

antropologia e teatro

Performing arts e dialogo interculturale | A venti anni dalla Convenzione UNESCO per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale

ARTICOLO

Canto a tenore e altre polifonie sarde.

Riflessioni e proposte attorno alla Convenzione UNESCO ICH 2003
di Matteo Casari e Diego Pani

Abstract – ITA

L'articolo osserva e discute le trasformazioni dei paradigmi UNESCO relativi alla Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale (ICH 2003) rispetto alla Convenzione per il patrimonio mondiale culturale e naturale (1972). In particolare, adottando un approccio antropologico, l'analisi si concentra sui concetti di autenticità e identità culturale. Viene quindi preso a caso di studio l'elemento "Canto a tenore sardo", iscritto nella lista del patrimonio culturale immateriale in riferimento al suo legame con il pastoralismo. Per riflettere sui limiti e le criticità di tale designazione e, più in generale, della ICH 2003, l'articolo guarda al percorso intrapreso dai cantori e dalle istituzioni sarde dopo la proclamazione, avvenuta nel 2004, arrivando fino all'ultimo progetto di studio e salvaguardia della pratica denominato *Modas*, che si propone, attraverso le proprie attività, maggiormente inclusivo di quelle pratiche di polifonia a più parti vocali non incluse nella cura UNESCO.

Abstract – ENG

The article examines the evolution of UNESCO's paradigms concerning the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (ICH 2003) compared to the Convention for the Protection of the World Cultural and Natural Heritage (1972). Specifically, employing an anthropological approach, the analysis centers on authenticity and cultural identity. As a case study, the article takes the "Canto a tenore, Sardinian pastoral songs," inscribed in the list of intangible cultural heritage due to its association with pastoralism. The objective is to contemplate the limitations and challenges associated with this designation and the broader issues surrounding ICH 2003. The article explores the journey undertaken by Sardinian singers and institutions following its recognition in 2005, culminating in *Modas*, the most recent initiative to study and preserve the practice of tenore singing. Through its activities, this project aspires to be more inclusive of polyphonic practices featuring multiple vocal components that have not yet found a place on UNESCO's list.

ANTROPOLOGIA E TEATRO – RIVISTA DI STUDI | N. 16 (2023)

ISSN: 2039-2281 | CC BY 3.0 | DOI 10.6092/issn.2039-2281/18687

Iscrizione al tribunale di Bologna n. 8185 del 1/10/2010

Direttore responsabile: Matteo Paoletti

Direttore scientifico: Matteo Casari



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARTICOLO

Canto a tenore e altre polifonie sarde.

Riflessioni e proposte attorno alla Convenzione UNESCO ICH 2003

di Matteo Casari e Diego Pani¹

1. Autenticità e diversità culturale: uno sguardo preliminare alle Convenzioni UNESCO sul patrimonio materiale e immateriale.

Ricapitolare puntualmente l'*iter* che ha condotto alla definizione della Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale (ICH 2003), tanto più nel contesto di una pubblicazione che gli è integralmente dedicata, rischia di risultare pleonastico oltre che ripetitivo². Visti gli obiettivi di questo contributo risulta maggiormente motivato evidenziare, tra i molti aspetti di interesse, il fondamentale cambio di paradigma intercorso tra la Convenzione per la protezione del patrimonio mondiale culturale e naturale (1972) che – sulla scorta della Carta di Venezia (1964) e altri precedenti – guardava al valore del patrimonio attraverso una lente monumentalista esaltando la materialità, l'eccezionalità e il rango estetico degli elementi selezionati, e la ICH 2003 che, complici la riflessione teorica in ambito antropologico e i mutamenti geopolitici occorsi lungo gli anni '90 del Novecento, pone la "cultura vivente" e la sua processualità al fondo del concetto stesso di patrimonio aprendo per la prima volta alle arti performative. La maturazione di un così profondo riorientamento dei paradigmi dell'Organizzazione si colloca nel fitto e sempre dialettico confronto col pensiero antropologico – impegnato nello stesso volgere di anni a consolidare gli esiti dell'autocritica disciplinare sugli statuti classici avviata di fatto con la decolonizzazione – e si fonda sullo slittamento da un concetto umanistico di cultura ad uno propriamente antropologico: l'eccezionalità (leggi anche capolavoro), la monumentalità, l'antichità sono sostituiti dall'attenzione ai modi in cui i saperi sono acquisiti, tramandati e messi in pratica dalle comunità. Tutto ciò sedimenta negli articoli 1 e 2 della Convenzione del 2003, articoli che riflettono in modo chiaro la dinamicità della concezione antropologica di cultura e, quindi, del patrimonio marcando anche il passaggio da un obiettivo di protezione ad uno di salvaguardia degli elementi inseriti nelle liste (Grisostolo 2018: 727-728). Rilevanti in tal senso le spinte dei molti paesi non ricompresi nell'area di influenza culturale europea, in testa a tutti il Giappone. Il Giappone fa coincidere la sua adesione alla Convenzione per la protezione del patrimonio mondiale culturale

¹ Il presente contributo è stato concepito congiuntamente dai due autori. Ai fini dell'attribuzione, i paragrafi 1 e 3 sono stati scritti da Matteo Casari; il paragrafo 2 da Diego Pani.

