

94-3-1

R.5113



Música oral del Sur

Revista Internacional

Nº 4. Año 1999

Actas del Coloquio Internacional «Antropología y Música. Diálogos 2»
Hombres, música y máquinas

JUNTA DE ANDALUCÍA
Consejería de Cultura
Centro de Documentación Musical de Andalucía

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE GRANADA
CENTRO DE INVESTIGACIONES ETNOLÓGICAS
Ángel Ganivet

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO

Presidente del Consejo de Redacción

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Consejo de Redacción

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO
ÁNGEL MEDINA ÁLVAREZ
LUIS ÁLVAREZ MUNÁRRIZ
MANUEL LORENTE RIVAS
JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Secretario del Consejo de Redacción

MANUEL LORENTE RIVAS

Consejo Asesor

CARMELO LISÓN TOLOSANA, MERCEDES VILANOVA,
JEAN CUISENIER, SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA, JOAQUINA LABAJO,
MANUELA CORTÉS, BEATRIZ DE MIGUEL ALBARRACÍN, CALIXTO SÁNCHEZ.

Secretaría Técnica

ÁLVARO MATEO GARCÍA

Diseño

JUAN VIDA

Fotocomposición e impresión

LA GRÁFICA, S.C.A.N.D. GRANADA

Depósito Legal: GR-830/98

I.S.S.N.: 1138-8579

Edita

© JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura.

La musica dell'incudine

Sergio Bonanzinga

Desidero anzitutto ringraziare il professor José Antonio González Alcantud per avermi offerto l'opportunità di partecipare a questa seconda serie di «dialoghi» fra Antropologia e Musica. Devo dire che l'originale tematica –*Hombres, Músicas, Máquinas*– individuata dagli organizzatori del *Coloquio*, mi ha stimolato a ideare diverse configurazioni per questo mio intervento. In un primo momento ho pensato ai problemi riguardanti le tecnologie di documentazione ed elaborazione digitale dei repertori etnico-musicali e coreutici. Successivamente ho ritenuto di focalizzare gli itinerari «tipografici» e «fonografici» della musica popolare, come esempio di interferenza tecnologica entro culture di prevalente mentalità orale. Sono infine approdato a un argomento che mi pare rifletta con particolare pertinenza il tema suggerito dal *Coloquio*. Tratterò pertanto di uomini che «musicalmente» trasformano la materia attraverso tecniche ergologiche pre-industriali relative agli ambiti della metallurgia, della produzione del gesso e della tessitura. Il terreno di osservazione è la Sicilia: luogo in cui abitualmente svolgo le mie ricerche.

1. *Il ritmo nella vita e nell'arte popolare in Sicilia* è il titolo di una conferenza tenuta nel 1905 da Alberto Favara presso il Circolo di Cultura di Palermo¹. L'autore, che è stato il primo ad affrontare sistematicamente lo studio della musica popolare in Sicilia, esamina in questo saggio svariate forme di espressività ritmica, legate sia a pratiche ergologiche sia a comportamenti sociali, nel quadro di suggestive corrispondenze tra sfera tecnica e spazio simbolico, tra utilità pratica e valori estetici. Il saggio contiene tra l'altro una serie di accurate osservazioni riguardanti i ritmi di lavoro dei fabbri ferrai², un settore rimasto in seguito del tutto ignorato dalla ricerca etnomusicologica. Ho pertanto avviato, a partire

1. Il testo venne pubblicato postumo sulla «Rivista d'Italia» nel 1923 (XXVI, pp. 79-99) e successivamente ristampato in un volume che raccoglie anche gli altri studi di Favara sulla musica popolare siciliana (cfr. FAVARA, Alberto, *Scritti sulla musica popolare siciliana - Con un'appendice di scritti di U. Ojetti, C. Bellaigue, E. Romagnoli e A. Della Corte*, a cura di Teresa Samonà Favara. Roma, De Santis, 1959, pp. 86-120); a tale edizione si farà d'ora innanzi riferimento. Ricordiamo inoltre che il cospicuo lavoro di ricerca svolto da Favara tra il 1896 e il 1923 (oltre mille trascrizioni musicali corredate da notizie e testimonianze), venne sottoposto a revisione critica e dato alle stampe per la cura di Ottavio Tiby soltanto nel 1957 (cfr. FAVARA, A., *Corpus di musiche popolari siciliane*, 2 voll. Palermo, Accademia di Scienze Lettere e Arti). Per un quadro storico relativo all'indagine etnomusicologica in Sicilia, si veda: BONANZINGA, Sergio, «Etnografia musicale in Sicilia. 1870-1941», *Suoni e Culture* (Biblioteca, 1), Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia, (Palermo, 1995). Per una rassegna delle ricerche recenti: «Canti popolari in Sicilia», a cura di S. Bonanzinga, numero monografico di *Nuove Effemeridi*, X, (1997), 40.

2. Cfr. FAVARA, *Scritti*, pp. 91-98. Per alcune trascrizioni su pentagramma dei ritmi di lavoro di fabbri e maniscalchi, cfr. anche FAVARA, *Corpus*, vol. II, pp. 577-580. Tali trascrizioni appaiono qui riprodotte in Appendice.

dal 1988, specifiche indagini rivolte a riscontrare e ad ampliare la *documentazione prodotta* da Favara.

