Domenica, 29 Marzo 2015 11:02
Di Diego Carpitella e Roberto Leydi

Il libro di Domenico Ferraro per Squilibri ricostruisce l'esperienza dello spettacolo promosso da Roberto Leydi per la stagione 1966-'67 del Piccolo Teatro di Milano, con la consulenza di Diego Carpitella e la regia di Alberto Negrin, il *Sentite buona gente* intendeva attestare l'esistenza di una cultura musicale 'altra' attraverso la viva voce dei suoi testimoni. Una strepitosa antologia del canto popolare italiano a metà degli anni '60. CD, DVD e libro in offerta speciale per i lettori di Vorrei

Per gentile concessione di Squilibri Editore e dell'autore presentiamo un capitolo del volume «Roberto Leydi e il "Sentite buona gente" Musiche e cultura nel secondo dopoguerra», in particolare la presentazione dello spettacolo firmata da Diego Carpitella e Roberto Leydi. Corredato da 1 cd audio e il DVD dello spettacolo, il volume è in offerta per i nostri lettori con uno sconto del 30% (*vedi le istruzioni a fondo pagina)

Più d'una volta, in questi anni, il "mondo popolare" è stato portato sulle scene, ma raramente il pubblico è stato posto di fronte alla realtà concreta di questo "mondo", di fronte alle manifestazioni reali della sua cultura. Nella scia delle iniziative dopolavoristiche una certa fortuna hanno avuto (e ancora hanno) i cosiddetti "gruppi folkloristici", mistificazioni pittoresche, edonistico-ricreative, nelle quali poco o nulla rimane di autentico e dove ogni cosa viene ricondotta a modelli convenzionali, e consunti. Sottoprodotti culturali, queste manifestazioni possono avere qualche utilità turistica ma non possono certo costituire oggetto d'interesse a livello di cultura e neppure di serio spettacolo. Il fatto che sia stata proprio quella del "folklorismo" la strada scelta anche dalle democrazie popolari per presentare, con gruppi e compagnie di cantori, suonatori e danzatori professionisti, più o meno stilizzati, il loro patrimonio tradizionale-popolare non costituisce giustificazione, ma anzi ripropone in termini più duri e concreti il problema, anche a livello ideologico.

Phoca PDF

Su un piano diverso si collocano altre iniziative che hanno avuto risonanza in questi ultimi anni e che hanno contribuito in modo decisivo a suscitare attenzione e interesse, a livello di opinione pubblica, per l'espressività del "mondo popolare". Intendiamo quegli spettacoli che, come *Bella ciao*, per ricordare il più noto e fortunato, hanno inteso presentare al pubblico un repertorio popolare autentico, "ricalcato", stilisticamente, da cantanti urbani, specializzati. Questo modo è anch'esso, come quello "folkloristico" e "regionalistico" prima ricordato, socialmente ed economicamente estraniato (nel senso di un patrimonio che appartiene ad una precisa classe sociale e a una identificata struttura economica), ma non può essere incolpato di etnocentrismo perché gli esecutori che praticano, con risultati di diversa qualità, il "ricalco" dei modi popolari tendono a identificarsi filologicamente e criticamente con il "vero" documento tradizionale, cioè a riprodurlo nei suoi caratteri stilistici specifici, non ad assimilarlo formalmente (e quindi ideologicamente) ai modi musicali e comunicativi della cultura cosiddetta "superiore". Quello della validità del "ricalco", stilistico e critico, è un problema aperto che suscita discussioni e dibattiti non soltanto da noi, anzi soprattutto altrove, in quei paesi cioè (come gli Stati Uniti e la Gran Bretagna) dove il fenomeno è più vistoso e soprattutto maggiormente compromesso con il successo commerciale. Su questo punto vi sono due opinioni che si oppongono: da un lato quelli che negano che il cantante urbano che si dedica al "ricalco" dei modi stilistici popolari possa giungere più in là di un inutile doppiaggio (artificiale) di una realtà che già esiste (i veri cantanti e musicisti popolari) o di un'interpretazione "critica" utile, al più, come strumento di diffusione: dall'altro quelli che confidano nella possibilità del cantante urbano, seriamente impegnato a identificarsi non solo formalmente con il mondo popolare, di diventare lui stesso "tradizione", nel contesto di un mondo, quello contemporaneo, dove sono in atto così profonde trasformazioni sociali ed economiche.

