TRENTINO	TTBB	CANTO POPOLARE
43	ANTONIO PEDROTTI	INNO AL TRENTINO	TTBB	CANTO POPOLARE
44	CESARE ROSSI	INNO A TRENTO	TTBB	CANTO POPOLARE
45	GOFFREDO MAMELI	INNO D'ITALIA	TTBB	INNO NAZIONALE
46	CAMILLO MOSER	JESU MEMORIE DULCIS	TTBB	MUSICA SACRA
47	BRUNO	JODLER	TTBB	CANTO

	FRISANCO	MONTANARO		POPOLARE
48	BEPI DE MARZI	JOSKA LA ROSSA	TTBB	CANTO POPOLARE
49	G.C. SOLI	JUBILATE DEO	TTBB	MUSICA SACRA
50	ALESSANDRO MOSNA	KALJINKA	TTBB	CANTO POPOLARE
51	BEPI DE MARZI	LA CASA	TTBB	CANTO POPOLARE
52	CAMILLO MOSER	LA CAPANNA DI GESU'	TTBB	CANTO NATALIZIO
53	FRANCO SARTORI	LA CIANCIA DAI IAGRI	TTBB	CANTO POPOLARE
54	ANTONIO PEDROTTI	LA DOSOLINA	TTBB	CANTO POPOLARE
55	FRANCO SARTORI	LA LUNA SUI NOSI MONTI	TTBB	CANTO POPOLARE
56	LUCIANO FUMAI	LA MARCIALONGA	TTBB	CANTO POPOLARE
57	GIANNI FARINA	LA MARMOLADA	TTBB	CANTO POPOLARE
58	A. MICHELANGELI	B. LA MIA BELA LA MI ASPETA	TTBB	CANTO POPOLARE
59	LUCIANO FUMAI	LA MARCIALONGA	TTBB	CANTO POPOLARE
60	ORTELLI PIGARELLI	- LA MONTANARA	TTBB	CANTO POPOLARE
61	BEPI FRONZA	LA NEVE ROSSA	TTBB	CANTO POPOLARE
62	FRANCO SARTORI	LA PASTORA	TTBB	CANTO POPOLARE
63	FRANCO SARTORI	LA ROSA DELLE ALPI	TTBB	CANTO POPOLARE
64	BEPI DE MARZI	LA SACRA SPINA	TTBB	CANTO POPOLARE
65	CAMILLO MOSER	LA STELLA TUA	TTBB	CANTO NATALIZIO
66	A. MACCHI	LA STRADA FERATA	TTBB	CANTO POPOLARE
67	CAMILLO MOSER	LA TERA DEL NONO	TTBB	CANTO POPOLARE
68	RENATO DIONISI	LAUDA DELL'EPIFANIA	TTBB	CANTO NATALIZIO
69	CAMILLO MOSER	LE DOLOMITI	TTBB	CANTO POPOLARE
70	CAMILLO	LE MAITINADE DEL	TTBB	CANTO

	DORIGATTI	NANE PEIROT			POPOLARE
71	CAMILLO DORIGATTI	L'ORGHEN PERZEN	DE	TTBB	CANTO POPOLARE
72	MARCO MAIERO	MAGGIO		TTBB	CANTO POPOLARE
73	BEPI DE MARZI	MAMA MAMA PIERO ME TOCA		TTBB	CANTO POPOLARE
74	BEPI DE MARZI	MARIA LASSU'		TTBB	CANTO POPOLARE
75	BEPI DE MARZI	MENTRE SILENZIO	IL	TTBB	CANTO POPOLARE
76	CAMILLO DORIGATTI	MEZZANOTTE MOSCA	A	TTBB	CANTO POPOLARE
77	CARLO NANI	MOLA ZO LA SCALETA ROSINA		TTBB	CANTO POPOLARE
78	TEO USUELLI	MONTAGNE VALDOTAINES		TTBB	CANTO POPOLARE
79	ELAB. FRANCO SARTORI	MONTAGNE VALLATE	MIE	TTBB	CANTO POPOLARE
80	AUTORE IGNOTO	MUZYKY - MUZYKY		TTBB	CANTO CEKA REP.
81	GIANNI MALATESTA	NA VOLTA GH'ERA		TTBB	CANTO POPOLARE
82	PUDDU / MEREU	NANNEDDU MEU		TTBB	CANTO POPOLARE
83	LUIGI PIGARELLI	NENIA DI GESU' BAMBINO		TTBB	CANTO NATALIZIO
84	p. MARIO LEVRI	NINNA NANNA		TTBB	CANTO NATALIZIO
85	MARIO LANARO	NOEL		TTBB	CANTO NATALIZIO
86	LUIGI PIGARELLI	NOI SIAMO I TRE RE		TTBB	CANTO NATALIZIO
87	LUIGI PIGARELLI	OGGI E' NATO SIN UNA STALLA		TTBB	CANTO NATALIZIO
88	RENATO DIONISI	OH FELICE CHIARA NOTTE	O	TTBB	CANTO NATALIZIO
89	GIANNI MALATESTA	OH MONTAGNE		TTBB	CANTO POPOLARE
90	ARM. PAOLO ZAMPEDRI	OH SANCTISSIMA		TTBB	MUSICA SACRA
91	RENATO DIONISI	OI LISABELA		TTBB	CANTO POPOLARE
92	LUCIANO FUMAI	OLD MAN RIVER		TTBB	CANTO POPOLARE

93	BEPI DE MARZI	PICCOLA CANTA DI NATALE	TTBB	CANTO NATALIZIO
94	BEPI DE MARZI	PORTA CALAVENA	TTBB	CANTO POPOLARE
95	FERNANDO MINGOZZI	PREGHIERA TRENTINA	TTBB	CANTO POPOLARE
96	GIANNI MALATESTA	PUER NATUS	TTBB	CANTO NATALIZIO
97	ARM. LAMBERTO PIETROPOLI	QUANDE ME SON SPOSA'	TTBB	CANTO POPOLARE
98	NUNZIO MONTANARI	QUATTRO CAVAI CHE TROTA	TTBB	CANTO POPOLARE
99	ELAB. PAOLO ZAMPEDRI	REBANDONADA	TTBB	CANTO POPOLARE
100	ENRICO FAES	RICORDI	TTBB	CANTO POPOLARE
101	BEPI DE MARZI	RINDOLA	TTBB	CANTO POPOLARE
102	FRANCO SARTORI	SABATO DI SERA	TTBB	CANTO POPOLARE
103	G.F. HAENDEL	SALVE REGINA	TTBB	MUSICA SACRA
104	BEPI DE MARZI	SAN MATIO	TTBB	CANTO POPOLARE
105	CAMILLO MOSER	SANTA NOTTE	TTBB	CANTO NATALIZIO
106	CAMILLO DORIGATTI	SERENADELA DE TRENT	TTBB	CANTO POPOLARE
107	BEPI DE MARZI	SIGNORE DELLE CIME	TTBB	CANTO POPOLARE
108	AUTORE IGNOTO	SKODA LASKI	TTBB	CANTO CEKA REP.
109	FRANCO ZARDINI	STELUTIS ALPINIS	TTBB	CANTO POPOLARE
110	FRANZ XAVER GRUBER	STILLE NACHT	TTBB	CANTO NATALIZIO
111	ARM. BEPI FRONZA	STILLE NACHT	TTBB	CANTO NATALIZIO
112	ARM. ANTONIO PEDROTTI	SUI SCARPAZI MONTI	TTBB	CANTO POPOLARE
113	CAMILLO DORIGATTI	SUL FIUME RAPIDO	TTBB	CANTO POPOLARE
114	SILVIO DEFLORIAN	TONI NENTE A CROZAR	TTBB	CANTO POPOLARE
115	FRANCO SARTORI	TRENTATRE'	TTBB	CANTO POPOLARE

116	ERNESTO CURTIS	de	TU CA NUN CHIAGNE	TTBB	CANTO POPOLARE
117	ANTONIO PEDROTTI		TU SCENDI DALLE STELLE	TTBB	CANTO NATALIZIO
118	LUGI FIGARELLI		VARDA LA LUNA	TTBB	CANTO POPOLARE
119	RICCARDO GIAVINA		WHITE CHRISTMAS	TTBB	CANTO NATALIZIO
120	FABIO BONATTI		MADONNA DEL CONFORTO	TTBB	MUSICA SACRA
121	DAVIDE VANDER SFROOS		NINNA NANNA DEL CONTRABBANDIERE	TTBB	CANTO POPOLARE
122	RACHEL PUDDU	-	NO POTHO REPOSARE	TTBB	CANTO POPOLARE SARDO

2.2. Coro 'Modelli unici', dei Commercialisti e revisori contabili di Verona

Si riporta il testo del primo atto formale che il coro Modelli Unici ha emanato quale invito a partecipare alle attività dello stesso:

Gentili Colleghi e Colleghe,

conquistate positivamente dall'evento musicale che ha preceduto il Galà dello scorso Natale, abbiamo ideato la nascita del Coro dell'Ordine dei dottori commercialisti e degli esperti contabili di Verona, diretto da Marco Pasetto (direttore e clarinettista della Storyville Jazz Band), nella speranza che molti di Voi gradiscano partecipare all'ambizioso e goliardico progetto.

La partecipazione è aperta a tutti gli iscritti all'Ordine dei dottori commercialisti e degli esperti contabili di Verona e loro praticanti.

Non è necessaria alcuna esperienza in ambito musicale, poiché il metodo didattico che verrà utilizzato consentirà un apprendimento veloce e soprattutto divertente.

Il direttore di coro Marco Pasetto ha accolto con molto entusiasmo l'invito e ha dato la propria disponibilità il martedì di ogni settimana dalle ore 20.30 alle ore 22.00.

Le prove del coro si svolgeranno presso l'Accademia di Alta Formazione Musicale a Verona, in Via San Cosimo 6.

Il progetto vorrebbe iniziare quanto prima e proseguire fino alla pausa estiva per poi riprendere con il mese di settembre con l'obiettivo di preparare il repertorio per il concerto del prossimo Galà di Natale 2011.

Ai partecipanti potrà essere richiesto un contributo minimo variabile in funzione del numero dei coristi, nella speranza di ridurre a zero tale contributo con la collaborazione di qualche sponsor.

Cantare fa bene: non solo al fisico (con l'appoggio addominale e intercostale), ma anche all'anima (portando il suono in alto).

Se non credete a quanto sopra, può essere altrettanto convincente il detto "canta che ti passa"?

Nella speranza di aver diffuso, con queste ultime parole, l'entusiasmo che ha colto le organizzatrici del progetto, Vi invitiamo a contattarci direttamente entro il 20 aprile 2011, al fine di renderVi successivamente nota la data del primo incontro.

Verona, 5 aprile 2011

Si riporta il questionario compilato dal coro Modelli Unici:

Alla cortese attenzione del
dott. Matteo Del Negro

Egregio dott. Del Negro, Le inoltro il questionario compilato.

1) Nome attuale della compagine.
Coro dei Commercialisti di Verona – “Modelli Unici”

2) Storia analitica del gruppo, con particolare riferimento a fatti e/o persone che ne hanno promosso la nascita.

Il Coro nasce nel mese di maggio del 2011.

Il galà di Natale 2010 organizzato dall'Ordine dei dottori commercialisti di Verona, tra gli eventi prevedeva l'intervento di una big band e un coro di ragazzi, seguito poi dalla cena degli iscritti.

Lo spettacolo entusiasmante di quella sera ha dato vita all'idea di costituire un coro di commercialisti. Quella stessa sera io e la mia collega Stefania abbiamo chiesto il permesso al nostro Presidente, il quale ha risposto “Se ci riuscite vi do un bacio in fronte!”. Abbiamo iniziato con la ricerca del direttore, della sala prove e spedito una circolare per invitare i colleghi a partecipare all'iniziativa.

La prima esibizione del Coro è stata al Teatro Filarmonico di Verona al Galà di Natale 2011

organizzato dall'Ordine dei dottori commercialisti di Verona: un vero successo, non solo musicale, ma soprattutto come esempio di iniziativa rivolta all'aggregazione e condivisione culturale tra colleghi.

3) Contesto sociale in cui il gruppo ha operato e/o opera nel presente e luogo in cui svolgeva/svolge le proprie prove.

Il Coro ha una brevissima storia e solo due stagioni di prove svolte il primo anno in una scuola

musicale privata e il secondo in una delle sale messe a disposizione del Comune di Verona. Il coro si ritrova per le prove ogni settimana.

Il numero delle esibizioni arriva a contare le dita di una mano, ma sono tutte molto significative.

Oltre ai Galà di Natale 2011 e 2012, il Coro ha partecipato all'evento Verona Risuona 2012 e 2013, progetto ideato dal Conservatorio di Verona, Accademia di Belle Arti di Verona, Goteborgs Universitet con il patrocinio del Comune di Verona.

Recentemente il Coro ha partecipato alla rassegna Quingentolart tenutasi a Quingentole in provincia di Mantova. Si tratta di un evento inserito nella più ampia iniziativa socio-culturale

“Rintracciarti – diritti in cerca d'identità” organizzata dall'associazione Ars Educandi, con la

collaborazione della Provincia di Mantova, che promuove diversi spettacoli nei comuni dell'Oltrepò mantovano colpiti dal sisma del 2012.

4) Motivazioni circa il legame del coro con l' ambiente lavorativo/sociale di cui è emanazione implicita o esplicita, formale o informale.

Il legame con l'ambiente lavorativo è stato determinante. Tutti i coristi sono infatti all'Ordine dei commercialisti di Verona, e la finalità è proprio quella di favorire l'aggregazione tra colleghi e gli scambi anche lavorativi.

Il risultato è stato che il gruppo non perde occasione per ritrovarsi anche al di fuori dell'ambito corale e lavorativo. Sono, infatti, molto frequenti cene e inviti ad altri eventi culturali. Basta visitare la pagina di facebook "Modelli Unici" per comprendere il tipo di rapporto che lega i coristi.

E' proprio questo legame speciale che forse dà la forza ai coristi di continuare a essere presenti alla prove, dopo una giornata di 10/12 ore di lavoro.

Infine, ci aiuta a perseverare nella nostra iniziativa la reazione positiva degli spettatori al fatto che i coristi sono commercialisti e la inaspettata semplicità e simpatia dei componenti, quasi contrarie al rigore che impone l'esercizio della professione.

Semplicemente meraviglioso!

5) Numero di componenti attuali, loro disposizione in sezioni e, eventualmente, strumentisti attivi.

Attualmente i coristi sono 16 suddivisi in 2 bassi, 4 tenori, 5 contralti e 5 soprani.

6) Presenza e profilo del direttore (ove presente).

Il Coro è diretto da Marco Pasetto, diplomato in clarinetto al Conservatorio di Milano e in musica jazz al Conservatorio di Rovigo, e direttore della Storyville Jazz Band e della Big Band Ritmo Sinfonica Città di Verona.

7) Repertorio analitico del coro.

Il repertorio è costituito da brani di semplice esecuzione, tratti in parte dal metodo VoiceWorks di Peter Hunt. La scelta musicale ha consentito ai coristi di sperimentare e fondere le proprie voci, e porre in tal modo le basi per un durevole e costante miglioramento. La suddivisione del coro in sezioni è infatti molto recente. Tra gli ulteriori brani vi sono Però mi vuole bene, Un bacio a mezzanotte e Soldi Soldi Soldi.

8) Principali manifestazioni cui il gruppo ha partecipato; eventuali iniziative che il coro promuove.

Si veda punto 3

9) Bibliografia, discografia e sitografia del coro

Il Coro attualmente ha solo una pagina facebook Modelli Unici.

10) Recapiti

Giorgia Gallo
Verona, Viale Palladio 29/a
giorgia.gallo@studiodottgallo.com
045/8183111 – 345-----

Rimango a disposizione per ogni ulteriore informazione e colgo l'occasione per porgerLe i migliori saluti.

L'ARENA
Sabato 26 Ottobre 2013

CAPRINO. Gli ideatori del progetto sono Ballofestival, Cestim e «Tante Tinte». Saranno ben accetti anche i danzatori

Arriva l'orchestra multietnica per favorire l'integrazione

Iscrizioni aperte a musicisti e cantanti di ogni provenienza: nel demo che spiega l'iniziativa anche il Coro dei commercialisti

Barbara Bertasi

Appello corale, sotto ogni punto di vista. Conto alla rovescia per creare l'orchestra interculturale del Baldo Garda, «luogo di pace» che armonizza voci e anime dei moltissimi stranieri, una realtà di poco considerata che sono circa 100mila nel Veronese (il 10 per cento degli abitanti), molti dei quali residenti in provincia e nel Baldo Garda.

Il progetto, che è stato presentato anche in Regione come sponsor per deviazioni, nasce da un'iniziativa dell'associazione culturale caprinese Ballofestival, presieduta da Daniela Simonini, che ha parlato col Cristo studi Immigrazione (Cestim) di Verona e «Tante Tinte», rete di scuole primarie e secondarie, grazie a cui il progetto potrà favorire laboratori e percorsi didattico-culturali che integrino le diverse culture nella musica, nel canto e nella danza.

L'obiettivo è costituire un gruppo vocale-strumentale formato da almeno trenta artisti. Un'opzione assai più del

potenziale risultato si vede cliccando su <http://www.cestim.it/orchestra>. Sono infatti disponibili due video, girati da Ballofestival nella corte del Raissa a Palazzo di Caprino, in cui una danzatrice italiana e due dello Sri Lanka ballano al ritmo della musica di un ensemble di musicisti di vari paesi diretti dai maestri Marco Fasetta e Tommaso Castiglioni, direttori artistici della futura orchestra. Con loro anche il coro dei commercialisti di Verona che ha subito appoggiato l'iniziativa. Ora, dopo la stesura del progetto e di queste prime prove, si passa alla divulgazione. Ballofestival, Cestim e Tante Tinte hanno stampato centinaia di locandine - in italiano, portoghese, arabo, inglese, francese e aliano - dedicate a chi ama la musica.

Chi le sostiene sono strumenti, danzatori o cantanti e desidero esprimere condogliosa con tutti questa passione. È invitato a farsi avanti. Le locandine sono reperibili in biblioteche, scuole, Comuni, direttori sanitari e altri punti d'aggiornamento per stranieri.

«Intenzionalmente costituir



Un'immagine tratta dal video del demo che pubblicizza il progetto: in fondo il Coro dei commercialisti

un'orchestra e un coro in cui si parla «world music» e in cui le diverse provenienze e i diversi «stile e linguaggi non siano limitati ma ricchezza», dice la presidente di Ballofestival Daniela Simonini. Gli interessati potranno compilare il modulo scaricabile da www.ballofestival.org e www.cestim.it/orchestra e dietro la locandina, facendola pervenire entro il 31 novembre, via fax allo 045.798332 o a ballofestival@ballofestival.org.

«Il weekend del 15 novembre «relativo», spiega Gaetano Greco, scerpo di Ballofestival. «Desidereremmo però avere

un certo numero di schede da tagliare entro fine novembre per dar modo ai maestri che ci seguono, Fasetta e Castiglioni, di fare le prime audizioni».

«L'idea è creare una realtà che coinvolga il Baldo Garda ma le porte sono aperte a tutti proprio per favorire l'incontro delle molte culture che animano la nostra zona», dice Simonini. E non si esclude gli artisti italiani. «Gli italiani non possono mancare se si parla di integrazione», evidenzia Greco. Aggiunge il direttore del Cestim Marco Danese: «Il progetto è un work in progress, si costruisce passo dopo

passo. Decideremo come comportarsi secondo l'ordine di schede e audizioni. Saranno i maestri a rendere omogenee abilità e capacità musicali».

Spiega Danese: «Non è un'idea inventata da noi. In altre città italiane queste realtà stanno nascendo. Il nostro riferimento è l'orchestra di Piazza Vittorio a Roma, un gruppo che fa musica d'alta qualità e la porta nel mondo. Intanto, grazie a Tante Tinte, «Scuole di parentesi nella scuola, poiché tra gli obiettivi c'è la realizzazione di laboratori interdisciplinari nelle scuole del Baldo Garda. E non solo. ■

2.3. Corale Bella Ciao di Trento



L'incontro con i rappresentanti il coro Bella Ciao avviene in una piovosa giornata di Novembre 2012 a Trento, nella tarda mattinata di una Domenica, nel bar contiguo alla chiesa di San Martino dove presta servizio liturgico Don Bepi Grosselli; all'incontro partecipa lo storico presidente Albina Bridarolli.

Le presentazioni di rito lasciano ben presto il campo alla travolgente vitalità di Don Grosselli, fondatore ed anima di un gruppo corale nato dalla coazione dell'attività sindacale e della sensibilità più sociale della chiesa trentina.

Un tempo probabilmente definibili come 'prete lavoratore', Don Grosselli inventa il coro per rispondere all'esigenza di divulgare, dopo aver riscoperto e ricercato, testi e storie – ampiamente tratti dalla realtà di area trentina e non- appartenenti al mondo del lavoro, dell'emigrazione, della condizione femminile. La considerazione centrata sul lavoratore, inteso come persona, accompagna tutta la genesi del coro, di cui fanno parte componenti del sindacato, soprattutto CGIL e CISL, nonché aggregati dal mondo sindacale, prevalentemente cattolico.

Tale identità, determinata ab origine dalla presenza e fondazione del coro da un religioso, si riflette anche nelle attività che il coro svolge, non ultima l'animazione di funzioni religiose seppur in determinate circostanze.

E' questa, per inciso, una facoltà altrimenti rilevabile non raramente fra le formazioni indagate, sensibili, per la maggior parte, all'ambito religioso, anche in ragione di un contesto –descritto nei passi riportati di Lago e Bernardi- a ciò favorevole per ampia tradizione diacronica.

La connotazione, in questo caso, della frequentazione religiosa non si configura solo come rispettoso atto di attenzione alla dimensione sociale che la Chiesa cattolica ha, da sempre, esercitato con fecondità in quest'area triveneta, bensì si percepisce come una vicinanza sentita e personale. Ciò emerge, ancor più, dalla presenza del direttore Tarcisio Battisti, docente di conservatorio ma anche delegato ed insegnante presso l'Istituto diocesano di Musica Sacra di Trento.

Una vicinanza all'ambito religioso che si traduce, anche, nella frequentazione di luoghi appartenenti alla chiesa locale –ad esempio il parco in cui è stato girato il videodocumento del 25 Aprile 2013 riportato in questa sede- e in manifestazioni promosse in collaborazione ad essa. Tuttavia, dal racconto di Don Grosselli, emerge certamente questo humus comune fra area religiosa e mondo sindacale tuttavia la dimensione che si fa strada è propriamente quella di un attivismo, peraltro energico sebbene non estremista, rivolto in due versanti: da un lato promuovere un intenso lavoro di ricerca in merito a repertori negletti concernenti la situazione femminile, generalmente storico-politica, emigratoria; dall'altro un impegno solido nella diffusione di tali documenti mediante il canto.

In questo senso, la carrellata operata da Don Grosselli in quella sede svela la concreta esistenza di un coro unico per il suo genere ed in quanto tale seguito talvolta con distacco talaltra con scetticismo da un ambiente –quello di area trentina- evidentemente segnato in modo più sostanzioso dalla presenza di una coralità –prototipica, per certi aspetti- votata alla dimensione popolare e, propriamente, alpina.

In questo senso si dispongono le riflessioni, svolte da Don Grosselli ed inseguito riportate, in merito ad una allusiva marginalizzazione del coro Bella Ciao, con particolare riferimento all'ambito scolastico ma con una prospettiva anche più larga. Questa vocazione assai particolare, cui il coro è votato, ne conferisce un'identità piuttosto marcata, identità che coinvolge primariamente i coristi, per gran parte testimoni del coro fin dalla sua nascita.

E certamente non si può non riscontrare, anche nel corso dell'incontro, l'alto grado carismatico esercitato da Don Grosselli nel guidare il coro e nell'amalgamarne i membri attorno all'idea fondante: testimonianza spettacolare e attiva di valori umani e sociali, altrimenti –in altri contesi- difesi con l'azione sindacale e religiosa. I diversi documenti presentati durante il colloquio testimoniano un processo musicale ed identitario piuttosto

preciso: si legge, ad esempio, in un vademecum cartaceo stampato per precisare agli interessati la presenza del coro a qualche evento concertistico:

“ci siamo per queste ragioni, con un repertorio decisamente diverso e la volontà di confronto culturale’ o ancora ‘eseguimo ballate storiche per recuperare la memoria di un popolo che ha lottato per la libertà, la pace e il lavoro: operai, emigranti, partigiani e donne.

I canti del Bella Ciao -a voci scoperte o con accompagnamento strumentale- diventano concerto popolare a 4 voci miste. Così i sogni del passato si fanno contemporanei e gridano *Svegliati e va’*.... Perché ci sono ancora molte resistenze da affrontare e molti sentieri da battere. Per un tempo un po’ smemorato, questa operazione può essere una risorsa: rinverdisce tradizioni che fanno parte del codice genetico del nostro popolo; e il canto si globalizza. Perché, su questi temi, tutto il mondo è paese.”

Vi si rintraccia un doppio anelito: una spinta verso il passato per recuperare memoria e, parimenti, una propulsione, anch’essa doppia, da un lato verso il futuro e dall’altro verso una condivisione spaziale.

Ancora, sempre da cartacei distribuiti:

“La Corale Bella Ciao –nata nel 1994 dall’ambiente sindacale e del volontariato- è una voce eccentrica nella vasta coralità trentina. Si tratta di una manciata di cantori che eseguono “ballate storiche” che, attraverso un cammino di conoscenza, ripropongono la memoria di un popolo che ha sofferto e lottato per la libertà e per la dignità: gli operai, i contadini, gli emigranti, i partigiani e le donne.”

Miglior sintesi dei principi, delle origini, della vocazione che promuove la nascita e presenza di tale gruppo in un contesto corale, probabilmente non è possibile: in essa appaiono tutti gli elementi centrali che ne determinano la fisionomia...la cerniera fra ambiente sindacale e volontariato, l’identità forte, il repertorio storico, l’attenzione ai marginali, finalmente il ruolo *politico* esercitato dal coro.

Ruolo politico differente rispetto agli altri due gruppi omologhi censiti e documentati in area friulana, maggiormente, questi ultimi, propaggine di *movimenti politici*. Viceversa, per il Bella Ciao, si rileva un ruolo politico, inteso nell’accezione generale del termine, ovvero di rappresentazione di istanze e di segnalazione di condizioni sociali. La differenza non è di poco conto poiché segna almeno due discrimini: un discrimine interno (gli appartenenti manifestamente non condividono una militanza politica specifica) ed esterno (il repertorio è votato al sociale, non prettamente innologico come i due altri esempi citati). Queste e altre problematiche sono presenti nell’intervento esplicitato da Don Grosselli in occasione dell’anniversario della nascita del coro:

Festeggiare 10 anni di Coro può sembrare una cosa da poco. Per la Corale Bella Ciao di Trento non è così, perché è nata sull rischio di una sfida culturale che poteva apparire passeggera, di una stagione e dal fiato corto. Il Presidente Angiola Brida (Albina Bridarolli, ndr) ed il direttore/fondatore don Bepi Grosselli, hanno proclamato la loro lettura dell'evento e i loro intenti per il futuro. All'interrogativo che è di molti 'che senso ha caratterizzare un coro con un repertorio così particolare?' Brida ha risposto così: 'La sfida, che ora come allora ci connota di più, è la scelta del repertorio/il tipo di testimonianza che vogliamo dare: canti del lavoro, dell'emigrazione, della Resistenza, delle donne... Si tratta di un impegno civile e di una responsabilità sociale, un invito a non dimenticare, per imparare dalla storia, per riflettere anche sui fatti di oggi, memori di quanto accaduto ieri e per questo con una sensibilità e per certi versi un bagaglio culturale accresciuti'. Ma c'è una seconda sfida che può essere comune anche ad altri cori ma che per il coro di via Muredei (il coro Bella Ciao, ndr) in Trento ha un risvolto particolare. 'Il cantare in coro -ribadisce la Presidente- è un piacere popolare, una tradizione tutta trentina. Coniugare passione civile e passione corale poteva costituire una miscela particolarmente impegnativa e rischiosa. Per noi l'essere parte di un coro -pur provenendo da esperienze lavorative e di impegno civile diverse- è diventata un'opportunità per imparare a confrontarsi, ascoltarsi, assumersi responsabilità, rendersi disponibili alla crescita non solo personale ma anche di tutto il gruppo...insomma a diventare persone migliori'. All'assemblea/festa ha inviato un omaggio scritto anche Sandro Schmid (uno dei soci fondatori, ndr) il quale, tra l'altro ha ricordato che: '...l'idea era quella che fosse proprio l'anima del sindacato operaio a mantenere saldo il ponte con i sacrifici e l'impegno di milioni di persone che ci hanno preceduto e che hanno lottato per la giustizia sociale e per un mondo migliore per le generazioni future. I valori del mondo del lavoro si sono intrecciati con quelli della Resistenza. Conservare memoria e ridare voce ai canti popolari che segnano queste pagine di storia è un'operazione ambiziosa ed importante che con la passione e la tenacia del vostro impegno avete saputo realizzare. E' importante che a fare questo sia stata una "corale". Dalla corale Bella Ciao ho imparato quanto sia importante dedicarsi ad un obiettivo che si può raggiungere solo stando assieme. Ognuno portando con umiltà il proprio contributo per metterlo a servizio degli altri. Non vorrei rubare il mestiere a don Bepi (Grosselli, il fondatore ndr), ma ho sempre pensato che in una corale non si mescolano armoniosamente solo le proprie voci tonalità ma anche le proprie anime. E' questo che dà quel tocco magico e imponderabile che riesce ad entrare nel cuore di chi ascolta e che sa risvegliare sentimenti ed emozioni'. Bepi Grosselli ha approfittato dell'occasione per offrire alcuni spunti non solo alla Corale ma anche a quanti, responsabili dello sviluppo culturale della gente trentina, guardano con interesse a quanto sta facendo la Corale Bella Ciao.

Alle nostre domande ha dato precise risposte:

Don Grosselli, quale il vostro progetto/sogno, dentro la coralità trentina?

'Immettere nel repertorio qualche brano del Movimento operaio, della Resistenza, del Movimento delle donne, anche perché questi aspetti fanno parte della cultura del nostro popolo e non solo la guerra, le montagne, il vino e la bella. E' vero che nel repertorio corrente ci sono i canti dell'emigrazione, ma spesso sono romantici, nostalgici o da "capitalismo compassionevole". Ci sono anche i brani sui "mestieri" (dai contadini alle "serve", dagli arrotini agli aizzimponeri: noi ne abbiamo trovati circa una trentina) ma anche qui si indulge nella pura descrizione neutrale ed asettica'.

Come è andata?

‘Oggi si canta –liberamente- Partigiano, Bella Ciao, Sciur padrun ma non si va più in là. Abbiamo fatto un’edizione con 42 brani, sperando che qualche arrangiatore di serie a li prendesse in mano... forse qualcuno ha paura di sporcarsela?’

Quale il vostro pubblico e le Istituzioni più interessate ai vostri concerti?

‘Il pubblico è sempre meraviglioso e disponibile ad essere coinvolto. Ripassando la quindicina di concerti annuali, emergono questi nomi: il Sindacato, l’ANPI dei Partigiani, gli ex-internati, le ACLI, la Trentini nel mondo, l’Università, la Festa dei popoli ed in modo particolare alcuni assessorati comunali alla cultura che non vogliono lasciar mancare al calendario annuale di iniziative culturali la nostra specifica esperienza. Siamo entrati solo in due scuole..e lo dico con amarezza.’

Prospettive per il futuro?

A noi pare che, nell’ultimo periodo, il genere “cori-popolari-trentini” stia evolvendosi su due linee: quella di reinventare tradizioni, mettendo in versi e musica i problemi contemporanei (il coro Marianese di Como e anche i Crodaioli hanno fatto qualcosa, il Croz Corona di Denno continua, decisamente, su questa strada); quella di attingere nuova linfa musicale allargandosi al mondo (i popoli impegnati nelle lotte di liberazione hanno prodotto un repertorio vastissimo, dai Salmi agli Spirituals, dai Canti della Diaspora o dei vari Samizdat dell’Est). In questo senso noi guardiamo con interesse alla corale Altreterre di Vigo Meano che, da quattro anni, accosta la nostra tradizione musicale a quelle lontane, di terre e di sapori diversi.

Difficoltà?

Quelle di tutti, con una specifica: mantenersi fedeli alla nostra ispirazione iniziale, nel repertorio e nel metodo di lavoro. A partire da due convinzioni di fondo: che un coro in più, nel Trentino, non ha proprio senso; e che il mondo non finisce ad Affi...e nemmeno a Salorno.

Curriculum Corale bella Ciao

La Corale è nata a Trento, nel 1994, in seno al sindacato, è composta da 30 persone (13 Soprani, 7 Contralti, 5 Tenori, 5 Bassi). Lo Statuto che il gruppo si è dato dice così: "L'associazione culturale "Bella Ciao" ha lo scopo di recuperare alla coralità i canti del Lavoro e della Resistenza; di favorire la ricerca e la valorizzazione della tradizione musicale trentina sui temi dell'emigrazione e della condizione operaia e contadina.

Essa intende anche contribuire alla celebrazione della memoria storica del Movimento dei lavoratori, delle sue lotte e delle sue conquiste per la libertà, la solidarietà, l'unità e la pace". (art. 2).

Così la coralità trentina si arricchisce di un nuovo tassello (non solo canti della montagna, della guerra e dell'amore, ma anche canti nati dal movimento dei lavoratori e

dall'esperienza partigiana); così si cerca di dare dignità corale ad una produzione popolare esposta al rischio della dimenticanza e aprire nuovi orizzonti alla ricerca folkloristica.

Il maestro ha insegnato nelle scuole primarie, specializzandosi in musica corale e in gregoriano; nel '78 ha edito una raccolta di "Cante alpine e popolari"; nell'ultimo periodo è impegnato sul filone dei canti del lavoro e della resistenza.