In Sicilia, l'attività dei fabbri ferrai (*mastri ferrarà*) prevedeva una notevole varietà di ritmi per sincronizzare il lavoro sull'incudine: il maestro (*u mastru i fòrgia*) adoperava il martello mentre uno o più aiutanti (*battimazza*, di solito apprendisti) impiegavano mazze di vario peso. Il peso degli attrezzi e l'intensità ritmica della battitura dipendevano dalle dimensioni del ferro in lavorazione. Oltre a puntuali notizie sui ritmi di lavoro, Favara raccolse sorprendenti testimonianze sul «senso» musicale attribuito dai fabbri al loro battere sull'incudine: *Di ddocu, di la ncùnia, spuntau la musica; tutti li musichi spuntaru di ddocu* (Da lì, dall'incudine, è nata la musica; tutte le musiche sono nate da lì)³.

Il mestiere del fabbro ha mantenuto le coordinate tradizionali fino a tempi recenti. Molti artigiani di paese ricordano ancora bene il tempo in cui la «musica dell'incudine» si udiva anche di notte, perché la bottega doveva soddisfare le esigenze dei contadini bisognosi della continua produzione e manutenzione di zappe, vomeri, falci e altri attrezzi agricoli. Nei piccoli centri e nelle città esiste comunque tuttora una discreta richiesta di ferri di cavallo (soprattutto in rapporto al fiorire di corse equestri a carattere clandestino). Rilevamenti effettuati a Messina⁴, San Fratello (provincia di Messina)⁵, Àlia (provincia di Palermo)⁶ e Salemi (provincia di Trapani)⁷ –dove sono ancora attivi artigiani che praticano le tecniche tradizionali– hanno sostanzialmente confermato le testimonianze raccolte da Favara. Ad Àlia, uno dei fabbri, dopo avere eseguito alcuni ritmi (con mazza e martello per la fabbricazione del ferro di cavallo e con martello e due mazze per la costruzione di uno scalpello, cfr. ESEMPI 1 e 3), ha rimarcato che lavorare sull'incudine è come suonare, e ha accompagnato le parole con i movimenti del solfeggio per mostrare la differenza tra il ritmo *in tre* (di martello e due mazze) e quello *in quattro* (di martello e tre mazze). A Salemi, il maestro ha ribadito che non solo «la musica era nata sull'incudine» ma che questa doveva essere considerata uno strumento musicale perché se ne poteva ricavare una notevole varietà di suoni; e mentre parlava percuoteva l'incudine in più punti come incontrovertibile prova acustica. Tutti i fabbri incontrati hanno inoltre manifestato un certo grado di compiacimento estetico per un'essenziale fase di lavorazione, l'*appiddatina* (*pidder* a San Fratello), che consiste nel battere a tempo alcuni colpi sull'incudine –e talvolta anche sul ceppo (cfr. ESEMPIO 2)– mentre si sta procedendo nella battitura del ferro.

3. Cfr. FAVARA, *Scritti*, p. 93.

4. Informatori: Giuseppe Fenga (n. 1915, martello), Domenico Lo Presti (n. 1942, mazza). Rilevamento svolto da S. Bonanzinga e F. Giannattasio: Messina (rione Mare grosso), 30-6-88.

5. Informatori: Pietro Bellitto (n. 1932, martello), Benedetto Lardo (n. 1942, mazza). Rilevamento svolto da S. Bonanzinga e G. Giacobello nell'ambito dell'attività di ricerca dell'Archivio Etnomusicale del *Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia* (CIMS): San Fratello (ME), 30-3-91.

6. Informatori: Pietro Ferrara (n. 1929, martello), Vincenzo Leone (n. 1946, seconda mazza), Filippo Minnuto (n. 1930, prima mazza). Rilevamento svolto da S. Bonanzinga e G. Finocchiaro nell'ambito dell'attività di ricerca dell'Archivio Etnomusicale del CIMS: Alia (PA), 5-4-90.

7. Informatori: Andrea Gullo (n. 1930, seconda mazza); Bartolo Maltese (n. 1916, martello); Francesco Rapallo (n. 1929, prima mazza). Rilevamento svolto da S. Bonanzinga nell'ambito dell'attività di ricerca dell'Archivio Etnomusicale del CIMS: Salemi (TP), 21-11-93.

Scrivo a tale riguardo Alberto Favara: «Un fabbro di Salemi vedeva nell'*appellatina*, oltre l'utilità pratica del lavoro, anche il segno distintivo fra i fabbri e i calderai, che battono sempre in proceleusmatici»⁸. Le botteghe artigiane di calderai (*quararara*) sono ormai rare in Sicilia, ma a Palermo, nel rione Brancaccio, ne esiste ancora una che prosegue l'attività secondo le modalità tradizionali⁹. Il ritmo di lavoro è uniforme ed effettivamente tende a una formalizzazione in «proceleusmatici», cioè a sequenze di quattro brevi con la prima accentata:

Un caso che esemplifica forme di competenza specificamente «sonora» tra i fabbri è rappresentato dalla costruzione di campanacci per animali (*campani*). Questi oggetti sono prodotti da artigiani che hanno acquisito una particolare specializzazione. I nostri rilevamenti sono stati condotti nei paesi di Santa Lucia del Mela (ME)¹⁰ e Castellammare del Golfo (TP)¹¹. Particolarmente apprezzata è l'abilità di *intunari* (intonare) o *accurdari* (accordare) in modo diverso ogni campanaccio, operazione che si compie ponendone l'apertura su un perno di ferro a forma acuminata (*palu a cornu*) per poterla modificare a colpi di martello. La costruzione di altri oggetti qualifica inoltre la competenza sonora del fabbro. Alcuni, come lo scacciapensieri (*marranzanu*) e il triangolo (*azzarinu*), sono veri e propri strumenti musicali. Il tipo di prestazione che però distingueva «il vero maestro» (*lu veru mastru*) risiedeva nel sapere costruire le bòccole del carretto (*vùsciuli*), che per essere apprezzate dovevano essere a *sonu i campana* (suono di campana). Si tratta di «due scatole metalliche, entrambe a forma di un tronco di cono, le quali vengono collocate, una per lato, alle estremità dell'asse delle ruote, che è di ferro omogeneo. [...] durante il movimento di rotazione dell'asse, fanno un piccolo *gioco* e, urtando continuamente e rimbalzando ora contro l'una ora contro l'altra rondella, producono un suono particolare, ritmato con dolcezza. Ogni carrettiere tiene a che il proprio carretto abbia le *vùsciuli* «a suono di campana», anche per non essere tediato dal rumore aspro e stridente delle due ruote sulle quali si bilancia il veicolo. Il fabbroferraio, d'altra parte, per fondere le bòccole a dovere (78 parti di rame e 22 di stagno), esige un alto prezzo»¹². Sul versante dell'uso, appare evidente il valore attribuito alle *vùsciuli*: il suono valeva da «insegna» e rientrava nella più ampia gamma di sonorità che caratterizzavano il lavoro e la vita dei carrettieri¹³.

8. Cfr. FAVARA, *Scritti*, p. 93.

9. Informatori: Gaetano Schiavo (n. 1936), Luigi Schiavo (n. 1960), Pietro Schiavo (n. 1963). Rilevamento svolto da S. Bonanzinga e G. Finocchiaro nell'ambito dell'attività di ricerca dell'Archivio Etnomusicale del CIMS: Palermo, 7-5-1990.

10. Informatore: Giovanni Mercadante (n. 1929, calderaio). Rilevamento: Santa Lucia del Mela (ME), 12-4-91. Ricerca: S. Bonanzinga (fonoripresa e videoripresa S-VHS).

11. Informatori: Antonino Cosentino (n. 1922, fabbro), Innocenzo Lorito (n. 1937, fabbro). Rilevamento: Castellammare del Golfo (TP), 1-8-91. Ricerca: S. Bonanzinga (fonoripresa).

12. Cfr. LO PRESTI, Salvatore, *Il carretto*. Palermo, Flaccovio, 1959, pp. 27-28.

13. La consuetudine di applicare dispositivi sonori ai veicoli per segnalarne il passaggio era un tempo molto diffusa. Tra le varie soluzioni adottate, Eric STOCKMANN ricorda come in Moravia si usasse una lamina di legno flessibile la cui estremità sfregava rumorosamente sui raggi di una ruota posteriore del carretto, secondo il medesimo meccanismo di funzionamento della raganella (cfr. «Volksmusikinstrumente und arbeit», in *Deutsches Jahrbuch für Volkskunde*, XI, [1965], p. 249). Sul mestiere e il canto dei carrettieri in Sicilia, cfr. in particolare «I carrettieri», a cura di Elsa GUGGINO, *Archivio delle tradizioni popolari siciliane - Folkstudio*, 25, (Palermo, 1991), (I ed. 1978).

L'incudine può perfino divenire un vero e proprio strumento musicale «suonato» dal mastro con uno o due martelli. Un maniscalco di Messina ha eseguito un ritmo con il martello, utilizzandone testa e manico e colpendo alternativamente l'incudine e il ceppo per variare il timbro. Ancora più sorprendente è la documentazione realizzata a Salemi, dove il fabbro anziano ha eseguito *a sunata a ddù marteddi* (la suonata a due martelli): un autentico virtuosismo percussivo che serviva a svagarsi e a misurarsi in abilità con altri artigiani, rompendo in questo modo la *routine* della giornata lavorativa.