Phoca PDF

Rifiutando la scelta “folkloristica” e lasciando all’esito di un dibattito chiarificatore la strada del “ricalco”, erano innanzi a noi due modi per realizzare questo spettacolo il cui primo scopo è quello di portare alla presenza del pubblico la realtà della tradizione musicale orale, così come oggi si presenta, in alcuni casi esemplari. Potevamo “mettere sulla scena” l’informatore cosiddetto (e maldetto) “spontaneo”, cioè il contadino, il pastore, il marinaio, il montanaro, la mondina, magari l’operaio di fabbrica, persino scelti a caso, con il loro piccolo o grande patrimonio di canzoni, apprese in vari momenti o ricordate dall’infanzia. In una parola potevamo trasferire sul palcoscenico del Teatro Lirico i soggetti consueti dell’indagine etnologica, appunto gli informatori, quei “portatori di folklore” che riforniscono le raccolte dei ricercatori, con esecuzioni spesso incomplete, approssimative, talvolta senza forza comunicativa ma comunque interessanti ai fini dello studio. E’ a questo punto, però, che si rilevano due piani storicamente differenziati: quello dell’informatore a cosiddetto livello etnografico e quello dell’informatore che potremmo definire, impropriamente ma approssimativamente, “cosciente”. Mentre il primo può servire come soggetto di studio, il secondo è protagonista attivo della tradizione, non “consumatore” ma “creatore” (nel senso che questo termine ha nel discorso sul “mondo popolare”), conservatore, diffusore, propagatore di cultura. Inoltre l’informatore “spontaneo” non ha, perché non può e non deve avere, dati obiettivi di “spettacolarità”, presenti invece, per una funzione, nel “portatore

Phoca PDF

cosciente” e non soltanto rispetto al pubblico urbano e non popolare ma nell’ambito stesso del suo mondo, della sua cultura, della sua classe.

Lo spettacolo intende dunque presentare al pubblico rappresentanti di questa fascia di informatori consapevoli e attivi, che potrebbero anche definirsi come le “scholae cantorum” della tradizione. E’ una fascia difficile da individuare e seguire con coerenza e la cui definizione è possibile nella misura in cui ci sono chiari i punti di riferimento offerti, da un lato dall’informatore “spontaneo”, dall’altro dai prodotti dell’elaborazione “folkloristica”, cioè idealistico-ricreativa. Differenti sono i caratteri che contraddistinguono queste “scholae cantorum” della tradizione musicale e coreutica dei contadini, dei pastori, dei marinai. Anzitutto uno dei caratteri tipici è che i componenti di queste “scholae” sono ampiamente riconosciuti dalla stessa comunità, alla quale appartengono, come i più bravi e come coloro “che sanno cantare” e “sanno suonare”. Questo riconoscimento è di per sé elemento spettacolare, in quanto il loro suonare, cantare o danzare è spettacolo (o è stato).

Altro elemento tipico è che nell’ambito dei componenti di queste “scholae” di musica tradizionale, si ha una differenza e selezione delle attitudini musicali, attraverso lo strumento musicale. Cioè chi suona lo strumento ha già delle attitudini particolari rispetto alla diffusa e cosiddetta spontanea “vocalità”. È possibile, ad esempio, in questi gruppi, operare la sostituzione delle voci (fino ad un certo punto), ma è quasi impossibile sostituire il “suonatore”. Ciò significa una aderenza incisiva nella tradizione. Bisogna quindi considerare che i riconoscimenti suddetti fanno sì che il repertorio di questa fascia, che potremmo definire semiprofessionale, lasci fuori alcuni modi espressivi tradizionali; la ninna-nanna, il lamento funebre, alcuni canti di lavoro, ecc.: cosa questa comprensibile in quanto non tutto il repertorio musicale tradizionale è “spettacolare”.