La Corale ha edito nel 1996 una raccolta dei suoi canti, armonizzati in gran parte dal direttore, dal titolo "Belle Ciao: canti del lavoro e della resistenza" (ed. Osiride). Con lo stesso titolo, nel 1997 ha inciso una musicassetta e nel 2002 un CD dal titolo "Veniamo da lontano" (informazione diretta)

Repertorio:

Veniamo da Lontano, arr. G. Grosselli

Son la mondina, arr. G. Grosselli

Sciur padrun, arr. G. Grosselli

Cimitero di rose, arr. G. Grosselli

Na sera serena (cianta de Jager), Sepp Frontull

Bella ciao, arr. G. Grosselli

Addio Lugano bella, L. Andreatta

La settimana, arr. G. Grosselli

Bella se tu sapessi, elab. G. Grosselli

E quei briganti neri, arm. G. Grosselli

Fischia il vento, arm. G. Grosselli

Amore mio non piangere, libera rielab. G. Grosselli

Merica Merica, arr. Per flauto e coro di G. Grosselli

Sebben che siamo donne, arm. G. Grosselli

O Lord, arr. Per flauto e coro di F. Viadelli

Nick e Bart, E. Morricone

Gli aizimponeri, arm. A. Pedrotti

Mamma mia mi son stufà, elab. A. Mazza

Maremma maremma, arm. G. Grosselli

Son cieco, arm. G. Grosselli

Tommy, arm. G. Grosselli

Laora ti Bepin, arm. G. Grosselli

Lingèra, dal rep. Sasso Rosso (val di Sole)

Zom, zom zu la belamonte (popolare Val di Fiemme)

Canto del minatore, arm. G. Grosselli

Il ritorno del minatore, arm. G. Grosselli

Noi siam partiti, arm. C. Moser

Son na serva, arm. G. Grosselli
Io son metalmeccanico, arr. G. Grosselli
Ve do la bona sera (popolare Val Rendena) arm. G. Grosselli
Buona notte (popolare Val di Fassa)
Brot Und Rosen (canto del sindacato bavarese), E. Jedamus
Se succede nel Trentino, arm L. Andreatta
La checa de la Gina, I. Varner e G. Grosselli
Noi che siam per l'uguaglianza (canto della lotta operaia) arm. G. Grosselli e L. Andreatta
O Gorizia (canto contro la guerra e i suoi 'signori'), elab. G. Grosselli
Meglio sarebbe, arm. C. Dorigatti
E mi son chi 'n filanda, arm. G. Grosselli
El boschiero (popolare della Valsugana) raccolto e armonizzato da S. Battisti
John Brown's body (popolare americana) arm. G. Grosselli
Europa canta, L. Beethoven, arr. G. Grosselli
Sen zent che va, ricostruz. M. Alessandrini
Amore mio non piangere, arm. G. Grosselli
Bella se tu sapessi, arm. G. Grosselli
Gli scariolanti, arr. G. Grosselli
La cava, arm. G. Grosselli
So stata a lavorà, arm. G. Grosselli
Gli scioperanti, arr. G. Grosselli
E quei briganti neri, arr. G. Grosselli
El pueblo unido, arr. G. Grosselli
Eravamo quattro fratelli, arm. G. Grosselli
Il bersaglier e il partigiano, arm. G. Grosselli
Siamo i ribelli, arm. G. Grosselli
Siam partigiani, arm. G. Grosselli
Sulle fortezze di Innsbruck, arm. G. Grosselli
Sulle colline del Piemonte, arm. G. Grosselli
Sul ponte fiume Sangro, arm. G. Grosselli
Ninna nanna a Sarajevo, arm. G. Grosselli
Non maledire, arm. G. Grosselli
Morti di R. Emilia, arm. G. Grosselli
Ragazze di Auschwitz, arm. G. Grosselli
Cimitero di rose, arm. G. Grosselli
O mamma, mamma, arm. G. Grosselli
O Sirio, Sirio, arm. G. Grosselli
Tommy, arm. G. Grosselli
Un dolor, arm. G. Grosselli
Canto della donna, arm. G. Grosselli
Folk-fantasia 'Italia', arr. G. Grosselli

Ho dipinto la pace, arm. G. Grosselli

Katzenau, elab. G. Grosselli

La madonina, arm. G. Grosselli

Na sera serena, arm. G. Grosselli

Nina, ti te ricordi, arm. G. Grosselli

Li fundanelle, arm. G. Grosselli

Valderì, valderà, arm. G. Grosselli

2.4. Coro Le voci della foresta



1) Nome attuale della compagine:

LE VOCI DELLA FORESTA; è sempre stato così dalla nascita.-

2) Storia analitica del gruppo, con particolare riferimento a fatti e/o persone che ne hanno promosso la nascita:

Era il lontano 1998 quando il 12 luglio, alla ricorrenza del S. Patrono, ci siamo ritrovati ed abbiamo accompagnato con "i soliti canti di Chiesa" la S. Messa.- Di fatto quel giorno non eravamo contenti dentro perché sentivamo che qualcosa mancava, ma cosa.- Quando poi, al cospetto di diversi bicchieri di vino sono stati intonati i più svariati canti che mai arrivavano alla fine, abbiamo capito cosa mancava alla Messa: il Coro.- Qui siamo nati, ed il ceppo c'è ancora: Caco, Tarcj, Maz, Dario, Sandron, Silvio, Liseo, Oscar, ma anche Tatac, Aldo e altri.-

3) Contesto sociale in cui il gruppo ha operato e/o opera nel presente e luogo in cui svolgeva/svolge le proprie prove:

Credo che arrivati a questo punto, dopo 14 anni di attività la scena operativa si sia allargata sempre più.- Siamo partiti da prove settimanali presso la Stazione Forestale di Tolmezzo per poi approdare ad Osoppo, grazie all'interessamento dell'allora Sindaco Sig. Londero, che ci ha gentilmente e gratuitamente messo a disposizione la sala comunale destinata alle varie

associazioni.- *La trasferta che i coristi fanno per partecipare alle prove è mediamente di 120 Km.- E dal piccolo orticello siamo ormai arrivati a (dover) soddisfare una discreta richiesta della nostra presenza corale. Andiamo dalle manifestazioni tipiche di carattere alpino (A.N.A.) a quelle alpine (C.A.I.) a quelle religiose (la nostra festa il 12 luglio , S. Barbara per i Vigili del fuoco) non disdegnando le varie rassegne corali di varie estrazione culturale e sociale.-*

4) Motivazioni circa il legame del coro con l' ambiente lavorativo/sociale di cui è emanazione implicita o esplicita, formale o informale:

Il coro è nato per questa forma di legame con la realtà operativa, ed in particolare con il nostro S. Patrono Giovanni Gualberto, per una forma di dovuto rispetto e ringraziamento tipico delle persone fortemente osservanti ed attente al fascino reale della “ sottomissione e protezione “ superiore, ma anche per il famoso detto “ ritroviamoci almeno una volta all' anno non solo per il bere e mangiare del corpo ma anche dello spirito.- Non è emanazione implicita e nemmeno informale, ma largamente libera e libertina, sia nella sua gestione che nelle presenze dei coristi, ma formale per senso di appartenenza e per sobrietà di intenti.-

5) Numero di componenti attuali, loro disposizione in sezioni e, eventualmente, strumentisti attivi:

Il gruppo è composto attualmente da 19 coristi ma generalmente le sue partecipazioni a manifestazioni si basano sulla presenza di 13 – 15 coristi; Le assenze sono varie e non sto ad elencarle ma una preme segnalare: quella dei nostri turni di lavoro.- Guardando il coro, la disposizione è la seguente: a sinistra bassi, poi baritoni, tenori primi e tenori secondi; non abbiamo mai effettuato concerti e rassegne accompagnati da strumenti musicali.-

6) Presenza e profilo del direttore (ove presente):

il direttore è ispettore Forestale in servizio presso la Stazione Forestale di Tolmezzo, autodidatta, non ha mai fatto corsi di apprendimento strumentale ma solo di direzione corale(organizzati dall' USCF – Unione Società Corali Friulane), ha cantato per 20 anni nel Coro G. Peresson di Piano d' Arta Terme (Ud) sotto la guida del M.tro Arnaldo De Colle da cui ha appreso ” l' arte della direzione”; Dal 1981 dirige il Coro misto “Teresina Unfer” di Timau (Paluzza) con il quale ha inciso 2 CD: il I°, Daur S. Pieri, il II° , i Salmi di Padre Davide Maria Turoldo legati alla Settimana Santa; Non sa suonare alcun strumento musicale ma gode di un' ottimo orecchio; E' sempre presente alle prove che si tengono solitamente il martedì di ogni settimana; E' poco carismatico ma si fa rispettare nella giusta maniera; poco avvezzo ai cerimoniali, è piuttosto lungo nelle presentazioni che, a suo dire, portano la platea ad immaginare già prima di ascoltare, il canto che verrà presentato; Per i coristi invece è solo tempo perso e perdita di concentrazione; Tipico loro motto è “ la forbice”.-

7) Repertorio analitico del coro:

Il repertorio, o meglio, alcuni canti a volte vengono scelti dal direttore anche come metodo di studio e di crescita vocale dei coristi, sapendo che quasi mai poi verranno presentati.- Al contrario diversi brani vengono dettati dal tipo di concerti che il coro viene chiamato a presentare e qui, per logica di cose, di un mio pensiero musicale, cerco di dare al programma che si presenta un filone logico, sia storico che musicale, legando quindi il coro stesso al territorio, alla cultura, alle tradizioni, ed inserendo poi nel programma stesso canti trasversali che mi aiutano a chiudere il cerchio.-

Posso sicuramente affermare che i canti di accompagnamento di una funzione religiosa danno pochi problemi di scelta in quanto determinati dall' ormai collaudato iter; Si discosta poco una manifestazione di carattere alpino (ANA) ove generalmente si sente cantare di tutto e di più credendo di far contenta la platea, ma il più delle volte non centrando l' obiettivo del titolo della

manifestazione; per contro i problemi più grandi sono le rassegne o i concerti a tema: Autore, Natura (acqua , vento, fuoco, pioggia ecc.), vita, morte, o peggio ancora: speranza, amore, ecc. – Andando ad analizzare il tutto posso sicuramente affermare che il coro non è portato a cantare Gregoriano, Polifonia sacra e profana, Madrigali, in quanto vocalmente non preparato; Riesce ad esprimere meglio il canto popolare di qualunque estrazione sia, con particolare attenzione a quelli che esulano da una certa e conclamata ritmica.- Sono infatti “cultore della parola cantata” e non delle “note parolate”; Questo ad indicare che la metrica è suggerita dalle parole che si cantano e non dal valore delle note: es. il vento non ha tempo, così come la pioggia, il lungo ed il corto, il sogno, ecc.,metrica che viene quindi data dal contesto della frase e non dalle virgole e dai punti del testo.-

Li ho divisi in tre gruppi: per autori-musicisti, Autori e musicisti, e autori–musicisti–armonizzatori.-

All’ inizio ci sono alcuni canti inseriti nel programma ma fine a se stessi.-

Tanto pe’ ccantà	Senza autore
Amici miei	Grasselli
Dolc moj Jezuz	Chinese Colussi (Canto della Val resia Ud)
Naneddu meo	Mereu Puddu (Canto sardo)
O Gorizia	L. Zampieri
La ballata del soldato	Armonizz. ?
J’ Abbruzzu	Perrone Mario Macchi
Ciant de filologiche	?
Zdravica	U. Vrabec
La roseane	A Zardini
Stelutis Alpinis	A. Zardini Vidoni
Il cialzumit	G.B. Candotti
Il testamento del Capitano	L. Pigarelli
Era una notte che pioveva	L. Pigarelli
Il canto del minatore	L. Pigarelli
La montanara	Ortelli Pigarelli
La smortina	L. Pigarelli
Viva la faccia nostra	L. Pigarelli
Sul ponte di Perati	Arm. C. Riferro
Senti cara nineta	Arm. C. Riferro
La violeta	Arm. C. Riferro
Aprite le porte	Arm. C. Riferro
Il cacciatore del bosco	Arm. C. Riferro
Al cjante il gjal	A. Pedrotti
Quel mazzolin di fiori	A. Pedrotti
Belle rose du printemps	A. Pedrotti
Il tuo fazzolettino	A. Pedrotti
La leggenda della grigna	Cantucci Carniel
Monte Canino	F. Mingozzi

<i>Vola vola vola</i>	<i>Donmarco Albanese Pigarelli</i>
<i>Foresta</i>	<i>V. Billi Vidoni</i>
<i>Siamo i tre re</i>	<i>Maiero</i>
<i>Cercheremo</i>	<i>Maiero</i>
<i>Da pe da clevo</i>	<i>Maiero</i>
<i>Padre nostro</i>	<i>Kedroff</i>
<i>Oh montagne</i>	<i>Malatesta</i>
<i>Tanti Auguri</i>	<i>l. Fumai</i>
<i>Adeste fideles</i>	<i>Trasc. Dionigi</i>
<i>Resta con noi</i>	<i>De Marzi</i>
<i>Salmo 150 della gioia</i>	<i>De Marzi</i>
<i>Signore delle cime</i>	<i>De Marzi</i>
<i>Ave Maria</i>	<i>De Marzi</i>
<i>Signore pietà</i>	<i>De Marzi</i>
<i>Santo</i>	<i>De Marzi</i>
<i>Agnello di Dio</i>	<i>De Marzi</i>
<i>Marì Betlemme</i>	<i>De Marzi</i>
<i>Maria lassù</i>	<i>De Marzi</i>
<i>Benia calastoria</i>	<i>De Marzi</i>
<i>Piccola Canta di Natale</i>	<i>De Marzi</i>
<i>L' ultima notte</i>	<i>Geminiani De Marzi</i>

8) Principali manifestazioni cui il gruppo ha partecipato; eventuali iniziative che il coro promuove:

Senza inserire tutte le date, che non ricordo, il coro è stato invitato dalla Sezione Ana del Lussemburgo e dal Fogolar Furlan di Città di Lussemburgo, cantando poi anche a Marcinelle in Belgio in occasione della visita alle miniere.-

Ha partecipato consecutivamente per tre anni, 2010 – 2012, a “Pusteria cantat” assieme ad altri 80 cori, ed ha avuto l’ onore nell’ ultima occasione di avere il direttore sul palco a dirigere tutti i cori nel concerto finale proponendo “Signore delle cime”; Partecipa ogni anno alla ricorrenza del Patrono dei forestali il 12 luglio; Particolare la presenza del coro a Vallombrosa (Fi) allorquando la Regione è stata interessata dall’ organizzazione della stessa ricorrenza a carattere nazionale.

Ha cantato per la Sezione Carnica dell’ ANA sul Monte Pal Piccolo in occasione dei pellegrinaggi Sezionali e Nazionali; Partecipa ormai abitualmente alla ricorrenza della Madonna di Castoia (Salino) il 24 maggio; Ha cantato presso il Comando del Vigili del Fuoco di Tolmezzo in occasione di S. Barbara; Numerose le rassegne corali in Friuli e nel vicino Veneto; Siamo stati partecipi a Trieste alla B.N.L in occasione della presentazione di Telethon.-

9) Bibliografia, discografia e sitografia del coro:

Il coro sino ad ora non ha prodotto nulla di quanto richiesto.-

10) **Recapiti:**

Direttore: Dario Scignaro; Cell. 335 1438600; Mail personale: scric1@libero.it

dario.scignaro@regione.fvg.it

Presidente: Claudio De Crignis; Cell. 335 1079098; Mail personale: cacodc@alice.it

Il gruppo corale "le Voci della Foresta" è nato quasi per caso nel 1999 quando un gruppo di Forestali amanti del canto, per solennizzare il 30° anno della Fondazione del Corpo Forestale Regionale del Friuli Venezia Giulia, in occasione dei festeggiamenti del Santo Patrono, si sono riuniti e, sotto la guida del Maestro e collega Dario Scignaro hanno fatto la loro prima esibizione. Sull'ala dell'entusiasmo è stato deciso di continuare l'esperienza.

Al momento il coro è formato da 14 elementi provenienti dalla Carnia, dal Pordenonese e dal Goriziano. La sede delle prove, per gentile concessione, è stata fissata in una stanza del Municipio di Osoppo

Il Coro negli anni, oltre a solennizzare regolarmente il 12 Luglio il Santo Patrono, San Gualberto, ha partecipato a diverse rassegne organizzate dai Cori Carnici, a Tolmezzo, Timau, Forni di Sotto, Villa Santina, Ravascletto ecc., ha partecipato ad una rassegna corale a Sacile di Pordenone e ha solennizzato varie ricorrenze religiose, sul Pai Piccolo ed a Gorizia e Nova Gorica nell' annuale incontro tra colleghi Forestali in occasione dell'entrata della Slovenia nella Comunità Europea nonché in alcune manifestazioni di carattere Sociale e benefiche quali Telethon, Case per anziani ecc.

Il repertorio della corale, al momento vastissimo, comprende canti di carattere sacro per l'accompagnamento di celebrazioni religiose, alcune villotte in friulano ed altre realtà culturali italiane ed estere, canti Alpini e di Montagna.

2.5 Coro Bianche Cime COSM Belluno

CORO BIANCHE CIME del Circolo Ospedaliero San Martino di BELLUNO

Questionario Coro Bianche Cime c.o.s.m:

1) Coro Bianche Cime c.o.s.m. Belluno

2) Il Coro Bianche Cime nasce nel maggio 1980 per volontà di alcuni appassionati del canto corale già dipendenti dell'Ospedale San Martino di Belluno con alla guida l'attuale direttore artistico Mirco Piccolin. Di carattere popolare il coro ha interpretato ed interpreta brani della tradizione scritti od armonizzati da vari autori (si citano tra gli altri Bepi de Marzi, Lamberto Pietropoli, Gianni Malatesta) e brani dello stesso direttore artistico Mirco Piccolin che proprio quest'anno 2013 ha pubblicato alcuni dei propri scritti in un fascicolo in onore dei 33 anni di attività del sodalizio.

Di formazione mista, il gruppo ha sempre organizzato in Belluno concerti corali ospitando prestigiosi nomi della coralità, da sempre partecipa a manifestazioni su invito di enti e fondazioni, anima le celebrazioni liturgiche ed allietta con i propri canti, con spirito di volontariato, le case di soggiorno per anziani e luoghi di cura (Istituzionali le sante messe presso l'Ospedale San Martino di Belluno nelle ricorrenze di San Biagio, giornata mondiale del malato, San Pio, Santa Lucia).

3) Da sempre il coro opera nella città di Belluno, luogo di emigrazione ed ora anche di immigrazione, zona di montagna dalle cui radici si traggono le esperienze anche in ambito corale. Da sempre il coro è una delle emanazioni del Circolo Ospedaliero Ricreativo Culturale ora San Martino svolgendo le prove bisettimanali presso la sede di detto Circolo nell'ambito dell'area ospedaliera.

4) Già dagli esordi il coro era formato da dipendenti dell'Ospedale di Belluno che negli anni sono parzialmente diminuiti lasciando spazio ad altri coristi non necessariamente appartenenti alla sanità pur iscritti al Circolo Ospedaliero.

5) Attualmente il coro è composto da 22 elementi suddivisi in quattro sezioni: bassi (5) contralti (6) soprani (6) tenori (5) senza accompagnamento strumentale se non utilizzato durante le prove per una migliore comprensione delle parti da assimilare. Presentatore ufficiale il Poeta dialettale bellunese Gino Tramontin.

6) Direttore artistico Mirco Piccolin da sempre alla guida del coro.

7) Il repertorio in tutti questi anni dal 1980 al 2013 può contare su moltissimi brani di carattere popolare e della tradizione di montagna, brani sacri e di ispirazione religiosa, brani originali di autori contemporanei dal carattere descrittivo, mistico ed intimistico.

8) Tra le varie manifestazioni a cui ha partecipato il coro si segnalano molteplici presenze a “ Venezia in coro “ (ASAC Venezia), “ Dolomiti in coro “ (ASAC provinciale Belluno), rassegna corale ottobre 2008 Teatro Toniolo Mestre (Fondazione Cini Venezia) e numerosi concerti organizzati a vario titolo in provincia e fuori da gruppi corali, enti e fondazioni. Nell'arco di questi 33 anni di attività si conta la partecipazione ad oltre seicento concerti e l'organizzazione in Belluno del tradizionale concerto di primavera e di fine anno che ha visto nostri ospiti oltre cinquanta complessi corali nei teatri o sale di cultura della nostra città (non si dimentica il trentennale del coro festeggiato nel 2010 con la presenza del Coro della SAT di Trento).

9) Vedi allegato

10) Coro Bianche Cime – Viale Europa 20 – 32100 BELLUNO

Presidente Sig.ra Loredana Bortot 0437/294277 – 3381771800

Per la corrispondenza: loredanabortot@libero.it

oppure Loredana Bortot – via Gioz 85 – 32100 BELLUNO

2.6 CORO VOCI DELLA FERRATA



Nel 1970 alcuni operai dell'officina ferroviaria di Verona Porta Vescovo hanno pensato di riunirsi per cantare. Sembrava uno scherzo, ma la passione e la bravura nel canto hanno permesso che un gruppo di amici costituisse il **CORO VOCI DELLA FERRATA**.

I primi coristi erano solo ferrovieri, ma da tempo il coro accoglie chiunque abbia voglia di cantare.

Nel corso di 40 anni di attività il coro ha sempre cercato di sviluppare la ricerca e la valorizzazione di nuovi motivi canori: dai religiosi ai popolari, dai folkloristici ai canti di montagna, fino alla musica leggera.

Il coro vanta al proprio attivo più di 1200 concerti tenuti in Italia e all'estero: dai teatri di Verona e provincia, dalla Valle d'Aosta al Trentino Alto Adige, in Sicilia, in Sardegna, in Vaticano davanti a papa Giovanni Paolo II e, all'estero, in Spagna e in Austria.

Il legame che ci unisce alle ex "Ferrovie dello Stato", ora "Trenitalia", è legato alla storia stessa del coro, perché rappresentiamo l'unica realtà corale di ferrovieri in Italia.

Dal 1982, organizziamo la "Rassegna interregionale del canto popolare" incontrando pareri sempre più favorevoli di critica e di pubblico.

Un primo disco è stato inciso in occasione dei primi 15 anni di attività, un secondo CD in occasione del 30° anniversario dalla fondazione ed un quarto CD per celebrare i 40 anni di vita del coro.

Il CORO VOCI DELLA FERRATA è diretto dal maestro Andrea Carrara.

Questionario:

1) Associazione Coro "Voci della Ferrata" di Verona

2) Il Coro Voci della Ferrata Nasce nel 1970 da un piccolo gruppo di Operai dell'Officina Ferroviaria Grandi Riparazioni di Verona Porta Vescovo per animare la Santa Messa che ogni anno viene celebrata a Pasqua dal Vescovo della città all'interno dell'impianto che conta circa 1.200 persone. La passione, la vivacità e la freschezza dei componenti fa sì che in breve si aggiungano nuovi appassionati portando il gruppo a circa 40 persone, con la voglia di mettere insieme un repertorio di canti popolari atto a soddisfare, oltre alla passione dei coristi, anche le varie necessità dell'Azienda Ferroviaria. Dopo un primo periodo trascorso all'interno dell'Impianto decide di esibirsi in pubblico, a formazione completa, con un repertorio di canti più popolari. Con l'aiuto della Sezione Culturale del DopoLavoro Ferroviario di Verona e uniti nella passione del canto corale, dedicano gran parte del loro tempo libero per prove, manifestazioni e rassegne varie anche in altre provincie. Visti i positivi risultati di pubblico e di critica si sente spronato a continuare la valorizzazione e la ricerca di nuovi motivi canori, popolari e folkloristici delle nostre zone. A tale scopo è stata promossa quindi la "Rassegna Interregionale del Canto Popolare" che il coro organizza dalla prima edizione del 1982.

3) Il Coro Voci della Ferrata Nasce nel 1970 da un piccolo gruppo di Operai dell'Officina Ferroviaria Grandi Riparazioni di Verona Porta Vescovo che decidono di animare con il canto la Santa Messa che ogni anno viene celebrata a Pasqua dal Vescovo della città all'interno dell'impianto FS.

4) Il coro è sempre stato, ed è tutt'ora, l'unica realtà corale all'interno dell'Azienda Trenitalia. Svolge le proprie attività principali e prove all'interno della sede messa a disposizione dall'Impianto stesso. Una Fortificazione Austriaca adeguatamente ristrutturata e affidata direttamente al Coro nella persona dell'allora Presidente.

5) Il Coro si ritiene formalmente legato all'Azienda Trenitalia in quanto unico rappresentante in tutta Italia nel settore. Ne mantiene la Divisa Ufficiale che porta ad ogni esibizione sia interna che esterna all'Azienda. Esternamente è socialmente impegnato, tramite l'ASAC (Associazione Sviluppo Attività Corali), ad esibirsi in Case di Riposo, Chiese, Onlus, Scuole, e tutte quelle rassegne e realtà che richiedono la presenza animata del coro e della sua tradizione popolare.

6) Il Coro è di genere maschile ed è attualmente composto da 25 persone omogeneamente divise nelle quattro voci dei Tenori primi, Tenori secondi, Baritoni e Bassi. Canta solo con la propria voce a cappella e non usa strumenti in genere.

7) Il direttore Andrea Carrara dirige il Coro dal 1995. Già componente e corista del gruppo stesso ne ha presa la direzione all'abbandono del precedente direttore. E' diplomato al conservatorio di Verona in Flauto Traverso, e suona nell'Orchestra Musicale di Bussolengo di Verona.

8) Il repertorio del Coro spazia in quasi 200 brani che trattano tutti i generi delle manifestazioni che il coro stesso è chiamato ad animare. Quindi da Celebrazioni Civili con canti patriottici e nazionali, Celebrazioni Religiose con canti appropriati, Rassegne popolari con canti storici, popolari, folkloristici. Da qualche anno ha inserito pure alcuni brani di musica leggera, pop e jazz.

9) Negli oltre 40anni di attività il coro ha partecipato a più di 1200 concerti e rassegne varie, cantando nei teatri e luoghi di tutta Italia dalle Alpi alla Sicilia, dalla Sardegna alla

Puglia, dalla Valle d'Aosta al Friuli Venezia Giulia. Si è esibito più volte all'estero con tournèe in Austria, Germania, Spagna, Istria e Slovenia, raccogliendo ovunque applausi e distribuendo amicizia e simpatia. Promuove ogni anno dal 1982, il terzo sabato di ottobre, la propria Rassegna interregionale del canto popolare per divulgare il canto e per conoscere sempre nuove realtà Corali.

10) Il coro incide il primo Disco LP nel 1990 per i suoi 20 anni di attività. Il secondo in CD nel 2000 per il nuovo millennio, il terzo CD nel 2010 per festeggiare i 40anni di attività. Lo scorso Natale, in collaborazione con Tele Pace che lo ha diffuso via satellite in tutto il mondo, ha registrato all'interno del proprio ambiente di lavoro Trenitalia, il primo DVD di Canzoni Natalizie e Poesie Dialettali.

11) Coro "Voci della Ferrata" – c/o Officina Manutenzione Locomotive Trenitalia – Viale Stazione Porta Vescovo, 3 – 37133 Verona. – Referente Trenitalia e ASAC Sig. Tiziano Rigo cell. 347.4643973 e-mail t.rigo@trenitalia.it

<i>La Teresina</i>	De Marzi	MI+
<i>L'ultima notte</i>	De Marzi	FA-
<i>Nacque il suo Bambino</i>	Zardini	SI
<i>La strada ferrata</i>	M.Cauriol	LA-
<i>Stelutis alpinis</i>	Zardini	RE-
<i>La campana del Granmolon</i>	De Marzi	SI-
<i>La contrà de l'acqua ciara</i>	De Marzi	SI
<i>Belle rose du printemps</i>	Pedrotti	SOL
<i>Me compare Giacomo</i>	Malatesta	MI
<i>Nanita nana</i>	Zardini	LA
<i>Laila oh</i>	De Marzi	DO
<i>Cebielis maninis</i>	Malatesta	RE
<i>L'aria de la campagna</i>	Pigarelli	
<i>Compagno fucile</i>	Pedrotti	LA
<i>Rifugio bianco</i>	De Marzi	DO
<i>O felice o chiara notte</i>	Pigarelli	
<i>La tradotta</i>	Malatesta	SOL
<i>Joska la rossa</i>	De Marzi	SOL
<i>Bella ciao</i>	Malatesta	LA
<i>La montanara</i>	Pigarelli	FA
<i>Signore delle cime</i>	De Marzi	SI
<i>Alleluia</i>	Bonfitto	

Ave Maria
Panis Angelicus
Testa insanguinata
Mistero della fede
Noi canteremo gloria a Te
Santo
A Bardolino
Quei dal muso da do musì
Morinella
Attraverso valli e monti
Stabat Mater
L'inno dei lavoratori
Al cian del gial
Intorno alla cuna
Canto de not'in montagna
Giulietta
A Montebel
Son morti per la patria
La Valsugana
Fila fila
Serenada a castel Toblin
Le tre ore che son chi sotto
Oi Lisabella
Il canto della sposa
El fogo
Canzoni e tracca
Resonet in laudibus
Cera una giovane
Piccola canta di Natale
Quel Mazzolin di fiori
Agnello di Dio
Adeste Fidelis
O Angiolina bell'Angiolina
Tu sei il Signor
I tre dottori
Lu Guarracino
Inno Europeo
Il garofano
Il grillo si sposa
Va pensiero
Lipa ma mariza
Zitti zitti
L'usignolo
Quindici anni e più d'amore
Io son partito
Dona nobis pacem
Hava nagila
La Madonina
Giulietta di Verona
Santo
Improvviso

De Marzi DO
Cresciolini DO
Malatesta DO
Bonfitto
Bonfitto SI
Bonfitto SOL
Preite LA
Zamboni DO
Pedrotti SOL
Pigarelli SOL
Malatesta SI-
Anonimo MI
Pigarelli MI
De Marzi FA
M.Cauriol SOL
F. Braga
Sartori
Ghedini DO
Pigarelli MI
Pigarelli FA+
Pigarelli DO+
Pedrotti DO
Dionisi
Pigarelli DO
De Marzi MI
Crestani SI
Malatesta MI-
Malatesta SI-
De Marzi
Pedrotti

Malatesta
Pigarelli
Zardini
Banchieri
Paolo Bon
Dubienski
Anonimo
Crestani
G.Verdi
Dia Piazza
Zardini
Crestani
Coro El Castel
A.Zanon
Zardini
Crestani
Moser
Zardini
Zardini
De Marzi

Stass e ciabatte done
Menegina
Date lodi al Signore
Il piccolo Davide
Laude natalizia
Tenebre
El ciodo
Cardas'
L'addio
La Verginella
W l'amor
Lu piante de lu fojje
Ein Kind geboren in Bethlehem
Les Anges
Ma Julieta Dama
Jodler di Natale
Amore vittorioso
Tu scendi dalle stelle
Canto della sera
Militza
Canone della Pace
Blue Moon
Nenia a Gesù Bambino
Genta amia
Ave Verum
Jesterdej

Rapsodia Popolare
La Sisilla
Marì betlemme
Ave Maria
Mama, Piero me toca
Som, Som
Camerè porta'n mez liter
Frieden
Alleluia
C'erreno tre sorelle
Stelutis Alpinis
Vola Vola
E canterà
Miserere
Con Te partirò
Oh Signor che mattino
C'è un passo alpino

Jingle Bells

Notte Santa
Più presso a Te Signor
Alleluia
Mama mia mi voi maridar

Banchieri
Pigarelli
S.Korn
Zardini
Zardini
T.L.Victoria
S.Korn
S.Korn
S.Korn
A.Gabrieli
Paolo Bon
Pigarelli
J.S.Bach
S.Korn
S.Korn
S.Korn
S.Korn
T.Zardini
S.Korn
S.Korn
S.Korn
Malatesta
Pigarelli
M.Cauriol
W.A.Mozart
Lenon-
Mcartney
M.Lanaro
De Marzi
De Marzi
L. Perosi
De Marzi
Paolo Bon
Paolo Bon
G. Fischer
Gen Rosso
Pigarelli
Mario Lanaro
Albanese
Bepi De Marzi
A. Lotti
Mario Lanaro
Mario Lanaro
Terenzio
Zardini
Gianni
Malatesta
R. Giavina
Anonimo
Anonimo
Mauro

Sciur padrun
Oh Montagne
Benia Calastoria
Panis Angelicus
White Christmas
E la donna per esser bella
Joshua fight de battle of Jerico
Son Passato

Ai preat la biele stele

Inno di Mameli

Inno Europeo

Gloria a Cristo
Santo
Guarda la Luna
Tu sei la mia vita
Senti, senti che bei canti
In dulci Jubilo

Noel
E col Cifolo del Vapore
Il Fieno
Ninna Nanna
Quando le Cime

Mentre il silenzio

A planc cale il soreli

Alleluia

Ora cala la pace
Vien su il Trenino
Stille Nacht

L'isola di Wight
O Dio dell'Universo

Dolinta
Quand'è me son Sposà

Requiemeterna

La Rosa
Venezia Mia
Perdere l'Amore

Zuccate
Angelo Mazza
Malatesta
Bepi De Marzi
Cesar Frank
Iving Berlin
Mario Lanaro
C. de Giasi
Gianni
Malatesta
Gianni
Malatesta
Novaro –
Malatesta
Beethoven –
Schiler
Jef Costa
F. Schubert
R. Gravina
Squeri
D. Stella
Melodia XIV°
sec.
Mario Lanaro
L. Pigarelli
E. Fruch
Tonino Puddu
Spregiano –
Passut
Turoldo – De
Marzi
Gianni
Malatesta
Terenzio
Zardini
Bepi De Marzi
A. Capizzi
Cauriol –
Gruber
M. Delpech
Terenzio
Zardini
Bepi De Marzi
Marco
Crestani
C. Filipozzi –
M. Lanaro

Dante Savoia
Marocchi –
P. Amico

Brindisi

Daur San Pieri

Bella Est sa notte

Fratello Sole Sorella Luna

Io resto qui, Addio!

Ave Maris Stella

Lucrezia

Padre Nostro

Salve Regina - Canto Gregoriano

Con Te Partirò

M. Maieri

Casula – T.

Paddù

R.Ortolani

– P.Paci

Giorgio

Susana

Anonimo

Roberto

Cognazzo

Nicolaj

Kedrov

Anonimo

M. Delpech

2.7 Coro PieMme (Polizia locale di Padova)



Il “Coro PieMme – Parole in Musica” nasce nel gennaio del 2004 da un gruppo di appartenenti al corpo di Polizia Municipale di Padova per l’animazione di alcune cerimonie istituzionali della Polizia Locale.

La spinta iniziale sono state le cerimonie religiose: animare con dei canti, cerimonie un po’ spente, sottotono. Abbiamo iniziato prima con incontri saltuari, passando poi ad una struttura più definita e ad un regolare impegno nel canto.

Ci siamo quindi dotati di uno statuto, ci siamo iscritti al registro delle associazioni del Comune di Padova e abbiamo chiesto all’allora Comandante l’uso della sala riunioni per le prove, in cambio continuavamo ad animare le cerimonie religiosi e laiche organizzate dal Comando della Polizia Locale.

Per raggiungere un numero di corsisti adeguato, abbiamo aperto anche a colleghi non appartenenti alla Polizia Locale, ma ad altri settori del Comune, o a simpatizzanti, ma anche a colleghi ora in quiescenza.

Quando ci siamo costituiti associazione ed iscritti al registro delle associazioni, abbiamo cercato nel nome, un aggancio a quelle che sono state le origini. Ai “fondatori” sarebbe piaciuto formare il Coro della Polizia Municipale, ciò non è stato possibile; in particolare per la carenza di colleghi in divisa che hanno aderito.

Attualmente il coro, a voci miste, è composto da una quarantina di elementi ed è accompagnato da strumentisti: alla tastiera, alle chitarre, al flauto, al sax e percussioni. Ma

pur essendo accompagnato e sostenuto dall'orchestra di 8 – 9 strumentisti, il coro si impegna costantemente nello studio della vocalità, in modo da poter eseguire gli stessi brani, laddove possibile, anche senza il supporto musicale.

Il repertorio, quindi, non si basa su uno specifico genere musicale, ma sceglie di interpretare tutti quei brani che siano in grado di suscitare emozioni nel cantarli. Vi sono quindi brani a cappella (per soli voci), ma anche brani con arrangiamenti musicali di vario tipo, con una continua ricerca per spaziare tra le varie forme di canto corale. Un più preciso e dettagliato elenco dei canti in repertorio è riportato alla fine.

Gli strumentisti, o come piace chiamarli a noi, la “PM Orkestra” sono diventati una realtà molto interessante, eseguendo in alcuni concerti ed importanti rassegne brani solo strumentali, con risultati sonori molto accattivanti.

Naturalmente gli strumentisti si ritrovano separatamente per provare ed arrangiare autonomamente i brani insieme alla direttrice, che poi dovrà adattare ed amalgamare il tutto con il coro: lavoro questo molto arduo ed impegnativo, ma che ha creato un gruppo unito e molto “particolare” nel panorama corale della provincia di Padova.

Dal 2008 il Coro organizza tra ottobre e novembre (dal 2014 in maggio) una “rassegna corale” itinerante, ossia nei teatri e/o auditorium della città e provincia, cercando di coinvolgere, laddove possibile, realtà di quartiere e annoverando tra gli ospiti il ‘Coro Lavaredo’, il ‘ValCanzoi’, il “Coro. Canossa e Schola Cantorum” di Canossa (RE), il Coro Serenissima di Vigonza. A sua volta ha partecipato a rassegne o concerti organizzati dai cori ospitati.