L'idea del fabbro-musicante –suonatore e cantore– circola d'altronde ampiamente sia nel mondo antico sia presso svariate culture di interesse etnologico e nel folklore europeo. Nella tradizione elleòo-latina era a esempio diffusa una credenza che attribuiva a Pitagora la scoperta degli intervalli musicali mentre passava dalla bottega di un fabbro: «Macrobio (IV sec. d.C.) e Boezio (480-524 d.C.) riferiscono che Pitagora trovò i rapporti delle consonanze musicali prestando ascolto ai suoni prodotti da martelli di pesi diversi nell'officina di un fabbro»¹⁴. Tale credenza non aveva fondamento sul piano della fisica acustica ma scaturiva «dalla tradizione secondo cui Pitagora conosceva i segreti della musica magica scoperti dai mitici fabbri, i Dattili, ritenuti inventori della musica e fondatori di rituali mistici»¹⁵. La letteratura etnologica offre dal canto suo numerose esemplificazioni del particolare valore attribuito alla «musica dell'incudine» nelle società tradizionali. Così, la cadenza della mazza del fabbro è considerata dai Dogon dell'Africa nord-occidentale come l'espressione sonora maggiormente benefica e purificatrice¹⁶. Più in generale, va ricordato come la stessa figura del fabbro si trovi al centro di un articolato sistema mitologico e rituale presso molti popoli asiatici (Siberia) e africani (Africa nera)¹⁷. Al fabbro è pure riconosciuto il potere di guarire e profetare, cioè di esercitare pratiche che nelle società arcaiche sono intimamente connesse al fare musicale e coreutico¹⁸. Aspetti musicali precipiamente connessi al lavoro del fabbro sono stati peraltro documentati da diversi autori¹⁹. Valga per tutti la seguente descrizione riguardante il funzionamento della forgia tradizionale africana:

14. Cfr. GOZZA, Paolo, «Introduzione», in *La musica nella Rivoluzione Scientifica del Seicento*, a cura di P. Gozza, Il Mulino, (Bologna, 1989), p. 11.

15. Ivi, p. 11, nota 6.

16. Cfr. CALAME-GRIAULE, Geneviève, *Il mondo della parola. Etnologia e linguaggio dei Dogon*, trad. it. ridotta a cura di Giovanna Antongini e Tito Spini. Torino, Boringhieri, 1982 (or. 1965), p. 249.

17. Riguardo ai miti e ai simboli relativi ai fabbri e alle arti metallurgiche, si vedano tra gli altri: CERULLI, Ernesta, «Il fabbro africano eroe culturale», in *Studi e materiali di storia delle religioni*, XXVIII, (1957), 2, pp. 79-113; ELIADE, Mircea, *Arti del metallo e alchimia*, trad. it. Torino, Boringhieri, 1987 (or. 1977); HERBERT, Eugenia W., *Iron, Gender and Power. Rituals of Transformation in African Societies*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1993.

18. Cfr. LANTERNARI, Vittorio, «Il fabbro africano fra tecnica e mitologia», in Id., *Dei, profeti, contadini, Liguori*, (Napoli, 1988), pp. 243-260. Non è senza significato che anche in Sicilia i fabbri-maniscalchi detengano un sapere terapeutico tradizionale indirizzato agli equini e siano inoltre costruttori di potenti amuleti in ferro molto richiesti nell'ambito delle comunità. Valga riportare la testimonianza del fabbro Bartolo Maltese, di Salemi, che ancora oggi si reca in bottega il pomeriggio del Venerdì Santo per costruire un buon numero di piccoli ferri di cavallo a cui viene attribuito grande valore scongiuratorio da amici, parenti e concittadini.

19. Si vedano in particolare: MICHELS-GEBLER, Ruth, *Schmied und Musik: über die traditionelle Verknüpfung von Schmiedehandwerk und Musik in Afrika, Asien und Europa*. Bonn, Verlag für systematische

Il ciclo di funzionamento del forno è avviato con una prima carica del minerale; ma poi prosegue con successive ricariche di minerale e carbone, immesse dal foro circolare superiore. Vari operatori, diretti dal fabbro anziano, attendono per ore alle necessarie attività. Ma fra i coadiutori più comuni emerge il ruolo dei due addetti ai mantici. Il loro contributo di lavoro e di partecipazione è ricco di espressioni che di gran lunga oltrepassano la dimensione utilitaristica per assumere un significato estetico e musicale. Di fatto i due operatori si alternano nei loro interventi, con lunghi turni, entrambi seduti fianco a fianco sull'alto del forno. Uno alza e abbassa con vigore i coni di pelle dei mantici, seguendo un ritmo serrato, e così facendo accompagna i movimenti col canto. È un canto modulato, dal ritmo deciso, corrispondente al ritmo dei mantici.

L'altro operatore risponde al canto del primo su un tono più alto, e seguendo una struttura amebica accompagna la canzone con il suono dell'arpa. Il ritmo pulsante della canzone, l'impegno partecipativo dei due musicisti-cantori creano un clima d'intensa espressività. Il canto oltreché addolcire la fatica dei lavoranti, rinvigorisce l'azione dei mantici e garantisce magicamente il buon risultato finale. Varia è la tematica delle canzoni, secondo le diverse società e culture. Tra i Matakam [Camerun settentrionale] prevalgono temi d'amore. Uno chiede alla ragazza perché non vuole sposarlo, un altro dice che aspetterà la ragazza quando va ad attingere acqua al pozzo. Ma presso i Burundesi i canti trattano temi della vita del fabbro, le esperienze dei fonditori, i vari momenti del lavoro e dei riti congiunti, con invocazioni e glorificazione della divinità.

[...]

Per l'intera durata del lavoro in fucina il mantice è tenuto in funzione, con movimenti alterni delle braccia, da un operatore che marca i tempi con una sorta di cantilena muta, un soffiare ritmato delle labbra, a cui s'unisce sincronicamente il battere del martello, con l'effetto complessivo d'un allegro gioco coreutico e musicale²⁰.