Naturalmente il carattere di queste “scholae”, di musici e cantori cosiddetti semiprofessionali, è variato secondo le località, la geografia culturale del nostro paese. E inoltre l’indice di presenza di questi “complessi” varia a seconda delle situazioni regionali e sociali.
Si può in un certo senso affermare che là dove la tradizione è un fatto emotivo-coevo (ad es. l’Italia centro-meridionale e insulare) le “scholae” sono molto diffuse: ad esempio, praticamente, tutta la Sardegna, le Puglie, la Calabria, la Lucania. Vale a dire è diffusa in quelle regioni dove accanto all’informatore spontaneo vi è un gusto ed un piacere del cantare. Tuttavia vi possono essere delle regioni, in cui pur essendovi una situazione favorevole all’informatore spontaneo non esistano delle “scholae”; è il caso dell’Abruzzo, dove esiste ancora una fascia di cultura tradizionale di base apprezzabile, ma dove i complessi “enalistici” e la presenza di vari “elaboratori, armonizzatori, ecc.”, ha creato un “folklore di ritorno”, popolaresco, urbano, ecc. Egual cosa si può dire per buona parte della Sicilia, soprattutto orientale.

In considerazione dell’indice di presenza delle “scholae”, emotivamente e culturalmente coeve, si può comprendere come le regioni centro-meridionali ed insulari siano quelle più

Phoca PDF

rappresentate. In Sardegna, ad esempio, esiste una continuità tra la fascia spontanea e quella delle “scholae”, dovute all’organicità della conservazione della tradizione; mentre una soluzione di continuità si ha tra la fascia spontanea-scholae e quella dei “complessi-enalizzati”, nell’ambito dei quali si trovano aspetti contraddittori. E’ altrettanto chiaro che mentre la fascia dell’informatore cosiddetto spontaneo è più resistente a tramontare, quella delle “scholae” corre più rischi, perché una volta che ha concluso la sua vita “quello” zampognaro, “quel” launeddaro, o “quel” violinista, o “quel” flautista, ecc., un certo tipo di tradizione rischia di finire definitivamente.

In altri termini si verifica una situazione drammatica dal punto di vista della cultura tradizionale, e musicale in particolare: la “schola” è uno strumento di conservazione, grazie alla bravura dei cantori e degli strumentisti; ma nello stesso tempo, poiché la “schola” è la più soggetta alle mutazioni sociali e culturali (oltre che a quelle biologiche), una volta che i suoi componenti finiscono e non creano dei nuovi giovani suonatori-cantori, e si ha la fine di un certo tipo di repertorio. Che ne sarà quando avrà finito la sua vita la tamburellista di Nardò, il violinista di Nardò, il launeddaro di Maracalagonis, Villaputzu o Cabras? E considerando fenomeni di

Phoca PDF

emigrazione, o gli effetti dei mass-media, è sempre più improbabile che queste “scholae” formino dei nuovi quadri.

Ecco perché questo spettacolo, che vuoi essere il primo di una serie, tende a evidenziare una fascia, che dal punto di vista musicale è forse quella di maggior rilievo, ma la cui esistenza, in una società moderna, è la più rischiosa.

Considerando i caratteri tipici di questa fascia e la loro intrinseca spettacolarità, viene anche a cadere il vecchio adagio sulla legittimità di portare “fuori dal contesto” alcune espressioni musicali tradizionali. Infatti quella spettacolarità insita nell’ambito del sistema cosiddetto popolare, è una spettacolarità “universale”, cioè valida anche al livello di altre classi sociali e diverse strutture economiche. Cioè è una spettacolarità “alla pari”. In questa fascia si evidenzia anche un’alterità tipica delle espressioni tradizionali dei contadini, dei pastori, dei montanari, ecc. Il timbro dei cantori di Carpino e di Orgosolo è irriproducibile al di fuori di quel sistema comunitario: un “fare il verso” rischia di diventare ridicolo oppure monotono. Cioè sono modi di cantare effettivamente etnici. Il modo di suonare le launeddas comporta una tecnica di emissione del fiato, che è frutto di una lunga scuola. La tecnica terapeuta del gruppo di Nardò è in possesso di uno “swing”, la cui riproducibilità è pressoché impossibile.