Nel 2010 è stato realizzato il primo C.D. dove hanno trovato spazio canti a cappella e strumentali. Il C.D. è stato chiamato “parole in musica”, richiamando parte del nome stesso del Coro.

Fin dalle sue origini, il Coro è diretto da Mariarosa Fidora.

Mariarosa ha conosciuto la musica con lo studio del pianoforte all'età di 8 anni e successivamente, grazie al suo maestro di musica Gabriele Brunoro, ha iniziato da giovanissima (12 anni) a suonare pianoforte e tastiere con un gruppo corale e strumentale di 70 elementi, tenendo concerti in molte località del Veneto e non, con repertorio vario: sacro, profano, lirico, sinfonico, ecc..

Negli anni '80, ha frequentato un corso per animatori liturgici dell'assemblea svoltosi a Gazzada (VA) e tenuto da compositori di musica sacra. Successivamente, dall'età di 18 anni, ha iniziato a suonare e contemporaneamente dirigere cori giovanili parrocchiali, fino al 2009.

Attualmente collabora all'insegnamento del canto nel coro giovani-adulti della parrocchia di San Carlo Borromeo di Padova. Nel mese di agosto 2011, ha partecipato al corso propedeutico per direttori di coro organizzato dall'ASAC, tenutosi a Mel (BL) con i docenti Lorenzo Donati, Giorgio Mazzucato e Manolo Da Rold.

www.coropiemme.it – postmaster@coropiemme.i

REPERTORIO:

Titolo Autore / Compositore, Canto a cappella o con strumenti, Altro

A Diosa (non potho reposare), Sini / Zampieri, Cappella
Altissimo, Castelli / Spoladore, Strumenti, Religioso
An irish blessing, Cappella
Amazing Grace, Cappella
Ave Maria, Barnaba / Simoncello, Strumentale, Religioso
Ave Maria, De Marzi, Cappella, Religioso
Balada para los poetas andaluces de hoy, Alberti /Diaz / Tieppo, Strumentale
Buon Natale, Strumentale
Cantico dei cantici, Kampanelis /Theodorakis / Tieppo, Cappella
Carols of thr bells, Cappella
Exodus, Gaspari / Zampieri, Cappella
Fratello sole, sorella luna Benjamin-Ortolani /Zampieri, Religioso
Gabriel's oboe, Monricone / Rowlands, Cappella
Geordie, De Andrè / Xiccatto, Strumentale
Improvviso, De Marzi, Cappella
I have a dream, Andersson-Ulvaeus, Strumentale
Joy to the world, g.F. Handel / Mason, Strumentale
La pulce d'acqua, Branduardi / Mignemi, Strumentale
Jngle bells, Malatesta, Cappella
Laudato sii, Strumentale, Dal musical "Forza venite gente"
My life, my love, my all, Franklin, Strumentale
Oh mio Signore Ascolta, Albinoni / Pietropoli, Cappella
Oggi è nato, Ricci, Strumentale
Quello che le donne non dicono, Ruggeri, Strumentale
Samarcanda, Vecchioni / Zuccante, Strumentale
Signore delle cime, De Marzi, Cappella
Siyahmba J.M.Galàn, Strumentale, Canto zulu
Sul rifugio, B. Cocco, Cappella

Swing low (swett chariot), E. Toller, Strumentale, Canto spiritual

The peace of god, J.Rutter, Strumentale

The lion sleeps tonight, J. Dominguez, Strumentale

Vecchio frack, Modugno / Zuccante, Strumentale

Vanità di vanità, Branduardi / Mignemi ,Strumentale, Dal film “state buoni se potete”

Vecia Padova, Poletto / Zampieri, Strumentale

2.8 Coro delle Filandere di Arcade



“Ci trovammo una sera di Febbraio dell’80. Da qualche mese mia madre aveva cessato la sua presenza discreta di memorie, di certezze remote, che la facevano il faro della nostra famiglia. Era stato un abbandono improvviso e assolutamente impreveduto, che aveva lasciato in me, anche se rimossa, la netta sensazione che tutto un patrimonio di ricordi, detti, filastrocche, poesie, melodie di epoche lontane si era definitivamente perduto.

Anche per questo avevo spinto con entusiasmo la proposta, sorta in direttivo della scuola di musica di Arcade, di ritrovarsi con le vecchie filandere per cercare di recuperare le canzoni della filanda, quelle che si cantavano saltuariamente nelle feste di nozze o nei ‘capitelli’ di Maggio.

La saletta d’ingresso della canonica era, quella sera, particolarmente affollata: con le sorelle Ceccon, le sorelle Pagotto, la Nora, l’Amalia, la Berta...ma anche Primo, Berto, Doro, Mario. Vittorio si alternava al pianoforte per dare le tonalità. Don Luigi Giacometti, il padrone di casa, partecipava, dava suggerimenti. Cominciarono a proporsi canzoni che non avevo mai sentite, insieme ad altre note ma proposte in modo diverso ed originale.

Si cominciava insomma a sentire, o risentire, le filandere cantare nel loro modo deciso, diretto e inconfondibile: ‘Doman l’è festa’, la storia del povero sergentino che ‘el ghe fasea la ronda’ alla bella e che da ‘quanto bel chel gera el ghe pare ana stela’, ‘Ninetta al finestrello’, ‘quell’oselin del bosc’, ‘stamattina mi sono alzata ’n’oretta prima che leva el sol’.

Alcune di queste arrivavano a note acutissime ed esaltavano le possibilità timbriche, ma anche la dolcezza, di certe voci femminili. I pochi uomini presenti si inserivano con maestria e proponevano canzoni particolari; Primo Barro rendeva inconfondibile 'Angiolina del cuor mio', Berto riproponeva con assoluta dignità e serietà le canzoni 'piccanti' che cantava suo padre, Mario si alternava come solista con la Gigetta Pagotto nella antichissima storia della 'Donna lombarda', Doro, da ottimo corista parrocchiale, sosteneva il basso 'che fa coro'. Roberto, Ceserino, Amalia...cominciavano a sfilare cento storie con cento nomi diversi, e poi il mitico ricorrente numero 3; la Fia del paesan coi 'tre soldati armati', la storia dei tre soldà 'e poi guarda che bel biondin', le 'tre sorelle', le 'tre colombine', i 'tre morosi alla presenza'...

Continuammo a trovarci ogni Mercoledì. Vittorio qualche volta portava la fisarmonica, io continuavo a scrivere i testi mano a mano che venivano cantati. Intanto si aggiungevano al coro giovani e meno giovani che non erano mai stati in filanda, sorelle, amiche dei paesi vicini a completare i ceppi famigliari canterini: i Barro, i due Pagotto, i Bettiol, i De Marchi, i Ceccon 'Corona', originari di Spresiano. Mafalda, moglie di Vittorio, portava lo spirito, il rigore e le tradizioni canore delle sue origini montanare e qualche volta alla fisarmonica si aggiungeva Fortunato, fratello di Vittorio.

Il 30 Giugno (1980 ndr) facemmo il debutto pubblico. La vecchia filanda di Arcade era dismessa e abbandonata da tempo. Ci fu concesso di usarla dai nuovi proprietari Pavan. In quel vano bianco e vuoto sistemammo alcune sedie e qualche lampada; il coro era disposto a cerchi o con Vittorio e Fortunato alla fisarmonica nel centro, poi le sedie per il pubblico, poi uno spazio libero in cui si disposero i bambini.

All'inizio della seconda canzone 'In fondo al mio giardino' un fremito percorse la sala: le vecchie filandere nel pubblico risentirono dopo chissà quanto tempo quel bellissimo canto che sembrava perduto nella memoria e invece ritornava proprio in quel luogo con quella solenne, antica sonorità.

Il coro cantò venti canzoni, divise da un piccolo intervallo. I bambini in quel clima di festa giocavano rumorosamente e quel rumore cresceva, cresceva fino quasi a coprire le voci affaticate delle coriste che diventavano sempre più flebili...fu un evento e, ciò che conta anche di più, avevamo rotto il ghiaccio.

L'anno dopo ripetemmo il successo nella sala del teatro parrocchiale. Nuove canzoni erano emerse. Al repertorio popolare si era aggiunto quello religioso coi canti della Madonna anche questi, per la gran parte, quasi scomparsi.

Il 18 Giugno dell'82 ricorrevano gli ottant'anni della venuta a Spresiano dei Padri Giuseppini del Murialdo per gestire il locale patronato operai Lazzaris. Scadeva anche in settantacinquesimo dell'inaugurazione della chiesetta del patronato, abbandonata da molto tempo, che veniva per l'occasione riaperta alle attività culturali. Si trattava di celebrare la santa messa per l'ultima volta e festeggiare la riapertura con qualcosa che desse il segno della nuova destinazione.

Quale migliore occasione per le Filandere di cantare i canti della Madonna, cui la chiesetta è dedicata, e di intrattenere poi i presenti con le antiche canzoni popolari? Quale miglior titolare, nel luogo simbolo dell' "emancipazione industriale" di Treviso Nord, di un coro di filandere, espressione viva dell'emancipazione femminile, al trapasso dalla civiltà agricola? Fu la definitiva consacrazione. Con il 'battesimo' della vecchia filanda Pagnossin e il 'crisma' della chiesetta dei Giuseppini il coro conquistava un suo spazio per poter camminare con le proprie gambe.

Dall'80 al 90 il coro continuò ad esibirsi nel circondario: da Treviso a Preganziol, a Visnadello, a Lovadina, ai Calessani, da Casacorba alle Ssorgenti del Sile, da Selva a Villorba, nelle sagre paesane, nelle case di riposo, con Vittorio a dirigere e Fortunato ad accompagnare con la fisarmonica, nelle gite a Venezia, a Rabbi e Dimaro in Val di Sole e mano a mano si aggiungevano nuovi componenti e nuove canzoni venivano riscoperte e aggiunte in repertorio.

Provavamo sempre nella saletta d'ingresso della canonica, e mentre Vittorio dirigeva accompagnandosi alla fisarmonica aiutato dalle trascrizioni musicali che aveva raccolto, io ingannavo il tempo di ascolto ritraendo a disegno i vari esecutori. Per una intesa che non è mai venuta meno cercavamo di mantenere una certa libertà ed estemporaneità in ogni esecuzione, un procedere ordinato che però lasciava spazio alle espressioni ed accentuazioni individuali proprio come avviene nelle improvvisazioni dei gruppi spontanei.

I programmi erano sempre nutriti, si partiva con alcuni brani di rodaggio, poi piano piano l'affiatamento trovava un crescendo emotivo straordinario fino a trascinarsi in una caduta di voce inevitabile col tipo di espressione vocale diretta.

La partecipazione dell'uditorio era, comunque, sempre commossa ed entusiasta. Poi, così come era successo per Fortunato, Vittorio non fu più in grado di reggere l'impegno. Ci trovammo quindi nella necessità di doverlo rimpiazzare, compito difficilissimo.

Il maestro De Bortoli, insegnante di flauto della scuola di musica locale ed esperto di cori scolastici accettò di dare il suo apporto ma si rese subito conto della grande difficoltà ad

applicare metodologie musicali tradizionali ad una ‘materia’ così eterogenea. Ci trovammo soli, ma tanta era la voglia di tutte le nostre filandere di continuare a cantare assieme! Eravamo altrettanto consapevoli che non era giusto buttare al vento l’esperienza acquisita e le aspettative maturate.

Decisi con riluttanza di assumere la direzione del coro anche convinto che la passione, la memoria, l’orecchio, associati alla diversificata cultura di musicomane avrebbero forse garantito che non avrei supplito, con ingiustificate mezze ambizioni da ‘dilettante’, alla mia assoluta ignoranza tecnico-musicale.

Intrapresi l’unica strada possibile: accettare il coro nelle sue caratteristiche contingenti, sopprimere ogni accompagnamento musicale (salvo ovviamente per i pochi canti di chiesa cantati durante le cerimonie religiose), affidare al ‘corista’ l’unico supporto per gli attacchi, ed al giudizio dei componenti del coro e mio, il controllo sui risultati e sulle qualità espressive di ogni singolo brano. Con queste condizioni, anche tenendo conto che la composizione del coro tende a cambiare continuamente, le prove vennero a concentrarsi quasi esclusivamente sulla ricerca della tonalità migliore.

E’ il metodo che ha sostenuto il coro negli ultimi anni. Solo in pochi casi questa tonalità resta definitiva, spesso essa muta al mutare delle diverse condizioni e se ciò impegna molto tempo per la verifica, consente però di far mantenere alle esibizioni quel carattere di improvvisazione che le rende vive e fa sì che le coriste si sentano coinvolte e quindi maggiormente gratificate con vantaggio per l’attenzione e per il risultato finale dell’esecuzione.

L’impiego della nuova sala dell’oratorio parrocchiale, dotato di caratteristiche acustiche particolarmente favorevoli, consente di verificare le tonalità di tutto il repertorio degli anni Ottanta e di approfondire contestualmente i nuovi brani emersi più recentemente. L’alternanza, le frequenti esibizioni, la nuova linfa di partecipanti hanno permesso di eludere i pericoli della ‘routine’ e della conseguente stanchezza e perdita d’entusiasmo. Con l’aumento delle pubbliche esibizioni, nelle sagre paesane, nelle case di riposo, cresce anche la cerchia di amici e sostenitori del coro. Dall’Auser ai Trevisani nel mondo, dal Bagatto alle varie Amministrazioni e Pro Loco...

Il coro accetta di cantare dappertutto: nei tendoni, all’aperto, negli stand... Naturalmente è nei locali più adatti acusticamente che il coro si esprime al meglio, ottiene i migliori apprezzamenti e suscita l’emozione di tanti anziani, ma anche più giovani, conoscitori appassionati della musica popolare.

L'incontro con i Belumat permette infine di far conoscere il coro al più vasto pubblico televisivo e di collocarlo, anche per la sua originalità, nel contesto dei gruppi popolari della Regione. Oggi il coro è vivo ed in buona salute. Nuovi arrivi rimpiazzano gli abbandoni, l'entusiasmo ed il successo non sembrano affatto scemati e ci appare tutto così naturale e così 'importante' per ciascuno di noi del coro che non vogliamo porre limiti al nostro futuro ed all'impegno conseguente.²⁴⁶

Repertorio:

Doman l'è festa

La mia mamma (semplice dice)

Povero sergentino

Ieri sera all'osteria

Quell'oselin dal bosc

In fondo al mio giardino

La bella va in filanda

Sotto l'ombra

Sono io, il tuo Roberto

In mezzo al mare

Ninetta al finestrello

E picchia picchia (la porticella)

Stamattina (mi sono alzata)

Lu castello a mare

Senti bella, senti cara

La fia del paesan

Se vivo cent'anni

Saltè, balè putele

Sea 'na cana

(Cara mamma) voglio Cesare

Ghe gera tre sorelle

La bela bruneta (E la mia mama)

La bella giardiniera

(Se mi metto) le scarpe ai piè

(Ameme mi) donna lombarda

²⁴⁶ Tratta da Pilla, Beppo, I canti delle filandere di Arcade, Treviso, Tintoretto, 2000.

Cara mamma, voi maridarmi
Ghe gera tre soldà
(E mi go) tre colombine
Ad Arcade l'è sempre festa
La sposina
(Nina mia) son barcarolo
Il ventinove Luglio
La Teresina (la va) in stassione
La vien giù
Quando ero piccina (piccina)
Angiolina (del cuor mio)
Su e giù (per 'sti scaloni)
El frate capucin (Un dì...)
Adeso i costuma
Ferruccio
Stavo seduta (sopra l'erbetta)
La storia di Lena (Cosa ti senti?)
A la matina
O barbiera
Sior direttore
Abbiamo finit
Pianticella verdolina
Do...do...do...
Quel sabato di sera
Mare, voi maridarmi
Nella città di Genova
E siben
Dammi la man biondina
E passeggiando (per via Vercelli)
Ronda
E' già tre mesi
In mezzo al mar
Le sette
L'ultimo giorno (di carnevale)

La galleria del Ponte Rosso
La sposa
All'undici di Agosto
La bella va in filanda a lavorare
Il brigante e la fanciulla
Italo
Mamma, dammi cento lire
E la Violetta
Va 'l birocc
E ma la prima
Susanna
Se tu brami
Sempre allegri
O Maria, quanto sei bella
Maria immacolata
Nome dolcissimo
O madre nostra bella
Mille volte benedetta
Quando nell'ombra
Dalla valle del pianto
O del mare stella
Deh, tu che in ciel regina
Più della neve (candida)
Mira il tuo popolo
Là nel presepio
I tre l'orienti
Nel silenzio delle stelle
Vecchia pastorella (di Natale)
La preghiera di Quaresima
Le ventiquattro ore
Filandere di Arcade

Coro popolare della Resistenza (Udine)



Questionario:

- 1) *CORO POPOLARE DELLA RESISTENZA*
- 2) Il CPR è nato a Udine nel febbraio 2012 dall'idea di un gruppo di persone che hanno a cuore la democrazia, l'antifascismo e la Costituzione del Circolo ARCI Mis(s)kappa e dell'Associazione Partigiani d'Italia di Udine. Le due associazioni hanno invitato i propri soci a partecipare all'iniziativa, e la risposta è stata al disopra di ogni aspettativa: al primo

incontro si sono presentate più di una quarantina di persone! Così è iniziato un percorso di studio con Claudia Grimaz e Nicoletta Oscuro, profonde conoscitrici della canzone popolare, che hanno guidato il gruppo nella preparazione del repertorio. Il giorno del gran debutto è stato il 25 aprile 2012 durante le celebrazioni ufficiali del mattino, per poi proseguire, nel pomeriggio, alla manifestazione dal titolo “RESISTENZA IN FESTA - UNA GIORNATA ASSIEME AI PARTIGIANI”, un'iniziativa organizzata dall'ANPI di Udine. Pian piano il coro si è fatto conoscere anche nel resto del Friuli e, a distanza di un anno, ci sono state varie occasioni per poterlo ascoltare.

3) Il CPR si trova una volta a settimana presso i locali del Circolo Arci Mis(s)kappa per le prove. Ogni tanto le prove vengono allietate dalle cibarie preparate dai coristi e si fantastica sul futuro del coro cantando canzoni varie accompagnati da una chitarra.

Il coro si esibisce in contesti legati alla Resistenza di tipo “storico”, come le cerimonie in ricordo di partigiani caduti organizzate dall'Anpi, ma anche a quella di tipo “sociale”, come la raccolta di libri promossa dall'associazione Libera per favorire la nascita di una biblioteca nel quartiere Scampia a Napoli.

Il gruppo ha deciso da subito di non partecipare a manifestazioni legate strettamente ai partiti.

4) Il CPR è profondamente legato all'ambiente sociale in cui operano le due associazioni, l'Anpi e l'Arci, entrambe fondate su valori come l'antifascismo e la Costituzione, valori che accomunano anche tutti i coristi.

5) Il CPR è composto da una cinquantina di persone per la maggior parte senza alcuna esperienza di canto. Nel gruppo la sezione più esigua è quella dei soprani (circa una decina di persone) mentre i contralti e i bassi sono più numerosi ed equamente divisi. Non viene usato alcuno strumento musicale di accompagnamento.

6) Il CPR è diretto da due maestre, Claudia Grimaz e Nicoletta Oscuro.

CLAUDIA GRIMAZ

E' interprete a partire dall'89 come cantante e attrice di diversi spettacoli. Nel '95 è la corifea ne "I Turcs tal Friul" di P. P. Pasolini con la regia di Elio de Capitani. L'autrice delle

musiche è Giovanna Marini, e per quest'ultima seguiranno altri lavori: partecipa infatti nel '96 a "Oresteja" regia di Franz Marijnen per il Teatro Reale Fiammingo di Bruxelles (registrazione del CD delle musiche originali per Igloo+), nel '98, nel ruolo di "Argentina" a "La bague Magique", opera dall'omonimo libretto goldoniano per l'Opera di Nancy con la regia di J.C.Berutti e nel '99 a "Le Coefore" di Eschilo per la regia di Elio de Capitani. Nel settembre 2002 partecipa alla Biennale di Venezia come cantante per le Commissioni di nuova musica eseguendo composizioni di col ruolo di "Caterina", nell'opera "Antinesca" di Giulia D'Andrea, rappresentata nell'ambito della stessa Biennale. Nel settembre 2004 si diploma presso il "Conservatorio di Musica J.Tomadini" di Udine con l'insegnante Cristina Mantese. Nel 2005 è cantante e attrice nello spettacolo musicale "Achtung banditi", cui segue la pubblicazione di un CD uscito con la rivista "Carta" e nell'aprile de "Il Friuli" di P.P. Pasolini con la regia di D.Micheletto, nel settembre dello stesso anno è la voce recitante di "Enoch Arden" di R.Strauss accanto al pianista Aldo Orvieto dell'EX novo Ensemble di Venezia, con i quali seguiranno altre collaborazioni. Nell'ottobre del 2005 partecipa all'allestimento de "Il convitato di pietra" di G.Gazzaniga per il Teatro Donizetti di Bergamo che inaugura la stagione lirica 2005, cui segue la realizzazione di un DVD dell'opera per l'Editore Bongiovanni. Nel 2006 inizia la collaborazione con l'ensemble vocale Oktoechos diretto dal M° Lanfranco Menga che si dedica all'esecuzione del repertorio vocale monodico e polifonico del XII e XIII secolo e col quale registra un CD per l'etichetta Tactus nell'ottobre 2007. Nel giugno 2007, assieme all'Ensemble Cameristico Sergio Gaggia esegue "Pierrot Lunaire" di A.Schöenberg.

NICOLETTA OSCURO.

Si diploma nel 1995 presso la Civica Accademia d'Arte Drammatica "Nico Pepe" di Udine. Come attrice è diretta da E. Allegri, Gigi Dall'Aglio, Rita Maffei, Massimo Somaglino, Marcela Serli, Mèdèric le Gross e Valerie Cordy, Maril Van Den Broek. Nell'estate 2003 e 2004 partecipa alla tournée di *Arlecchino e Genghis Khan* spettacolo di Circo-Teatro in collaborazione con The Mongolian National Circus e The Mongolian Music and Dance College. È attrice e cantante in *Achtung Banditi!*, concerto teatrale sulla Resistenza, produzione Teatro Club di Udine e Assoprosa di Pordenone e in *Afro-Blue* di Barbara Errico. Dal 2006 è parte di un trio vocale. Come danzatrice partecipa allo spettacolo *A una certa età*, regia di Giuliana Musso nell'ambito di Filofest 2007. Nel 2008 per il teatro della Sete di Udine firma la regia di *Scritto sul corpo*, spettacolo sui disturbi alimentari. Per l'Accademia de gli Sventati dirige *Assedio* di Barbara Bregant. Nel 2009 dirige con Serena

Di Blasio *Accanto a Medea* da Euripide e Christa Wolf. Nel 2010 partecipa come attrice e cantante a *Odissee* regia di C.De Maglio musiche di G.Marini ed è attrice e cantante in *La città ha fondamenta sopra un misfatto* di Giuliana Musso. Dal 2005 tiene seminari di Commedia dell'Arte ed espressività della maschera presso la Scuola di teatro "Andamio '90" di Alejandra Boero a Buenos Aires. Vive a Udine.

7) CANZONI IN REPERTORIO:

Dalle belle città

Attaverso valli e monti

Noi siamo i giovani garibaldini

Un vessillo

Inno Brigata Osoppo

Il bersagliere

Marciar

A las barricadas

Solo le pido a dios

Il Galeone

Addio Lugano

El quinto

Fischia il vento

Ai gridi e ai lamenti

O profughi d'Italia

La Marta

La Lega

L'internazionale

La Brigata Garibaldi

Bella ciao

Teresina la malcontenta

Va' pensiero.

8) MANIFESTAZIONI A CUI HA PARTECIPATO IL CPR:

Udine Cerimonia Borgo Villalta 24 aprile 2012

Udine Festa 25 aprile 2012

Faedis mostra fotografica "Il sentiero dei nidi di ragno" di Danilo De Marco 27 aprile 2012

Udine Oratorio del Cristo spettacolo teatrale La Rivolta 9 giugno 2012
Comeglians Associazione Giorgio Ferigo proiezione film “Carnia 1944” 24 giugno 2012
Palmanova Caserma Piave “Non solo staffette”: serata raccolta fondi per monumento alla donna partigiana 20 settembre 2012
Udine Cinema Visionario proiezione documentario “Cercando le parole” 26 settembre 2012
Fiumicello Anniversario Rivoluzione d'Ottobre 9 novembre 2012
Tramonti di Sotto cerimonia in ricordo partigiani fucilati cimitero 16 dicembre 2012
Udine Bar Moroldo Presentazione libro a fumetti “El grido del Sapo” di Guido Carrara 15 gennaio 2013
Udine Oratorio del Cristo Partito Rifondazione Comunista intitola la propria sede alla partigiana Gianna 19 gennaio 2013
Sacileto di Ruda cerimonia in ricordo brigata partigiana bassa friulana 3 marzo 2013
Palazzolo dello Stella Presentazione libro a fumetti “Angelina una storia partigiana” di Guido Carrara 29 marzo 2013
Aquileia cerimonia in ricordo della Liberazione dal nazifascismo 14 aprile 2013
Udine
Udine cerimonia in Borgo Villalta 24 aprile 2013
Udine Festa 25 aprile 2013
Fiumicello concerto all'interno della rassegna “Fiori per la libertà” dedicata alla Resistenza 27 aprile 2013
Tavagnacco auditorium comunale conferenza “i partigiani di Tavagnacco per la liberazione del Friuli e i caduti del 1940-45” 3 maggio 2013
Udine inaugurazione del monumento dedicato alla donna partigiana 1 giugno 2013.

Il coro fa una pausa durante l'estate e riprende la propria attività a metà settembre.

9) Sitografia del coro:

blog <http://coropopolaredellaresistenza.blogspot.it/>

facebook <https://www.facebook.com/groups/209202082529989/>

video : <http://www.youtube.com/watch?v=tQlXrAyojHI>

10) Referenti CPR: per ANPI : Federica Vincenti anpiudine@gmail.com

per ARCI : Antonella Fiore misskappa.arci@gmail.com

Coro Partigiano triestino Pinko Tomatic (Basovizza, TS)



L'incontro con il coro Partigiano Pinko Tomatic avviene a Trieste, mentre il coro si appresta a commemorare, come poi si vedrà essere tradizione consolidata, la Giornata della Memoria, il 27 Gennaio 2013, mediante una fiaccolata che, con raduno allo stadio si snoderà fino alla Risiera di San Sabba.

Pur preceduto da qualche contatto telefonico e a mezzo di e-mail, volutamente s'è ritenuto opportuno non chiedere appuntamenti preventivi bensì lasciare che la conoscenza della fisionomia, dell'identità e delle attività del coro avvenisse immediatamente, sul campo.

Tramite questa documentazione poco mediata s'è potuto documentare l'atteggiamento e le dinamiche sociali e politiche che il coro ha instaurato e continua ad instaurare in ambito cittadino.

L'organizzazione della Marcia, infatti, è attività posta in essere dal coro medesimo, non già, quindi, invitato bensì parte in causa.

Nella prima parte del documento, infatti, si notano i coristi radunarsi, formare il corteo, srotolare lo striscione –con impresso direttamente il loro del coro- e, ordinatamente, marciare –occupando l'intera sede stradale- verso la Risiera di San Sabba, sventolando vessilli politici e sindacali e tuttavia in silenzio.

Si cita questo episodio poiché si crede più e prima di altri contribuisca ad evidenziare in maniera plastica l'identità e le priorità caratteristica di tale gruppo.

In questo caso si può dire, con un buon margine di oggettività, che il coro si orienta –e, poi vedremo, nasce- all'interno dell'ambito politico.

Già fin dalla denominazione, tuttavia, questo era intuibile: il nome, infatti, oltre a presentare il termine partigiano vi colloca a fianco Pinko Tomatic, figura emblematica della resistenza partigiana in terra di confine che, fino all'ultimo, fino alla fucilazione, intese cantare liberamente.

La descrizione del video, e contestualmente del primo incontro con il coro Partigiano, prosegue con la cerimonia all'interno della Risiera di San Sabba durante la quale il coro, responsorialmente rispetto al presentatore, esegue brani –nelle tre lingue: sloveno, croato, italiano- afferenti la tradizione innologica storica e di nuovo conio.

Il coro, non nel suo assetto al completo, si dispone occupando un lato di quello che attualmente è lo spazio in cui trova posto il monumento ai deportati e che storicamente era occupato dai forni crematori.

Circa 25 coristi, accompagnati da 3 strumentisti e diretti da Pia Cah accompagnano la celebrazione istituzionale osservando un clima di raccoglimento.

Non lo stesso che caratterizzerà la performance che il coro attuerà la sera stessa presso il teatro di Muggia: all'uscita dalla Risiera, infatti, un pullman attendeva il coro per condurlo nella cittadina confinante.

La narrazione potrebbe terminare qui, lasciando spazio ad alcuni elementi solidificati dalla storia che, ancor più, contribuiranno a delineare la fisionomia del gruppo. Un elemento è, tuttavia, pressochè assodato: il coro indica, esplicitamente, nell'orientamento politico la propria ragione d'esistenza e nel tramandare, attraverso il canto, le istanze partigiane lo scopo che ancor oggi motiva l'adesione al Coro Partigiano. Ciò emerge anche dai documenti riportati in seguito ma, sebbene in modo più effimero, ben evidenti anche ad un primo approccio.

I primi 40 anni sono alle nostre spalle. Tuttavia le radici del Coro Partigiano triestino Pinko Tomazic risalgono a molti decenni fa, a un tempo in cui si intraprendeva la lotta per la nostra sopravvivenza, per garantire ai popoli europei un futuro migliore e all'insegna della libertà. Il canto di lotta sloveno è l'espressione di una profonda angoscia maturata nei tempi; esso incitava la popolazione a lottare per la propria esistenza, rafforzando la sua coscienza nazionale, spronandola durante i momenti di gioia e abbattimento, felicità e sofferenza, piacere e dolore. I canti l'hanno aiutata a vivere, a rafforzare la fede nella vittoria e a sopportare la sofferenza e le sconfitte. E' proprio attraverso il canto che il Coro partigiano triestino Pinko Tomazic racconta, da ben quattro decenni, la storia di ieri, in particolare il periodo della lotta di liberazione, della Resistenza, ma anche di oggi quando, nonostante tutto, abbiamo il compito di tutelare la nostra lingua madre e di radicare la nostra esistenza: e ciò non vale solo per noi sloveni che viviamo fuori dai confini nazionali della Repubblica di Slovenia. Con il canto inneggiamo agli ideali puri

*della pace, della fratellanza, della convivenza e dell'uguaglianza, ai diritti dei lavoratori, degli oppressi, delle donne; si tratta di ideali che spesso, purtroppo, malgrado corra l'anno 2012, rimangono parole vuote. Tutti noi che facciamo parte del Coro Partigiano triestino Pinko Tomazic –coriste e coristi, il corpo orchestrale, la direttrice- abbiamo deciso di celebrare questo importante giubileo innanzitutto con il canto. In occasione del 40-esimo anniversario organizzeremo per tutti gli appassionati della canzone partigiana, rivoluzionaria e di lotta quattro concerti, che si terranno al Kulturni domdi Trieste, allo Cankarjev di Lubiana, al Kulturni dom di Nova Gorica e nel centro sportivo di Sgonico. A ciascun evento parteciperanno anche molti gruppi amici, che come noi coltivano questo patrimonio musicale. Per celebrare quest'occasione speciale abbiamo registrato a Sgonico, a Giugno 2012, un nuovo, doppio CD: una raccolta delle nostre canzoni più celebri ed intramontabili, ma anche di alcune nuove composizioni. Abbiamo provveduto alle nuove divise e curato questa pubblicazione con l'intento di illustrare i nostri 40 anni di attività. Abbiamo centinaia di concerti alle spalle: grazie a tutti voi che da decenni siete al nostro fianco! La vostra presenza rafforza la nostra convinzione che ancor oggi c'è spazio per la canzone partigiana.*²⁴⁷

La fisionomia del gruppo, già in parte delineata nella presentazione della pubblicazione relativa al quarantesimo di fondazione del coro Partigiano triestino, si è solidificata da basi piuttosto spontanee ed ha, invece, formato un organico piuttosto consistente, anche in paragone ad omologhe formazioni presenti nel territorio.

E', questo, in ogni caso un fattore rilevante in quanto connota un'importanza che il gruppo mantiene, affatto relegato in una sfera di marginalità piuttosto che di stanca reiterazione di prassi. Al contrario, emerge una vitalità che, come anticipato, travalica il fattore musicale costituendosi, proprio in questo senso, come fattore politico, inteso nella sua lata accezione.

Se è nostro intento indagare i motivi e le ragioni per cui nascono e siano attive formazioni polifoniche in ambito lavorativo o pertinenze, anche sociali, in questo caso non si può non osservare come la matrice generante del coro risieda *altrove*, in un *altrove* che è essenzialmente politico: in un insieme di ideali ed aspirazioni di cui i canti sono da un lato l'esito e dall'altro il mezzo per una loro attuazione e promozione.

Il fine ricreativo –dall'incrementare la socialità e l'affiatamento fra i coristi alla vera e propria ricreazione di determinati pubblici-, il fine ludico –il cantare per il proprio e altrui divertimento-, il fine didattico –il canto per apprendere, migliorare ed esibire una competenza vocale- rappresentano corollari rispetto al punto focale ovvero la trasmissione di valori, fatti storici ed aspirazioni, vero e proprio motore per gli aderenti. Ripercorrendo le vicende storiche, fin dalle origini:

Molti si stupiscono quando sentono che il coro partigiano triestino celebra appena il quarantesimo della sua attività. Eppure è così, sebbene l'idea della sua costituzione sorse in occasione del grande raduno partigiano di Basovizza nel 1967. L'idea, dunque, di fondare un coro che fosse legato a Trieste e al contempo agli ideali della Resistenza, che affermasse i valori della libertà e della democrazia, della pace e della fratellanza tra i popoli. Nel 1972 un primo nucleo di cantanti-combattenti si esibì a Kiev e a Volgograd, dove dal palcoscenico risuonarono canti rivoluzionari sloveni, italiani e russi; ufficialmente però il Coro Partigiano

²⁴⁷ Pinko Tomazic, *Trzaski partizanski pevski zbor*, Trieste, Art Group, 2012, p.5.

*triestino nacque l'undici Febbraio 1973 con l'assemblea costitutiva di Trebiciano. Nel 1984 il coro assunse il nome dell'eroe nazionale Pino-Pinko Tomazic. Il suo primo direttore –e uno dei suoi fondatori- fu Oskar Kjuder che diresse il gruppo, formato da oltre 100 cantanti, per ben 25 anni. Nel 1997 il suo ruolo fu assunto da Pia Cah che lo dirige tutt'oggi. Il coro ha all'attivo oltre 1000 concerti che hanno visto esibirsi oltre 500 persone tra cantanti, solisti, musicisti e recitatori; di questi dieci sono presenti nel coro sin dalle sue origini. Il coro si è presentato innumerevoli volte al pubblico italiano e sloveno, vantando diverse tournèe nell'ex Jugoslavia, ma anche in Austria, nell'ex Unione Sovietica (a Mosca e a Leningrado, se non teniamo conto delle esibizioni non ufficiali a Kiev e Volgograd) e a Corfù. Quindici anni fa ai cantanti (solo voci pari maschili, ndr) si è unita anche la compagine femminile che ha conferito al coro un tocco di colore. Un valore aggiunto è rappresentato anche dall'affluenza di nuovi cantanti giovani, provenienti dal triestino e dalla vicina Slovenia. Oggi il coro conta all'incirca 90 membri ed è riuscito a mantenere invariato il suo obiettivo principale: trasmettere i valori della lotta di liberazione nazionale e della Resistenza, tenere viva la canzone partigiana e diffondere gli ideali di pace, di fratellanza, di uguaglianza tra i popoli. Il coro coltiva la canzone partigiana che sente più vicina, dai canti della guerra civile spagnola alle canzoni partigiane locali –slovene, jugoslave e italiane- fino ai canti della resistenza di altri popoli europei.*²⁴⁸

Ecco citati da fonte diretta i principi cardine dell'identità e delle attività del Coro Partigiano triestino.