² Per una puntuale e ragionata ricostruzione di tale *iter* si rinvia a Bortolotto 2008: 7-48.

e naturale – siamo nel 1992 – con le prime concrete e insistite azioni volte alla modifica profonda dell’impianto della Convenzione stessa: attraverso la promozione di incontri, creazione di gruppi di studio e lavoro *ad hoc*, cospicui investimenti e un’esperienza legislativa sulla tutela e la salvaguardia della cultura immateriale che risaliva agli ’50 aggrega consensi e promuove la modifica di sensibilità necessaria per pervenire alla ICH 2003. Si possono ora introdurre due temi nodali per la riflessione che si intende proporre: l’autenticità – pilastro della Convenzione del 1972 fortunatamente caduto – e la diversità culturale – pilastro eretto per puntellare quella del 2003. Qui insiste maggiormente, e con una valutazione critica ancora in essere, il pensiero antropologico che, da un lato, non può che cogliere positivamente la nuova prospettiva assunta dall’UNESCO ma, dall’altro, ne osserva lacune di fondo e una certa timidezza frutto dei compromessi accettati per portarla a ratifica³. Nel 2008, anno delle prime iscrizioni⁴, l’allora Presidente della commissione nazionale italiana per l’UNESCO Giovanni Puglisi affermava un po’ apoditticamente:

Se l’obiettivo dell’UNESCO, quando nacque, era quello di dare all’umanità una pace perpetua attraverso alcuni valori unificanti, che consentissero alle genti di riconoscersi dell’universalità dell’espressione creativa, senza discriminazioni di tempo e luogo, allora l’obiettivo si può dire, metodologicamente, raggiunto (Puglisi in Bortolotto 2008: 5).

L’avverbio “metodologicamente” scherma l’affermazione dalle facili critiche che potrebbero arrivare da chi la legge quindici anni dopo ed evidenzia, al contempo, come gli auspici del dispositivo UNESCO abbiano fin da subito dovuto fare i conti con un piano della realtà differente e non sempre sovrapponibile ai suoi statuti. Ogni riferimento alla autenticità è stato ad esempio espunto dalla ICH 2003 ma sono ancora molte le istanze che fanno ricorso al suo richiamo per perorare l’iscrizione nelle sue liste (Bortolotto 2011). L’autenticità è questione dibattuta da lungo tempo in ambito antropologico⁵ per le implicazioni esiziali di cui è stata, ed è, foriera. Se con la ICH 2003 l’autenticità esce ufficialmente dai criteri fondanti adottati dall’UNESCO si può osservare un suo permanere, nemmeno troppo sotterraneo, negli espliciti rimandi nelle istanze accolte. Emblema di autosufficienza, di una sussistenza di valore in sé di un oggetto, prassi o tradizione, l’autenticità è sovente

³ Dalla pretesa universalistica dei suoi statuti al rischio della museificazione che ne deriverebbe, dall’invocazione della centralità delle comunità al ruolo di interlocutore riconosciuto solo agli Stati fino ai rischi della turisticizzazione e dello sfruttamento economico ad esso riconducibile per fare un breve e non esaustivo elenco.

⁴ Con il passaggio alla ICH 2003 le iscrizioni di elementi appartenenti a stati extraeuropei diventano maggioritarie.

⁵ Su questo, e sulla revisione degli statui dell’antropologia classica, si rinvia a Rosaldo (1989) e, soprattutto, a Clifford (1988).

chiamata in causa per dare o riconoscere a qualcosa un carattere di eccezionalità. Ossia per distinguerlo, quindi renderlo altro, unico.

Altra categoria un tempo fondante e ora espunta dalla Convenzione vigente è quella del capolavoro. Anche in questo caso, però, ciò che cade sulla carta ha modo di persistere in filigrana come una eco che seppur affievolita non si spegne. Esempio perfettamente calzante è il canto a tenore sardo, che sta al cuore di questo saggio, il quale ha ottenuto nel 2005 il titolo di Capolavoro in seno alla Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio orale e immateriale dell'umanità: senza che una nuova istanza fosse richiesta tutti i Capolavori registrati, canto a tenore compreso, sono stati assorbiti nella lista rappresentativa della ICH 2003 di fatto permanendo in essa sotto traccia.