Phoca PDF

Ma le “scholae” qui rappresentate sono tutte allo stesso livello? Forse no. Se eccettuiamo Resia, che è un caso particolare di cultura alloglotta, e il cui pregio punta soprattutto sulla nobiltà strumentale della “schola”, e se escludiamo i danzatori di Venaus, che valgono come “schola coreutica” cosiddetta spontanea, i cantori di Ceriana e le sorelle di Ripalta Nuova, rappresentano, come altri complessi settentrionali, una “schola” “malgré lui”: nel senso che il cantare in coro, dell’Italia settentrionale, non va confuso con la sbrigativa ed erronea definizione che nel “nord si canta sempre in coro”: una parte del cantare in coro settentrionale, è un fatto probabilmente recente, ottocentesco. Il cantare in coro, e in osteria, è spesso un ripiego; è l'effetto di una situazione culturale tradizionale che è andata modificando il suo profilo economico e sociale, per cui si è avuto (e tuttora si ha) l’informatore di base, ma le “scholae”, con i loro strumenti (di cui nel nord si ha solo la memoria) sono scomparse da tempo.

Bisogna però anche considerare che una maggiore disponibilità dell’Italia centro-meridionale-insulare, è dovuta al fatto che, specie negli ultimi anni, più approfonditi sono stati gli studi in tal senso. Mentre l’Italia settentrionale, che in questo discorso è la “lectio difficilior”, è stata quella più sommariamente definita. Cioè se Ceriana rappresenta una “schola”, da osteria, è anche vero che la ricerca di questa fascia, nel nord, se non è impossibile, è certamente difficile. Lo spettacolo non vuole quindi essere un brutale lancio “sulla scena”, senza alcun punto di vista critico: questa premessa anzi dimostra un punto di vista unitario ed un criterio. Ma nello stesso tempo vuoi far sì che lo spettacolo sia “normale”, sia pure nella eccezionale consuetudine in cui si esprime. Cioè non vuole avere nessun tono di beneficenza popolare, né di gravame ideologico: vuol dire che esistono, anche in Italia, modi diversi di fare musica, non scritta, ma non per questo meno valida.

In che rapporto sta tutto questo con un certo revival folklorico attualmente operante in Italia? Non certo nello sfoderamento di “documenti filologici”, i quali possono essere “utili” ma non per questo validi spettacolarmente (poiché in tal senso ne nascerebbe l’esoterismo del “tutto va bene”, basta che sia popolare); il rapporto vuol essere quello di un modo di far musica che nessun ricalcatore folklorico può integralmente rifare. Semmai può rappresentare, questo spettacolo, uno stimolo critico a considerare queste forme di espressione musicale, e forse anche a farne un punto di riferimento per invenzioni in prima persona. Egualmente il testo verbale dei canti riflette fino ad un certo punto una determinata realtà, passata o presente, del mondo contadino, pastorale, ecc. Lo riflette di più, spesso, l’espressione musicale inimitabile. Si consideri che, caso per caso bisogna distinguere fino a che punto questo patrimonio sia partecipe attuale o soltanto passato. Ed inoltre bisogna considerare che sarebbe erroneo farsi un’idea di alcune classi sociali, soltanto attraverso le espressioni musicali e coreutiche.
Per i diversi momenti e complessi dello spettacolo si è ritenuto opportuno riferirsi agli studi che sull’argomento vi sono stati (libri, dischi, ricerche, ecc.) al fine di evitare il sospetto di casualità.

Roberto Leydi e il Sentite buona gente. Musiche e cultura nel secondo dopoguerra
Un volume con CD e DVD allegati di Domenico Ferraro

Phoca PDF

Promosso da Roberto Leydi per la stagione 1966-'67 del Piccolo Teatro di Milano, con la consulenza di Diego Carpitella e la regia di Alberto Negrin, il *Sentite buona gente* intendeva attestare l'esistenza di una cultura musicale 'altra' attraverso la viva voce dei suoi protagonisti che diedero un'esemplare riprova delle proprie capacità esecutive e performative riguardo a repertori e forme espressive irriducibili ai canoni della musica colta: i musici terapeuti del Salento, le sorelle Bettinelli di Ripalta Cremasca, i cantori di Carpino, la Compagnia Sacco di Ceriana, i suonatori di Maracalagonis, gli spadonari di Venaus, i musicisti e danzatori di San Giorgio di Resia e i tenores di Orgosolo accompagnati da Peppino Marotto, alla sua prima esibizione su un palco. La riduzione televisiva dello spettacolo – mai apparsa sugli schermi nazionali – è ora contenuta nel DVD allegato al volume, mentre nel CD sono raccolti gli esiti più rilevanti delle ricognizioni preliminari sul terreno che, realizzate in Abruzzo, Friuli Venezia Giulia, Lombardia, Piemonte, Puglia, Sardegna e Toscana, offrono una strepitosa antologia del canto popolare italiano a metà degli anni '60.