Alcune osservazioni a margine: anzitutto merita rilevare che la composizione dell'organico riflette la provenienza del repertorio praticato, ovvero anche il contrario. Certamente componenti e repertorio sono l'oggettività che deriva da un sincretismo di vicende storiche e geopolitiche che fanno, oggi, di Trieste una città in cui, più d'altre, evidentemente si sentono rappresentate culture diverse, soprattutto di regioni contigue.

Nei fatti, più che nelle parole, si sostanzia una collaborazione almeno fra italiani e sloveni, partecipi di un comune cantare. Secondariamente, anche se già in precedenza evidenziato, occorre notare il sostanzioso numero di componenti che, ancor'oggi, segue le proposte del Coro.

Novanta coristi rappresenta un numero piuttosto raro per un gruppo sostanzialmente amatoriale, certamente anomalo se rapportato al panorama triveneto.

D'altronde, parimenti, serve rilevare l'assoluta originalità –quanto ad identità e repertorio- di tale formazione, in ciò intendendo anche l'attrazione che essa può –senza concorrenza di sorta- esercitare su potenziali coristi (sebbene occorra registrare, e questo studio ne dà spazio, la recente nascita, in area friulana –Udine-, del *Coro Popolare della Resistenza*, in seno all'ANPI, Associazione nazionale partigiani italiani).

Un terzo elemento, comune alla maggior parte delle formazioni amatoriali censite: la longevità artistica del Direttore. Anche questo caso conferma che, soprattutto per ragioni anagrafiche, il direttore di un coro cede il proprio compito, sovente indicando il sostituto. Non sempre tutto ciò avviene, vi sono plurimi esempi di cambi anche piuttosto frequenti, ma in linea generale si rileva questa tendenza.

²⁴⁸ *Pinko Tomazic, Trzaski partizanski pevski zbor, cit., pp. 11-14.*

Infine il dato prettamente musicale: il repertorio, quasi unicamente monografico, tarato su testi –storici o recenti, nazionali o locali- connessi alle problematiche concernenti la resistenza e anche, in generale, derivati da particolari fasi rivoluzionarie che hanno interessato paesi diversi, espressi in un trilinguismo effettivo, così come il videodocumento, girato presso la Risiera di San Sabba e, ancor più quello relativo al concerto serale di Muggia, emblematicamente dimostrano.

Le prove si svolgono regolarmente ogni Martedì sera, prima dei concerti e nelle ricorrenze di maggior rilievo anche il Venerdì. I cantanti vengono accompagnati da tre fisarmonicisti, un contrabbassista e un percussionista, a cui a volte si aggiungono chitarristi, trombettisti e violinisti. Il coro è nato a Basovizza: inizialmente le prove si tenevano presso il centro culturale sloveno Bazovski dom dove in accordo con le organizzazioni locali i membri del coro allestirono un ufficio e due archivi, di cui uno per gli spartiti; in seguito il coro trovò sede nell'edificio sito accanto alla chiesa, dove oggi si trova l'albergo Al tiglio Pri lipi. A causa della vendita dell'edificio il coro dovette andare alla ricerca di nuovi spazi. Nel Novembre 1995 fu quindi inaugurata la nuova sede presso l'ex campo profughi di Padriciano, dove il coro ha sede tutt'oggi. Il coro Partigiano si esibì alla presenza di illustri personaggi che segnarono la nostra storia: nel Dicembre 1975 cantò per il maresciallo Josip Broz Tito a Brdo vicino a Kranj, mentre nell'Ottobre del 1983 a Piancavallo per l'allora presidente italiano Sandro Pertini. Restando in tema di grandi statisti, va menzionato il concerto organizzato in occasione dell'inaugurazione del Museo-monumento al deportato politico e razziale a Carpi nell'Ottobre del 1973 che vide la partecipazione del Presidente della Repubblica Italiana Giovanni Leone. Per non parlare dei vari concerti svolti alla presenza del primo presidente della Slovenia indipendente, Milan Kucan, e delle numerose esibizioni, susseguitesesi negli ultimi anni, cui ha presenziato l'attuale presidente sloveno Danilo Turk. Il primo Agosto 1977 l'amministrazione comunale di Trieste consegnò al Coro Partigiano triestino il sigillo medievale del Comune di Trieste in segno di riconoscimento per la sua importante opera artistica e sociale, nonché al suo contributo all'affermazione e alla diffusione della fratellanza tra i popoli. Otto anni fa, alla vigilia del Giorno della Memoria della Shoah, celebrato il 27 Gennaio, il coro ha organizzato una fiaccolata dedicata alla memoria, alla pace e alla convivenza, una manifestazione che con gli anni è diventata un appuntamento fisso. I partecipanti si radunano davanti allo stadio Grezar e con le fiaccole scendono fino all'ex campo di sterminio Risiera di San Sabba, dove con il canto e la deposizione di fiori nel punto in cui un tempo ardeva il forno crematorio, vengono commemorate tutte le vittime del nazismo e del fascismo. Il coro è presente in Risiera anche ogni 25 Aprile –in occasione della Giornata della Liberazione – dove già da qualche anno, a conclusione delle celebrazioni ufficiali, tiene un concerto di canzoni partigiane.²⁴⁹

šifra dela (Izpolni SAZAS) work code	NASLOV DELA TITLE OF WORK	IME IN PRIIMEK AVTORJA/EV			trajanje dela duratio n of work
		glasbe / COMPOSER	besedila / AUTHOR	aranžmaja / ARRANGER	
	Na juriš	Karol Pahor	Tone Seliškar	Ivo Tull	
	Naša vojska	Marjan Kozina	France Kosmač	Ivo Tull	3:20:00
	Ob tabornem ognju	Radovan Gobec	Mitja Ribičič, Smiljan Samec	Miran Pečenik	2:33:00
	Jutri gremo v napad	Janez Kuhar	Matej Bor	Miran Pečenik	2:50:00
	Nabusimo kose	polacca-popolare, Rado Simoniti	Milan Apih	Miran Pečenik	5:58:00
	Dime donde vas morena	spagnola-popolare			1:28:00

²⁴⁹ Pinko Tomazic, *Trzaski partizanski pevski zbor, cit., pp. 15-16.*

	Na oknu	spagnola popolare, Rado Simoniti	Mitja Ribičič		3:29:00
	Sivi sokole	da canto macedone makedonskem napevu	partigiana-popolare	Aljoša Saksida	2:20:00
	Hej brigade	Karol Pahor	Matej Bor		2:36:00
	Komandant Stane	Karol Pahor	Cveto Zagorski, Mile Klopčič		2:55:00
	Pesem XIV. divizije	Sveto Marolt-Špik, Radovan Gobec	Karel Destovnik Kajuh		2:00:00
	Kraj Sutjeske hladne vode	partigiana popolare		The Freak Waves	2:32:00
	Nov cvet	Karol Pahor	Jože Udovič	The Freak Waves	2:32:00
	Comandante Che Guevara	Carlos Puebla	Carlos Puebla	Aljoša Saksida	3:20:00

šifra dela (Izpolni SAZAS) work code	NASLOV DELA TITLE OF WORK	IME IN PRIIMEK AVTORJA/EV			trajanje dela duration of work
		glasbe / COMPOSER	besedila / AUTHOR	aranžmaja / ARRANGER	
	Heroes	greca partigiana Notes Maurudes	Stefanos Bakales	Aljoša Saksida	3:50:00
	Banda kravatarska	Jani Kutin, Renata Lapanja	Jani Kutin		4:49:00
	Bandiera rossa	Carlo Tuzzi			4:49:00
	Računajte na nas	Đorđe Balašević	Đorđe Balašević		3:40:00
	Partizan	Darko Nikolovski	Darko Nikolovski		4:46:00
	To ni političen song	Vlado Kreslin	A. Klinar, M. Čuček		3:29:00
	Bella ciao	italijanska partizanska		Aljoša Saksida	2:52:00
	Počiva jezero v tihoti	slovenska partizanska		Zoran Predin	3:05:00
	Katjuša	ruska vojna, Matvej Blantner	Mihali Izakovski	Zoran Predin	2:50:00
	Svoboda	Drago Mislej Mef	Drago Mislej Mef	Andrea Flego	5:30:00
	Črni bratje	Drago Mislej Mef	Drago Mislej Mef	Miran Pečenik	3:00:00
	Abraham Lincoln Brigade	John Mc Cutcheon	John Mc Cutcheon	Miran Pečenik	2:50:00
	Power to the people	John Lennon	John Lennon	Miran Pečenik	2:42:00
	Pesem upora	Drago Ivanuša	Ksenija Jus	Blaž Grm	2:39:00
	Puntarska	Karol Pahor, Iztok Mlakar	Mile Klopčič, Iztok Mlakar	Miran Pečenik, Iztok Mlakar	5:09:00
	Pubi usidma se	Iztok Mlakar	Iztok Mlakar		2:32:00
	La Brigata Garibaldi	Rado Simoniti	italijanska partizanska		1:52:00
	Svjaščennaja vojna	A. V. Aleksandrov	Vasilij Lebedev- Kumach		2:30:00

	Die Thaelmann Kolonne	Paul Dessau	Karl Ernst		2:35:00
	Venceremos	Sergio Ortega	Claudio Iturra		2:18:00
	Na Kordunu	partigiana-popolare			4:34:00
	Marseljeza	Claude Joseph Rouget de Lisle	Claude Joseph Rouget de Lisle		2:42:00
	Black and White	Paul Robeson	spiritual		6:18:00
	Delam kot zamorc	Jani Kovačič	Jani Kovačič		3:29:00
	El Pueblo Unido	Sergio Ortega	Sergio Ortega		3:45:00

Coro dei cacciatori sloveni (Monrupino, TS)



Egregio Dott. Del Negro,

di seguito le invio le risposte al suo questionario che riguardano il gruppo "Doberdob". Se le mie risposte Le sembreranno poco esaurienti, sono disposto a fornirLe ulteriori dettagli.

Il nome del gruppo è: Corale dei cacciatori sloveni FVG "DOBERDOB" Zbor slovenskih lovcev FJK .

Nel 1976 fu costituita nel goriziano (GO) l'Associazione dei cacciatori sloveni del Friuli-Venezia giulia denominata DOBERDOB.

La scelta del nome ha le sue radici storiche ed affettive: durante la prima guerra mondiale morivano molti giovani soldati sul "fronte goriziano, tra i quali numerosissimi sloveni. Esiste anche una canzone popolare slovena che recita: Doberdob, cimitero dei giovani soldati sloveni. (Doberdob =Doberdò del lago, che si trova nei pressi dell'omonimo lago intermittente).

Il vasto programma della nuova associazione prevedeva anche la costituzione di un coro dei cacciatori, sull'esempio dei numerosi gruppi canori e suonatori di corni che operano nella vicina Slovenia ed in genere tra le popolazioni dell'arco alpino.

Il primo tentativo di formare un gruppo canoro venne fatto nel goriziano nel 1978, che però ha dovuto cessare l'attività dopo due anni per motivi diciamo logistici.

Il secondo tentativo viene ripetuto a Trieste nel gennaio del 1985 per merito del maestro Janko (Giovanni) Simoneta che dirigeva poi il coro per venti anni. Vi aderirono

principalmente i cacciatori di svariate estrazioni sociali: operai, impiegati, professionisti, accomunati dall'amore per il canto in coro.

Attualmente il coro è composto da 28 soci, suddivisi in quattro sezioni: primo tenore 5, secondo tenore 7, baritono 8, basso 8. Dal 2005 dirige il coro il maestro sig. Herman Antonic. Egli seleziona i brani da studiare, adatti al livello delle capacità e alle caratteristiche del gruppo. Le prove si svolgono una volta alla settimana della durata di due ore, nella sede del circolo culturale Kraski Dom di Monrupino (TS).

Il coro è molto legato al territorio in cui opera, pertanto partecipa alle manifestazioni di vario genere: culturali, commemorative e specialmente a quelle organizzate dalle associazioni venatorie.

Il repertorio comprende principalmente i brani su tematiche venatorie, canzoni popolari ed anche quelle d'autore. Si canta in preponderanza in sloveno, italiano e friulano.

Il coro partecipa ogni anno ad una manifestazione canora tradizionale denominata *Primorska Poje = Il Litorale canta*, che si svolge nell'arco di due mesi nelle varie località da ambedue le parti del confine che va da Tarvisio a Trieste. Vi aderiscono circa 300 cori. Inoltre partecipiamo ogni anno al tradizionale incontro internazionale dei cori di cacciatori e suonatori di corno provenienti dal Friuli-Venezia Giulia, Carinzia, Slovenia e Croazia (circa 600 partecipanti).

Nel giugno del 2011 siamo stati organizzatori del 38° Raduno internazionale dei cori dei cacciatori e suonatori di corno che si è svolto a Trieste e dintorni. Ogni tre anni organizziamo a turno l'incontro dei cori dei cacciatori di quattro stati, con partecipazione di un coro croato, uno sloveno, uno carinziano e del nostro.

Nel 2011 il coro Doberdob ha inciso un CD da 14 brani.

Coro dei Vigili del fuoco volontari di Fiemme (Tn)



ORGANICO: coro a voci pari maschili

REPERTORIO: prevalentemente canti popolari regionali italiani e armonizzazioni e canti popolari esteri tradotti e non, canti a sfondo religioso e canti armonizzati per coro ricavati da celebri composizioni di cantautori.

NUMERO DI COMPONENTI ATTUALE: 21

ANNO DI FONDAZIONE: 2003

CARICHE:

presidente e segretario- Monsorno Carlo

vice presidente - Bonelli Domenico

maestro -Dellantonio Michele

CURRICULUM

Il coro Vigili del Fuoco di Fiemme è un coro relativamente giovane, costituito nel 2003 su iniziativa di un gruppo di amici Vigili del Fuoco appassionati del canto e della montagna. Dopo un breve periodo iniziale sotto la direzione del maestro Giuseppe Bellante, è stato

costituito ufficialmente con regolare statuto approvato dall'assemblea. Il coro si propone di incrementare l'attività corale dei singoli cantori in modo che divenga mezzo di elevazione spirituale degli stessi.

Il presidente e primo fondatore è il cav. Riccardo Selle, nel 2010 è subentrato alla presidenza il Sign. Monsorno Carlo che tuttora ricopre tale carica.

La direzione del coro dopo Giuseppe Bellante è toccata al giovane maestro Mirko Divan che con pazienza e competenza ha portato avanti il coro fino alla primavera del 2013 dopo un brevissimo periodo di vacanza la direzione è passata in mano ad un altro giovane maestro Dellantonio Michele.

Il coro in questi pochi anni si è esibito sia in valle, in regione che fuori regione e organizzando eventi in collaborazione con cori provenienti dalla regione e fuori.

Il coro ha partecipato a eventi di consuetudine come la rassegna dei cori di Fiemme organizzata a turno dai vari cori presenti nella valle e comunque nell'ambito territoriale della MAGNIFICA COMUNITA' GENERALE DI FIEMME, ente patrocinatore, inoltre il coro è andato in trasferta a Umbertide, Barberino del Mugello, a Noceto (PR), Domodossola, Vipiteno(BZ) e non per ultimo si è esibito al teatro Melotti all'interno del M.A.R.T. di Rovereto con l'orchestra fiati del corpo nazionale dei Vigili del Fuoco di Torino ottenendo un buon successo di critica.

Il coro inoltre è stato presente con il suo repertorio anche in occasioni che vedeva coinvolto direttamente il mondo dei Vigili Del Fuoco in occasioni come inaugurazioni di strutture ed eventi vari dove i Vigili del Fuoco erano protagonisti.

Da far notare che il Coro Vigili del Fuoco di Fiemme è l'unico coro che rappresenta il corpo dei Vigili del Fuoco esistente sul suolo nazionale.

Il coro con il prossimo anno vorrà dare una svolta per quanto riguarda il repertorio introducendo musiche e testi che non sono prettamente facenti parte dei classici repertori dei cori di montagna, pur mantenendo la vena del popolare con canzoni provenienti da nazioni diverse magari conosciute da noi con interpretazioni di cantanti di musica leggera, e con lo stesso interesse con musiche e testi di canzoni popolari delle varie regioni d'Italia. La filosofia che ci ha fatto optare in tal senso è quella che i Vigili del Fuoco sono internazionali in quanto ci sono ovunque e interagiscono all'occorrenza senza bandiere.

Coro dell'Ordine degli Avvocati di Verona



La genesi del coro la si apprende nel corso di un incontro-intervista, avvenuto Mercoledì 19 Giugno 2013, con l'avvocato Enrico Querena, nella sede del suo studio legale in Verona, il quale, fondatore, anima e quindi Presidente –seppur uscente- del coro ne descrive alcuni tratti essenziali alla luce del percorso compiuto e –anche- in vista di progetti prossimi.

L'itinerario esula dal modulo predisposto per scelta dell'interlocutore il quale ha preferito illustrare la storia e l'identità del gruppo mediante un colloquio diffuso piuttosto che incanalare le informazioni nel modello preparato.

Avvocato, un coro per l'Ordine degli avvocati...quando è nata l'idea ed in che modo ha preso forma...

L'impulso iniziale arrivò quasi fortuitamente nel Luglio 2008, a casa mia, durante una cena con Aldo Bulgarelli e Carlo Trentini, rispettivamente Presidente uscente ed entrante dell'Ordine degli avvocati di Verona; Bulgarelli poco tempo prima aveva, a Barcellona, assistito ad un concerto del locale coro degli avvocati e mi lanciò l'idea di mutuare anche a Verona tale esperienza.

Colsi questa opportunità e, tramite un giro di e-mail ad opera del Segretario del Consiglio dell'Ordine, diffusi e lanciai ai colleghi questa proposta, indicando un ritrovo e prospettando alcune audizioni.

Le attività iniziarono nel mese di Settembre dello stesso anno con, però, un problema fondamentale da risolvere: il maestro del coro. Si poneva, infatti, questa irrinunciabile decisione. Io cantavo nel coro di San Zeno, con Gregorio Zambrin e Paolo Girardi, Francesco Pagnoni dirigeva il coro di San Zeno e proprio a lui chiedemmo di collaborare a questa nuova iniziativa... L'esito fu positivo e l'avventura iniziò.

Avvocato, quali scopi si poneva e/o ancora si pone il coro?

Inizialmente si individuò una ragione per così dire 'interna', funzionale alle attività di cui i componenti sono parte: una esibizione nel corso della cerimonia che, annualmente, nel periodo natalizio, si svolge presso il Tribunale nel corso della quale si rivolgono gli auguri ai colleghi avvocati ed, in generale, al personale che opera nell'ambito della Giustizia, ivi compresi i magistrati.

Questo fu il primo impulso ed, infatti, la prima 'uscita' del coro avvenne nel Dicembre del 2008, dopo pochi mesi dalla costituzione del coro, proprio nell'occasione menzionata.

Da quell'occasione si sono succedute altre tappe significative non tutte legate all'ambiente veronese..

Infatti, per certi versi inaspettatamente, il coro frequentò appuntamenti diversi, a livello triveneto e, anche, nazionale.

Ricordo che il coro è l'unica realtà musicale attiva in tutta Italia in seno alla nostra categoria...perciò è evidente che un certo interesse non poteva non suscitare anche verso gli organi nazionali del settore: fra gli appuntamenti che Lei troverà nella stampa che Le ho preparato vorrei, infatti, segnalare la partecipazione a Venezia, nel Giugno 2009, presso S. Rocco, ad un incontro internazionale progettato dall'Unione triveneta degli avvocati nonché, nel Novembre 2010, la partecipazione al Congresso nazionale forense a Genova, fra l'altro svoltosi a bordo della Costa Concordia il cui epilogo oggi tutti conosciamo, durante il quale abbiamo cantato l'Inno europeo ed alcuni inni nazionali.

Oltre ad altri concerti locali Le segnalò anche la partecipazione, nel Dicembre 2011 a Roma, su invito del Consiglio Nazionale Forense, al Salone della Giustizia.

Queste sono alcune fra le Vostre partecipazioni più di prestigio; l'attività ordinaria, invece, quali appuntamenti prevedeva e prevede?

Nel tempo il gruppo assunse delle decisioni importanti anche in merito a certe iniziative cui partecipare con continuità: citavo precedentemente l'iniziativa matrice del nostro impegno, gli auguri natalizi; altre ve ne sono... ad esempio la Santa Messa, nei primi giorni di Giugno, per il patrono degli avvocati San Pietro Martire, occorrenza in cui commemoriamo anche i nostri colleghi defunti.

Accanto a tali appuntamenti 'fissi' trovano posto anche iniziative connesse all'ambito solidale fra cui un concerto, sempre nel periodo natalizio, in favore di un'associazione che si occupa di bambini nati prematuramente nonché, nel medesimo periodo o comunque in Dicembre, dal 2011, un concerto che realizziamo presso il Carcere di Montorio oppure, sebbene si tratti di un impegno 'una tantum' un cd realizzato in favore delle popolazioni dell'Aquila, con le fotografie che un collega ha realizzato sul posto successivamente al tragico terremoto, il cui ricavato è stato devoluto ai residenti.

Questo un importante e variegato esito concertistico di un gruppo, ricordiamolo, composto da avvocati...pensavo, e Le chiedo: essendo colleghi non c'è traccia fra voi di rivalità ovvero di agonismo-antagonismo? E –e probabilmente le due domande sono fra loro interconnesse- qual è, finalmente, la necessità che spinge il coro a proseguire il suo percorso e che ne determina l'identità?

Le dirò...pur con qualche fisiologica distinzione il sentimento che distingue questo gruppo e che ne determina la fisionomia è la possibilità di inserirsi in una forma di aggregazione che superi, pur mantenendole, le differenze culturali e politiche di ciascuno in funzione di un obiettivo in cui conta l'insieme e non (troppo) i singoli.

Vede, ciascuno di noi la pensa diversamente dall'altro, in molti campi: c'è chi è di destra, chi di sinistra, chi di centro ma in questo contesto prevale uno spirito di gruppo, che rinsalda anche l'appartenenza ad una medesima categoria.

Non Le nascondo che ci divertiamo anche molto: sono in questo senso memorabili i nostri ritrovi a margine dei concerti, soprattutto durante le trasferte, caratterizzati da uno spirito spensierato e veramente amicale. Certo non mancano le discussioni, come è peraltro normale accada, talvolta anche in merito a scelte repertoriali attuate dal maestro, ma solitamente in seguito si ricompono un clima affiatato. In fin dei conti anche questa è una buona motivazione perché il coro esista: istituire e rinsaldare una serie di rapporti interpersonali, fra colleghi, che altrimenti potrebbero non essere così agevolati.

Poi i problemi non mancano, ad esempio i ritardi o le assenze dalle prove del Lunedì...e forse questo è uno dei motivi che ha spinto il nostro maestro, proprio poco tempo fa, a lasciare il coro... Così i 28 coristi si trovano ora alla ricerca di un direttore!

Le stavo per chiedere, infatti, circa i progetti per il futuro ma...

Ah no, il coro ha intenzione di proseguire il proprio cammino, purtroppo perdere il proprio maestro non è indolore ma cercheremo in tutti i modi di attivarci affinché si possa risolvere questo problema...avevano chiesto a me di prendere in mano la direzione...sa, so suonare due strumenti e pure pratico vocalmente repertori di musica leggera ma...risolveremo altrimenti!

Allora, nel ringraziarLa non posso esimermi dall'augurarLe ogni bene per i prossimi traguardi e, nel farlo, pregarLa di parteciparmi le Vostre iniziative future...

Certamente, grazie! Anche se da Presidente uscente Lei faccia comunque riferimento, per qualsiasi cosa dovesse servirLe su di me!

REPERTORIO DEL CORO DELL'ORDINE DEGLI AVVOCATI DI VERONA

TITOLO	AUTORE/ESECUTORE
1. Alta Trinità Beata	Anonimo italiano del XV secolo
2. Amen Gospel	(arr. Norman Luboff)
3. America	Stephen Sondheim – Leonard Bernstein (da “West Side Story” 1957)
4. Ancora un poco	Giorgos Seferis – Francesco Bellomi
5. Ave Verum Corpus	Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
6. Barbar' Ann	The Beach Boys
7. Bridge over troubled water	Paul Simon & Art Garfunkel (1970)
8. Calypso	Jan Holdstock
9. Candlelight carol	John Rutter
10. Come again!	John Dowland (1562-1626)
11. Coventry carol	Anonimo inglese del XV secolo
12. Dame albricias, hijos d'Eva	Canto popolare spagnolo del XVI secolo
13. Dona nobis pacem	Johann Sebastian Bach (1685-1750)
14. Dry your tears, Afrika	Bernard Dadie - John Williams (da “Amistad” 1997)
15. Faciem Tuam Domine	Andrea Gabrieli (1533-1585)
16. Fum, fum, fum	Canto catalano
17. Gloria in excelsis	Antonio Vivaldi
18. Hark! The Herald angels sing	Charles Wesley & others – Felix Mendelssohn-
19. He never failed me yet	R. Ray

- | | |
|-------------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| 20. I vaghi fiori | Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) |
| 21. Inno d'Europa | Ludwig van Beethoven (1770-1827) |
| 22. Inno d'Italia | Goffredo Mameli – Michele Novaro (1847) |
| 23. Itaca | Kostantin Kavafis – Francesco Bellomi |
| 24. Jesus bleibet meine Freude | Johann Sebastian Bach (1685-1750) |
| 25. Joy to the world | Isaac Watts & others – Georg Friedrich Händel (1685-1750) |
| 26. Jubilate Deo | Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) |
| 27. Keep your lamps! | Spiritual (arr. Andre Thomas) |
| 28. La vita è bella | Nicola Piovani (da “La vita è bella” 1997) |
| 29. Leise rieselt der Schnee | Eduard Ebel (1839-1905) |
| 30. L'important c'est la rose | Gilbert Becaud – Francesco Bellomi |
| 31. Mille Regretz | Josquin Desprez (1440-1521) |
| 32. Moon River | Henry Mancini (arr. Felix Vela) |
| 33. My Lord what a morning | Spiritual |
| 34. Nocturne | Evert Taube – Anders Öhrwall |
| 35. Now is the month of Maying | Thomas Morley (1558-1602) |
| 36. Nunc dimittis (Lord now) | Felix Mendelssohn-Bartholdi (1809-1847) |
| 37. Odi et amo | Gaio Valerio Catullo – Jacobus Gallus |
| 38. Once again | Ulrich Führe |
| 39. Parce mihi Domine | Cristobal de Morales (1500-1553) |
| 40. Sally Gardens | William Butler Yeats (1889) (arr. Carsten Gerlitz) |
| 41. Salve Puerule | Canto natalizio polacco |
| 42. Shalom Aleichem | Canto di pace israeliano (arr. Gil Aldemà) |
| 43. Signore delle cime | Giuseppe De Marzi (1968) |
| 44. So ben mi ch'è bon tempo | Orazio Vecchi |
| 45. Spring | Thord Gummesson |
| 46. The sound of silence | Paul Simon & Art Garfunkel (1964) |
| 47. Tonight | Leonard Bernstein (da “West Side Story” 1957) |
| 48. Victimae Paschali | Gregoriano |
| 49. Wachet auf, ruft und die Stimme | Johann Sebastian Bach (1685-1750) |
| 50. Was Gott tut, das ist wohlgetan | Johann Sebastian Bach (1685-1750) |
| 51. Wie lieblich | Felix Mendelssohn-Bartholdi (1809-1847) |
| 52. Worthy is the Lamb | Georg Friedrich Händel (1685-1759) (dal “Messiah”) |
| 53. You raise me up | Brendan Graham – Rolf Lovland (arr. Roger Emerson) |
| 54. Zanni et magnifico | Johann Eccard |

Coro delle Cime, dello stabilimento Petrolchimico



Video

QUESTIONARIO

1) CORO DELLE CIME

2) Nella primavera del 1969 Gianni Colussi, lavoratore dipendente dello stabilimento Chatillon di Marghera, poi Montefibre, parla con amici e colleghi di lavoro e promuove un incontro presso il Dopolavoro delle Società Montedison-Montefibre, invitando appassionati del canto corale e della montagna.

Si pongono così le prime basi di quello che sarà chiamato CORO DELLE CIME. Colussi stesso avvia e dirige per alcuni mesi le prime prove di Coro. Nel maggio dello stesso anno, a seguito di annunci in Azienda tesi ad avvicinare altri appassionati, si unisce al gruppo, tra gli altri, Serafino Falcon, che ne diventa il Direttore.

Altri si aggiungono in un breve lasso di tempo, e il Coro raggiunge rapidamente le 30 unità. Le prove si tengono al termine dell'orario di lavoro, alle 17.00 circa, presso la sede che l'Azienda ha messo a disposizione. Il repertorio iniziale si individua tra i canti definiti "popolari e di montagna", e tra i primi: IL CANTO DELLA SPOSA, SU IN MONTAGNA, SIGNORE DELLE CIME, LA ROSEANE. Tra i promotori e fondatori del

Coro si ricordano: Elio Terzariol, Vito Buoso, Remo Orrù, Giorgio Zampieri, Benito Busato.

La prima apparizione avviene nei locali della Scuola Aziendale sempre nel 1969. Nello stesso anno il Coro avvia l'iniziativa, tuttora attiva, di animare con canti le Sante Messe Natalizie e Pasquali celebrate in fabbrica.

Nel 1969 e 1970, anni di grandi lotte operaie, i Coristi, pur aderendo alle iniziative di protesta, non partecipano attivamente alle manifestazioni e usano il tempo a disposizione per le prove di Coro.

Nei primi anni '70 il Coro, su iniziativa del direttore Falcon, aderisce al Corso triennale di Formazione Musicale Corale, inserito tra le attività del Provveditorato agli Studi di Venezia.

Nel 1974 Serafino Falcon lascia la direzione del Coro che passa a Carlo Marchiori. A Marchiori subentra dopo alcuni anni Nicola Ardolino, e a quest'ultimo Adriano Randon.

Il CORO DELLE CIME interrompe l'attività a metà degli anni '90.

Nel 2000 Serafino Falcon, sollecitato da Elio Terzariol e altri Coristi, si riunisce con un gruppo di circa dieci Coristi, tutti oramai giunti alla pensione, e si decide di chiamare a raccolta i Coristi di un tempo, ai quali altri si aggiungono per complessivi circa 25 Coristi. Dal 2000 le prove di Coro si tengono presso i locali dell'ex Asilo parrocchiale di Gardigiano di Scorzè.

3) Inizialmente in ambito Aziendale Montedison, successivamente presso Scuole, Case di Riposo, Ospedali, Teatri, Chiese, Associazioni non profit. Il CORO DELLE CIME opera costantemente anche per mantenere vivo il ricordo dei Caduti sul lavoro e delle vittime del terrorismo, in particolare di Giuseppe Taliercio (Direttore dello Stabilimento Montedison), Sergio Gori (Vicedirettore dello Stabilimento Montedison), Alfredo Albanese (Commissario di P.S.).

4) Il rapporto con l'Azienda è attualmente mantenuto vivo e attivo con la partecipazione annuale alle S. Messe Pasquali e Natalizie.

5) CORO DELLE CIME

Organico per voce

Direttore

FALCON SERAFINO

Tenori primi

BEGGIO GIANFRANCO

CAGNIN DANILO
FAVARO SANDRO
ISANDELLI GINO
PADOVAN LUCIANO
PELLIZZON PIETRO
TOPPO SANDRO

Tenori secondi

ANNOE' GIANCARLO
BUOSO VITO
FAVARETTO BRUNO
LIMENTANI MARCELLO
ROITER CLAUDIO
ROSON EMANUELE

Baritoni

BULEGATO PASQUALE
CODATO SILVANO
FALCON ANTONIO
GAMBATO MIRCO
SBALCHIERO PIETRO
SENZIGNI ANTONIO
ZANCHETTIN BRUNO
ZENNARO LUCIANO

Bassi

BENES SILVIO
BERTOLIN LUIGI
DONADINI LUCIO
GUERRA ALFONSO
PIZZOLOTTO PAOLO
SIEGA GIANCARLO

Presentatrice

NACCARI ELVIRA

6) Serafino Falcon ha seguito studi musicali presso il Conservatorio di Padova: 8° anno di pianoforte, 4° anno di composizione. La base iniziale sviluppata partecipando per 4 anni alla Scuola di Musica della Diocesi di Treviso.

7) File da predisporre

8) Il CORO DELLE CIME partecipa al Concorso Nazionale Corale di Vittorio Veneto (TV) nel 1972, e al Concorso Nazionale Corale di Adria (VE) nel 1973. Dal 1972 in avanti organizza e partecipa una lunga serie di Rassegne Corali in Mestre, alle quali, negli anni, partecipano, tra gli altri, i Cori: I CRODAIOLI, TRE PINI, MONTE CESEN, EL VAJO, VAL CANZOI, AGORDO, STELLA ALPINA TREVISANELLA.

Negli anni recenti il CORO DELLE CIME organizza e partecipa alla Rassegna “Cori in Piazza”, che si svolge a Gardigiano di Scorzè (VE), con il patrocinio del Comune di Scorzè, Rassegna giunta alla 6^a edizione e che a visto, tra gli altri, la partecipazione dei Cori: COMITER, MUSICALIA FRAGMENTA, CRODA ROSSA, LA GERLA, PALIO, LA CORDATA, MONTI SCARPAZI, UNITRE.

Il Coro promuove e organizza, inoltre, Rassegne Corali presso il Teatro Busan di Mogliano Veneto (TV), in supporto a iniziative di carattere benefico. Nel periodo Natalizio, il CORO DELLE CIME organizza e partecipa a Concerti Corali sia promossi dal Comune di Scorzè, sia dall’ASAC Veneto, cui il Coro aderisce.

Il Coro promuove iniziative atte a migliorare la sensibilizzazione all’ascolto della musica tra la popolazione locale, iniziative volte all’ascolto non solo della coralità ma di tutte le espressioni musicali. Negli ultimi anni il CORO DELLE CIME ha inoltre partecipato, su invito, a numerose Rassegne Corali in varie località della zona, tra cui Mirano, Bassano, Cordignano, Pianiga, Treviso, Briana, Mira.

Il Coro ricorda sempre la partecipazione alle celebrazioni liturgiche dei Patriarchi di Venezia Albino Luciani, Marco Cé, Francesco Moraglia.

Alcuni Coristi aderiscono anche all’Associazione San Vincenzo-UNITALSI “G. Taliercio” dello Stabilimento Petrochimico di Marghera, di cui è Presidente il Direttore Serafino Falcon, e il Coro tutto partecipa alle varie manifestazioni promosse dall’Associazione.

9) Il CORO DELLE CIME ha appena avviato il progetto per la realizzazione del primo CD.