2. *Una questione di modas*

L'iscrizione del canto a tenore nella lista dei Capolavori del patrimonio orale e immateriale dell'umanità, orchestrata dalla Provincia di Nuoro nel 2004, era profondamente legata ad una volontà politica di candidatura non della sola espressione musicale, ma di quell'insieme di attività culturali legate al mondo sociale del pastoralismo. Il canto a tenore doveva rappresentare l'unicità di una forma musicale propria della cultura pastorale sarda. L'ingegnere Francesco Licheri, presidente della Provincia di Nuoro dal 2000 al 2005, tra i maggiori responsabili della candidatura del canto a tenore, ricorda così il lavoro di quegli anni:

Pastoralismo come organizzazione della società, come fenomeno sardo, mediterraneo, di cui il canto a tenore era espressione autentica. Ci fu un lavoro preparativo molto veloce per la scrittura del dossier. Per preparare la candidatura avevamo messo in essere tutta una serie di azioni: il primo fattore a cui UNESCO faceva riferimento era l'interesse da parte dei praticanti, se ci fosse conoscenza reciproca da parte dei cantori, e se ci fossero le condizioni per creare collaborazione. La presenza di una organizzazione, un insieme delineato di praticanti che potesse 'recepire' il patrimonio immateriale, era ovviamente vista come un criterio fondamentale per la candidatura. Noi promuovemmo la nascita di una associazione, chiamando a raccolta i cantori a tenore della Sardegna e circoscrivendo un perimetro geografico, una richiesta che giungeva direttamente da UNESCO. Abbiamo creato un sito internet, e costituito una prima anagrafe, invitando i cantori ad un incontro pubblico presso la sede della Provincia di Nuoro, raggiunti attraverso uno spot sulle tv e i giornali locali. Nella candidatura c'era l'elenco di quali cantori e gruppi si impegnavano a costituirsi in associazione, la stessa associazione nata dopo la proclamazione⁶.

⁶ Intervista, a cura dello scrivente, a Francesco Licheri. Cagliari, venerdì 29 settembre 2023.

Con questo *framing*, che inquadrava il canto a tenore come espressione diretta della cultura del pastoralismo, la pratica è stata proclamata nel 2005 come uno dei Capolavori del patrimonio orale e immateriale dell'umanità e, successivamente, iscritta nella Lista rappresentativa del patrimonio culturale immateriale dell'UNESCO nel 2008. A tutti gli effetti, nella Sardegna contemporanea, il canto a tenore si pratica nelle comunità della Sardegna centro-settentrionale caratterizzate da una forte tradizione agro-pastorale, roccaforti di una area geografica entro cui la figura dei pastori svolge un ruolo centrale e predominante nella cultura locale. Oggi, i cantori provengono da varie estrazioni sociali, ma la loro connessione con il mondo agro-pastorale è ancora una costante, sia questa una *liaison* diretta o indiretta.

Per approcciare il canto a più parti vocali di tradizione orale della Sardegna, però, possiamo fare un passo indietro e allargare la nostra prospettiva. Parliamo infatti di uno dei generi musicali tradizionali più diffusi dell'isola. Attualmente – come vedremo con maggiore chiarezza in seguito – sono quasi un centinaio le comunità che mantengono le proprie tradizioni di canto a più voci, ognuna con caratteristiche locali distinte, come tecniche vocali, repertori e testi, legate alle diverse realtà sociali e culturali delle comunità e alle peculiarità locali.

In lingua sarda, il termine *moda o traggiu* indica la pluralità delle espressioni locali che caratterizzano il canto a più voci di tradizione orale, rendendolo unico e differenziandolo dagli altri presenti sull'isola. Una peculiarità che si traduce in forte ricchezza espressiva e lega il canto e i cantori alle proprie comunità di appartenenza, delle quali sono espressione viva (Macchiarella, Pilosu 2011: 144). Le performance di canto sono, infatti, principalmente legate agli eventi della vita sociale dei paesi d'appartenenza, come cene e feste private, matrimoni, celebrazioni comunitarie e religiose in onore dei santi cristiani durante tutto l'anno e riti paraliturgici associati alla Settimana Santa. Ancora, il canto fornisce l'accompagnamento della poesia improvvisata. Le conversazioni riguardanti il canto rappresentano un elemento fondamentale della stessa pratica musicale, e in ogni regione esiste un vocabolario specifico strettamente legato agli aspetti tecnici dell'interpretazione e della trasmissione del suono prodotto⁷. Questi termini sono un elemento essenziale nel processo musicale, analoghi ai gesti esecutivi, e costituiscono una sorta di rappresentazione interna delle pratiche di esecuzione musicale (Macchiarella 2008, Lortat-Jacob 2011).