Per il folklore europeo un esempio emblematico è offerto dal *martinete*, un genere poetico-musicale andaluso considerato il prototipo del *cante gitano*. Il *martinete*, che secondo l'attuale stilizzazione della *performance* flamenca viene eseguito senza accompagnamento di chitarra dopo la *seguirilla*, si ritiene appunto originato come canto di lavoro scandito dal ritmo del martello durante il lavoro di forgia (si veda a tale riguardo la relazione di Manuel Lorente Rivas pubblicata in questo stesso volume).

Tornando al nostro contesto di analisi, appare significativo rilevare una singolare forma di trasmissione dalla competenza sonora dei fabbri a quella dei suonatori di tamburo (*tammurinara*) di cui abbiamo conoscenza ancora grazie alle indagini condotte da Favara: *Comu nuatri sintiamu li mastri firrara, la sturiàvamu supra lu tammurinu* (Appena noi ascoltavamo i suoni dei fabbri, li studiavamo sul tamburo). Lo studioso attribuisce la

Musikwissenschaft, 1984; Mc NAUGHTON, Patrick, *The Mande Blacksmiths. Knowledge, Power and Art in West Africa*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988; CALDEROLI, Lidia, «Notes sur le langage des soufflets chez les forgerons Mòosé (Wùbr-téngà, Burkina-Faso)», in *L'Ethnographie* 92, I (1996), 119, pp. 163-94.

20. Cfr. LANTERNARI, *Il fabbro africano*, cit., pp. 253-54.

testimonianza a Giuseppe Caciccia («vecchio di oltre 80 anni, di una famiglia di *tammurinara*, nella quale i ritmi tradizionali si sono tramandati per secoli di padre in figlio») e conclude osservando: «La *necessità* del ritmo passa dal lavoro sull'incudine al *lavoro sul tamburo*: è l'applicazione della stessa legge su una materia diversa»²¹. Si tratta di una considerazione di centrale importanza in ordine ai principi di discrezione del *continuum* sonoro in Sicilia: il passaggio del ritmo dal dominio *tecnico* all'ambito dell'*espressività* è in questo caso emblematicamente rappresentato.

Questo profondo nesso tra la sfera della «fabrilità» e le forme della «espressività» non è certo casuale o esclusivo del contesto in esame. Valga a riguardo ricordare la stessa vicenda della nozione di «ritmo» (*rhythmós*) nella cultura greca. Secondo l'analisi di Émile Benveniste, fino al periodo attico (V sec.), *rhythmós* veicola il significato di «forma distintiva; figura proporzionata; disposizione», ma nella particolare accezione di forma mobile, fluida, a differenza dei termini *eidós*, *morphé*, *schéma* che indicano «una «forma» fissa, realizzata, posta in certo qual modo come un oggetto»²². A partire dal V secolo si specializza il significato di *rhythmós* in quanto «forma del movimento [...] determinata da una «misura» e soggetta a un ordine»²³. Tale innovazione si deve a Platone che rapporta inoltre il termine alle questioni della teoria musicale. Così conclude Benveniste: «è l'ordine nel movimento, l'intero processo dell'armonioso assetto degli atteggiamenti del corpo combinato con un metro che si chiama ormai *rhythmós*. Si potrà allora parlare del «ritmo» di una danza, di una andatura, di un canto, di una dizione, di un lavoro, di tutto quanto suppone un'attività continua scomposta dal metro in tempi alternati. La nozione di ritmo è ormai stabilita. [...] Ci è voluta una lunga riflessione sulla struttura delle cose, poi una teoria della misura applicata alle figure della danza e alle inflessioni del canto per riconoscere e dare un nome al principio del movimento cadenzato»²⁴.

2. Diverse operazioni tecniche di «battitura» erano in Sicilia ritmate dal canto. Così accadeva per la lavorazione delle fibre (per es. asfodelo e lino) o del gesso²⁵ ma, trattandosi di mestieri ormai desueti, le documentazioni dirette risultano piuttosto modeste. In partico-

21. Cfr. FAVARA, *Scritti*, p. 94; cfr. OTTAVIO TIBY, Anche, *Il canto popolare siciliano. Studio introduttivo*, in FAVARA, *Corpus*, vol. I, pp. 98-106.

22. Cfr. BENVENISTE, E., *La nozione di «ritmo» nella sua espressione linguistica*, trad. it. in Id., *Problemi di linguistica generale*. Milano, Il Saggiatore, 1971 (or. 1951), p. 396.

23. Ivi, p. 398.

24. *Ibidem*.