10) Direttore: Serafino Falcon, Via Canaletto, 7 30030 Gardigiano di Scorzè (VE) serafino.falcon@gmail.com - Presidente: Claudio Roiter, Via Archimede, 78 30174 Trivignano 8VE) csm.roiter@tiscali.it



Associazione Culturale

1) **CORO DELLE
CIME**

Marghera – Venezia

repertorio

ADESTE FIDELES (*anonimo*)
ADDIO, MIA BELLA ADDIO (*arm. C. Riffero*)
AVE MARIA (*B. De Marzi*)
BENEDETO CHI CHE CANTA (*Sante Zanon*)
BENIA CALASTORIA (*B. De Marzi*)
COME PORTI I CAPELLI BELLA BIONDA (*arm. L. Pigarelli*)
CONGEDO (*arm. Sante Zanon*)
E LA BANDIERA TRICOLORE (*arm. C. Riffero*)
EL FOGO (*B. De Marzi*)
EL GONDOLIER (POPE) (*arm. S. Falcon*)
E SE MI METTO LE SCARPE AI PIÈ (*arm. G. Malatesta*)
FRATELLO SOLE SORELLA LUNA (*Ortolani*)
GLORIA A DIO (*F. Chopin – elab. S. Falcon*)
GUARDA LASSU' (*elab. L. Casanova Fuga*)
I BALDI ALPIN VAN VIA (*arm. C. Riffero*)
IL NOCCHIERE (*arm. L. Tiozzo*)
IL RITORNO (*C. Geminiani – B. De Marzi*)

INNO AL DONATORE DI SANGUE

INNO A SAN MARCO (*arm. L. De Mattia*)
INTORNO A LA CUNA (*B. De Marzi*)
JINGLE BELLS (*arm. G. Malatesta*)
JOSKA, LA ROSSA (*C. Geminiani – B. De Marzi*)
LA DOMENICA ANDANDO ALLA MESSA (*arm. L. Pigarelli*)
LA DOSOLINA (*arm. A. Pedrotti*)
LA GONDOLIERA (*arm. L. Tiozzo*)
LAILA, OH! (*B. De Marzi*)
LA MONTANARA (*T. Ortelli – L. Pigarelli*)
LA ROSEANE (*A. Zardini*)
LA SISILLA (*B. De Marzi*)
LA TERESINA (*B. De Marzi*)
LA VIEN GIÙ DA LE MONTAGNE (*arm. A. Pedrotti*)
LE STELLETTE (*arm. C. Riffero*)
LE VOCI DI NIKOLAJEWKA (*B. De Marzi*)
LAUDA DELL'EPIFANIA (*ricost. L. Pigarelli*)
LIETI PASTORI (*arm. G. Malatesta*)
L'ULTIMA NOTTE (*C. Geminiani – B. De Marzi*)
MARI' BETLEMME (*B. De Marzi*)
MARIA LASSU' (*B. De Marzi*)
ODO SUONAR (*arm. G. Malatesta*)
O FELICE O CHIARA NOTTE (*R. Dionisi*)
OGGI È NATO IN UNA STALLA... (*ricostr. L. Pigarelli*)
O NOTTE SANTA (*A.C. Adam – elab. S. Falcon*)
PASE (*L. Leoni*)
PICCOLA CANTA DI NATALE (*Geminiani – De Marzi*)
PRIMAVERA D'AMORE (*R. Wagner – elab. S. Falcon*)
QUANDO LE ROSE BIANCHE (*arm. L. Pigarelli*)
QUEL MAZZOLIN DI FIORI (*arm. A. Pedrotti*)
RIFUGIO BIANCO (*B. De Marzi*)

SENTI CARA NINETA (*arm. L. De Mattia*)
SE TI VIENE IL MAL DI TESTA (*arm. P. Bon*)
SETTE CROCI DEL PASUBIO (*Geminiani – De Marzi*)
SIAMO QUI' CON LA GRAN STELA (*ricostr. Dino Stella*)
SIGNORE DELLE CIME (*B. De Marzi*)
STELUTIS ALPINIS (*arm. A. Zardini*)
STILLE NACHT (*elab. e arm. G. Malatesta*)
SUI MONTI SCARPAZI (*arm. A. Pedrotti*)
SUL CAPPELLO (*arm. C. Riffero*)
SUL PAJON (*elab. P. Bon*)

SUL PONTE DI BASSANO (*arm. L. Pigarelli*)
TU SCENDI DALLE STELLE (*arm. G. Malatesta*)
VALSUGANA (*arm. L. Pigarelli*)
VECCHIO SCARPONE (*arm. S. Falcon*)
W L'AMOR (*elab. P. Bon*)
ZOM, ZOM, ZU LA BELAMONTE (*ricostr. L. Pigarelli*)

L'incontro con Presidente e Direttore avviene, Giovedì 20 Giugno, nel tardo pomeriggio, nel bar del patronato di Gardigliano (Ve), paese in cui il direttore, Serafino Falcon, vive e dove dirige anche la Schola Cantorum parrocchiale.

L'incontro, agevolato da pregressi contatti avvenuti telefonicamente e mediante e-mail, risulta fin da subito cordiale, genuino e reciprocamente basato su stima e, talora, incredulità: inaspettatamente, infatti, i due interlocutori si dimostrano fin da subito preparati, avendo trovato e letto il curriculum dello scrivente e, anche, chiedendo quasi immediatamente informazioni circa le diverse attività svolte.

Ci si sofferma su questi particolari per un motivo: nel corso dell'incontro si palesa e si conferma una cordialità e un atteggiamento personale davvero positivo, lontano da profili di formalità e lontano, pure, da colloqui svolti per inerzia o solamente per dovere.

Entro questa cornice la presentazione, introdotta e condotta dal Presidente Claudio Roiter e puntualizzata, con foto e locandine, estratte con cura estrema dalla valigia con sé condotta, dal direttore Falcon prende avvio centrata sull'aspetto focale: la condizione di dopolavoro all'interno del sistema Montecatini + Edison, fusasi poi e nota con l'appellativo Montedison, presso Marghera (Ve), nel 1968.

L'origine fu, similmente al coro Voci della Ferrata, una esigenza religiosa ovvero l'animazione di liturgie celebrate all'interno dello stabilimento o in alcune ricorrenze afferenti l'attività dello stesso.

Così, dopo un anno di prove, nel 1969 la prima uscita ufficiale del coro, formato da circa 35 aderenti, tutti di sesso maschile, configurandosi perciò come coro a voci pari. L'appartenenza al coro, ed il dato è significativo, conduceva a mutuare gli scioperi con prove corali, evidenziando così il legame tanto del coro all'azienda tanto dei lavoratori alla musica, ed originando così una forza i cui esiti, come si vedrà, permangono ancora nel presente.

Già fin dagli inizi il repertorio praticato si caratterizzava da un aspetto a posteriori antesignano: brani religiosi e brani di altra natura, quali quelli di Bepi De Marzi (antecedenti al suo incontro con P. David Maria Turoldo) concernenti perlopiù atmosfere nostagico-meditative ed inerenti temi ambientali con particolare preferenza ai luoghi montani.

Questo filone, peraltro proprio in quegli anni, generalmente traslato, ed adattato, dal repertorio SAT, muoveva i primi passi dando vita al genere canti popolari e di montagna in un connubio -non sempre affine né associabile in assoluto- peraltro assai fortunato.

Con la denominazione Coro delle Cime e con l'identità di *canti popolari e della montagna* il coro organizzava, fra gli anni 70/73 una rassegna, con sede al teatro Toniolo di Mestre, frequentata da formazioni corali fra le più rappresentative del genere in area veneta, fra cui il coro Tre Pini di e gli stessi Crodaioli di Bepi de Marzi.

Intorno al 1973 il coro conosceva un periodo di alternanza direttoriale, a causa del matrimonio di Serafino Falcon.

Diverse personalità conducevano l'insieme vocale fino alla metà degli anni '90 quando il coro, anche a causa di plurimi pensionamenti, cessa la propria attività.

A margine va rilevato che la vacanza del fondatore e leader carismatico è, non raramente, un fatto piuttosto discreto per le formazioni corali: in questo senso, rispecchiando le dinamiche proprie della costituzione e costruzione di gruppi sociali, si riscontra, in area triveneta, una buona casistica di formazioni corali *attratte*, nella propria storia, dal direttore originario: non sempre espresso formalmente, talora con qualche passaggio a corista semplice, altrimenti con fuoriuscite e successive ri-ammissioni, il direttore che diede vita al coro rappresenta il fulcro ed il perno di una tradizione e fisionomia che, sovente, scorre pressochè inalterata nei propri fondamentali e che, per le anzidette dinamiche interne proprie della vita dei gruppi, si evolve nella continuità e nella tradizione.

Nel 2000, però, anche a dimostrazione di quanto appena sottolineato, a margine di due funerali di ex coristi, alcuni membri del coro -formalmente sciolto- improvvisavano un canto in memoria del collega deceduto.

Questo indizio di nuovo corso faceva meditare Serafino Falcon il quale, a poca distanza, decideva di proporre la ricostituzione del coro.

Con circa una ventina di membri, la maggior parte dei quali già ex coristi, il coro, affiliato ora non più alla scomparsa Montedison bensì all'ENI, costituiva residenza ufficiale presso il dopolavoro, mantenendo la denominazione *Coro delle Cime, dello stabilimento Petrolchimico*.

Ininterrottamente, dal 2000, il coro, sebbene con l'età media dei componenti piuttosto alta e nonostante numerose difficoltà, continua la propria attività, producendosi in numerosi ambiti afferenti le celebrazioni e ricorrenze nell'alveo dello stabilimento, dedicando altresì tempo ed energie ad attenzioni sociali di diverso genere quali, ad esempio, occasioni performative quali esibizioni presso case di riposo per anziani ovvero attività di carattere cooperativo quali raccolta e distribuzione di generi alimentari per soggetti o famiglie sottoposti a difficoltà economiche.

Coro Fiamme Gialle della Guardia di Finanza del Veneto

Si inserisce il riferimento al Coro Fiamme Gialle in relazione ad una registrazione effettuata nella chiesa arcipretale di Trebaseleghe (PD) Domenica 8 Dicembre 2009 in cui il coro si esibiva come gruppo ospite. Informazioni concernenti la vita del gruppo non risultano disponibili formalmente per la volontà del Presidente di non fornire informazioni circa la formazione. La situazione attuale, come evidenziato dalla risposta, attesta una cessata attività performativa, nonostante i colloqui telefonici intercorsi indichino una continuazione delle esibizioni pur se ristretta ad ambiti prevalentemente sociali e in particolare con riferimento ad animazioni presso le case di riposo.

Sempre da conversazioni telefoniche, aventi peraltro l'obiettivo di convincere il presidente a testimoniare tramite il questionario la fisionomia del coro, emerge l'adesione della formazione alle caratteristiche generali già menzionate, fra cui si ricorda:

- a) la nascita in un contesto lavorativo, in questo caso membri della Guardia di Finanza del comando regionale di Venezia con l'allargamento ai propri congiunti.
- b) L' inizio di attività a cavallo fra gli anni '70 e '80.
- c) La formula di coro a voci dispari, con una media di partecipanti compresa fra 15 e 30.
- d) Il repertorio formato prevalentemente da brani religiosi e brani di ispirazione popolare.
- e) L'assetto esecutivo con utilizzo di tastiera/organo a supporto delle voci.
- f) Il prevalente impulso originario dettato da due volontà: allargare e rinsaldare vincoli amicali anche oltre il contesto lavorativo; utilizzare le proprie capacità per le necessità (liturgiche e spettacolari) normalmente presenti presso la Guardia di Finanza.
- g) La presenza scenica proposta mediante segni distintivi specifici, in questo caso, ad esempio, copricapo ufficiali.

Gentile Dott. Del Negro

Ho ricevuto le Sue richieste, come Le riferivo per telefono , il coro purtroppo non esiste più, mi dispiace di non poterLe essere utile,

Un sincero grazie.

con stima il Presidente Comm. Gaetano Fasulo



“Già alla fine del 1948, una gaia brigata di appassionati della montagna tentava di mettere assieme un coro, visto che ad ogni gita venivano intonati i tipici canti alpini”.

Con questo incipit si apre la pubblicazione che il coro Ermes Grion ha editato per celebrare i 60 anni dalla sua fondazione.

Già solamente dall’incipit si possono cogliere notevoli elementi che testimoniano alcune fra le caratteristiche non rare dei gruppi polifonici attivi/attivati in area triveneta:

- 1) la nascita fra gli anni '50 e '70;
- 2) le condizioni della nascita: una genesi piuttosto pragmatica, quasi empirica, alla cui fonte si riscontra una necessità umana, antropologica...il canto, il canto di gruppo;
- 3) il filone repertoriale afferente la cosiddetta coralità alpina, il cui vertice, punto di riferimento e nune esemplare è individuato nelle pratiche del coro della S.A.T., sorto in area trentina, cui, per un verso o per l’altro, numerosissimi gruppi, anche di altre aree geografiche, si appoggiarono mutuando prassi, formule, arrangiamenti, modalità esecutive, repertori;
- 4) il carattere sociale: lungi dall’essere una banale constatazione, rilevare il carattere proprio del gruppo, prima ancora che del canto, risulta viceversa condizione indispensabile

al fine di comprendere efficacemente le condizioni di sviluppo e l'ambiente sociale in cui il canto prende vita. Sovente esso (il canto, polifonico) assume le sembianze di esito di una condizione disposta verso la socializzazione e l'esternazione di sentimenti ed affetti – propri o altrui- non raramente declinata o disposta lungo il crinale dicotomico gioia/dolore. Perciò, sebbene potenzialmente onnicomprensivo in termini sentimentali, il cantare in gruppo, perlomeno nella propria forma stabile, riceve il primo impulso da un anelito di gioia ed entusiasmo.

Così, almeno, per quanto concerne le forme ed espressioni che coinvolgono l'orizzonte corale di ambito amatoriale. Così, proseguendo lo scrutinio delle informazioni contenute nella pubblicazione si legge:

*“quello che li spronava maggiormente, era proprio l'assieme e la buona intonazione che riuscivano ad esprimere, pur senza un minimo di preparazione. I vari tentativi ebbero successo solo qualche anno dopo, quando ai primi giorni di Aprile del 1952 il coro faceva ufficialmente il suo debutto al Cinema Teatro S. Michele quale coro sociale del C.A.I. (Club Alpino Italiano)”*²⁵⁰

Il riscontro sorprende per la limpidezza con cui si descrive, seppur implicitamente e forse inconsapevolmente, una delle attitudini dei gruppi non professionisti: cantare con schemi propri e senza necessariamente una preparazione e una tecnica vincolanti.

La volontà di assemblare le proprie voci e generare l'*insieme* si evince sia una motivazione trascinate e generante, peraltro altrove riscontrata, in grado di produrre polifonia.

L'esegesi del Coro Grion prosegue con una sistematizzazione nominativa –figlia di un ambito sociale diverso- che sostituisce, da Ottobre del 1954 (perciò due anni in seguito alla propria nascita sotto l'egida del C.A.I.) la propria afferenza mutandola da C.A.I. a Circolo Ricreativo Aziendale “E. Solvay” (azienda che opera nel settore chimico-plastico e che aveva in Monfalcone una delle proprie sedi).

Il 1960 segna la prima incisione su disco, mentre il 1962, dopo anni di partecipazioni a concorsi di varia natura, si ricorda per aver guadagnato al coro il titolo di *Nazionale*. Fu, quasi paradossalmente, proprio questa, ormai raggiunta, notorietà (in queste righe solamente allusa) la causa dell'abbandono del nome “E. Solvay”.

Nel Gennaio del 1963 la direzione dello stabilimento dichiarò, in un comunicato:

*“Il circolo ricreativo aziendale ha per scopo statutario la ricreazione dei propri soci che si identificano con i dipendenti dello stabilimento. Il Coro ha ormai ambizioni più vaste e fini etici ed artistici propri ed ha oggi una dimensione tale che non gli permette più di agire entro i limiti stretti di un circolo ricreativo”*²⁵¹

²⁵⁰ Associazione Culturale ‘Ermete Grion’ 1952-2012, Gradisca d’Isonzo, Totem, 2012, p.25.

²⁵¹ Ivi, p.34.

A fronte di tale esclusione/espulsione, e a seguito della morte del corista Ermes Grion, si decise –riuscendovi- di intraprendere contatti con un'altra società che operava a Monfalcone per ottenere una filiazione ed una idonea sede per lo svolgimento delle attività di prova: i contatti ebbero esito positivo e si concretizzarono con la CRDA (Cantieri riuniti dell'Adriatico).

Ufficialmente il coro passa a far parte di quell'ambito lavorativo con il nome *Coro Ermes Grion del Circolo Ricreativo Aziendale dei Cantieri Riuniti dell'Adriatico*.

Proprio con questo nome dal 1965 si segnalano registrazioni con la RAI di Trieste, viaggi e tour copiosi in Europa, con l'anno 1967 incoronato dall'amicizia maturata con il Sen. Aldo Moro ed il 1968 caratterizzato da ben 30 appuntamenti concertistici. L'Anno 1979 segnava, infatti, le 500 esibizioni, assieme alla nascita della "Prima Rassegna per gruppi virili".

Ciò, vieppiù, permette di utilizzare questo particolare come discreto ai fini della comprensione delle dinamiche interne ai gruppi vocali, soprattutto di ambito amatoriale, particolarmente propense –nella diacronia quanto nel presente- ad immettersi in un sistema di inviti reciproci tale che la formula dello *scambio* risulta essere assai efficace.

In questo senso, e per questa ragione, oltre naturalmente ad altre necessità quali, ad esempio, ricavare nel proprio territorio una vetrina che permetta una certa visibilità ed un utile palcoscenico per presentare il proprio lavoro, nasce l'esigenza di creare una propria rassegna, un utile contenitore per riuscire ad entrare efficacemente nel circuito reciproco di inviti di cui si nutrivano –e si nutre- il mondo dei gruppi vocali di ambito amatoriale.

L'anno 1982, invece, segnala in controtelaio un aspetto parimenti da rilevare in merito alla vita concreta e fattiva che si celebra in un coro: la struttura statutaria. In quell'anno ci furono le dimissioni del maestro fondatore del coro Grion nonché presidente dello stesso (abbinamento di cariche affatto frequente, pur se comunque censito, solitamente messo in atto per particolari valenze che il gruppo assegna alla persona indicata) il Prof. Aldo Policardi.

Nello specifico l'anno 1983 si caratterizzò da iniziative convulse in ordine a riformare la struttura portante del coro che risolse i problemi interni ricominciando nel 1984 in modo significativo la propria serie di performances.

Il fatto ci permette di precisare, ancora una volta, come e quanto la formulazione statutaria incida nei destini e nelle performances che una realtà simile intraprende, condizionandone la vita e determinandone gli sviluppi: Maestro e Presidente, assieme al Segretario, ciascuno

con funzioni proprie, rappresentano le figure più comuni di tali formazioni le quali, oltre al concreto contributo per la vita interna del gruppo, garantiscono una stabilità anche emotiva e psicologica ai membri.

Così, similmente a quanto avvenne in questo caso specifico, numerosi insiemi vocali misurano le proprie forze artistiche in modo consapevolmente proporzionale alla forza della struttura sociale attivata.

Il 28 Giugno 1990 ricorda l'esibizione a bordo della nave da crociera Crown Princess, fabbricata nello stabilimento di Monfalcone e questo fatto, oltre al puro dato di cronaca, permette di ampliare il ragionamento critico intorno ai luoghi di performance propri delle polifonie qui censite.

In questo caso non poteva essere diversamente, ovvero non poteva esserci scenario più coerente e, nel nostro orizzonte di studio, interessante: l'esibizione del coro afferente gli stabilimenti navali è congrua nei pressi degli stessi ed in funzione alle necessità degli stessi; in altri termini è localizzata in tale ambito fisico poiché in esso rintraccia la propria essenza e rispetto ad esso modula la propria fisionomia.

Il setting non si pone come condizione accessoria e, tutto sommato, neutra per la stessa performance: esso contribuisce ad identificare e descrivere, anche tramite il processo visivo, l'essenza delle polifonie e le accezioni di chi le pratica.

Ancora, il setting testimonia realmente la storia e l'impulso alla base di tale realtà sociale e ne descrive immediatamente –oltre certi stereotipi o narrazioni speculative- la fisionomia e le potenziali credenziali, conferendo ai componenti una completezza che, partendo dal dato musicale, ne descriva le fattezze e ne presenti l'immagine.

Proprio al contesto si rifà uno dei due documenti video che qui si propongono, relativo ad alcuni brani eseguiti dal Coro Ermes Grion proprio nell'area *Fincantieri* (evoluzione terminologica della Cantieri riuniti) di Monfalcone.

I successivi anni indicano un percorso fitto di impegni concertistici, scevro da ulteriori forti assestamenti di organigramma, che spaziano dall'impegno verso gli anziani alla partecipazione ad iniziative concernenti le comunità italiane che risiedono in area istriana, dalle commemorazioni civili ai riti religiosi.

Repertorialmente assai duttile, con una struttura organizzativa piuttosto assodata, con uno spirito umano ancora pervicace nonostante i declamati e denunciati pochi ricambi generazionali, il coro Ermes Grion mantiene alto il proprio nome, forte di una longeva e complessa storia, presentandosi ancor oggi come “coro del circolo Fincantieri di Monfalcone”, evidenza di una pratica polifonica che non reprime ed anzi valorizza il

proprio contesto e sa denotare proprio l'ambito lavorativo come veicolo o vettore per l'espressione musicale.

Questionario Coro Ermes Grion

1)

Associazione Culturale "Ermes Grion" O.N.L.U.S.

2)

Il coro "Ermes Grion" di Monfalcone è stato fondato nel 1952 da un gruppo di appassionati della montagna, portando inizialmente la sigla del C.A.I. ed il maestro Aldo Policardi è stato uno dei soci fondatori e direttore.

Nel 1954 si affiliò al Circolo Ricreativo Aziendale "Ernesto Solvay" di Monfalcone e ne assunse il nome. Iniziò così un periodo prestigioso, in cui il coro si fece ben conoscere nella nostra regione e fuori di essa.

Nel 1963 diventò una sezione del Circolo Ricreativo Aziendale dell'allora Cantieri Riuniti dell'Adriatico, poi Italcantieri e oggi Fincantieri di Monfalcone e, con un suo statuto autonomo, assunse il nome di "Ermes Grion" in ricordo di un suo valido corista fondatore scomparso prematuramente poco tempo prima.

I seguenti maestri si sono succeduti alla direzione artistica del coro:

Aldo Policardi da aprile 1952 a giugno 1982

Narciso Miniussi da giugno 1982 a dicembre 1982

Franco Ciut da febbraio 1983 a ottobre 1988

Francesco Fragiacomò da ottobre 1988 a giugno 1993

Giovanni Tomatis da giugno 1993 a dicembre 1994

Dario Regattin da febbraio 1995 a luglio 1998

Alessandro Colautti da febbraio 1997 a ottobre 1998

Sergio Spessot da ottobre 1998 a dicembre 2001

Aldo Policardi da gennaio 2002 a marzo 2005

Manuela Denise Marcuzzi da aprile 2005 ad oggi

3)

Dalla sua fondazione ad oggi l'Associazione Culturale "Ernes Grion" svolge ininterrottamente un'intensa attività per lo studio e la diffusione del canto corale sia classico che di ispirazione popolare.

Le prove si sono sempre svolte nelle sedi assegnate prima dal C.A.I. e poi dai rispettivi Circoli Ricreativi della Solvay e della Fincantieri.

4)

L'affiliazione nel 1963 al Circolo Ricreativo Aziendale dell'allora C.R.D.A è stata quasi un'evoluzione naturale dal momento che gran parte dei coristi dell'epoca facevano parte delle maestranze del C.R.D.A di Monfalcone e ne hanno fatto parte per molti anni a venire. Attualmente con l'avanzare dell'età media dei coristi molti sono pensionati ex lavoratori della Fincantieri per cui il coro continua a portare con sé l'immagine dell'azienda più importante della sua città presente nel anche nel proprio logo.

5)

Ventiquattro coristi, sei tenori I, sette tenori II, sei baritoni e cinque bassi.

6)

La maestra Manuela Denise Marcuzzi si è diplomata nel 1985 in Pianoforte al Conservatorio "G. Tartini" di Trieste sotto la guida del M° Luciano Gante. Ha frequentato corsi di perfezionamento post-diploma con i maestri Gante e Giovanni Umberto Battel, corsi di direzione corale con i maestri Vidas (Bulgaria), Conci (Italia), Parkai (Ungheria) e Veneracion (Filippine) e corsi specifici d'impostazione e direzione di cori di bambini con i maestri Conci e Nicolini di Trento.

Ha svolto attività concertistica in formazione da Camera, di Duo Pianistico e di pianista accompagnatore.

Dal 1977 si è dedicata alla formazione e alla direzione di coro fondando il Coro di Voci Bianche "Pueri Cantores" di Staranzano (GO) con il quale ha svolto fino al 1989 un'intensa attività concertistica ottenendo sempre favorevoli consensi di pubblico e critica.

Fino al 1997 ha svolto attività di direzione corale partecipando a concorsi e rassegne con vari cori in Italia e all'estero e inciso alcuni CD tra cui "Carmina Burana" di Carl Orff, "Deuxème Messe" di Charles Gounod e l'oratorio "Ad Missam" di August Ipavec.

Nel 1998 ha tenuto un corso di educazione vocale e preparazione musicale per i direttori di cori di voci bianche per conto dell'Unione Società Corali Italiane della provincia di Gorizia.

Attualmente tiene corsi di musica di base per bambini di età prescolare, pianoforte, teoria e solfeggio per bambini e ragazzi.

Dal 2005 dirige l'Associazione Culturale "Ermes Grion".

7)

Il repertorio consta di almeno 363 titoli, suddivisi fra:

musica sacra

Adeste Fideles – arm. F. Mingozzi
Adoramus – V. Ruffo
Adoramus Te Christe – G. B. Martini
Adorna Talamum – G.M. Asola
Aestimatus Sum – T. L. Da Victoria
Angyolok Es Pasztorck – Z. Kodaly
Animas Fidelium
Ascendes Christus – P. Da Palestrina
Ave Maria – G. Coral
Ave Maria – C. Seghizzi
Ave Maria – D. Regattin
Ave Maria – B. De Marzi
Ave Maris Stella (Cristo Resusciti) – arm. F. Mingozzi
Ave Verum – T. L. A Viadana
Beati Eritis – G. Croce
Beati Mortui (Italiano) – F. Mendelssohn
Beati Mortui (Latino) – F. Mendelssohn
Cantate Domino – H. L. Hassler
Cantate Domino – G. Croce
Cantemus Domine – L. Virgili
Christus Factus Est – M. Asola
Cor Meum – O. Di Lasso
Crucifixus – C. Monteverdi
Deuxième Messe – C. Gounod
Discorso Alla Madonna – Ss. G. Vecchi
Domine Jesu Christe – J. Des Pres
Domine Non Sum Dignus – T. L. Da Victoria
Duo Seraphim – T. L. Da Victoria
Ecce Maria – M. Praetorius
Ecce Quam Bonum – M. Miolli
Genuit Puerpera Regem – E. Desideri
Haec Dies – J. Gallus
Heilig – F. Schubert
Hodie Christus – P. Da Palestrina
Hymne Du Soir
In Nomine Jesu – J. Gallus
Inveni David – D. Brukner
Jingle Bells – arm. G. Malatesta
Kyrie – J. Des Pres
La Preghiera Della Sera – G. Bonivento
Lapidaverunt Stephanum – G. M. Asola
La note di natale – N. Conci
Magnificat – G. Mainerio

Magnificat Iv Toni – Draconius
 Mater Et Filia – C. Orff
 Messe Cul Popul – C. Seghizzi
 Mnogaja Lieta
 O Jesu Mi Dulcissime – arm. L. Virgili
 O Jesu Mi Dulcissime – G. Felice Anerio
 O Magnum Misterium – J. Gallus
 O Magnum Pietatis – C. Monteverdi
 O Sacrum Convivium – T. L. Da Victoria
 O Salutaris Hostia – L. Perosi
 O Vos Omnes – T. L. Da Victoria
 Ot?e Naš – P. I. ?ajkovskij
 Panis Angelicus – C. Frank
 Pater Noster – F. Fragiaco
 Preparete Corda Vestra – J. Gallus
 Quatre Petites Prières De Saint François D’assise – F. Poulenc
 Qui Confidunt – C. Postalssohn
 Resserexi
 Rorate Coeli-Temp Adventus
 Salve Regina
 Sanctus Benedictus – M. Miolli
 Santa Notte – trasc. A. Policardi
 Stetis Jesus – C. De Rore
 Tenebrae Factae Sunt – T. L. Da Victoria
 Terribilis Est Locus Iste – T. L. Da Victoria
 Tu Es Petrus – A. Martorell
 Tu Scendi Dalle Stelle – arm. G Malatesta
 Ubi Caritas
 Una Hora – T. L. Da Victoria
 Vae Nobis – J. Gallus
 Vecerni Ave
 Veni Sancte Spiritus – G. B. Rossi,

musica popolare triestina, friulana e giuliana:

Triestine
 A La Patoca – arm. C. Noliani
 Adesso I Cambia Tuto
 Affresca Il Vento – arm. C. Noliani
 Andemo Un Poco a Spasso
 Antonio Freno – arm. A. Danieli
 Canzonette Popolari Triestine
 Chi No Ga Bori No Ga Rimission – arm. C. Noliani
 Como La Vela Al Vento – C. Seghizzi
 De Trieste Fin a Zara – arm. M. Macchi
 Dighe De Nò – arm. M. Macchi
 Dopo Tanti Giuarmenti – arm. M. Macchi
 I Tre Castei – R. Ruggier arm. M. Gioitti
 Inno – Fincantieri – C. Noliani
 Inno All’Istria – Giorgieri
 La Bora – arm. M. Macchi
 La Mula De Parenzo – arm. C. Noliani
 La Posta De Treviso – arm. M. Macchi
 La Strada Ferrata – arm. M. Macchi
 La Vecia De L’apalto – arm. C. Noliani
 Lavorar Fa Mal De Schena – F. Fragiaco
 Le Nostre Mule – arm. L. Gagliardi
 Marcetta Triestina – arm. C. Noliani
 Marinaresca – P. Cargnel arm. L. Gagliardi
 Molighe ‘l fil che ‘l svoli – trasc. M. Macchi
 Mularia De Val Rosandra – C. Noliani

Na Bela Quaia – G. Radole
 No Gò Le Ciave Del Porton – arm. C. Noliani
 Quando El Mare Fa Burrasca – arm. M. Macchi
 Se Ti Te Son Sul Leto – arm. C. Noliani
 Serenata Dei Tempi Andati – F. Mingozzi
 Son Soto I Tuoi Balconi
 Soto La Pergolada – arm. C. Noliani
 Val Più ‘N Bicer De Dalmato – arm. L. Pigarelli
 Voio Far La Sessalota – arm. Bugamelli
 Zinque Cori Bisiachi – R. Kubik parole S. Domini
 Giuliane
 Autun – R. Kubik
 Bisiacaria
 Canzonetta Monfalconese – arm. A. Policardi
 Co Vampa La to Cavelada – C. Seghizzi
 El Carneval De Mofalcon – arm. A. Policardi
 El Torto De Me Nona – arm. A. Policardi
 Fiori Sul Tapo – C. Seghizzi
 La Luna – C. Seghizzi
 Me Ricordo Che Me Nona – Leghissa
 Ricordi De Mia Nona Rapsodie – R. Ruggier
 Serenada – R. Kubik parole S. Domini
 Vermeàn
 Vizilia De Na Volta – R. Kubik
 Viva la roca – arm. L. Di Pierro
 Friulane
 A Mi Baste Un Fil Di Lune – C. Seghizzi
 Al Cjante Il Gial – M. Sofianopulo
 Benedete La Ciantose
 Cjampanute Picinine – A. Del Fabbro
 Cjant a Gurizze – Arm. A. Zardini
 Cjantin – C. A. Seghizzi
 Cun Me Mare – R. Kubik
 Curiositât – G. Pian
 E â Sunat – Arm. G. Malatesta
 Flors Di Prât 5 Rapsodie (Raccolta) – G. Pian
 Glesiute Me – A. Torre
 Gnot Di Zenar – C. Noliani
 Gotis Di Rosade 1-2-3 – C. A. Seghizzi
 Il Cil A. Zardini – R. Kubik
 Il Cjalzomit
 Il Cjant De Filologiche Furlane – A. Zardini
 Il Grî – C. A. Seghizzi
 Il Moredôr – C. Noliani
 L’È Ben Ver Che Mi Slontani
 L’Emigrant – Arm. A. Zardini
 La Gnot D’Avril – Arm. A. Zardini
 La Roseade – A. Zardini
 La Salvazion – T. Miniussi
 Le Prime Busade
 Lis Ciampanis – G. B. Marzuttini
 Lis Tamossis – C. Noliani
 Lontan, Lontan, Lontan – F. Escher
 Mandi – M. Sofianopulo
 No Scherzà – C. A. Seghizzi
 No Sta Vai Bambine – C. A. Seghizzi
 O Ce Biel Cjsejel a Udin
 O Cjampanis De Sabide Sere – L. Garzoni
 Oh Tu Stele – Arm. M. Macchi
 Oh Tu Stele a 5 V. D. – Arm. A. Perosa
 Presentiment – M. De Biasi

Profugos – G. Pian
Sante Clare D'Oslavie – G. Pian
Se Sintîs – M. Sofianopulo
Staimi Atènz
Stelutis Alpinis – A. Zardini
Ti Ricuardistu Mariute – G. Pian
Tocait Sote, Fantazzinis – C. A. Seghizzi
Vilote Contadine – M. Macchi
Vin Siarât La Nestre Puarte – M. Montico

musica profana:

Abbi Pietà Fia Bellea – V. Belaver
Ahime' Diletti Mieî – T. Weelkes
Brindiam Beviam – L. Cherubini
Brindisi – D. Thermignon
Brindisi – M. Saladino
Brindisi (Da Ernani Coro Banditi) – G. Verdi
Brindisi (Da Ernani) – G. Verdi
Canta Lo Cuco – M. Pordenon
Cantemo Zanzerin – V. Belaver
Clare Vir – J. Gallus
Da Cosî Dotta Man – G. P. Da Palestrina
Der-Tod – F. Schubert
Die Lotosblume – H. Heine
Die Nacht – F. Schubert
Dionorea Vien Te Priego – A. Gabrieli
Dona Nobis Pacem
Donne Venite Al Ballo – arm. F. Torre Franca
Dormi Pure – S. Scuderi
E Voio Criar – B. Donato
Ecco (Dalla Triacca Musicale) – G. Croce
Ecco Gratian – A. Banchieri
Elegia Ungherese – S. Petofi arm. C. Noliani
Estate – L. Dalla Piccola
Facciamo Un Brindisi
Fia Mia Cara – V. Belaver
Fiocchi Di Neve – R. Gerosa A. Bignotti
Gerusalem (Da I Lombardi Alle Cr.) – G. Verdi
Gluk Gluk – D. Thermignon
Golgotha – E. Cossetto
I Lieti Amanti – F. Anerio
I Tre Dottori – A. Banchieri
Il Canto Dei Lanzi – C. Noliani
Il Catinaio – arm. F. Ghisi
Il Mio Martir – C. Monteverdi
Il Pianto Della Terra – M. Pratali
La Conchiglia – F. Fragiaco
La Forza Del Destino Fin 3° Atto – G. Verdi
La Giovinezza – Donizetti arm. Nicolini
La Preghiera Degli Zingari – V. Aru
La Speranza – G. Rossini
La vergine degli angeli – G. Verdi
Lector Et Auditor – U. Vrabec
Madonna Io V'amo E Taccio – C. Festa
Maravilia Non è – G. M. Nanino
Mascherata De Gratiani – G. Croce
Mattinata – V. Veneziani
Mentre La Bella Dafne – G. Croce
Miserere (Dal Trovatore Coro Zingari) – G. Verdi
Non Partir (Da La Norma) – V. Bellini

Nu Semo Tre Veceti Inamorai – V. Belaver
Oh! Mio Dolce Amor – M. Bugamelli
Pantalone E Burattino – A. Banchieri
Quando Ritornerai
Roma – D. Thermignon
Römische Weinsprüche – H. Genzmer
Selig Durch Die Liebe – F. Schubert
Selig Sind Die Toten – J. Brahms
Si Pueri Cum Puellula – C. Orff
Tick Tack
Todeschi – G. Puliti
Tre Giorni Son Che Nina – G. B. Pergolesi
Trinkkanon – W. A. Mozart
Zum Rundetanz – F. Schubert

musica nazionale:

Brahmaputra – arm. E. Casagrande
Canso De Bouye' – arm. P. Bon
Canti Popolari Italiani Raccolta – arm. F. B. Pratella
Che Cos'è – S. Pedrotti
E Salta for So Pare – arm. S. Pedrotti
File Fila – arm. L. Pigarelli
Giovanottino Mi Piacete Tanto
I Tuoi Capelli
Il Canto Del Minatore – arm. L. Pigarelli
Il Montanaro Valdese
Inno Al Trentino – Bussoli-Pedrotti
Inno Dei Donatori Di Sangue – G. Pian arm. G. Traino
Inno Di Garibaldi Acc: Piano
Inno Di Mameli Acc. Piano – G. Mameli arm. Olivieri
J'abruzzo – N. De Angelis arm. M. Macchi
La Balada De L'Agua De Mar – F. Fragiaco
La Ceseta De Transacqua – Gagliardi arm. M. Macchi
La Dosolina – arm. S. Pedrotti
La Fiera De Mastr'Andrè – arm. G. Bregant
La Leggenda Della Grigna – L. Santucci arm. V. Cargnel
La Mia Bela La Mi Aspetta – arm. C. Noliani
La Pastora E Il Lupo – Benedetti Michelangeli
La Ricciolina Del Grappa
La Si Taglia
La Smortina – arm. L. Pigarelli
Le Campane Di Ferrara – Mazzolani
Le Focarine
Le Voci Di Nikolaevka – B. De Marzi
Mama Piero Me Toca – B. De Marzi
Marcia Militare – C. Chiappami
Monte Lodino – arm. C. Noliani
Oilà Maruska – arm. S. Pedrotti
Povera Emma – arm. C. Noliani
Ricordi Della Toscana – C. Chiappami
La Rossiniana
La Vergine Degli Angeli – G. Verdi
Sai Ben Perché
Salud Dal Foresto
Salve, O Colombo – arm. S. Pedrotti
Signore Delle Cime – B. De Marzi
Sopra Il Fieno Colcato – Anonimo Sec. Xvi arm. L. Virgili
Soreghina – J. Aladar
Su Lamentu

Sul Castel De Mirabel – arm. L. Pigarelli
Tamburo Suona – Z. Mandor
Tante Putele Bele – arm. L. Pigarelli
Tanto Gentile
Teresina Per Chi Fai Quel Mazolin
Va Pensiero Dal Nabucco – G. Verdi
Valcamonica – arm. M. Bordignon

musica internazionale:

A Kärtner Lied
Ach Ti Stiep Scirokaia – Arm. M. Macchi
Aubada – M. Tortell
Bolen Mi Leži – R. Simoniti
Bratci Veseli Vsi
Calypso Pecsacaglia
Da Bi Imal Perje – Arm. M. Crestani
El Mar Cacador – E. Morera
Els Segadors – Viadet arm. Guanyavents
Esti Dal – Z. Kodaly
Huszt – F. Kölcsey
in Praga Carmina
Jovenivola – L. Millet
Kolo – M. Vasilij
L'important C'est La Rose – G. Becaud
La Pastoreta – A. Vires
Lastovkam – Arm. R. Simoniti
Le Roi Renaud De Guerre Revient – Arm. P. Bon
Les Plaisirs Son Doux – Arm. G. Malatesta
Mati Pise Pismo – Arm. V. Fabiani
Montserrat
Muntanyes De Canigò – N. Puig
Nocoj Pa, Oh Nocoj – F. Venturini
Novo Leto
Oj Doberdob
Oj Talasi
Pa Se Slis – C. Pahor
Placi Pletika
Pobratimjia – V. Vodopivec
Pod Oknom
Pusci Me – M. Stajanovic
Tari Bari
Tawunga – L. Bardos
Tourdion – P. Attaignant
Viva Aragon – C. Oudrid
Viva La Quince Brigada – Arm. P. Bon

canti di guerra:

Attraverso Valli E Monti – arm. L. Pigarelli
Bella Ciao – arm. G. Malatesta
Canto Dal Fronte (Ta Pum) – arm. Pratella
Chi Si Riposa in Dio
Era Una Notte Che Pioveva – arm. L. Pigarelli
Di Qua, Di Là Del Piave – arm. G. Malatesta
E Col Sifolo Del Vapore
Figli Di Nessuno – arm. C. Noliani
Fronte Liberator
Il Testamento Del Capitano – arm. L. Pigarelli

Io Sono Stanco
Joska La Rossa – B. De Marzi
L'è Tre Ore Che Son Chi Sot – S. Pedrotti
La Leggenda Del Piave
La Tradotta – arm. G. Malatesta
Le Chat
Marcia Dei Bersaglieri
Monte Canino – arm. F. Mingozzi
Monte Cauriol – arm. F. Mingozzi
Monte Grappa
Monte Nero
Nina Nanna
O Dio Del Cielo
Siam Prigionieri – arm. Dionisi
Sui Monti Fioccano
Sul Ponte Di Perati – arm. M. Macchi

musica gospel:

Donald O Donald
Go Down Moses (Adatt a 4 Voci P.)
Go Tell It
I Will Praise Thee' O Lord
Little David Play on Your Harp
My Lord What a Morning

8)

Il coro ha partecipato ad innumerevoli concorsi e manifestazioni corali nazionali ed internazionali tra i quali spiccano i concorsi internazionali di Arezzo e Gorizia, ottenendo prestigiosi premi e riconoscimenti. Le tournée artistiche in Austria, Repubblica Ceca, Slovacchia, Germania, Spagna, Ungheria, Polonia, Serbia, Slovenia, Argentina e Brasile, oltre che in molte regioni italiane, sono state segnate da indiscutibili successi. Ha altresì effettuato numerose registrazioni per la RAI, per altre emittenti radiotelevisive ed anche per case discografiche.

9)

Bibliografia:

Opuscolo Coro Ermes Grion – Quarantesimo di fondazione – 1952-1992

Opuscolo Associazione Culturale “Ermes Grion” – 1952-2012

Discografia:

Dischi Parlophone-Carisch 45 giri E.P.

1960:

Coro E.Solvay di Monfalcone

4 Canti degli Alpini - QMSE 45091

4 Canti Gradesi e Canti Friulani – QEPM 3000

4 Canti Triestini – QEPM 3001

1964:

Coro “E.Grion” dei Cantieri Riuniti dell’Adriatico di Monfalcone

4 Canti di Montagna – QEPM 3005

4 Canti di Montagna – QEPM 3006

4 Canti Triestini – QEPM 3007

Dischi Parlophone-Carisch 33 giri

1965:

Coro “E.Grion” dei Cantieri Riuniti dell’Adriatico di Monfalcone

12 Canti di Montagna – PMBQ 33001

Dischi RCA Italiana 33 giri

1968:

Un Salüt ‘E Furlanie... - Coro E.Grion – KIS 226

1977:

Canti Del Friuli – Coro E.Grion – NL 33111

(Ristampa di “Un Salut ‘E Furlanie nel 25° di fondazione anche su Stereocassetta e Stereo8)

2012:

CD allegato opuscolo 60° 1952-2012 contenente 15 brani da registrazioni Live

10)

Associazione Culturale “Ermes Grion” O.N.L.U.S.

via Marco Polo, 7 – 34074 Monfalcone (GO)

tel. +39 345 3455797 / +39 349 2375776

Email:

info@coro-ermes-grion.org

Elementi di analisi e cenni contestuali inerenti Polifonie viventi in area istriano dalmata

Introduzione

La ricognizione effettuata in area istriana prosegue gli esiti²⁵² che la letteratura scientifica già testimonia²⁵³, inoltrandosi tuttavia in un ambito assai peculiare qual è la realtà polifonica che insiste presso le comunità italiane ivi residenti²⁵⁴.

La volontà di indagare attraverso la consistenza storica e culturale delle comunità italiane che insistono in area istriano-dalmata le polifonie viventi rappresenta una continuazione - ed un allargamento di prospettiva- delle omologhe ricerche attivate dal 2006, in seno alla Fondazione Giorgio Cini -Istituto per la Musica- e Università Ca' Foscari, concernenti le regioni Veneto, Friuli Venezia Giulia e Trentino.

Riporre attenzione al fattore documentativo determina la consapevolezza dell'importanza ovvero della necessità primaria di conservazione degli esiti performativi prodotti e, secondariamente, della conservazione non solo sonora bensì anche visiva dei medesimi.

In quest'ottica, pertanto, si ritiene il primo (necessario e composito) testo scientifico sia proprio quello documentativo.

Sebbene ciò possa condurre a privilegiare una volontà empirico-pragmatica, è tuttavia opportuno assegnare all'esito l'importanza di cui è portatore e titolare, limitando il ruolo narrativo ad una descrizione dello stesso, dallo stesso imprescindibile.

Ancora, si ritiene anticipare che le ricerche condotte non si ripromettevano di esercitare un'analisi dei repertori rilevati in un'ottica diacronica, evidenziandone analogie e differenze o documentandone oscillazioni e variazioni quanto piuttosto di avvicinare, censire e testimoniare la persistenza e la consistenza di pratiche di canto di gruppo,

²⁵² Di varia caratura e ambito: per l'area popolare si segnala Sofianopulo, Marco, *O Italia del mio cuore. 55 canti popolari delle regioni d'Italia e dell'Istria*, Udine, Pizzicato, 2004; estesi anche all'area dalmata si segnalano Pauledich, Antonio, *Inni e Canti delle genti dell'Istria, Fiume e Dalmazia*, Trieste, Edizioni Unione Italiana - Fiume / UPT, 2004. Donorà, Luigi, *Danze canzoni inni e laudi popolari dell'Istria di Fiume e Dalmazia*, Trieste, IRCI-UPT, 2003.

²⁵³ Inizialmente si cita: Radole, Giuseppe, *Canti popolari istriani*, Firenze, Olschki, 1965; ibidem, *Seconda raccolta di canti popolari istriani con bibliografia critica*, Firenze, Olschki, 1968. Dello stesso autore si segnala, in una prospettiva concernente prevalentemente la dimensione folk lorica: *Folclore istriano. Nei cicli della vita umana e delle stagioni*, Trieste, MGS press, 1997.

²⁵⁴ In questo senso sono basilari le rilevazioni condotte da Roberto Starec che qui si indicano: Starec, Roberto, *Il repertorio etnomusicale istro-veneto*, Trieste, Edizioni IRCI, 1991; ibidem, *I discanti popolari della tradizione veneto-istriana*, Trieste, Società istriana di archeologia e storia patria, 1986; ibidem, *Canti e musiche dell'Istria veneta*, Viterbo, Albatros 1983.

rilevabili nel presente in area istriana, presso le comunità italiane ed evidenziare, ove possibile, i tratti identitari nonché assetti, procedure e stilemi.

Proprio per ciò si noterà una scarsità di fonti normative e, nello specifico, musicali. In questo senso l'interesse prevalente in merito ai repertori censiti non ha condotto a sviluppare un'esegesi rivolta a ciascun brano, la cui indagine diacronica avrebbe viceversa imposto una metodologia di lavoro sensibilmente differente.

L'estensione dell'area oggetto della ricerca ha introdotto artefatti musicali e assetti performativi assai specifici ed indicatori paradigmatici di talune procedure e precipui marcatori identitari la cui presenza informa e, per certi versi, assimila le performances attivate presso le Comunità italiane visitate.

Generalmente è possibile sostenere che il legame e la filiazione con la matrice italiana è ad oggi ancora persistente, talora in stretta connessione al retroterra storico politico di media durata²⁵⁵, talaltra come tradizione la cui continuazione ed il cui mantenimento costituiscono un orizzonte di interesse e, anche, di opportunità relazionale.

In modo eterogeneo e, perciò, in gradi diversi di tenacia, le Comunità si pongono quali punti di riferimento comunque importanti nel tessuto sociale locale. Alcune di esse (Fiume, Pola e Rovigno, nello specifico) sono dotate di Società artistico culturali (da cui l'acronimo SAC deriva) che, vieppiù, sostengono una visibile attività di promozione delle istanze e dell'identità propria attraverso la forma artistica, variamente declinata: iniziative letterarie concernenti la valorizzazione della lingua italiana o della variante linguistica locale denominata 'istro-veneto' o 'istrioto', iniziative concertistiche inerenti l'assetto vocale (tramite raduni di gruppi afferenti le diverse comunità).

Le tre comunità SAC, prima menzionate, coordinano ospitandola, alternativamente, ogni anno, una rassegna corale cui esse stesse partecipano mediante le proprie compagini vocali e strumentali).

Si rileva anche un'attività editoriale in merito a pubblicazioni a carattere di periodici o collane o, in taluni casi, studi particolari afferenti l'attività specifica di Istituti deputati allo studio della storia locale (politica, sociale, artistica e letteraria) e non solo, ad esempio il Centro di Ricerche Storiche di Rovigno.

In gradi quantitativamente diversi di promozione, anche le altre comunità italiane non facenti parte del gruppo SAC sono attivamente disposte allo studio, ricerca e pubblicazione di documenti e produzioni sia storiche sia contemporanee: in questo caso si ritiene di dover

²⁵⁵ Cfr: Darovec, Darko, *Breve storia dell'Istria*, Udine, Forum, 2010; Scandaletti, Paolo, *Storia dell'Istria e della Dalmazia*, Pordenone, Biblioteca dell'immagine, 2013.

segnalare, relativamente all'area musicologica, la considerevole presenza di personalità deputate alla ricerca etnomusicologica. In questo senso si indica la particolare spinta impressa, ad esempio, da Emil Zonta, presso la comunità di Capodistria relativamente all'area del centro sloveno e, anche, alle pertinenze nonché di Dario Marusic.

Anche l'attività compositiva, perciò di nuovo conio, appartenente al filone della musica di ispirazione popolare, che caratterizza non raramente i repertori delle diverse comunità si rileva piuttosto presente, anche, ad esempio, in relazione all'inno alla propria città (Pola come Gallesano come Cittanova come Rovigno).

Questa specifica caratteristica, individuata e potenzialmente generalizzabile anche alle rimanenti comunità italiane, da un lato si può interpretare come un segno dell'afferenza (emotiva, sentimentale, culturale, geografica) alla propria città, dall'altro, tuttavia, come esito composito di un'esigenza di identificazione esterna, sentita, più o meno manifestamente, dagli insiemi documentati.

Nelle rilevazioni effettuate, in particolare, l'esecuzione dell'inno emerge quasi come un requisito che i cori interpretavano come dovere nei confronti del ricercatore ovvero come volontà di quest'ultimo, sebbene la scelta repertoriale fosse esplicitamente dal sottoscritto demandata totalmente alla volontà dei gruppi.

In talune realtà, finalmente, la comunità italiana si configura quale unico veicolo (quanto a struttura fisica e organizzativa, oltre a quella religiosa) per l'insediamento e la divulgazione di attività generalmente definibili culturali.

Un esempio lo si può rilevare nella comunità di Gallesano: la nuova generazione che ne gestisce le attività (Matija Drandić) rivela la progressiva labilizzazione della matrice italiana, certamente inclusa nel proprio orizzonte e tuttavia interpretata quale fatto storico rispetto a cui, però, il presente si rapporta in modo non univoco.

Proprio a Gallesano, peraltro, sono stati documentati i casi più significativi di repertori e prassi tradizionali (i noti bassi di cui in seguito si tratterà: esecuzioni a coppie di cantori 'a pera' o 'alla longa', riconosciuti Patrimonio immateriale dell'Umanità dall'Unesco) la cui natura, pur affondando nelle pratiche storiche orali, sembra non avere la necessità di collocarsi nell'alveo della comunità italiana se non proprio in quanto tale, ovvero specifica tipologia locale.

Pure a Gallesano, tuttavia, esistono altri due gruppi musicali (il coro misto e il gruppo folkloristico), testimonianze della vitalità -nonostante il numero esiguo di abitanti: intorno ai 1350- che la piccola comunità mantiene.

Quest'ultimo punto permette un'ulteriore segnalazione circa la concezione della pratica musicale nell'ambito d'indagine: si rileva una frequente diversificazione delle proposte musicali attivate dalle comunità, perlopiù orientate alla distinzione dell'area folkloristica rispetto ad altre produzioni pure musicali.

Ciò sorregge l'ipotesi di una specifica attribuzione di tratti identitari nei confronti del gruppo folkloristico -deputato all'esternalizzazione ed alla promozione della propria identità e/ovvero degli stilemi più o meno tradizionali concernenti la pratica vocale e coreutica- mentre al coro polifonico sembra sia demandata più una esigenza di sviluppo o mantenimento di modalità esecutive classiche. In questo senso l'attività di queste formazioni si orienta, tendenzialmente, verso una pratica non strettamente legata alla vocazione promozionale, sebbene non siano rari momenti di scambio culturale con altre omologhe formazioni, sia nell'ambito delle comunità italiane sia ad esse esterne.

Tali esperienze artistiche trovano vigore in un doppio canale di circuitazione: interno, fra omologhe comunità appartenenti all'Unione Italiana; esterno, in talune iniziative locali piuttosto che all'interno di iniziative promosse da soggetti terzi, sia in territorio nazionale che nei contigui stati.

A tal riguardo non si può non segnalare il marcato desiderio manifestato tanto dai cantori quanto dai 'dirigenti' (in realtà: direttori, ma chiamati in questo modo da tutti gli attori sociali appartenenti ai cori incontrati) quanto, soprattutto, da presidenti e organi direttivi delle Comunità nei confronti di possibili forme di scambio da attuare con organismi corali triveneti e, parimenti, disponibili ad ospitare questi ultimi nella loro città. Questo rilievo non appare distante dalla norma, in quanto plurivocamente presentatosi nel corso dei colloqui intercorsi con i soggetti locali e, peraltro, ulteriormente concretizzatosi nell'organizzazione di più scambi già calendarizzati nel 2013, in cui il sottoscritto ha svolto un'opera di messa in contatto fra esigenze affini, pur se insistenti in territori diversi.

Elementi musicologici ed assetti esemplari:

In linea generale si può descrivere le prassi rilevate come caratterizzate da elementi di contiguità e, viceversa, di discontinuità, in linea con le normali rilevanze osservabili presso fenomeni di larga durata che si sviluppino in un areale piuttosto vasto come il territorio istriano-dalmata.

Sempre rapportando generalmente gli esiti documentati si nota un'eterogeneità repertoriale che include tipologie difformi di polifonie. Altresì eterogenee si dimostrano le prassi esecutive, variando da un lato gli organici a disposizione e dall'altro proprio i repertori.

In particolare si segnala l'opzione metodologica di demandare la scelta circa il repertorio da eseguire totalmente al gruppo, in ciò non effettuando alcun tipo di pressione o influenza diretta, da parte del ricercatore.

Il repertorio documentato, perciò, si dimostra non certo complessivo né esaustivo bensì una scelta effettuata dai singoli gruppi.

In merito alle modalità esecutive si rileva una sorta di doppia articolazione relativamente al rapporto dicotomico scritto-orale: c'è una prevalenza dell'uso del supporto scritto fra i gruppi organizzati attorno a repertori 'classici' e, ulteriormente, un ricorso, fra questi, molto esile alla scrittura notativa, privilegiando, al contrario, il solo supporto testuale.

I gruppi di più marcata tradizione orale si caratterizzano per essere sovente privi di direttore, prevalentemente autogestiti, solitamente composti da membri anziani, perlopiù depositari e memori in prima persona del repertorio trasmesso e praticato. In queste formazioni, al contrario dei gruppi organizzati, si rileva uno scarso utilizzo di testi e, vieppiù, di sistemi notativi.

Oltre la discriminazione circa l'effettiva consistenza tradizionale -che si sostanzia nel sempre scivoloso e discrezionale campo della spontaneità, dei cui estremi per la verifica la dottrina discute da tempo, con risultati tutt'altro che convergenti²⁵⁶- è opportuno rilevare il diverso grado di condivisione ed espressione che generalmente distingue i primi (gruppi organizzati, repertorio in assetto polifonico diviso in quattro sezioni, con repertorio prevalentemente di carattere sacro e profano di tradizione scritta, con la presenza di un direttore) dai secondi (gruppi relativamente organizzati in pianta stabile, non raramente a voci pari, di prevalente repertorio popolare, con scarso o nullo utilizzo di supporto scritto e con presenza marginale del direttore).

L'esito che si riscontra fra le formazioni del secondo tipo presenta un'esecuzione poco mediata in termini di vocalità, talora estemporanea, non di rado ostentata e piuttosto frequentemente stabilizzata nel tempo senza eccessivi margini di variazione d'insieme (né di esito vocale né, ancor meno, di consistenti incrementi di organico).

I gruppi appartenenti alla prima tipologia, invece, si propongono comunemente con una maggior incidenza di interventi di vocalità messi in atto dal direttore, sovente composti da

²⁵⁶ Un contributo documentativo e critico, sebbene orientato al territorio trentino risulta: Sorce Keller, Marcello, *Tradizione orale e canto corale: ricerca musicologica in Trentino*, Bologna, Forni, 1991.

un numero di componenti oscillante fra i 20 (coro della Comunità di Dignano) ed i 40 (coro della Comunità di Pola), non raramente con repertorio popolare tuttavia armonizzato da celebri o meno celebri elaboratori o maestri di coro, molto spesso, infine, caratterizzato da un esito estetico ricercato, orientato e stabilito primariamente dal direttore della formazione.

Infine, a questo riguardo, si nota come non siano rari casi in cui uno stesso corista frequenti due formazioni fra loro dissimili: un esempio si è presentato con uno dei due cantori incontrati a Gallesano, protagonista dei bassi e, successivamente, nuovamente incontrato a Pola, facente parte del coro misto.

Un processo di impegno plurimo si è rilevato anche fra alcuni membri del coro misto di Dignano i quali formano un sottogruppo del coro stesso, attivato per l'esecuzione di repertorio popolare, quale gruppo folkloristico attivo nella stessa Comunità.

Un'ulteriore mobilità di impiego si è evidenziata fra i maestri dei cori, presentandosi il caso per cui, ad esempio, un medesimo direttore segue due formazioni, come il caso del maestro Dario Bassanese -cui è affidata la guida del coro misto della Comunità di Umago-Babici- il quale, seppur solamente dai primi mesi del 2012, segue anche il gruppo 'I Paesani' (insieme a voci pari, dal repertorio tradizionale, non armonizzato, trainato da un leader interno agli stessi cantori) di Torre di Umago.

Nella maggior parte dei casi censiti, posta la differenza di assetto già espressa, si può effettivamente indicare l'elemento polifonico quale principale vettore espressivo esistente, alla luce ed oltre le diverse attivazioni repertoriali promosse.

La coesistenza polifonica imprime, nei plurimi repertori praticati, modalità di gestione delle parti afferenti alla tonalità, seppure talvolta mitigata o 'riletta' con inserimenti modali. L'impianto tuttavia permane chiaramente tonale, sviluppata in assetto polifonico, solo occasionalmente accompagnato da strumenti (Coro Misto della Comunità di Pola o Fiume) con funzione di pedale o di ostinato e comunque armonicamente espresso in senso cadenzale.

Generalmente, le conduzioni delle parti vocali si uniformano alla norma della tradizione corale di matrice classica, presentando significativamente casi di prassi antifonale, responsoriali, prevedendo in modo piuttosto significativo parti in movimento per terze parallele.

Per quanto concerne gli insiemi di estrazione tradizionale l'assetto polifonico, pur presente, si attesta su declinazioni più attinenti alla tipologia dei coristi, generalmente a tre parti con il più probabile utilizzo della voce solista, soprattutto nella forma responsoriale o iterativa.

L'utilizzo repertoriale consta, come anticipato, di brani di eterogenea natura, difforme provenienza, eteromorfo genere musicale, pur se con una certa prevalenza di composizioni legate al territorio locale (per affinità tematica o per autorialità) e con un interesse discreto, e probabilmente crescente, per i compositori italiani attivi nel panorama della coralità di ispirazione popolare (Marco Maiero, e Bepi De Marzi fra tutti).

Si ritrovano altresì armonizzazioni per coro a 4 voci di forme classiche locali (bitinade a Rovigno, arie da nuoto..) viceversa (le arie da nuoto, ad esempio) caratterizzate da un organico di 3 (o 4, con il raddoppio del basso all'unisono) cantori, normalmente con le due parti superiori che procedono per significativi tratti di moto parallelo, anche per quarte o per seste, altre per terze, con precipui effetti di 'glissato parallelo'.

Comunità italiana di Capodistria

Il coro La Porporela è un gruppo a voci pari, senza la presenza di un direttore formale e tuttavia sorretto dalla guida di Emil Zonta, studioso, ricercatore e strumentista che, appassionato e cultore delle tradizioni musicali emiche ne conserva gli esiti e ne trasmette i contenuti anche lavorando al gruppo La Porporela.

Quest'ultimo pratica un repertorio di tradizione prevalentemente orale, ponendosi, quanto a tematiche, in continuità con i generi popolari rilevati dalla letteratura di area triveneta quali l'amore, le donne, il lavoro, il vino, la propria terra, la chiamata alle armi.

La vocalità presenta tratti estemporanei e virili, con momenti di canto spiegato; le voci procedono per alternanza di unisono e polivocalità, spesso per moto parallelo, con ampio ricorso a portamenti, accentuazioni marcate, abbellimenti.

L'età dei cantori ne testimonia la probabile diretta discendenza e pratica rispetto ai repertori cantati, seppur oggi quasi totalmente defunzionalizzata rispetto alle occasioni performative originarie.

Quanto all'afferenza alla comunità italiana essa si dimostra assai solida (anche in considerazione della vicinanza al confine italiano), manifestando i cantori genuini ricordi nostalgici circa il passato storico comune ed esprimendo altresì il desiderio di mantenere e consolidare i contatti con l'area veneto-friulana.

Comunità italiana di Dignano

Il coro misto della comunità di Dignano si compone di circa venticinque elementi, consta di un direttore stabile (la quale segue anche il coro femminile della comunità di Pola) che accompagna talora al pianoforte le esecuzioni.

Il repertorio si basa prevalentemente su brani polifonici, fra cui si sottolinea l'Inno di Dignano, incardinati per voci dispari, di genere diverso, ivi compreso l'ampio settore operistico e l'ambito religioso, funzionale anche alla pratica liturgica.

I membri del coro si avvalgono di un quaderno che raccoglie testi e, almeno in parte, spartiti dei brani eseguiti.

Comunità italiana di Gallesano

Il gruppo di Gallesano si presenta in organico adatto all'esecuzione di alcuni bassi, perciò formato da due coppie, 4 cantori complessivamente. Il procedimento esecutivo è già stato ampiamente considerato e descritto²⁵⁷ e si compone di una melodia eseguita da due cantori a scelta fra i quattro disponibili.

La melodia praticata assume una forma simile, con impiego di modulazioni e accidenti transitori, variando il testo relativamente alla tematica scelta. La performance si caratterizza per la lentezza esecutiva e per la parsimonia con cui i cantori eseguono un repertorio che, come anticipato, è ascritto a Patrimonio dell'umanità.

Il caso raccolto non è che uno fra gli esempi possibili, comunque testimonianza di una presenza ancora lungi dallo scomparire.

Comunità italiana di Rovigno

Il coro della SAC Marco Garbin di Rovigno, nei pochi brani documentati dal vivo, presenta un assetto strutturato in quattro tradizionali sezioni e, seppur ripreso al termine delle ordinarie prove, esegue tre brani di matrice popolare, armonizzati per coro misto.

Il gruppo possiede una lunga e vigorosa tradizione performativa che ne ha fatto il portavoce della città di Rovigno almeno in area europea.

²⁵⁷ Cfr: Starec, Roberto, op. cit., *Canti della tradizione italiana in istria*.

Comunità italiana di Cittanova

Il gruppo, a voci pari, femminili, guidato dal direttore Maurizio Lo Pinto, docente di Educazione musicale a Trieste e direttore pure del coro di Umago.

Il repertorio attivato si sviluppa in assetto polifonico, relativamente a generi diversi. Si scorge la presenza di un adatto Inno concernente Cittanova.

Il gruppo sta maturando l'idea di mutare la propria denominazione di Cittanova vocal ensemble per assumere, probabilmente, un diverso appellativo.

I componenti utilizzano testi e spartiti, così come frequentemente nella tradizione corale contemporanea.

Non si rileva presenza di cantori tradizionali, anche considerata l'età piuttosto giovane dei componenti e, soprattutto, evidenziato l'intento di produrre vocalità e polifonia anche ma non unicamente di tradizione.

Il gruppo è attivo nel contesto concertistico istriano, nel circuito afferente all'Unione Italiana e in territorio italiano.

Comunità italiana di Pola

La comunità di Pola è composta da più cori: femminile, misto, maschile, otetto maschile. Le formazioni differiscono significativamente quanto a repertorio proposto nonché prassi esecutive.

Il coro femminile, composto da circa 25 persone, con la presenza stabile di direttore e maestro accompagnatore alla tastiera (sebbene l'esecuzione riveli una evidente matrice di pratica pianistica professionistica) esegue, con il supporto di testo e spartito, quasi esclusivamente brani armonizzati per coro misto, di afferenza classica e popolare. Tuttavia la natura della popolarità in quest'ultimi presente si può rintracciare probabilmente nell'aspetto letterario-testuale (quindi tematica popolate) e solo marginalmente nella linea melodica.

Non mancano, tuttavia, elementi di riferimento all'area geografica locale ed alle tradizioni ad essa proprie.

Elementi armonici e di vocalità non presentano significativi tratti riconducibili alla pratica tradizionale vernacolare.

Il coro misto -formato da elementi del coro femminile e del coro maschile- consta di una trentina di elementi, con direttore stabile che talora accompagna alla tastiera le esecuzioni. Il repertorio, eseguito con l'ausilio testuale e di spartito, assomma generi diversi, fra cui anche autori del classicismo europeo, i cui brani si presentano armonizzati per coro a voci dispari e presentano i consueti stilemi ad essi propri (procedimenti contrappuntistici, processi di moto contrario, ritardi di terza..).

Il coro maschile si presenta formato da una selezione di circa 10-13 persone, esegue brani armonizzati per voci pari afferenti perlopiù al contesto tradizionale, performati con il supporto di spartito e testo e caratterizzati da una vocalità virile, a tratti sostenuta, anche su supporto di passaggi armonici appositamente strutturati per evidenziarne la potenzialità (V-I in due battute da 4/4) e procedimenti di movimento delle parti non basati unicamente su moto parallelo.

L'ottetto si configura come una ulteriore selezione del coro maschile, più attenta alle esecuzioni tradizionali e caratterizzata da una spinta vocale più distinta dalle potenzialità del singolo cantore. L'imitazione di stilemi lirici non è marginale, così come il trasporto nei confronti dei brani praticati.

Il gruppo non fa mistero dei comuni interessi canori, non disdegnando una socialità e convivialità non distinta ed anzi parte integrante del 'cantare in gruppo'.

In questo senso emergono, proprio dal video, comportamenti ed espressioni viceversa difficili da discriminare o cogliere e che, invece, testimoniano l'atmosfera in cui simili pratiche si svolgono e che, evidentemente, conferiscono il carattere reale della dimensione performativa, non idealizzata nella pura vocalità bensì intesa e documentata nel proprio reale e quotidiano svolgersi.

Comunità italiana di Umago- Babici

La comunità di Umago Babici consta di due formazioni corali: il coro misto e I Cantadori. Il coro Misto, diretto da Dario Bassanese, di afferenza liturgica, pratica una polifonia classica, per coro a voci dispari, di tradizione scritta.

L'attività corale compone circa venticinque elementi, alcuni dei quali formano anche il gruppo I Cantadori.

Lo stile si dimostra assai posato e l'esecuzione piuttosto impostata. Pur non trascurando il repertorio di tradizione locale, esso è sempre eseguito polifonicamente.

Il coro I Cantadori si propone come formato da voci dispari (4 donne e 5 uomini): esegue repertorio di marcata provenienza tradizionale, eseguito con tratti di enfasi e trasporto, tocca le tematiche già indicate e lo stile esecutivo è ben poco mediato da limiti o prove il cui intento sia rivolto all'ottenimento di un particolare effetto se non la riproposizione della semplicità ludica propria del modo di cantare ritenuto proprio.

Si rilevano, infatti, i tipici procedimenti responsoriali solo-tutti, in cui l'intervento/ripresa del 'tutti' si caratterizza sovente da movimenti armonici per terze sovrapposte con portamenti piuttosto marcati.

Comunità italiana di Torre di Umago

La comunità di Torre è composta da due gruppi: il coro misto e il gruppo I paesani.

Il coro misto pratica repertorio polifonico di genere diverso, suddiviso nelle quattro sezioni vocali, accompagnato alla tastiera dal suo direttore. E' composto da circa venti elementi.

Le prassi esecutive si differenziano in relazione al genere praticato: infatti nel repertorio proposto trovano spazio brani chiaramente esito di un processo armonizzativo significativo (con l'inserimento di none; con il procedere per moto contrario; con l'adozione di ritardi, abbellimenti e procedimenti propri del contesto di matrice classica e, talora, con pertinenze operistiche) eseguiti con la vocalità impostata, la cui scansione intervallare si presenta netta e piuttosto preparata. Anche, tuttavia, trovano spazio brani più marcatamente di tradizione popolare la cui esecuzione sconta i principi esecutivi già menzionati (processo di portamento fra gradi, procedimento a voci parallele sui gradi I-IV-V-V7-I).

In questo secondo campo d'azione il canto risulta maggiormente spiegato e libero: i vincoli sembrano allentarsi e l'attenzione esecutiva -sgravata dalle difficoltà tecniche presenti maggiormente nei brani d'autore- si assesta su una pratica più consolidata e perciò meno vincolata.

Il gruppo I Paesani è composto da sette membri, a voci pari maschili. Pratica una polivocalità espressa su repertori di tradizione orale e, data l'età dei suoi componenti, si presume non si sia interrotta la filiazione che ha consegnato simili repertori all'esecuzione contemporanea: infatti lo stile espressivo ed esecutivo è particolarmente virile e a tratti a voci spiegate.

Le tematiche sono le medesime già descritte per il coro La Porporela di Capodistria, con particolare riferimento al vino ed alle donne. E' opportuno notare la trazione esercitata dal

leader del gruppo, che in parte mutua o mitiga la figura del direttore ufficiale -pure presente- avocando a sé carismaticamente i tempi delle esecuzioni e sollecitando decisamente il testo qualora il gruppo sia in difficoltà. I segnali impartiti lo dispongono chiaramente come l'elemento di riferimento, anche depositario principale della memoria del gruppo.

La mappa polifonica: osservazioni e conclusioni

Il percorso tentato in questo lavoro propone un'immagine disposta su tre dimensioni:

- a) il cospicuo numero di realtà performative di ambito vocale -professionali e, soprattutto, non professionali - attive polifonicamente in area triveneta;
- b) l'eterogenea fisionomia di ciascun gruppo – quanto a tipologia repertoriale, assetto, occasioni performative, formazione del direttore, prassi esecutive;
- c) la comune appartenenza ad un orizzonte di gratuità e, insieme, di tradizione locale.

In merito a quest'ultimo punto, infatti, s'è visto quanto continuo entrambe le dimensioni segnalate, l'una interconnessa all'altra: si tratta di dedicarsi, gratuitamente, al canto di gruppo e, nello stesso tempo, di impegnarsi per il mantenimento possibile di una identità, più o meno locale, mediante il rinnovo o il recupero – o, in alcuni casi, l'immissione - di un repertorio afferente alla tradizione (variamente intesa, nella sua oscillazione dal massimo al minimo: dai brani di tradizione orale ai brani di 'tradizioni altre', ed in quest'ultimo caso l'identità propria sembra affiorare per contrasto e comparazione).

Nella tripartizione suindicata s'inseriscono le formazioni particolari indagate in questo studio, le quali rispondono –oltre ai criteri prima menzionati- ad altre prospettive, con talune analogie e differenze.

La prima analogia che unisce la maggior parte dei gruppi censiti è l'afferenza ad un contesto lavorativo o sociale.