Tuttavia, oggi, i gruppi corali non si limitano a esibirsi solo a livello locale ma hanno spesso una attività performativa semiprofessionistica: producono dischi e tengono concerti in tutta l'isola e all'estero. Il pubblico del canto a tenore è eterogeneo e composto da migliaia di persone, rappresentando tutte le generazioni ed

⁷ Per una panoramica relativa ai termini tecnici legati al canto a più parti vocali della Sardegna si veda Macchiarella, Pilosu 2011.

entrambi i sessi, anche se con una predominanza maschile, dato che questa pratica è ancora prevalentemente eseguita da cantori maschi. Questo pubblico partecipa alle esibizioni in contesti tradizionali nelle comunità e alle esibizioni su palcoscenici di feste locali, oltre ad ascoltare le registrazioni su CD e su Internet. Inoltre, il canto a tenore ha un seguito anche in comunità sarde dove questa pratica non è presente.

In Sardegna, ci sono due principali generi di canto a più voci. Il primo impiega uno schema a quattro parti vocali, con un solista che canta il testo accompagnato dalle altre tre voci in accordo. In questo caso, la performance può essere descritta come un canto solistico con le altre voci che forniscono supporto ritmico attraverso sequenze di sillabe *nonsense*. Il secondo genere è caratterizzato da schemi polifonici in cui tutte e quattro le parti vocali si muovono insieme, cantando contemporaneamente porzioni di testo. La pratica del canto a quattro assume nomi diversi a seconda delle comunità di provenienza, tra cui *cuncordu*, tenore, *cussertu*, *cuntzertu*, *cunsonu* e *cuntrattu*. I due termini più diffusi e utilizzati sono *cuncordu* e tenore, e indicano sia il risultato sonoro del quartetto (un canto a *cuncordu*, un canto a tenore) che il quartetto stesso (*su cuncordu*, *su tenore*). Un'altra distinzione rilevante nel contesto del canto corale in Sardegna riguarda il tipo di emissione vocale utilizzato. Infatti, nell'isola si trovano quartetti che cantano con emissione vocale naturale e altri che utilizzano l'emissione gutturale nelle due parti vocali più basse del quartetto, note come *su bassu* e *sa contra*.

Dalla nostra prospettiva più ampia, vediamo come la proclamazione del 2005 abbia interessato uno solo dei nomi maggiormente usati per descrivere il canto a più parti in Sardegna⁸, canto a tenore, contraddistinto dalla modalità di emissione vocale gutturale, la vicinanza con il mondo pastorale e la denominazione geografica relativa all'area della Barbagia e Sardegna centrale. Il mondo del canto a più voci della Sardegna è però ben più complesso, maggiormente esteso a livello geografico e comprendente una miriade di stili e concezioni locali, *modas* appunto, che riflettono una ricchezza espressiva più ampia di quella concettualizzata dalla proclamazione UNESCO.

Certo è che, dalla proclamazione UNESCO nel 2005, i cantori a tenore e le comunità d'appartenenza hanno acquisito maggiore consapevolezza dell'importanza culturale della pratica, una attenzione a cui ha fatto eco quella delle istituzioni che hanno, in diverse occasioni, destinato fondi regionali per progetti di salvaguardia e promozione non solo del canto a tenore, ma anche di altre tradizioni musicali e poetiche sarde. Dal 2006 numerosi cantori a tenore sono affiliati a due associazioni principali, Sòtziu Tenores Sardinia⁹ e Boches a Tenore

⁸ La distribuzione geografica dei termini per riferirsi al canto a più voci in Sardegna è stata affrontata da Sebastiano Pilosu (2012: 28).

⁹ Il sito internet [tenores.org](http://www.tenores.org), lo stesso creato nel periodo di riconoscimento da parte dell'UNESCO, è diventato il portale ufficiale dell'associazione Sotziu Tenores Sardinia, costituitasi per raggruppare i cantori di tutta l'isola. Tutt'ora, il sito internet è consultabile seguendo questo link <http://www.tenores.org/> (ultima consultazione 3 ottobre 2023).