25. Le manifestazioni ritmiche ed espressive legate al lavoro sono state oggetto di numerose analisi. Uno studio antesignano è stato: BÜCHER, Karl, *Arbeit und rhythmus*. Leipzig, Reinicke, 1924. Per un orientamento generale si vedano: LEYDI, Roberto, *Canti di lavoro e sul lavoro*, in Id., *I canti popolari italiani*. Milano, Mondadori, 1973, pp. 294-295; ARCANGELI, Piero-SASSU, Pietro, «I canti del lavoro», in *Le tradizioni popolari in Italia. Canti e musiche popolari*, a cura di R. Leydi, Electa, (Milano, 1991), pp. 95-102. Tra i contributi recenti a carattere teorico si segnalano: GIANNATTASIO, Francesco, *Ritmi di produzione e produzione di ritmi: la musica «di lavoro»*, in Id., *Il concetto di musica*, «La Nuova Italia Scientifica», (Roma, 1992), pp. 218-230; STOCKMANN, Doris, «Musik und Arbeit», in *Volks- und Populärmusik in Europa*, Laaber, Herausgegeben D. Stockmann, Laaber-Verlag, 1992 (Neus Handbuch der Musikwissenschaft, Band 12), pp. 49-65.

lare, è stato possibile documentare i canti che ritmavano la produzione del gesso. Un esempio venne registrato a Resuttano (provincia di Caltanissetta) nel 1972, ma in una particolare versione rilevata durante la mietitura; si tratta con probabilità di una variante assunta in un ambiente diverso dall'originario o per processi di trasmissione o per semplice partecipazione alla mietitura di braccianti solitamente impiegati nelle cave di gesso²⁶. Altri documenti sono stati più recentemente raccolti a Raffadali (provincia di Agrigento)²⁷ e a Delia (provincia di Caltanissetta)²⁸; queste registrazioni, essendo però state effettuate «fuori contesto», non consentono di individuare l'effettiva struttura del canto in rapporto alla dinamica ergologica. La produzione del gesso non si effettua infatti più secondo la tecnica tradizionale da circa quarant'anni, ma a Raffadali è stato possibile ricostruire le modalità della frantumazione dei blocchi dopo la cottura²⁹.

La *mmaccata* (o *mazziata*) doveva svolgersi in un apposito spazio presso la fornace (*carcara*) per opera di almeno due lavoranti che colpivano alternativamente con le mazze i blocchi da frantumare. Uno dei due, la *prima mazza*, si incaricava di guidare il ritmo intonando le parole della *mmaccata* (la denominazione del canto, come spesso accade, corrisponde a quella dell'atto produttivo). L'altro lavorante, la *seconda mazza*, replicava iterando un ritornello *non sense*. Se i lavoranti erano tre, due svolgevano la funzione di *seconda mazza* colpendo i blocchi sincronicamente; quando invece si batteva in quattro, due fungevano da *prima* e due da *seconda*. L'impatto percussivo viene sempre a coincidere con la prima e l'ultima sillaba di ogni verso. La struttura ritmica è estremamente regolare. La melodia, in forma A(a+b) B(c+d), presenta evidente impianto tonale (la magg.). I testi sono caratterizzati da versi *non sense* intercalati da brevi parti narrative, il più delle volte riferite alle condizioni del lavoro (cfr. ESEMPIO 4):

O nicarè
 A la la la la
 A picciul'è bbè'
 A la la la la
 Porta lu iaschitè
 A la la la la
 E vivvirè
 A la la la la³⁰

26. Il documento è stato pubblicato in edizione discografica a cura di GUGGINO, Elsa, (*Musiche e canti popolari siciliani. Canti del lavoro*, vol. I, Albatros VPA 8206, 1974, brano A/2); sulla particolarità del rilevamento e per la trascrizione del testo verbale, si veda il libretto allegato al disco.

27. Informatore: Domenico Tutto Lo Mondo (n. 1927, contadino; da giovane ha lavorato come gessaio). Rilevamento svolto da E. Cuffaro nell'ambito del progetto «Echos». *Corso teorico-pratico per la formazione di operatori e ricercatori nel settore etnomusicologico*, organizzato presso l'Istituto di Scienze Antropologiche e Geografiche della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo: Raffadali (AG), 20-3-1987.

28. Informatore: Alfonso Genova (n. 1922, contadino; occasionalmente partecipava alla battitura del gesso). Rilevamento svolto da A. Corrado nell'ambito del progetto *Echos*: Delia (CL), 22-11-1988.

29. Informatori: Giovanni Iacono (n. 1930, martellista, da giovane ha lavorato come gessaio); Girolamo Tutto Lo Mondo (n. 1927, da giovane ha lavorato come gessaio). Rilevamento svolto da S. Bonanzinga nell'ambito dell'attività di ricerca dell'Archivio Etnomusicale del CIMS: Raffadali (AG), 21-6-91.

30. Traduzione: «O picciolino /.../ A piccolo è bello /.../ Porta il fiaschetto /.../ E beviamo /.../».

3. Una più ampia ricognizione nell'ambito dei «ritmi tecnici»³¹ consente di estendere le esemplificazioni a operazioni quali l'estrazione e la lavorazione della pietra o ancora il lavoro al telaio, dove la bontà del suono è garanzia stessa di pregiata manifattura. L'esplicita connotazione «musicale» del lavoro al tradizionale telaio di legno è stata di frequente evidenziata dai demologi dell'Ottocento, i quali hanno percepito la stretta connessione fra sonorità ritmica dello strumento e canto della tessitrice (*carera*)³². La postura del corpo, simbioticamente inscritta nel movimento del telaio, richiama sulle labbra delle *careri* «quasi meccanicamente e come per efficacia di aiuto il tale e tal altro strambotto, la tale o tal'altra canzonetta»³³. Se da un lato, dunque, i canti delle tessitrici segnalano una specifica e intrinseca modalità di accordo tra lavoro e suono, dall'altro, il telaio stesso vive nella rappresentazione come «un prezioso e armonico strumento musicale»: *Oh chi cunciertu ca c'è ni stu lignu!* (Oh che concerto c'è in questo legno!), recita infatti il verso di un indovanello in forma di ottava raccolto a Modica (provincia di Siracusa)³⁴.