Diversamente disposte lungo l'asse della contiguità stretta con l'ambito di dipendenza (talune formazioni, infatti, sono nate e rimangono in vita come funzionali alle necessità ed esigenze del contesto che le ha generate, talaltre mantengono un legame più blando, organizzandosi come dopolavoro o piuttosto come ex-lavoratori oppure ancora dando vita ad un contesto ibrido composto da lavoratori, ex lavoratori, simpatizzanti, amici), le formazioni individuate risultano comunque promosse e caratterizzate da una generazione di secondo livello, dettata il più delle volte da un impulso esterno (la necessità iniziale di un coro che presenziasse alle cerimonie ed, in generale, alle occasioni che la vita lavorativa prevedeva).

Su questo primo fattore si rileva largamente innestato il doppio dato relativo alla relazione di intraprendenza ed amicizia che ha, in generale, promosso la genesi di tali formazioni: la vocazione alla socializzazione e l'instaurazione di vincoli di amicizia e vicinanza risultano fra le maggiori cause – o meglio: aspirazioni - alla base del percorso dei cori individuati. Ampiamente riscontrata anche nelle analisi sociologiche riportate nella prima sezione di

questo lavoro, l'attivazione di una dimensione generalmente definibile sociale, ovvero una necessità o predisposizione alla generazione di nuovi contesti sodali (fra componenti del gruppo e, anche, fra gruppi corali) risulta essere il vero motore che dispone e descrive con discreta precisione queste formazioni nell'ambito delle proprie attività ed in relazione al fine –talora anche statutario, ma sovente largamente informale- che i membri stessi si propongono di realizzare.

Ulteriore analogia si rileva essere, con qualche eccezione, la stasi di presenze all'interno di ciascun coro: i dati relativi al ricambio (generazionale) fra i coristi risultano pressoché neutri, qualora non negativi.

In generale, si osserva che tali formazioni riescono con una certa difficoltà ad attirare nuovi membri, cercando piuttosto di arginare questa assenza tramite dinamiche aggregative interne e l'incremento del senso identitario connesso alla reiterazione di consuetudini, al rinnovo di convenzioni.

In termini musicologici serve rilevare come non sia rara la presenza in repertorio di un proprio “inno”, afferente all'ambito lavorativo di provenienza, nonché un abbigliamento non raramente allusivo o propriamente simile alla divisa in uso. Così, ad esempio, il coro *Voci della Ferrata* si esibisce con la divisa da ferroviere, il coro *Voci della foresta* con relativo assetto sontuario, il coro dell'Ordine degli avvocati di Verona in toga.

Un importante tratto comune alle formazioni censite, ad eccezione di qualche raro caso, risulta essere la disposizione (umana e quindi repertoriale) ad intervenire anche in celebrazioni religiose, prevalentemente nell'ambito o nelle pertinenze delle attività intraprese, promosse o seguite dal datore di lavoro o dall'ente di appartenenza.

Fra l'altro non si può evitare di rilevare come in più di qualche caso (Coro Voci della Ferrata, di Verona; Coro Delle Cime, di Marghera) la motivazione liturgica, ovvero la necessità di animare le liturgie solitamente celebrate in determinate festività, sia la causa che ha dato vita al gruppo.

Ancor oggi, infatti, la pratica liturgica risulta essere attiva e cardinale, almeno fra i gruppi nati con quella volontà.

D'altronde la duttilità di repertorio sacro/profano si riscontra anche nelle formazioni prettamente dedite al servizio liturgico ordinario: così, come fra le prime si osserva la presenza di congruo repertorio dedicato all'animazione liturgica così, fra le ultime, viceversa, si rileva la messa in repertorio di brani profani, non raramente popolari.

A fronte di tali analogie si osservano parimenti differenze, disposte su più piani d'osservazione.

Un primo criterio risulta essere la “vocazione” delle formazioni censite: una differenziazione tendenziale può diversificare gruppi di orientamento politico da gruppi viceversa estranei a questa prospettiva. La trasmissione di particolari istanze civili, o più propriamente politiche, discrimina gruppi nati con l’intento di testimoniare, perorare, rappresentare, sostenere cause particolari, caratterizzati da un maggiore o minore grado di militanza, rispetto ad altri casi caratterizzati da un approccio meno coinvolto in tematiche civili o intenti sociali.

In altri termini, probabilmente, si può rappresentare il concetto descrivendo la differenza fra gruppi il cui intento mira ad utilizzare la performance con un fine prevalentemente ludico o comunque estetico, e formazioni invece caratterizzate da un utilizzo della performance anche come impulso civile (storico, sociale, educativo o prettamente politico). Il tratto discreto, infatti, che si coglie determina probabilmente questa differenza di “vocazione”, rilevata fra i gruppi censiti.

Tale differenza, evidentemente, è corroborata e si traduce in una formazione repertoriale specifica, talora monografica o comunque assai ben connotata.

Negli altri casi, al contrario, il repertorio scelto non si configura con particolari fisionomie tematiche, pur non allontanandosi da una eterogeneità inclusiva del popolare d’autore, del tradizionale regionale, di composizioni del direttore, talvolta di arrangiamenti di brani di musica leggera, più raramente brani provenienti dalla trasmissione orale.

Una differenza, invece, strutturale si riscontra nella forma tramite cui il coro è associato all’organizzazione lavorativa: sussistono, infatti, legami statutariamente solidi che incardinano il coro come parte riconosciuta dell’ambito lavorativo, oppure dichiarazioni di riconoscimento tramite cui la proprietà consente che il gruppo operi rivolto alle attività dell’azienda, oppure ancora casi in cui per prassi – e per un anelito più o meno accettato - il coro si ritrova negli ambienti lavorativi per le prove senza sostanziali accrediti o collaborazioni.

Come si evince, anche in questo caso, la tipologia è variegata e la gradazione di appartenenza al contesto lavorativo oscilla fra tratti di massimo (ad esempio il coro *Bianche Cime* C.O.S.M. dell’Ospedale San Martino di Belluno, il cui acronimo accompagna il nome del coro) e di minimo coinvolgimento (il coro PiemMe di Padova, il cui legame con la polizia municipale del capoluogo euganeo si situa nell’alveo di una comune appartenenza di almeno parte dei coristi ma, ufficialmente, è destinatario di allentati contatti e riconoscimenti ufficiali da parte del corpo di polizia locale).

Tutto ciò non inficia affatto il sentimento di appartenenza che i coristi generalmente nutrono per la realtà rappresentata, configurandosi, al contrario, quale tratto poco pertinente (nei casi di labile appartenenza formale) ai fini del mantenimento del proprio impegno.

Viceversa, per le realtà solide e riconosciute strutturalmente parte di un'azienda o di un'attività lavorativa, rappresentare, durante le proprie esibizioni, la realtà di provenienza costituisce sovente di un motivo d'orgoglio.

Questo sentimento si rileva prevalentemente presso i gruppi rappresentativi di una particolare area geografica, solitamente dal forte senso identitario: nel caso specifico tali gruppi assurgono a rappresentanti dell'area di cui fanno parte, sentendosi in prima istanza portavoce d'identità.

Simile processo si rileva attivo per gruppi afferenti alle realtà lavorative o associative: pur mancando un legame primariamente geografico, sussiste tuttavia un approccio votato alla rappresentazione dell'identità lavorativa, in cui non raramente il cantore si identifica.

A ben vedere il processo che sottende entrambe le dimostrazioni risulta essere il medesimo: la rappresentazione identitaria, così presente nelle esperienze amatoriali indagate, si configura mediante un diverso oggetto (la fabbrica piuttosto che il paese) ma con simili e comuni virtù e dinamiche di manifestazione. Lo spirito di attaccamento, la costanza di applicazione, lo sforzo anche economico in caso di trasferte concertistiche, l'ambizione e l'aspirazione ad un prodotto estetico curato proprio perché in rappresentanza (dell'azienda o del comune) si dimostrano tratti pertinenti alle realtà censite.

La celebrazione identitaria è per natura agonistica e se ne rintracciano le sembianze anche in questa diversa applicazione, seppur manchi generalmente il contesto di "sfida" che, al contrario, caratterizza con più pregnanza rassegne o concerti fra cori: infatti non risulta traccia di competizioni corali finora organizzate fra gruppi di esclusiva matrice lavorativa.

Perlopiù, la dimensione di rappresentanza presenta altre vie performative, fra cui quelle menzionate (celebrative, dimostrative...).

Finalmente, un dato unificante già anticipato ma qui ribadito: la socialità. Indipendentemente da molte altre differenze (di carattere repertoriale, di stile performativo, di intenti, di organizzazione interna) emerge con stabilità quasi unanime la vocazione alla socialità quale obiettivo per ciascuna formazione esaminata. Perfino in contesti solitamente più agonistici e competitivi, in cui i colleghi rappresentano interessi propri da difendere (nel caso del Coro dell'ordine degli avvocati di Verona e del coro dell'ordine dei Commercialisti, sempre di Verona), l'impulso alla socializzazione rappresentato (o

cercato) nel coro (talvolta appositamente attivato proprio con questo scopo, primario o secondario) prevale su altre ragioni, anche possibilmente più pertinenti (quali, ad esempio, la volontà di produrre un'esperienza estetica o artistica).

Questa casistica porta a riflettere proprio sulla differenza *integrale* e *strutturale* che tali formazioni portano con sé, quasi una tripla articolazione di cui due termini (la performance e il senso di rappresentanza) sono apparenti, il terzo (la dimensione sociale, di socializzazione) è subsidente.

Ulteriore elemento rilevabile, nella generalità dei casi sottoposti a studio, risulta essere la disponibilità.

Con questo si intende qualificare un doppio canale di descrizione: da un lato uno strumento di rilevazione concernente la struttura degli organismi osservati, dall'altro un test sull'approccio.

Nel primo caso l'accento è posto sul lato operativo, ovvero sulle figure preposte al contatto verso l'esterno, in questo caso con il sottoscritto. La delega alla risoluzione delle questioni e/o informazioni cercate è stata attribuita a figure diverse all'interno dell'organigramma dei gruppi censiti e, seppur brevemente, si tenterà di darne conto.

Nel secondo caso si intende, invece, presentare una tendenza rilevata in merito all'approccio con cui i gruppi, tramite i loro delegati, hanno aderito e partecipato alla ricerca attivata.

Addentrando nel primo punto si può notare un procedere diversificato nell'attribuzione delle funzioni di raccordo fra ricercatore esterno e coro: taluni gruppi evadono la richiesta in un transfert quasi immediato fra segretario e presidente. Il primo, normalmente deputato alla ricezione delle comunicazioni e contatti, trasferisce la richiesta al presidente il quale si occupa -talvolta in prima persona (coro degli Avvocati di Verona), talaltra con il coinvolgimento del gruppo (Coro Partigiano della Resistenza di Udine)- di fornire i dati richiesti.

Altri gruppi (Coro Bianche cime dell'Ospedale di Belluno; Coro Voci della Foresta di Tolmezzo) assegnano al direttore questa funzione: questa scelta è sovente motivata sovente non dall'assenza di una figura presidenziale all'interno del gruppo bensì dal carisma esercitato dal direttore, in questo caso -spesso- fondatore della compagine.

Non si sono registrati significativi casi terzi, ovvero deleghe a singoli coristi, ad eccezione del Coro Partigiano Pinko Tomazic il cui transfert è stato evaso dalla persona che cura i contatti esterni del coro.

Circa le modalità di trasmissione delle informazioni, e la loro disposizione nel questionario preparato si è già argomentato, indicando risposte fornite mediante una eterogeneità di forma.

Il secondo aspetto inerente alla disponibilità, invece, raccorda e sintetizza l'approccio rilevato fra i gruppi censiti: anche in questo caso gli atteggiamenti appurati si orientano in modo anche sensibilmente diverso con oscillazioni significative fra casi di iniziale diffidenza e casi di fiducia ed interesse. Naturalmente si debbono rilevare anche le migrazioni fra un atteggiamento e l'altro maturate in corso d'opera.

Se, tuttavia, l'approccio iniziale è in parte derivato da una oggettiva nuova situazione e condizionato anche da una conoscenza personale reciprocamente da costruire, la fase successiva ha registrato conciliazioni, rapporti di indifferenza, dinamiche di allontanamento.

Si sono rilevate, in altre parole, relazioni costruttive, caratterizzate da scambi reciproci di informazioni e contatti, e anche rapporti caratterizzati da una motivazione neutra, talvolta limitata a risposte dilatate nel tempo, non raramente evasive, talvolta quasi fatiche.

Questa eterogeneità di comportamento, e di dinamiche interpersonali, evidentemente risponde a parametri culturali diversi, fra cui la sensibilità verso occasioni di scambio e conoscenza ovvero anche condizionata da oggettive e concrete difficoltà di gestione, in situazioni in cui poche figure, in contesto volontario, si ritrovano a dover occuparsi di procedure diverse, necessarie alla vita –anche ufficiale- di un gruppo corale.

Non a caso, per citare un aneddoto, la sezione relativa ai casi di studio, pur essendo la prima a cui si è scelto di lavorare, si è rivelata l'ultima ad essere conclusa e, con ancora più probabilità, risulta essere connotata da locali carenze e incompletezze, per dati ancora non forniti o solamente desunti.

Si crede, tuttavia, questa sia nient'altro che la realtà: non certo una forma ideale/idealizzata in cui geometricamente tutto torni bensì una realtà dinamica, mutevole, particolare, soggettiva, in evoluzione, cangiante.

Tale realtà è espressione di concezioni ed identità assai diverse e multiformi, recepite con pragmatismo, senza forzature, ed accostate nelle loro dimensioni di similitudine e differenza, lontano dalla pretesa ideologica di rintracciare a priori qualcosa, bensì, al contrario, consapevoli di presentare, anzitutto, una realtà composta da esperienze e relazioni umane *più o prima* che da strutture ed apparati.

In questa ottica, allora, la performance, il canto, il canto polifonico, il canto polifonico attivato in ambito lavorativo è un florido ed efficace vettore ancora una volta ben disposto

per indagare l'uomo, il suo *fare* alla luce di un suo pensare, dettato da plurimi condizionamenti ma pur sempre sensibilmente suggestivo nel testimoniare la propria identità alla luce della storia.

Bibliografia

- A.S.A.C., *Canti popolari religiosi veneti*, Venezia, A.S.A.C., 1994.
- AA.VV. *Canti e cultura popolare nel Tesino*, Milano, Franco Angeli, 1983.
- AA.VV. *Civiltà rurale di una valle veneta. La Val Leogra*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1976, con musicassetta.
- AA.VV. *Me ga contà me nono... Tradizioni orali di Morgano e Badoere*, Abano Terme, Francisci, 1986.
- AA.VV. *Musica e canto popolare in Val di Fassa*, Vigo di Fassa, Istituto culturale Ladin, 1997-98, 2 voll.
- AA.VV., *Gruppi corali e musicali*, ASAC, 1983.
- AA.VV., *Identità e diversità nella lingua e nella letteratura italiana*, Firenze, Cesati, 2007.
- Aa.Vv., *Identità musicali* («Progetto Uomo-Musica», 5), Assisi, PCC, 1994.
- AA.VV., *La fruizione sostenibile del bene culturale*, Firenze, Nardini, 2005.
- AA.VV., *Tradizioni e folklore nel Veronese*, a cura di Giancarlo Volpato, Verona, 'il nuovo veronese', 1979.
- AA.VV., *Trentino e Alto Adige dall'Austria all'Italia*, Seta edizioni, Bolzano, 1969.
- Agamennone, Maurizio, a cura di, *Polifonie. Procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione 'a più voci'*, Roma, Bulzoni, 1998.
- Agamennone, Maurizio, *Voci plurali. Coralità ed esperienze comunitarie nelle polifonie*, in "Notiziario bibliografico", periodico della Giunta regionale del Veneto, 43: 8-13.
- Agustoni, Alfredo, *Comunità, ambiente e identità locali*, Milano, FrancoAngeli, 2005.
- Agustoni, Alfredo, *Società urbane e convivenza interetnica*, Milano, Franco Angeli, 2009.
- Ahmedaja, Ardian, Haid, Gerlinde (a cura di), *European Voices I. Multipart Singing in the Balkans and the Mediterranean*, con 2 CD allegati, Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar, 2008
- Aime, Marco, *Eccessi di culture*, Torino, Einaudi, 2004.
- Ainis, Michele, *L'ordinamento della cultura. Manuale di legislazione dei beni culturali*, Milano, Giuffrè, 2008.
- Albano, Antonio, *Legislazione internazionale e comunitaria dei beni culturali*, Napoli, Simone, 2002.
- Alburno, G., *Villotte veneziane inedite con alcuni cenni sul carattere della poesia popolare in generale*, Venezia, 1902.

- Alverà, A., *Canti popolari tradizionali vicentini, colla loro musica originaria*, Vicenza, Longo, 1844.
- Anolli, Luigi, *La sfida della mente multiculturale. Nuove forme di convivenza*, Milano, Cortina, 2011.
- Antonino, Biancastella, a cura di, *Sulle tracce del paratesto*, Bologna, Bononia University Press, 2004.
- Arboit, Angelo *Villotte friulane raccolte e pubblicate per A.A.*, Piacenza, 1876, 318 pp., rist.anast.: Bologna, Forni, s.d.
- Arcangeli, Piero – Sassu, Pietro *Esempi di polivocalità nel repertorio liturgico di tradizione orale in Italia*, in *Musica e liturgia nella cultura mediterranea*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 2-5 ottobre 1985), a cura di Piero G. Arcangeli, Firenze, Olschki, 1988.
- Ardu, Giovanni, Corona, Mario, Iriu, Roberto, Macchiarella, Ignazio, Migheli, Antonio, *Cantare a cuncordu*, con 1 CD allegato, Nota, Udine, 2009
- Argyle, Michael, *Il corpo e il suo linguaggio. Studio sulla comunicazione non verbale*, Bologna, Zanichelli, 1992.
- Armellin, E., *Isole linguistiche tedesche nell'Italia Settentrionale: il caso dei cimbri*, Feltre, IULM, s.i.a. Tesi di laurea.
- ASAC, *Veneto Musica, documenti corali*. Venezia, Asac, 1998.
- Attisani, Antonio, *Logiche della performance*, Torino, Accademia University Press, 2012.
- Avola, Maurizio, *Il nodo del lavoro. Trasformazioni, conflitti e politiche in tempo di crisi*, Milano, Franco Angeli, 2012.
- Azzalini, G., *I Cimbri. Da Roana a Fregona nella foresta del Consiglio*, Vittorio Veneto, De Bastiani, 1985.
- Babudri, Francesco, *Di alcune credenze e costumi della città di Cherso. Saggio folkloristico*, 'Pagine istriane', Capodistria, III: 1905.
- Babudri, Francesco, *Fonti vive dei veneto-giuliani*, Milano, Trevisini, 1926.
- Baldanello, Franco, *Canti rovignesi*, 'Rivista Musicale Italiana', XLVIII: 1964, pp.49.
- Balilla Pratella, Francesco, *Primo documentario per la storia dell'etnofonia in Italia*, due tomi, Udine, Idea, 1941.
- Balilla Pratella, Francesco, *Studi di comparazione etnofonica*, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1943.
- Balladoro, Arrigo, *Canti infantili veronesi*, ATP, XXII, 1903.

- Balladoro, Arrigo, *Canti narrativi del popolo veronese*, 'Giambattista Basile, Napoli, IX, n.8: 15 Settembre 1905.
- Balladoro, Arrigo, *Canti politici del popolo veronese*, 'Folklore Italiano', Catania, I, Aprile 1925.
- Balladoro, Arrigo, *Canti popolari in dialetto veronese*, 'Giambattista Basile', Napoli, X, n.9, 15 Settembre 1906.
- Balladoro, Arrigo, *Canzonette de' coscritti e de' soldati in dialetto veronese*, 'Giambattista Basile', Napoli, IX, n.7: 15 Luglio 1905.
- Balladoro, Arrigo, *Canzonette del contado veronese*, 'Giambattista Basile', Napoli, IX, n.10: 15 Ottobre 1905.
- Balladoro, Arrigo, *Filastrocche popolari veronesi*, ATP, XX, 1901, pp.311-318.
- Balladoro, Arrigo, *Folklore veronese. Canti*, Torino, Carlo Clausen, 1898; rist.anast: Bologna, Forni, 1969.
- Balladoro, Arrigo, *Preghiere e canti religiosi veronesi*, 'Nicolò Tommaseo', Arezzo, I, 1904.
- Balladoro, Arrigo, *Quattro canti popolari veronesi raccolti da E.S.Righi*, 'Folklore Italiano', Catania, I, n.2-3: Giugno-Settembre 1925.
- Balladoro, Arrigo, *Tre canti popolari veronesi raccolti a Fumane di Verona*, ?Giambattista Basile, Napoli, X, n.7: 15 Luglio 1906.
- Balzola, Andrea, a cura di, *Le arti multimediali digitali*, Milano, Garzanti, 2004.
- Barbalato, Beatrice, *Sul palco c'è l'autore*, Louvaine-la-Neuve, UCL; 2006.
- Barzan, Paola, a cura di, *Il canto patriarchino di tradizione orale*, Vicenza, Neri Pozza, 2000.
- Barzan, Paola, *Canti liturgici agordini di tradizione orale*, tesi di laurea in Lettere moderne, rel. Giulio Cattin, Padova, Università degli Studi, a.a. 1994-1995.
- Battaglia, G., *Parole de jeri. Parole, modi di dire e proverbi della Bassa veronese, Vicentina, Padovana; Roveredo di Guà, Cassa Rurale ed artigiana*, 1989.
- Battistella, A., *I canti popolari del Veneto*, Tesi di Laurea, Università di Padova, 1898.
- Bauman, Zigmunt, *Intervista sull'identità*, Bari, Laterza, 2009.
- Bellarino, Guido (a cura di), *Disuguaglianze sociali oggi: territori, lavoro, società*, Milano, FrancoAngeli, 2008.
- Beltramini, Gino, *Vilote veronesi*, 'Vita veronese', XIX, 1966.

- Benjamin, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000.
- Bermani, Cesare, 'Guerra guerra ai palazzi e alle chiese'. Saggi sul canto sociale, Roma, Odradek, 2003.
- Bernardi, Ulderico, *Culture locali*, Milano, Franco Angeli, 1989.
- Bernardi, Ulderico, *Veneti negli Stati Uniti d'America*, Ravenna, Longo, 2008.
- Bernoni, don Giuseppe, *Canti popolari veneziani*, Venezia, Fontana Ottolini, 1873; rist. Ivi, Filippi, 1970.
- Bernoni, don Giuseppe, *Tradizioni popolari veneziane*, Venezia, Filippi, 1969.
- Bertagnolli, g., *Per la raccolta dei nostri canti popolari*, 'La Paganella', 1910-11.
- Bertazzoni, Luca, *Al di là del testo*, Macerata, Simple, 2009.
- Berti, A., *Le voci del popolo o Raccolta di canti popolari scritti sui temi di musica popolare di Teodoro Zacco*, Padova, 1842.
- Bertinetto, Alessandro, *Il pensiero dei suoni*, Milano, Mondadori, 2012.
- Biasin, Enrico, a cura di, *I nuovi sentieri dei beni culturali in Italia: tra storia, economia e legislazione*, Udine, Forum, 2003.
- Blacking, John, *Com'è musicale l'uomo*, Lucca, LIM, 2000.
- Bocci, Guido, *Incontrare la voce. Manuale di grammatica teatrale*, Foggia, Bastogi, 2002.
- Boldon Zanetti, Giovanni, *La fisicità del bello*, Venezia, Cafoscarina, 2008.
- Bolognini, Nepomuceno, *Usi e costumi del Trentino*, 'X Annuario S.A.T.', Trento, 1884.
- Bonamore, Daniele, *Lingue minoritarie, lingue nazionali, lingue ufficiali nella Legge 482/1999*, Milano, Franco Angeli, 2004.
- Bondi, Marina, *Appartenze multiple. Prospettive interdisciplinari su immigrazione, identità e dialogo interculturale*, Roma, Officina, 2011.
- Bonfiglio, Natale Salvatore, a cura di, *Introduzione alla comunicazione non verbale*, Pisa, ETS, 2008.
- Bonmartini, S., *Canti popolari veneziani*, 'Varietas', IV, 36: Aprile 1907.
- Bonomi, Aldo, *Il capitalismo molecolare. La società al lavoro nel nord Italia*, Torino, Einaudi, 1997.
- Bonomi, Enzo, *Va' a farte benedir! Fede, superstizione e fantasia nella Lessinia del XX secolo*, Vago di Lavagno (VR), La Grafica editrice, 2001.

- Borgghi, G.P., Mezzani, G., C'era una volta un 'treppo'. Cantastorie e poeti popolari in Italia Settentrionale dalla fine dell'Ottocento agli anni Ottanta, Bologna, Forni, 1988.
- Bortolini, G., *Canti popolari veneziani* (armonizzati), Milano, Ricordi, 1981.
- Bortolotto Chiara (a cura di), *Il patrimonio immateriale secondo l'Unesco: analisi e prospettive*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2008.
- Bottari, Francesca, *Italia dei tesori. Legislazione beni culturali, museologia, catalogazione e tutela del patrimonio artistico*, Bologna, Zanichelli, 2002.
- Bovo, Giorgio, *Canti e musiche popolari di Povegliano Veronese*, Tesi di laurea in D.A.M.S., Università di Bologna, A.A.1982-83.
- Bovo, Giorgio, *Canti popolari satirici di Povegliano Veronese*, Verona, Scaligere, 1988.
- Bovo, Giorgio, *Oi cara mamma l'amor l'è grande. Canti e musiche popolari del Monte Baldo*, Verona, Azimut, 1999.
- Brunello, Piero, *Storia e canzoni in Italia: il Novecento*. Venezia, Comune di Venezia, 2000.
- Bruno, G., Puppi, L., Cibotto, G.A., *Colli Euganei. Il canto ed il silenzio*, Cittadella Biblos, 1989.
- Buccarelli, Filippo, *Codici di sociologia. Approcci macro e approcci micro*, Pisa, Felici, 2008.
- Cacciari C., Micciancio V., *La parola via etere. Suoni, rumori e silenzi nella pubblicità radiofonica*, Milano, Franco Angeli, 1999.
- Calabretto, Roberto, *Lo schermo sonoro. La musica per film*, Venezia, Marsilio, 2010.
- Calamai, Silvia, *L'italiano: suoni e forme*, Roma, Carocci, 2008.
- Caliari, Pietro, *Antiche Villotte e altri canti del Folklore Veronese*, rist. Anast.: Bologna, Forni, 1969.
- Cambiè, Giorgio Maria, *Alcuni canti popolari politici ottocenteschi*, 'Studi storici Veronesi Luigi Simeoni', vo. XX-XXI, 1970.
- Cambiè, Giorgio Maria, *Due canti popolari veronesi*, 'Vita Veronese', XVI, Ottobre 1963.
- Cambiè, Giorgio Maria, *Quattro canti natalizi veronesi*, 'Vita Veronese', XVIII, Novembre-Dicembre 1965.
- Cambiè, Giorgio Maria, *Testi, problemi, personaggi della musica popolari*, in AA.VV., *La musica a Verona*, Verona, Banca mutua popolare, 1976.
- Cambiè, Giorgio Maria, *Tradizioni popolari veronesi*, Verona, 'Vita Veronese', 1967.

- Camellini, Teresa, *Identità vocale e musica di tradizione orale*, Negarine di San Pietro in Carianno, Il Segno, 2006.
- Cancian Gregorutti, Nikla, *Canti narrativi del Friuli Occidentale*, in Studi di letteratura popolare friulana –II, Udine, 1970.
- Cancian Gregorutti, Nikla, Nuovo contributo di ricerche per uno studio sui canti narrativi in Friuli, Tesi di Laurea, Padova, A.A. 1960-61.
- Canti popolari della Lessinia occidentale*, a cura del coro 'Fiorelin del bosc' di Ceredo, Verona, Grafiche AZ, s.d;
- Canti popolari registrati e rilevati nel Friuli Venezia Giulia*, Trieste, RAI sede di Trieste – Tip. Moderna, 1966.
- Canti popolari vicentini*, Vicenza, Neri Pozza, 1981.
- Canti sacri aquileiesi della tradizione orale raccolti da Giuseppe Cargnello*, a cura di Pellegrino Ernetti, Venezia, Tip. Armena, 1979.
- Canzoni della montagna*, a cura di Guido Gabrielli, Trento, Tridentum, 1941.
- Canzoniere veronese (il)*, Verona, 1978.
- Canzoniere veronese, Balè, cantè tutele. Musica canti balli dalla tradizione popolare veronese*, presentazione e note di commento ai testi a cura di Marcello Conati, Verona, Cassa di Risparmio, 1979.
- Carlini, Antonio, *Una raccolta inedita di musiche popolari trentine*, Bologna, 1935.
- Carlson, Marvin, *Performance, a critical introduction*, Kentucky, Routledge, 2006.
- Carone, Bepi, *Contrade che canta. Documenti poetico-musicali della tradizione orale raccolti a Prata di Pordenone*, Pordenone, Edizioni Concordia Sette, 1979.
- Carpitella, Diego, *Musica e tradizione orale*, Palermo, Flaccovio, 1973.
- Cartografia regionale delle registrazioni etnico musicali del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare e dell'Archivio Etnico Linguistico-musicale della Discoteca di Stato (1948-1973)*, numero unico del Bollettino di Informazione dell'AELM, Roma, 1973.
- Cassinari, Flavio, *Tempo e identità*, Milano, FrancoAngeli, 2005.
- Castelli, Franco, Jona, Emilio, *Senti le rane che cantano*, Roma, Donzelli, 2005.
- Catalan, Alberto, *Vose de Trieste passada*, Revisione e note di Claudio Noliani, Udine, Del Bianco, 1957.
- Catellani, Patrizia, a cura di, *Identità e appartenenza*, Milano, Vita e pensiero, 2005.
- Celletti, Roberto, *Storia del Belcanto*, Firenze-Fiesole, Discanto La Nuova Italia, 1983.

- Cesare De Michelis (a cura di) *Identità veneta*, Venezia, Marsilio, 1999.
- Chiappa, Bruno (a cura di), *Momenti di vita e cultura popolare nella bassa veronese*, Cerea-Verona, Banca di Credito Cooperativo di Cerea-Verona, 1994.
- Chiappa, Bruno, *Donne, lavori e cante della risaia*, Isola della Scala, Comune di Isola della Scala, 1982.
- Chiappa, Bruno, *Una canzone popolare del basso veronese*, 'Vita Veronese' XXIX, 11-13, 1976.
- Chiurlo, B., *Canti narrativi del Friuli*, 'Lares', XV: 1949.
- Cicchetti, Margherita, *Il corpo che parla*, Roma, Il filo, 2013.
- Ciceri, L., *Villotte e canti popolari del Friuli*, Udine, 1966.
- Ciereghin, Salvino, *Canti della laguna e del mare (raccolti a Chioggia)*, 'Musica d'Oggi', VII, 2: Febbraio 1926; XIII, 6: Giugno 1931.
- Cisilino, William, a cura di, *Lingue minoritarie e identità locali come risorse economiche e fattori di sviluppo*, Udine, Forum, 2004.
- Civico, Anna Maria, *Contributo alle teorie della performance*, Rubbettino, 2011.
- Clemente, Pietro, a cura di, *Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, Roma, Carocci, 2001.
- Cocchi, Luigi, *L'anima musicale di Venezia*, 'Musica d'Oggi', XII, 6: Giugno 1930.
- Cocchiara, Giuseppe, *L'anima del popolo italiano nei suoi canti*, con un'appendice di musiche popolari vocali di tutte le regioni d'Italia, compilata e commentata da F. Balilla Pratella, Milano, Hoepli, 1929.
- Coltro, Dino, *Cante e Cantàri. La vita, il lavoro, le feste nel canto veneto di tradizione orale*, Venezia, Marsilio, 1988.
- Coltro, Dino, *Stalle e piazze. El Filò, il teatro di paese e di parrocchia*, Verona, Bertani, 1979.
- Conati, Marcello, *Canti veronesi di tradizione orale*, San Pietro in Cariano, Il Segno dei Gabrielli editore, 2005.
- Conati, Marcello, *I 'canti' veronesi*, 'L'Arena', Verona, 7 Ottobre 1971.
- Conati, Marcello, *La musica di tradizione orale nella Provincia di Verona*, in AA.VV., *La musica a Verona*, Verona, Banca Mutua Popolare, 1976.
- Conati, Marcello, *Le trascrizioni musicali di canti popolari nel 'fondo Righi'*, in AA.VV. Ettore Scipione Righi (1883-1894) e il suo tempo; atti della giornata di studi, a cura di Gian Paolo Marchi, Verona, Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere, 1997.

Conati, Marcello, *Modi esecutivi in rapporto a riproposte di musiche popolari*, in AA.VV., *Coralità e canto popolare*, Atti del convegno Incontri corali, Sommaria Bosco, Corale Polifonica Sommarivese, 1984.

Conati, Marcello, *Musica popolare e contrapposizione culturale; un chiarimento*, 'Aibo', Verona, 'periodico veronese di cultura e politica', n.0: Giugno 1979.

Conati, Marcello, *Prime osservazioni sulla musica popolare in alcune zone della Valpolicella e della Lessinia in provincia di Verona*, in AA.VV. *L'etnomusicologia in Italia*, a cura di Diego Carpitella, Atti del primo convegno sugli studi etnomusicologici in Italia, Roma, Novembre 1973.

Conati, Marcello, *Testi e protagonisti della cultura orale a Fumane*, in 'Annuario Storico della Valpolicella', 1983-1984 (II).

Conati, Marcello, *Veneto, Canti e musica popolare. Ricerca nella Provincia di Verona*, Albatros, VPA 8420 stereo, con fascicolo allegato contenente introduzione, trascrizione dei testi e relativi commenti.

Cornoldi, Antonio, *60 canti della montagna*, Roma, Edizioni Dalmata di Luciano Morpurgo, 1967.

Cornoldi, Antonio, *81 canti della montagna*, Roma, Edizioni Dalmata di Luciano Morpurgo, 1967.

Cornoldi, Antonio, *82 canti della montagna*, Roma, Edizioni Dalmata di Luciano Morpurgo, 1967.

Cornoldi, Antonio, Albanese, Guido, *80 canti della montagna*, Roma, Edizioni Dalmata di Luciano Morpurgo, 1967.

Cornoldi, Antonio, *Ande, bali e cante del Veneto*, Padova, Rebellato editore, 1968.

Cornoldi, Antonio, *Canti politici e patriottici del Polesine*, 'Lares', XXXIII, fasc. III- IV: 1965.

Cornoldi, Antonio, *Nuovi contributi per risolvere il problema della furlana veneziana nella sua espressione coreografica e musicale*, 'Lares', XXXIV: 1968.

Coro Bianche Cime anni 33, edizioni Grafica Sanvitese, 2013.

Corsaro, Mauro, *La comunicazione non verbale*, Roma, Aracne, 2011.

D'Amico, Leonardo, *Filmare la musica. Il documentario e l'etnomusicologia visiva*, Roma, Carocci, 2012.

D'Aronco, Gianfranco, *Dodici canti popolari raccolti in provincia di Udine*, Udine, Società Filologica Friulana, 1952.