(quest'ultima, di recente fondazione). I due sodalizi hanno contribuito a riunire i cantori in una comunità più ampia: queste associazioni hanno promosso e continuano a promuovere iniziative culturali, esibizioni dal vivo, festival e collaborazioni con università e istituti di ricerca. A partire dal 2015 il canto a tenore è stato inoltre attivamente coinvolto in un'importante associazione regionale chiamata Cordinamentu CAMPOS. Questa associazione è stata fondata con l'obiettivo principale di creare una rete tra le nove arti musicali e poetiche più rappresentative della tradizione orale sarda. Il suo scopo primario è promuovere queste forme di espressione, che negli anni hanno dovuto affrontare i cambiamenti sociali, economici, culturali e di comunicazione che hanno interessato la vita dei sardi. L'associazione CAMPOS è stata istituita per superare le divisioni esistenti e coordinare le azioni, creando un ente coeso e unitario che possa interagire con operatori culturali, istituzioni pubbliche e private in vari contesti di riconosciuta importanza¹⁰.

2.1 Un progetto di salvaguardia

Nonostante una progressiva attenzione verso la pratica del canto a tenore così come degli altri elementi ICH italiani, a livello nazionale è mancata, fino al 2015, una legislazione adeguata in materia di beni immateriali. Nel mese di ottobre dello stesso anno, alcuni parlamentari hanno presentato una proposta di modifica alla Legge del 20 febbraio 2006, numero 77 "Misure speciali di tutela e fruizione dei siti italiani di interesse culturale, paesaggistico e ambientale, inseriti nella 'lista del patrimonio mondiale', posti sotto la tutela dell'UNESCO" (Legge 77/2006). La modifica, intitolata "Modifiche alla Legge del 20 febbraio 2006, numero 77, concernenti la tutela e la valorizzazione del patrimonio culturale immateriale" è stata approvata dal Senato della Repubblica Italiana il 22 febbraio 2017, aprendo di fatto i bandi di finanziamento e le misure di tutela legate alla legislatura italiana anche agli elementi immateriali.

In Sardegna, il Ministero della Cultura ha individuato come soggetto referente dei progetti di salvaguardia sul canto a tenore l'Istituto Superiore Regionale Etnografico (ISRE)¹¹. Nel 2018 ho cominciato una collaborazione

¹⁰ Tra le diverse attività portate avanti dal coordinamentu CAMPOS, vi è il festival dedicato alle forme di musica e poesia di tradizione orale della Sardegna organizzato annualmente e chiamato *Musas e Terras*. Una più ampia presentazione dell'associazione è contenuta sul sito internet <https://cordinamentu-campos.org/> (3 ottobre 2023).

¹¹ L'Istituto Superiore Regionale Etnografico (ISRE), creato dalla Regione Sarda nel 1972, è una istituzione dedicata alla ricerca, all'analisi e alla documentazione della vita sociale e culturale della Sardegna nelle sue espressioni tradizionali e nei cambiamenti che ha subito nel tempo. Il suo obiettivo principale è contribuire al progresso economico, sociale, politico e culturale dell'isola, sia attraverso attività istituzionali che attraverso una presenza attiva in contesti internazionali. L'ISRE svolge un ruolo chiave nella gestione e nella cura del Museo del Costume, della Casa Museo di Grazia Deledda e del Museo Etnografico Regionale "Collezione Luigi Cocco". Inoltre, organizza mostre, convegni e incontri di studio su tematiche di interesse istituzionale, spesso collaborando con altre istituzioni scientifiche e culturali. La struttura gestisce una biblioteca specializzata in etnografia e antropologia sociale, oltre a vari archivi storici,

con l'Istituto proprio relativamente alla scrittura di un progetto di salvaguardia sul canto a tenore in collaborazione con i cantori. Il progetto, finanziato dal 2019, ha avuto il titolo di *Modas: Tutela e promozione della pratica del canto a Tenore nel rispetto delle sue espressioni locali* ed è nato dalla collaborazione diretta tra l'ISRE e le già citate associazioni Sotziu Tenores Sardegna, che rappresenta 50 gruppi di canto in rappresentanza di 50 città diverse, dall'Associazione Boches a Tenore, che rappresenta circa 25 gruppi di cantori di 25 città diverse, e dall'Associazione CAMPOS, che rappresenta 500 musicisti e cantori della tradizione orale sarda, tra cui oltre 350 cantori a tenore.



Fig. 1. Uno degli incontri fra i cantori parte del progetto *Modas*.
Ovodda, 2022, foto di Stefano Zedda.

Riprendendo il riferimento del termine sardo *modas*, legato alla diversità delle espressioni che caratterizzano il canto a più voci dell'isola, l'obiettivo principale del progetto era quello di studiare, preservare e promuovere la ricchezza espressiva locale, quella propria delle comunità di appartenenza dei cantori.