L'osservazione attuale permette di verificare quanto fino ad alcuni decenni fa costituiva esperienza ancora diffusa, essendo il telaio, se pure in grande declino, non del tutto dismesso dalle donne siciliane. Ad Alcara Li Fusi (provincia di Messina) abbiamo difatti potuto documentare la correlazione del lavoro di tessitura con canti e preghiere (anche recitate), rilevando una totale osmosi tra livello tecnico e momento espressivo. È inoltre significativo rilevare il modo in cui procede il lavoro quando nel medesimo ambiente operano una tessitrice e una filatrice: esse difatti talvolta cantano all'unisono, ma più spesso l'opportunità del lavoro in coppia è colta per recitare ritmicamente rosari in forma responsoriale³⁵.

31. Per la nozione di 'ritmo tecnico', cfr. LEROI-GOURHAN, André, *Il gesto e la parola*, 2 voll., trad. it. Torino, Einaudi, 1977 (or. 1964-65), vol. II, p. 362. L'applicazione della nozione di 'ritmo tecnico' nell'ambito di una tipologia dei fatti etnico-musicali si trova in BONANZINGA, S., «Forme sonore e spazio simbolico. Tradizioni musicali in Sicilia», *Archivio delle tradizioni popolari siciliane - Folkstudium*, 31-32, (Palermo, 1993), pp. 57-78. Per lo studio dei saperi tecnici nelle società arcaiche e pre-industriali, si vedano inoltre: ANGIONI, Giulio, *Il sapere della mano. Saggi di antropologia del lavoro*. Palermo, Sellerio, 1986; BALFET, Hélène, «Tecnologia», in CRESSWELL, Robert, *Il laboratorio dell'etnologo. II. Definizioni, analisi, modelli: sei ipotesi*, trad. it. a cura di Pier Giorgio Solinas. Bologna, Il Mulino, 1981 (or. 1975), pp. 63-111; CRESSWELL, Robert, «Tecnica», voce in *Enciclopedia*, vol. XIII, Einaudi, (Torino, 1981), pp. 971-994. Per un generale inquadramento storico-critico dei concetti di «arte» e «artigianato», si vedano tra gli altri: BRUSATIN, Manlio, «Artigianato», voce in *Enciclopedia*, Einaudi, (Torino, 1977), vol. I, pp. 922-956; BUTTITTA, Antonino, «Cultura materiale e ideologia in Sicilia», in *La cultura materiale in Sicilia*, Atti dei I Congresso internazionale di studi antropologici siciliani, «Quaderni del circolo semiologico siciliano», n. 12-13, (Palermo, 1980), pp. 29-39; DAMISH, Hubert, «Arti», in *Enciclopedia*, Einaudi, (Torino, 1977), vol. I, pp. 868-921. Sulle tecniche pre-industriali in Sicilia si vedano anche: *La cultura materiale in Sicilia*, cit.; *I mestieri. Organizzazione, tecniche, linguaggi*, II Congresso internazionale di studi antropologici siciliani, «Quaderni del circolo semiologico siciliano», n. 17-18, (Palermo, 1984); *Le forme del lavoro. Mestieri tradizionali in Sicilia*. Palermo, Libreria Dante, 1990.
32. Alcuni canti di tessitrici sono stati raccolti da Favara all'inizio del secolo a Palermo e nei pressi di Sant'Agata Militello (cfr. FAVARA, *Corpus*, vol. II, nn. 148, 190, 440).
33. Cfr. PITRÈ, Giuseppe, *La famiglia, la casa, la vita del popolo siciliano*. Palermo, Pedone Lauriel, 1913, p. 145.
34. Cfr. UCCELLO, Antonino, *Tessitura popolare in Sicilia. L'ideologia della coltre nella civiltà agropastorale*. Siracusa, Zangarastampa, 1978, p. 27.
35. Informatori: Giovanna Bartolo (n. 1928) e Concetta Virzì (n. 1920). Rilevamento: Alcara Li Fusi (ME), 12-4-91. Ricerca: S. Bonanzinga - CIMS (fonoripresa e videoripresa S-VHS).

4. Nei contesti ergologici esaminati si è notata la tendenza a trascendere il gesto tecnico per accedere a una dimensione «sovramateriale». Atteggiamenti analoghi sono d'altronde comuni nelle società tradizionali, dove – come abbiamo in parte ricordato – l'universo produttivo si configura in forme ritualizzate. Una successione lineare di azioni mirata a un risultato concreto (mietere, trebbiare, pescare, cacciare) è difatti caratterizzata, sul piano paradigmatico, da un diverso ordine di valori che proiettano la dimensione contingente del lavoro, già rito, in quella assoluta del mito³⁶. Il livello performativo (sonoro, ma anche gestuale e cinesico) simbolizzerà allora l'aspirazione al conseguimento di un risultato (*efficacia pratica*) entro una dimensione protetta e garantita da influenze negative (*efficacia simbolica*)³⁷.