- D'Aronco, Gianfranco, *Bibliografia della musica popolare friulana*, 'Aevum', XXIV: 1950, rist. Bologna, Forni, s.d.
- D'Aronco, Gianfranco, *Ninnananne friulane raccolte nel 1946*, in Studi di letteratura popolare friulana, II, Udine, 1970.
- D'Aronco, Gianfranco, *Strambotti del sec. XV tratti da un codice veronese*, 'Tradizioni', Padova, 1962.
- D'Aronco, Gianfranco, *Varianti veneziane di due canti narrativi*, 'Tradizioni', Padova, 1961.
- Da Col, G., *Voci della valle. Os de la val. Testimonianze di vita e di cultura di genti ladine delle Dolomiti in cadorino antico secondo la parlata di Cibiana, Cortina d'Ampezzo, Ghedina*, 1985.
- Da Pozzo, Ulderica, a cura di, *Fuochi. Gioventù e rituali in alta Carnia*, Udine, Forum, 2010.
- Dagradi, Piero, *Uomo, ambiente e società. Introduzione alla geografia umana*, Bologna, Pàtron, 1995.
- Dal Tin, Mario, *Melodie tradizionali patriarchie di Venezia*, Padova, Panda edizioni, 1993.
- Dalla Benetta, Antonella, *Apprendimento perfezionamento musicale e performance*, Padova, Cleup, 2008.
- Dalla Valle, Marina, Pinna, Guglielmo, Tombesi, Roberto, *Strumenti, musiche e balli tradizionali nel Veneto*, Bologna, Forni, 1987.
- Dalmedico, Angelo, *Canti del popolo di Chioggia, Per le nozze di emilio Dalmedico con Lucia Bedoschi*, Venezia, 1872.
- Dalmedico, Angelo, *Canti del popolo veneziano per la prima volta raccolti ed illustrati (...)*, Venezia, 1948; rist.anast. a cura di A.M. Cinese: Milano, Edizioni del Gallo, 1967.
- Dalmedico, Angelo, *Ninne nanne e giochi infantili veneziani*, Venezia, 1875.
- Damiani, Matteo, *Linguaggio e ideologia. Traduzione e costruzione dell'identità*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2007.
- De Benoist, Alain, *Identità e comunità*, Napoli, Guida, 2005.
- De Biasi, Camillo, *Cori di- vini*, Armellin, 2009.
- De Dominicis, Amedeo, *Fonologie comparate. Suoni e lingue d'Europa, Cina e mondo arabo*, Roma, Carocci, 2013.
- De Dominicis, Amedeo, *Intonazione. Una teoria della costituenza delle unità intonative*, Roma, Carocci, 2010.

- De Fusco, Renato, *Gusto*, Firenze, Alinea, 2010.
- De Marzi Bepi, *Contrà dell'acqua ciara*, Padova, Panda, 2005.
- de Varine Hugues, *Le radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*, a cura di Daniele Jalla, Bologna, Clueb, 2005 (2001).
- Delalande, Francois., *Le condotte musicali*, Clueb, Bologna, 1993.
- Deriu, Fabrizio, *Performàtico*, Roma, Bulzoni, 2012.
- Di Nallo, Egeria, *Identità e appartenenza nella società della globalizzazione*, Milano, FrancoAngeli, 2004.
- Disoteo, Maurizio, *Specchi sonori. Identità e autobiografie musicali*, Milano FrancoAngeli, 2005 (2002).
- Dolce e felice notte... I sacri canti di Giovanni Battista Michi (Tesero, 1651-1690) e i canti di questua natalizio-epifanici nell'arco alpino, dal concilio di Trento alla tradizione orale contemporanea, + 1 CD, atti del convegno (Tesero, 16-17 gennaio 1999), a cura di Renato Morelli Trento, Giunta della Provincia autonoma, 2001.
- Domenichini, Paolo, (a cura di), *Il canzoniere del Progno della Val d'Illasi*, Verona, Taucias Gareida, 1992, nuova ed. Canzoniere del Progno, Verona, Cierre edizioni, 1997.
- Donorà, Luigi, *Danze, canzoni inni e laudi popolari dell'Istria di Fiume e Dalmazia*, Trieste, Supernova, 2003.
- Eco, Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.
- Eco, Umberto, *Interpretazione e sovra interpretazione*, Milano, Bompiani, 2002.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1981.
- Eco, Umberto, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 2000.
- Eco, Umberto, *Trattato di Semiotica generale*, Bompiani, 2002.
- Eco, Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1984.
- Ernetti, Pellegrino, *Vilotis. L'antica villotta e il canto del Friuli*, + 1 CD, Bergamo, Bolis, 1985.
- Ernetti, Pellegrino., *L'amore, la ritmica, la modalità nella villotta friulana*, San Daniele del Friuli, Coretto «Serenade», 1978.
- Fabietti, U., Malighetti, R., Matera, V., *Dal tribale al globale*, Milano, Mondadori, 2002.
- Fara, Giulio, *I canti del popolo d'Italia: Montagnana* (racc. da A. Girardelli, 1908-1914), 'Musica oggi', VI, 7, Luglio 1924.

- Fasano, Oreste, *CNV. Modalità, funzioni e alterazioni della comunicazione non verbale nelle relazioni umane*, Roma, Aracne, 2006.
- Faustini, Sergio, *Storia dell'autonomia del Trentino-Alto Adige*, Publilux, Trento, 1995.
- Ferrandi, Mario, *L'Alto Adige nella storia*, Rovereto, Manfredi, 1981.
- Ferrarotti, Franco, *L'Italia tra storia e memoria, appartenenza e identità*, Roma, Donzelli, 1998.
- Ferrone, Siro, *Arte Musica e Spettacolo*, Titivillus, 2008.
- Fior, Adelgiso Villotte e canti del Friuli. *Antologia di canti friulani, con versione in italiano e saggi di notazione musicale* Udine, Associazione culturale Furclap, 2003.
- Fisichella, Rino, *Identità dissolta. Il Cristianesimo, lingua madre d'Europa*, Milano, Mondadori, 2009.
- Franzina, Emilio (a cura di), *Canzoniere vicentino, canti sociali e politici nell'area vicentina* in AA.VV. *La classe, gli uomini, i partiti. Storia del movimento operaio e socialista in una provincia bianca: il Vicentino (1873-1948)*, Vicenza, Odeonlibri Editrice, 1982.
- Franzina, Emilio, *Storia dell'emigrazione veneta*, Sommacampagna, Cierre, 1991.
- Frattali, Arianna, *Testo e performance dal Settecento al Duemila*, Milano, EduCatt Università Cattolica, 2012.
- Frescura, Attilio, *Le canzoni della guerra e della montagna*, Milano, 1940.
- Frescura, B., *Fra i Cimbri dei Sette Comuni vicentini. Leggende e costumi*, ATP, XVI: 1897.
- Fussi, Franco, Magnani, Silvia, *Lo spartito logopedico. Ovvero la gestione logopedia della voce cantata*, Torino, Omega, 2003.
- Gabrielli, Guido, *Canzoni della montagna*, Musica raccolta e trascritta da Guido Gabrielli, Trento, Associazione universitaria cattolica trentina, 1937.
- Garlato, A., *Canti del popolo di Chioggia*, Venezia, Tip. Naratovich Ed., 1885, rist. anast.; Bologna, Forni, s.d.
- Geertz, Clifford, *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino, 1998.
- Gemini, Laura, *L'incertezza creativa. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, Milano, FrancoAngeli, 2011.
- Ghirardini, Cristina, *Noi siamo le canterine antifasciste. I canti delle mondine di Lavezzola*, Udine, Nota, 2012.
- Ghirardini, Cristina, *Siamo tutte d'un sentimento. Il coro delle mondine di Medicina tra passato e presente*, Udine, Nota, 2011.

- Giornelli, Gabriella, *Educazione linguistica interculturale. Esplorare le basi della comunicazione non verbale, orale e scritta*, Trento, Centro studi Erikson, 2003.
- Giuliani, Fabrizia, *Il logos nella polis, la diversità delle lingue e delle culture, le nostre identità*, Roma, Aracne, 2008.
- Goffman, Erving, *Espressione e identità. Gioco, ruoli, teatralità*, Bologna, Il Mulino, 2003.
- Grandesso, Rino-Caon, Bruno, *Strasse Ossi e Ferovecio... La tradizione orale nella civiltà contadina veneta del XX secolo*, Camposampiero (PD), Edizioni Del Noce, 2000.
- Grant Williams, Renée, *Come usare la voce per convincere, affascinare e comandare l'attenzione*, Bellaria, Sangiovanni's, 2008.
- Grassi, Livio, *Andele, Bàndele, peteperè. Filastrocche giuochi, riboboli, e ricordi di Trieste e dell'Istria*, Trieste, Edizioni LINT, 1971.
- Grillo, Chiara, *I cantori di Cercivento. L'onoranda compagnia dei cantori de Pieve di San Martino*, Udine, Nota, 2003.
- Guolo, Renzo, *Identità e paura. Gli italiani e l'immigrazione*, Udine, Forum, 2010.
- Hannerz, Ulf, *La complessità culturale. L'organizzazione sociale del significato*, Bologna, Il Mulino, 1998.
- Hobsbawm, Erik J., *L'invenzione della tradizione*, Einaudi, 2002.
- IASA, a cura di, *La salvaguardia del patrimonio sonoro: etica, principi e strategie di preservazione*, Roma, AIB, 2009.
- Il canto «patriarchino» di tradizione orale in area istriana e veneto-friulana*, atti del seminario di studi (Venezia, 8-10 maggio 1997), a cura di Paola Barzan e Anna Vildera, Vicenza, Neri Pozza, 2000.
- Inventario delle fonti sonore della musica di tradizione orale italiana (fascia folklorica)*, coordinato da Edward Neill, 2 tomi, Roma, Associazione Italiana Museo Vivo, 1971.
- Ive, Antonio, *Canti popolari istriani raccolti a Rovino, 1877*; rist. anast: Bologna, Forni, 1967.
- Jahier, Piero- Gui, Vittorio, *Canti di soldati*, Tip. Della I Armata, Trento Redenta, 1919.
- Kalinak, Kathryn, *Musica da film. Una breve introduzione*, Torino, Edt, 2012.
- La Face Bianconi, Giuseppina, *La Musica tra conoscere e fare*, Milano FrancoAngeli, 2011.
- Leoni, Arturo, *Canzoni nostre*, in 'Montanara', Trento, A.4 (1949), p.57/68. (elenco di cori trentini).

- Leoni, Arturo, *Cori polifonici presenti al concilio di Trento*, in *Economia trentina*, Trento, A.12, n. 1-2 (1963), p.203-214.
- Lévi-Strauss, Claude, *L'identità*, Palermo, Sellerio, 2003.
- Leydi, Roberto, *Canti popolari italiani*, Milano, Mondadori, 1979.
- Leydi, Roberto, *Canti sociali italiani*, Milano, Edizioni Avanti!, 1963.
- Leydi, Roberto, *I canti popolari italiani*, Milano, Mondadori, 1973.
- Leydi, Roberto, *L'altra musica*, Lucca, LIM, 2008.
- Leydi, Roberto, *Le tradizioni popolari in Italia. Canti e musiche popolari*, Milano, Electa, 1991.
- Lorenzetti, Loredano Matteo, *Processi cognitivi in musica*, Milano, Franco Angeli, 1986.
- Lucchi, Luigi, *Folklore natalizio del Basso veronese: La 'Stela', 'Lares'*, Roma, XXIII, n. 3-4: Luglio-Dicembre, 1957.
- Lucchi, Luigi, *Sopravvivenze etnofoniche del Basso veronese*, in AA:VV., *La religiosità popolare nella valle padana*, Atti del 2 convegno di studi sul Folklore padano, Modena, 1966.
- Lucio, *Ermeneutica del gioco. Dal gioco come simbolo alla decostruzione come gioco*, Roma, Edizioni Scientifiche Italiane, 1998.
- Lunelli, Clemente, *Corale città di Trento: cento anni di vita musicale*, Trento, Corale città di Trento, 1990.
- Maalouf, Amin, *L'identità*, Milano, Bompiani, 2005.
- Mabellini, Stefania, *Appunti di legislazione dei beni culturali*, Lecce, Libellula edizioni, 2013.
- Macchi, Cesare, *Canzoni triestine (con musica)*, Milano, Carish, 1953.
- Macchi, Mario– Noliani, Claudio *Canti triestini dal repertorio del coro Montasio circolo escursionistico Montasio di Trieste. Trentadue canti popolari liberamente trascritti e armonizzati per coro virile*, Milano, Carisch, 1952.
- Macchiarella, Ignazio, *Il falso-bordone fra tradizione orale e tradizione scritta*, LIM, Lucca, 1995.
- Macchiarella, Ignazio, *Introduzione al canto di tradizione orale nel Trentino*, Università degli studi di Trento, 1999.
- Magrini, Tullia, *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia*, Torino, Einaudi, 2002.
- Malo, Maurizio, a cura di, *Veneto. L'autonomia statutaria*, Torino, Giappichelli, 2012.

- Manesso, A., Smeazzetto, A., (a cura di), *Canti del Sile*, Morgano, 1988.
- Manicardi, Nunzia, *Canti narrativi italiani. Versioni Centro-settentrionali*, Bologna, Forni, 1994.
- Manicardi, Nunzia, *Storia d'Italia nel canto popolare*, Bologna, Forni, 1996.
- Manuale dell'Alto Adige*, Giunta Provinciale di Bolzano, Bolzano, 2013.
- Manzini, Giorgio Maria, *Le tradizioni popolari nello sviluppo della comunità veronese*, Verona, 1963.
- Marano, Francesco, *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale*, Milano, Francoangeli, 2008.
- Marcato, Gianna, *Scrittura, dialetto e oralità*, Padova, Cleup, 2012.
- Maresca Compagna, Adele, *Gestione e valorizzazione dei beni culturali nella legislazione regionale*, Roma, Istituto poligrafico dello stato, 1998.
- Marsich, N., *Giuochi e canti infantili in uso nelle calli di Venezia*, 'Lares', V, 4: 1934.
- Marson, Luigi- De Biasi, Camillo, *I canti popolari veneti di Luigi Marson*, Vittorio Veneto, Dario De Bastioni Editore, 2000.
- Marson, Luigi- Morpurgo, Vittoria, *Villotte*, Treviso, Zoppelli, 1899.
- Marson, Luigi, *Canto delle filatrici*, Treviso, Zoppelli, 1893.
- Marson, Luigi, *Ninne Nanne, canti e giochi fanciulleschi dell'Alto Trevigiano*, Vittorio Veneto, De Bastioni, 1981.
- Marson, Luigi, *Stornelli dell'Alto Trevigiano*, Mantova, Mondovì, 1902.
- Marzano, Marco, *Cattolicesimo magico. Un'indagine etnografica*, Milano, Bompiani, 2009.
- Masiano, Raffaele, *L'interpretazione musicale*, Firenze, M&M, 2012.
- Maturi, Pietro, *I suoni delle lingue*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- Mazzotti, G., Zanon, S. (a cura di) *Cento canti popolari della Marca Trevigiana*, Treviso, Canova, 1970.
- Mazzotti, Giuseppe- Zanon Sante, *Cento canzoni popolari della Marca Trevisana*, Treviso 1938; rist: Treviso, Libreria Editrice Canova, 1970.
- Mc Kenzie, John, *Perform or else!*, London, Routledge, 2001.
- Mehrabian, Albert, *Nonverbal Communication*, Chicago, Aldine Transaction, 2007.

- Melchiorre, Virgilio, *L'identità e la differenza*, Roma, Vita e pensiero, 1987.
- Menin, C., *Canti narrativi di Chioggia*, Tesi di Laurea, Padova, A.A. 1966/67.
- Miceli, Sergio, *Musica per film. Storia, estetiche, analisi, tipologie*, Lucca, Lim, 2009.
- Micozzi Gabriele, *Marketing della cultura e del territorio*, Milano, Franco Angeli, 2009.
- Millefiorini, Andrea, *Costruzione di senso e società. Note sul rapporto micro-macro e sul potere politico nei padri della sociologia*, Milano, Francoangeli, 2013.
- Miti, Gaetano, a cura di, *Beni culturali, opere edilizie*, Roma, Legislazione tecnica, 2009.
- Montanari, Arianna, a cura di, *Globalizzazione, politica e identità*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2004.
- Monti, Giovanna, Contributo allo studio dei canti narrativi veronesi con particolare riferimento al comune di S. Anna d'Alfaedo, Università degli studi di Padova, Lettere e Filosofia, A.A.1969/70.
- Morelli, Giovanni, a cura di, *Storia del Candore*, Firenze, Olschki, 2001.
- Morelli, Giovanni, *Prima la musica, poi il cinema*, Venezia, Marsilio, 2011.
- Morelli, Renato, *Identità musicale della Val dei Mocheni. Cultura e canti tradizionali di una comunità plurilingue*, San Michele all'Adige, 1996.
- Moro, Andrea, *Parlo dunque sono*, Milano, Adelphi, 2012.
- Mosconi, Augusta, *Canti popolari veronesi*. Giovanni Antonio Gelmi, fornaio. Bartolomeo Facci detto Tarabara, facchino, Giuseppe Sabaini detto Ciara, pescatore, Antonio Bazzoni, fabbro. Isidoro Orlandi, ciabattino. Verona, Chiaramenti, 1908.
- Musmeci, Sara, *Il concetto di bene culturale*, Roma, Bonanno, 1996.
- Nardi, Aldo, a cura di, *Identità e contaminazioni*, Roma, Armando, 2002.
- Nattiez, Jean-Jacques, *Fondement d'une sémiologie de la musique*, Seuil, Paris, 1976.
- Nespor, Marina, *I suoni del linguaggio*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- Nesti, Arnaldo, *La moderna nostalgia. Culture locali e società di massa*, Firenze, Pontecorboli, 1992.
- Ninni, A., P., Ribruscolando. *Canti popolari della Provincia di Treviso*, Venezia, Montanari, 1890.
- Noliani, Cesare, *Canti di Rovigno*, Trieste, C. Mus Giuliana, 1956.
- Noliani, Claudio *Canti popolari friulani e triestini*, Milano, Ricordi, 1966.

- Noliani, Claudio- Famea, Giovanni, *Cur furlan. Rassegna di canti carno-furlani*, Udine, 1984.
- Noliani, Claudio, *Anima della Carnia. Canti popolari*, Udine, Società filologica friulana, 1980.
- Noliani, Claudio, *Canti del popolo triestino*, Trieste, Italo Svevo, 1972.
- Noliani, Claudio, *Canti popolari patriarchini* [II], «Jucunda laudatio», XI/1-4, 1973, pp. 115-135.
- Noliani, Claudio, *Cent'anni di canti triestini*, Trieste, Italo Svevo, 1975.
- Noliani, Claudio, *Canti di Rovino*, Trieste, Casa Musicale Giuliana, 1956.
- Ott, Edward, *How to gesture*, 2009.
- Pagnin, Piero, *Canti popolari trevigiani*, Mogliano Veneto, Grafiche Piesse, 1990.
- Pagotto, Maria Teresa, *Villotta friulana e villotta veneta nella zona di Cordenons*, in *Studi di letteratura popolare friulana*, I, Udine, 1969, Società Filologica Friulana.
- Pagotto, Maria Teresa, *Contributo ad uno studio sul canto popolare lirico nel Friuli occidentale*, con particolare riferimento al comune di Cordenons, Tesi di laurea, Università di Padova, A.A. 1965/66.
- Paiola, Vere, *Canti popolari vicentini*, Vicenza, Neri Pozza, 1975.
- Palumbo Berardino, *L'Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Roma, Meltemi, 2003.
- Panarari, Massimiliano, *Elogio delle minoranze*, Venezia, Marsilio, 2012.
- Paolucci, Claudio, *Studi di semiotica interpretativa*, Milano, Bompiani, 2007.
- Pargolesi, Coronato, *Canti popolari trentini per canto e pianoforte*, Firenze, 1982, rist: Bologna, Forni, 1983.
- Pargolesi, Coronato, *Eco del Friuli. 50 villotte popolari*, Trieste, Schmidl e Tedeschi, 1892.
- Pasetti, Anna, *Canti popolari trentini*, raccolti da Albino Zenatti, Editi e illustrati da Anna Pasetti, Lanciano, 1923, rist: Bologna, Forni, 1977.
- Pasetti, Anna, *Canzoni narrative raccolte a Chizzola nel Trentino*, 'Studi Romanzi', XVIII, 1926.
- Pasqualigo, *Canti popolari vicentini* (raccolti a Lonigo e nella valle di San Germano), 4° ed. Venezia, 1876.

- Pedron, Pina, *Allistante che mise piede nella Mericha: l'emigrazione transoceanica dal Trentino (1870-1914)*, Trento, Fondazione Museo storico trentino, 1991.
- Pedrotti, G., *Ninna nanne del Trentino*, 'Rivista delle tradizioni popolari', Roma, 1894.
- Pedrotti, S., *Canti popolari trentini*, Trento, Arti Grafiche Saturnia, 1976.
- Pellegrini, Flaminio, *I canti popolari veronesi raccolti da Arrigo Balladoro*, 'L'Arena', Verona, 8-9 Settembre 1898.
- Pellegrini, Giovanni, *Fodom che canta*, Union Ladins de Fodom, 1982.
- Pennacini, Cecilia, *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Roma, Carocci, 2005.
- Perulli, Angela, a cura di, *Fare sviluppo, Identità, luoghi e trasformazioni sociali*, Milano, FrancoAngeli, 2010.
- Perusini, G., *Strumenti musicali e canto popolare in Friuli, 'Ce Fastu?'*, XXI, 1945.
- Pianalto, Sergio, *'Aliègre compagne'. Canzoni popolari e documenti della tradizione orale raccolti a Recoaro e Staro*, Assessorato alla cultura Biblioteca comunale di Recoaro Terme, 1980.
- Pigarelli, L- Pefrotti, A., *Canti di montagna del repertorio della SAT*, Trento-Bolzano, 1948.
- Pighi, Giovanni Battista, *Le cante del popolo*, Verona, 'Vita veronese', 1972.
- Pinguentini, G., *Folklore triestino: fiabe, storielle, strambotti, canzoni, giuochi, conte, girotondi ed altro*, 'Il Folklore, Napoli, VIII, 1953.
- Pinguentini, G., *Folklore triestino: Una laude, canti narrativi, strambotti e ninna nanne*, 'Il Folklore, Napoli, IX, n. 3-4: 1954.
- Pirrotta, Nino, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984.
- Pivato, Stefano, *Bella ciao*, Roma, Laterza, 2007.
- Pizzorno, Alessandro, *Il velo della diversità*, Milano, Feltrinelli, 2007.
- Polyphonies*, in "Cahiers de musiques traditionnelles", 6, numero monografico, Georg editeur, Genève, 1993.
- Poppi, Anna, *Legislazione dello spettacolo dal vivo. Con particolare riferimento al settore musicale*, Napoli, Simone, 2007.
- Porcelli, Giorgio, *Identità in frammenti*, Milano, FrancoAngeli, 2005.
- Prandi, Carlo, *La religione popolare fra tradizione e modernità*, Brescia, Queriniana, 2002.

- Prati, Angelico, *Folklore Trentino*, Milano, Trevisini, 1926, rist: Bologna, Forni, 1976.
- Prezzi, Christian, *Isole di cultura*, Comitato unitario delle isole linguistiche storiche germaniche in Italia, 2004.
- Profeta, Giuseppe, *Le facce e l'anima del folklore. La logica della cultura tradizionale-popolare*, L'Aquila, Japadre, 2000.
- Radole, Giuseppe, *Canti popolari istriani*, Firenze, 1965.
- Radole, Giuseppe, *Canti popolari istriani*, seconda raccolta, Firenze, 1968.
- Radole, Giuseppe, *Canti popolari patriarchini* [I], «Jucunda laudatio», II/1, 1964.
- Radole, Giuseppe, *Canti popolari raccolti a Materada, Buroli e Visinada in Istria*, Trieste, 1976.
- Radole, Giuseppe, *Recitativi aquileiesi per l'epistola e il vangelo*, in Levi, Vito, *La vita musicale a Trieste*, Trieste, Comune di Trieste, 1999.
- Regione veneto, *Rapporto statistico 2013. Trasformazione. Il Veneto si racconta, il Veneto di confronto*, Livorno, Debatte, 2013.
- Remotti, Francesco, *Contro l'identità*, Bari, Laterza, 2007.
- Remotti, Francesco, *L'ossessione identitaria*, Bari, Laterza, 2010.
- Requeno, Vincenzo, *Scoperta della chironomia*, Parma, Fratelli Gozzi, 1797.
- Ricci, Antonello, *I suoni e lo sguardo. Etnografia visiva e musica popolare nell'Italia centrale e meridionale*, Milano, FrancoAngeli, 2007.
- Ricci, Antonello, *Il paese dei suoni. Antropologia dell'ascolto a Mesoraca (1991-2011)*, Roma, Squilibri, 2012.
- Richardson, Dorothy, *Spettacolo continuo-Continuos performance*, Napoli, Liguori, 2000.
- Righi, Ettore Scipione, *Canti e usanze popolari della Valpolicella*, a cura di Giorgio Maria Cambiè, Bussolengo, I libri del velocipede, 1981.
- Rigolli, Alessandro e Scaldaferrì, Nicola (a cura di), *Popolar music e musica popolare*, Marsilio, Venezia, 2010.
- Riti e feste in Valle d'Aosta*, atti del convegno del 2 settembre 2005, Quart, Musmeci, 2013.
- Ronchino, L., *Sentime bona zente (canti, conte, cante del popolo veneto)*, a cura di H. Sosnizza e C. Bodler, Venezia, Filippi, 1990.
- Rosada, G., *Canti narrativi del Veneto*, Tesi di laurea inedita, Università degli studi di Padova, A.A.1958/59.

- Rosina, M., *Tradizioni Cadorine*, Belluno, Istituto bellunese di ricerche sociali e culturali, 1989.
- Ruffiani, G.-Lazzarin, G.-Mulatero, G., *Una sacheta de sacco cò un fioreto*. Memorie orali raccolte e trascritte dai ragazzi della scuola media, Venezia, 1980.
- Ruggiu, Luigi, a cura di, *Identità differenze conflitti*, Milano, Mimesis, 2007.
- Sacco, Claudio, *Il canto sacro popolare del Comelico*, «Dolomiti», V/5-6, 1982, pp. 61-63, 17-34.
- Sachs, Curt, *Le sorgenti della musica*, Milano, Bollati Boringhieri, 2007.
- Salvadori, Monica, a cura di, *Gesto-immagine. Tra antico e moderno. Riflessioni sulla comunicazione non verbale*. Roma, Quasar, 2009.
- Sanfilippo, Giulio, *E-vocazioni*, Lodi, Arpeggio libero, 2013.
- Sanga, Glauco, *Il canto popolare italiano. Lingua e funzioni*, Milano, ME/DI Sviluppo, 1979.
- Santoro, Emilio, *Autonomia individuale, libertà e diritti. Una critica dell'antropologia liberale*, Pisa, ETS, 1999.
- Sartori, Francesco, *Canti popolari dell'Alpe*, Verona, Stampa Autori Triveneti, 1978.
- Sassu, Pietro, *I canti del Tesino: un repertorio delle regioni settentrionali*, in Morelli et al.(1983), p.155-168.
- Savoia, Dante, *Canta el coro –Nuove composizioni ed armonizzazioni di derivazione popolare per coro a voci virili-*, Montorio veronese, Trifoglio editore, 2008.
- Savoia, Dante, *Cantar in coro –armonizzazioni corali di canti popolari-*, Verona, Cierre Grafica, 1996.
- Savonardo, Lello, *Sociologia della musica. La costruzione del suono dalle tribù al digitale*, Torino, UTET, 2010.
- Sbardella, Livio, *Oralità. Da Omero ai mass media*, Roma, Carocci, 2006.
- Schechner, Richard, *Magnitudini della performance*, Roma, Bulzoni, 1999.
- Schon, Daniele, *Psicologia della musica*, Roma, Carocci, 2007.
- Sega, Maria Teresa, *Canzoni di lotta delle donne a Venia nei primi del Novecento*, Appendice a AA.VV., *Compagne di Lotta maestre di civiltà. Il movimento delle lavoratrici a Venezia nel primo Novecento*, 'Venetica', 1994., n.3, pp.92-100.
- Segalen Martine, *Riti e rituali contemporanei*, Bologna, Il Mulino, 2002 (1998).
- Serafin, Stefano, a cura di, *Immigrazione Friulana in Argentina*, Roma, Bulzoni, 2005.

- Serra, D., *Canti alpini*, edito a cura dell'ANA, sezione di Novara, 1926.
- Sibilla, Gianni, *Musica e media digitali*, Milano, Bompiani, 2008.
- Sloboda, John, *La mente musicale*, Bologna, Il mulino, 2002.
- Socal, Don Pietro, *Il canto dei venditori ambulanti di Venezia*, 'Musica d'Oggi', III, Gennaio 1921, pp.6/8.
- Sorce Keller, Marcello, *Tradizione orale e canto corale: ricerca musicologica in Trentino*, Bologna, Forni, 1991.
- Starec, R., *La tradizione etnomusicale nell'Istria Veneta*, in AA.VV., *Le tradizioni popolari nell'area veneta ieri e oggi*, a cura di Giorgio Bovo, Comune di Povegliano veronese, 1997.
- Starec, Roberto, *Il repertorio etnomusicale istro-veneto. Catalogo delle registrazioni 1983-1991*, Trieste, Istituto regionale per la Cultura istriana, 1991.
- Starec, Roberto, *Laude e canti paraliturgici nella tradizione veneta e friulana*, in *Liturgia e paraliturgia nella tradizione orale*, atti del convegno di studi (Santu Lussurgiu, 12-15 dicembre 1991) a cura di Giampaolo Mele e Pietro Sassu, Cagliari, Universitas, 1992, pp. 115-135.
- Starec, Roberto, *Pieve di Gorto. Canti liturgici tradizionali*, in *In Guart. Anime e contrade della Pieve di Gorto*, atti del congresso (18 settembre 1994), a cura di Manlio Michelutti, Udine, Società filologica friulana, 1994, pp. 665-670.
- Staro, Placida, *Lasciateci passare siamo le donne. Il canto delle mondine di Bentivoglio*, Udine, Nota, 2010.
- Stefanutti, Nevio, *Canti bellunesi*, Padova, Libreria Cortina, 1988.
- Tardy, Martine, *Comunicazione non verbale*, Torino, Amrita, 2013.
- Tessari, Roberto, *Teatro e Antropologia –tra rito e spettacolo-*, Roma, Carocci, 2004.
- Tessaro, Andrea –Cera, Andrea, *Canti di tradizione orale nell'alto vicentino*, «Rassegna veneta di Studi musicali», V-VI, 1989-1990, pp. 401-412.
- Tesserin, Gontranno, *Pregiere e canti del popolo di Chioggia*, Chioggia, Edizioni Lagunari, 1976.
- The tuning of the world* (1977), ed.it. *Il paesaggio sonoro*, Milano, Unicopli, 1985.
- Toso, Fiorenzo, *Le minoranze linguistiche in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- Trezzini, Lamberto, a cura di, *Il patrimonio teatrale come bene culturale*, Roma, Bulzoni, 1991.

- Trieste vecia e nova raccolta di 50 canzoni popolari triestine*, a cura di Claudio Noliani, Trieste, Casa musicale giuliana, 1961.
- Turner, Victor, *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- Turner, Victor, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Ulisse, Francesca, *Tutela della cultura e cultura della tutela*, Bologna, Ante Quem, 2009.
- Unesco 2003, *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, Paris, 17 Ottobre 2003.
- Unesco 2005, *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, Paris, 20 Ottobre 2005.
- USCI, *Annuario dei cori del Friuli Venezia Giulia*, USCI, 2012; *Annuario. Federazione Cori del Trentino*, Trento, Nichelatti, 2001.
- Valandro, R., *In-canto per la Bassa. Le vecchie storie di una terra antica*, Este, Zielo, 1984.
- Valentini, Paola, *Presenze sonore*, Firenze, Le Lettere, 2007.
- Vardanega, G., *Canti del Grappa. Il canto popolare nella tradizione orale della pedemontana del Grappa*, Caerano S. Marco (TV), Danilo Zanetti Editore, 1999.
- Vassallo, Giovanni, *I giovani nella società del benessere. La crisi dei valori tradizionali*, Roma, Gangemi, 2007.
- Venturi, Gustavo, *Canzoni fassane*, Annuario della società degli alpinisti trentini, 1982, pp 56/57.
- Vidossi, Giuseppe, *Canzoni popolari narrative dell'Istria*, Torino, 1951.
- Vidossi, Giuseppe, *Saggi e scritti minori di folklore*, Torino, 1960.
- Vidossi, Giuseppe, *Venticinque villotte istriane*, 'Pagine istriane', VIII, 6/9: 1941.
- Villanis, Paolo, *Folklore*, 'Scintille', Zara, IV, nn. 5,6,7: 189'0; rist. in *Saggio di canti popolari dalmati raccolti in Zara e in Arbe*, 'Annuario Dalmatico', Zara, V: 1890.
- Vinati, P., *Tradizioni contadine e Civiltà industriale. Ricerca sul campo di tradizione orale in Val Trompia*, in *Tutti i Lunedì di Primavera*. Seconda rassegna europea di musica etnica dell'Arco Alpino, a cura di Rossana Dal monte e Ignazio Macchiarella, Trento, Università degli Studi di Trento, 2000.
- Visani, Enrico, a cura di, *Identità e relazione*, Milano, FrancoAngeli, 2001.
- Vos di Cjargne. Rassegna di canti carno-friulani*, a cura di Claudio Noliani e Giovanni Famea, Udine, Arti grafiche friulane, 1989.

Wassermann, P., *I canti popolari narrativi del Friuli*, a cura di Roberto Starec, Udine, Società Filologica Friulana, 1991.

Weiss, William, *Educare la voce. Metodo ed esercizi ad uso di attori, cantanti e di chi lavora con e sulla voce*, Roma, Audino, 2007.

Zanettin, Giovanni, *Centosessanta canti popolari già in uso a Cembra* (Trento), Milano, Edizioni Del Gallo, 1968.

Zanoli, Silvana, *Tradizioni popolari in Valpolicella. Il ciclo dell'anno*, Verona, Centro di Documentazione per la storia della Valpolicella, 1990.

Zenatti, Albino, *Canti popolari trentini del sec. XVI*, 'Strenna letteraria ed artistica del 1892', Trento, Zippel, 1891.

Zenatti, Albino, *Il bombabà canzone popolare trentina*, 'Archivio Storico per Trieste, l'Istria e il Trentino, IV, 1890, n.2.

Zolla, Elémire, *Che cos'è la tradizione*, Milano, Adelphi, 1998.

Documentazioni multimediali

Disposte in allegato dvd contenente le registrazioni dei gruppi censiti e individuati, effettuate nel periodo 2009-2013.

Discografia

TPPZ 'Pinko Tomazic' *Mi smo tu! Ieri oggi sempre!*, TPPZ 'Pinko Tomazic' (autore ed editore), 2012.

Veniamo da lontano, Corale Bella Ciao di Trento, MMS Records, 2002.

Comunità Italiana di Rovigno, *Cun i nostri cantùri*, SAC CUD "Marco Garbin", prodotto in proprio, 2007.

Cantadori della Comunità italiana di Umago-Babici, *Canti dei nostri nonni*, prodotto in proprio, 2012.

Comunità italiana di Capodistria, *La porporela*, prodotto in proprio, senza data.

Coro La Ferrata, *Buon Natale*, prodotto in proprio, 2011.

Comunità italiana di Rovigno, *La viècia batàna*, Art Studio edizione, 1997.

Comunità italiana di Fiume, *Canti e melodie fiumane*, prodotto in proprio, senza data.

Istranova, Emil Zonta edizioni, 1982.

Musicanti istriani, Emil Zonta edizioni, senza data.

Lazonta, *Villotte istriane*, Soraimar Edizioni, senza data.

Kantadore di Gradin, Cantori di S. Lorenzo (Umago), *Osteria istriana*, Soraimar Edizioni, senza data.

SAC Fratellanza-Fiume, *Concerto presso la chiesa evangelica luterana di Trieste*, Melody Edizioni, senza data.

Sitografia:

www.asac-cori.it

www.agcverona.it

www.uscifvg.it

www.federcoritrentino.it

www.coro-ermes-grion.org

www.unesco.beniculturali.it

www.unesco.it