Modas ha previsto un'ampia gamma di attività, partendo da una prima fase entro la quale è stata condotta una campagna di censimento dei cantori e dei gruppi di canto in tutta la Sardegna. Contestualmente è stata effettuata una documentazione audiovisuale e una ricerca etnografica in alcuni dei paesi coinvolti dal progetto¹².

una cineteca e un archivio fotografico dedicato all'antropologia visuale. L'ISRE conduce ricerche sia in autonomia sia in collaborazione con università sia sarde che esterne. Inoltre, promuove la produzione di materiale audiovisivo e cinematografico focalizzato principalmente sulla vita e sulla cultura tradizionali della Sardegna. Per maggiori informazioni, si prega di consultare il sito internet dell'istituzione <https://www.isresardegna.it> (3 ottobre 2023).

¹² Le comunità in cui si è focalizzata la prima campagna di documentazione audiovisuale del progetto *Modas* sono state le seguenti: Fonni, Oliena, Nuoro, Orosei, Silanus, Benetutti, Siniscola, Bitti, Orgosolo e Ollolai.

Si è poi passati alla strutturazione di fitto calendario di giornate di canto, di scambio e di confronto, che avevano come focus principale la presentazione degli stili di canto del paese ospitante l'incontro, presentando però anche i canti di altri paesi ospiti, diversi per ognuna di questi eventi¹³. Queste iniziative si sono concentrate sulle *modas* di canto a tenore locali e hanno coinvolto sia i giovani che i cantori delle diverse località. Sono state implementate azioni mirate per il recupero degli spazi tradizionali per le performance di canto a tenore, come lo *tzilleri*, il bar, visto come luogo di socialità e di creazione musicale, di incontro di voci, polo storico per l'evoluzione del canto a più voci di tradizionale orale. Questi luoghi hanno visto la calendarizzazione, in quattro paesi diversi, di una rassegna sperimentale che, senza l'utilizzo di impianti di amplificazione, mirava alla creazione di nuovi spazi performativi per il canto tradizionale all'interno di uno dei suoi contesti storici¹⁴.



Fig. 2. Il Tenore Supramonte di Orgosolo canta durante uno degli eventi del progetto *Modas* organizzato in uno *tzilleri* (bar). Dorgali, 2022, foto di Stefano Fadda.

Il progetto *Modas* ha visto poi la creazione di una rete regionale che includeva cantori, cori, associazioni e studiosi, facilitando la collaborazione e la creazione di progetti legati al canto a più voci, come l'organizzazione di un ciclo di laboratori per le scuole di primo e secondo grado, azione che ha di fatto concluso il progetto nella primavera del 2023. Un elemento centrale per la coordinazione delle attività del progetto è il sito web www.a-tenore.org¹⁵, che tuttora funge da *hub* per cantori, gruppi di canto, ricercatori, appassionati, stampa nazionale

¹³ Le attività calendarizzate hanno avuto luogo a Ovodda (6 maggio 2022), Urzulei (12 maggio 2022), Nule (20 maggio 2022), Galtelli (27 maggio 2022), Busachi (3 giugno 2022), Bortigali (10 giugno 2022), Buddusò (17 giugno 2022), Sarule (24 giugno 2022).

¹⁴ La rassegna si intitolava *Modas – Vecchi e Nuovi Contesti del Canto a Tenore*. In *Tzilleri* e si è svolta nei paesi di Dorgali (20 luglio 2022), Orotelli (22 luglio 2022), Padru (28 luglio 2022) e Pattada (29 luglio 2022).

¹⁵ Il sito internet del progetto *Modas* è disponibile in tre lingue: sardo, italiano e inglese, ed è consultabile al seguente link <https://a-tenore.org/> (3 ottobre 2023).

e internazionale, operatori culturali, insegnanti e altri attori sociali. Il sito web fornisce informazioni sul censimento dei cantori, dettagli sul progetto e un calendario delle attività nelle diverse località, oltre a risorse multimediali legate alla documentazione e alla ricerca. Attualmente, il sito ospita oltre 300 video di performance di canto a tenore registrate durante la prima fase di ricerca e durante le giornate di confronto tra cantori.



Fig. 3. Il Tenore Sant'Antoni di Lodè canta in uno degli eventi legati al progetto *Modas*. Orotelli, 2022, foto di Stefano Zedda.