Note

ESEMPIO 1

Ritmo di martello e mazza per la fabbricazione del ferro di cavallo (Alia, PA)

♩ ≅ 108

♩ = martello
♩ = mazza

"appiddatina"

ESEMPIO 2

Ritmo di martello e mazza per la fabbricazione del ferro di cavallo (Messina)

(tratto da F. GIANNATTASIO, *Ritmi di produzione*, cit., p. 220)

♩ = mazza ♩ = martello

* = sull'incudine ▲ = sotto il corno dell'incudine (di circa un tono più alto)

Registrazione di S. Bonanzinga e F. Giannattasio, Messina 1988.

36. Per la posizione teorica, cfr. in particolare MICELI, Silvana, «Rito. La forma e il potere», in *Uomo & Cultura*, 10, (1972), pp. 132-158 e BUTTITTA, Antonino, *Dei segni e dei miti*. Palermo, Sellerio, 1996, *passim*. Per una applicazione a contesti produttivi tradizionali, si vedano le osservazioni di Elsa GUGGINO in merito alla *mattanza* dei tonni in Sicilia («I canti della memoria», in *La pesca del tonno in Sicilia*, a cura di Vincenzo Consolo, Sellerio, [Palermo 1986], p. 90). Per alcune valutazioni relative agli ambiti di applicabilità della nozione di «ripetizione mitico-rituale», cfr. DI NOLA, Alfonso, «Ripetizione rituale», voce in *Enciclopedia delle Religioni*, Vallecchi, (Firenze, 1973), vol. III, cc. 400-402.

37. Sul concetto di «efficacia simbolica», cfr. LÉVI-STRAUSS, Claude, *Antropologia strutturale*, trad. it. Milano, Il Saggiatore, 1966 (or. 1958), pp. 210-230.

ESEMPIO 4

Ritmo per la battitura del gesso (Raffadali, AG)

♩ = 52
(12")

* = colpo di mazza

prima mazza *

O ni-ca-rè A pic-ciu-l'è bbè

seconda mazza *

A la la la la A la la la

* *

Por-ta lu ia-schi-tè E vi-vi-vi-rè

la A la la la la A la la la la

Appendice

(estratto da FAVARA, A., *Corpus di musiche popolari siciliane*, vol. II, pp. 577-580)

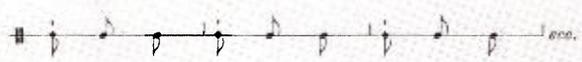
(24)
577

A) MASTRI FIRRARA¹⁾

PALERMO 1073.

Offitio meccanico Mura di San Vito

Lavoro in tre: una mazza pesante ed una media affidate a due giovani battitori, un martello al mastro di forgia. Serie di tribacchi rapidi:



Fra due mazze si forma il trocheo:

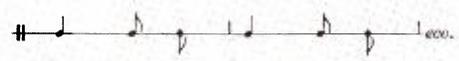


1074.

Maniscalco in Via Pignatelli Aragona

Il ritmo fondamentale dei fabbri è il dattilo, afferma il tammurinaru Peppi Cacia. Forse perchè per lo più lavorano in due.

Infatti nella mascalea di Via Pignatelli Aragona si sente:



Il mastro di forgia batte col martello due colpi, uno sull'incudine, per dare il tempo, ed uno sul ferro, oppure ambedue sul ferro.

1) ♯ mazza pesante
♯ mazza media
♯ martello

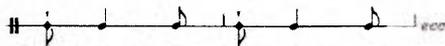
Tutta di l'ancunia nasci la musica. Quannu marciavanu li surdati, lu tammurinu su-
nava accussi:



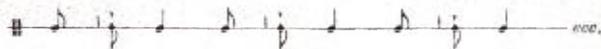
Prima pi fari la musica supra l'ancunia si sfasciava macari lu ferru. Ora no: o' è
la misura, la forma (sviluppo del piacere estetico).

Forme sincopate: sul ferro caldo ma non abbastanza rammollito:

Forma tetica:



Forma anaerusicca:



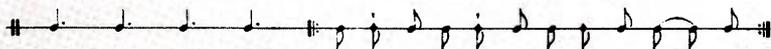
Altre forme:



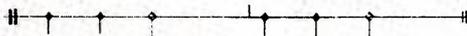
1076.

Opificio Martorella, Via Carella

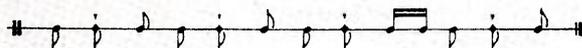
Colpi preparatori del martello sull'incudine, per dare il tempo; indi s'inizia il lavoro in tre:



La mazza grossa, nella tetrapodia, lascia un colpo in aria:



Scherzi del martello sull'incudine, pi vintiari:



TERMINI 1077.

(15)
579

Chianu di la Cruci
Riportato da F. P. MULÈ

sul ferro su l'inc. simile

1078.

Riportato da F. P. MULÈ

Tre fabbri 1)

1079.

Mastri ferrari a Porta Missina

Una mazza e un martidduzzu. Ritmi vari.

1) Non è indicato nel ms. la suddivisione del lavoro.