Concepito in polemica con il *Ci ragiono e canto* di Dario Fo e del Nuovo Canzoniere Italiano, lo spettacolo costituiva in realtà un provvisorio punto di arrivo nella straordinaria carriera di un autore che attraversa da protagonista gran parte della cultura italiana del secondo Novecento, in una debordante ricchezza di relazioni intellettuali, da Elio Vittorini a Paolo Grassi, da Giorgio Strehler a Enzo Paci, da Tullio Kezich a Oreste Del Buono, da Enzo Jannacci a Giorgio Gaber, e in una solidarietà di intenti con Luciano Berio e Umberto Eco, ininterrotta a partire dai primi anni '50. Mosso da una molteplicità di interessi, dal jazz ai fumetti, dalle marionette al melodramma, dalla musica elettronica al cabaret, questo singolare percorso intellettuale coincide in gran parte con una stagione irripetibile del giornalismo italiano, quando ad occuparsi di comics e canzoni, cinema e letteratura erano autori come Tommaso Giglio, Giuseppe Trevisani, Mario Soldati e Giorgio Bocca, con i quali Leydi, a lungo inviato de "L'Europeo",

Phoca PDF

ebbe allo stesso modo duraturi rapporti di amicizia e di collaborazione. L'inedito ritratto dell'autore del *Sentite buona gente* accompagna così la ricostruzione di un frastagliato ambiente culturale lombardo, contrassegnato dall'insofferenza verso rigide ripartizioni di ambiti disciplinari e dall'avversione verso tendenze e ideologie affermatesi nel frattempo a Roma, all'interno del principale partito della sinistra italiana, quando la realtà effettiva del mondo popolare animava una pluralità di posizioni teoriche, da De Martino a Pasolini, da Calvino a Fortini, prima di essere riassorbita nelle intenzioni militanti di un "teatro politico" e di una "canzone di lotta e di protesta".

Con le foto di scena di Luigi Ciminaghi, il fotografo per antonomasia del Piccolo Teatro di Milano, e le rilevazioni sul campo di Alberto Negrin, allora giovane assistente alla regia di Giorgio Strehler, dal **15 aprile al 15 maggio, all'Auditorium Parco della Musica di Roma, una mostra fotografica** ripercorrerà le fasi di realizzazione di questa memorabile esperienza di studio e di spettacolo, costituendo la cornice ideale per alcuni appuntamenti orientati a verificare quanto sia rimasto oggi di quelle tradizioni culturali.
Domenico Ferraro insegna Storia della filosofia moderna all'università di Roma-Tor Vergata.

Info: 06-44340148; info@squilibri.it; www.squilibri.it

***Come acquistare il libro con il 30% di sconto**

Ai nostri lettori Squilibri riserva uno sconto uteriore del 15% sul prezzo di copertina del suo libro, che sul sito è già scontato abitualmente del 15%.
Basta **andare qui** e inserire nel campo Coupon del carrello acquisti la parola "vorrei", cliccare su "Salva" e proseguire:

Phoca PDF

Nome	SKU	Prezzo:	Quantità / Aggiorna	Sconto	Totale
Domenico Ferraro, Roberto Leydi e il "Sentite buona gente"	sentite	32,00 €	1	4,80 €	27,20 €
			Prezzo totale prodotto	4,80 €	27,20 €

vorrei Salva

Spedizione* * Il metodo di spedizione dipende dal tipo di pagamento scelto.

Non hai selezionato un metodo di pagamento
Seleziona il metodo di pagamento

Totale:	4,80 €	**27,20 €**

Phoca PDF