2.2 Un punto di partenza

Uno degli obiettivi principali del progetto *Modas* era il censimento del canto a tenore, un'indagine completa mirata a comprendere non solo la situazione attuale di questa forma musicale, ma anche a raccogliere dati quantitativi. L'incarico di condurre il censimento è stato affidato alle due associazioni di cantori, che hanno potuto collaborare con i due coordinatori dell'azione, gli etnomusicologi Sebastiano Pilosu¹⁶ e Luigi Oliva¹⁷,

¹⁶ Sebastiano Pilosu è un cantore a tenore ed etnomusicologo. Ha tenuto corsi riguardanti la musica e la poesia sarda nell'ambito del corso triennale di Etnomusicologia del Conservatorio di Cagliari, da cui è stato docente dal 2005 al 2016. Pilosu è stato presidente e ricopre una posizione di leadership nell'Associazione Tenores Sardegna. Inoltre, collabora con le associazioni dei poeti improvvisatori in Sardegna e con il coordinamento CAMPOS. Ha pubblicato libri e articoli dedicati al canto a tenore e alla poesia di tradizione orale della Sardegna e ha contribuito come coautore, direttore artistico e responsabile scientifico al docufilm *A BOLU – Il canto a tenore in Sardegna* (KAREL, Cagliari, 2019) e ha svolto un ruolo simile nella serie di sei documentari *A BOGHE LEADA – Su cantu a tenore pro contare sa Sardigna* (KAREL, Cagliari, 2022). All'interno del progetto *Modas* ha l'importante ruolo di coordinatore referente nella costituenda rete del canto a tenore.

¹⁷ Luigi Oliva è un insegnante a contratto presso il Conservatorio di Cagliari, dove tiene lezioni sulla musica tradizione della Sardegna, nonché sulle prassi di creazione estemporanea nelle culture tradizionali. Ha condotto attività di ricerca sia in Sardegna, concentrandosi

ricercatori di grande esperienza, fini conoscitori delle pratiche polifoniche di tradizione orale della Sardegna ed essi stessi cantori. Nonostante le sfide causate dall'epidemia da Covid-19, il lavoro di censimento ha coinvolto circa 100 cantori in quasi altrettanti paesi sardi. Gli operatori coinvolti, in particolare gli etnomusicologi, avevano una conoscenza approfondita del mondo del canto a più voci, delle sue dimensioni e delle comunità coinvolte. L'indagine è iniziata dalle comunità storicamente riconosciute e si è estesa gradualmente a tutte le comunità sarde in cui c'era la presenza di una forma di canto a più parti vocali, senza tenere conto di quel perimetro dell'area barbaricina, o dell'emissione gutturale o meno delle voci del *bassu* e *contra*, ma guardando al fenomeno della polifonia di tradizione orale in Sardegna come un *continuum*, delineato dalle differenze locali alla base della loro grandissima ricchezza espressiva. Durante il censimento, non sono stati applicati filtri iniziali basati su criteri come la qualità del canto, esecuzioni in contesti ufficiali o pubblici, pubblicazione di dischi, uso o meno di tecniche vocali gutturali, professione dei cantori, o età. Questo approccio ha permesso di censire l'intera gamma di cantori, evitando valutazioni arbitrarie e includendo anche quelli che sono considerati importanti nelle loro comunità, ma che potrebbero non soddisfare alcuni criteri oggettivi.

Il risultato del censimento ha rilevato la presenza di una forma di canto a quattro in quasi 100 paesi, corrispondenti a circa un terzo dei comuni in Sardegna, concentrati principalmente nella parte centro-nord dell'isola, con una notevole presenza nella provincia di Nuoro. Questo dato indica la diffusione del canto in molti paesi, anche se non necessariamente in tutti conserva uno stile di canto caratteristico. In alcuni casi il canto a tenore è una pratica relativamente recente e il numero di cantori è limitato. Il censimento ha contato complessivamente 3.316 cantori. Tuttavia, questo numero potrebbe essere inferiore alla cifra reale, ma rappresenta comunque una buona approssimazione. Considerando la natura orale del canto a tenore, nonché i cambiamenti avvenuti nelle comunità pastorali e contadine nel corso degli anni, insieme alle trasformazioni nei mezzi di comunicazione e ai cambiamenti economici, sociali e culturali, è evidente che il canto a tenore è ancora una pratica vitale in molte comunità sarde.

Inoltre, il censimento è stato associato alla creazione di una rete regionale di cantori, cori, associazioni e organizzazioni locali. Questo sforzo mira a promuovere la collaborazione e la condivisione di progetti legati al canto a tenore tradizionale della Sardegna, con l'obiettivo di favorire l'inclusione e il networking tra le diverse realtà locali. L'adesione alla rete, che ad oggi è composta da 50 diversi comuni e che vede il coordinamento di

sul canto polifonico di tradizione orale e sulle pratiche di canto delle *pregadorias* e dei Rosari, sia in Guinea Equatoriale, studiando la musica liturgica tra i Fang della Guinea Equatoriale. Inoltre, è cantore tradizionale specializzato nel canto *a traggiu* del paese di Bosa e dal 2003 svolge il ruolo di direttore artistico dell'associazione culturale Coro di Bosa. Ha collaborato e continua a collaborare come direttore di coro con diverse associazioni culturali e attualmente è vicepresidente dell'Associazione culturale CAMPOS.

Sebastiano Pilosu, è stata aperta a tutti i comuni in cui ci fosse la presenza di una pratica di canto a più parti vocali di tradizione orale, rispettando la stessa etica di apertura e inclusione seguita nella somministrazione del censimento.

Il progetto *Modas* è stato completato nell'estate del 2023, culminando con una serie di laboratori destinati ai giovani. Allo stesso tempo, l'Istituto Superiore Regionale Etnografico è stato notificato dal Ministero della Cultura (MIC) circa l'attribuzione di un nuovo finanziamento legato alla Legge 77/2006 del MIC e relativo ad un nuovo progetto che, dall'ottobre 2023, continuerà il lavoro intrapreso nel 2018 insieme alle associazioni di canto a tenore. Il nuovo progetto, denominato *Istèrridas* (dal nome della parte introduttiva del canto a *boghe 'e notte* nel contesto del canto a tenore), si colloca all'interno del solco tracciato da *Modas*, e da questo eredita l'attenzione dedicata alla diversità culturale e musicale, nonché l'inclusione di tali elementi in un approccio di ricerca completo, che spazia dagli ambiti accademici e di studio fino alla diffusione pubblica dei risultati e alla promozione a livello regionale, nazionale e internazionale. Al centro di tutto ciò rimangono sempre i cantori, la loro abilità e la cura della loro arte, che sarà oggetto di ricerche, esibizioni, laboratori scolastici, pubblicazioni e produzioni discografiche. Punto cardine di *Istèrridas* è la prosecuzione dei progetti di "canto a tenore a scuola", relativi a una inclusione di laboratori di canto a tenore negli ambienti della scuola primaria e secondaria, ma anche relative a giornate di formazione rivolte ai cantori legate all'apprendimento basilare delle tecnologie di registrazione audio-video e dei concetti chiave dell'etnomusicologia, in un'ottica di responsabilizzazione dei detentori e dei praticanti della comunità, a cui verranno forniti gli strumenti tecnici di base per poter provvedere essi stessi a operazioni di documentazione audiovisuale delle giornate di canto.

La sfida più grande di questo nuovo progetto sarà però un'altra: la scrittura del piano di salvaguardia del bene, un documento strategico e operativo sviluppato per preservare, proteggere e promuovere il canto a tenore come elemento del patrimonio culturale immateriale riconosciuto dall'UNESCO come di importanza globale¹⁸. Il delinearsi di un documento così importante necessiterà ancora una volta della collaborazione più totale tra istituzioni come l'ISRE e l'accademia e le associazioni di canto a tenore, una sinergia che abbia come fine quello di rettificare un documento che possa essere fondamento della futura salvaguardia e promozione del canto a più voci in Sardegna.

Il mio auspicio è che questa grande sfida che abbiamo davanti possa essere affrontata seguendo quella etica di inclusività che è stata al centro delle azioni di censimento del canto a più voci portate avanti all'interno del

¹⁸ Nel 2020, il *Piano delle Misure di salvaguardia dell'Opera dei pupi siciliani* è stato il primo piano di salvaguardia per un bene immateriale ad essere stato redatto in Italia. Il documento è scaricabile gratuitamente dal link seguente: <https://www.operadeipupi.it/archivio/#/misuredisalvaguardia> (3 ottobre 2023).

progetto *Modas*, che partano dai confini del canto a tenore per allargare lo sguardo alla diversità delle pratiche di canto a più voci di tradizione orale della Sardegna. Senza trascurare quell'area geografica storica al centro della tutela UNESCO, ma investendo nella ricerca e nelle azioni di salvaguardia che possano abbracciare più forme diverse, espressione delle *modas* locali che si tramutano, come detto, in un incredibile bacino di ricchezza espressiva dove la differenza e la peculiarità diventano il simbolo delle vitalità stessa delle pratiche osservate nel loro *continuum*.

3. Il canto a *cuncordu* di Castelsardo. Una somiglianza non colta

La tutela del Canto a tenore sardo circoscritta all'area della Barbagia e della Sardegna centrale è stata, come visto, frutto delle circostanze che hanno condotto al suo primo riconoscimento in quanto Capolavoro, espressione di un comitato promotore che per scelta o per possibilità di estensione della propria azione ha limitato lo sguardo alla zona appena ricordata¹⁹. Il canto polifonico a quattro voci, pur nelle specificità propriamente musicali e di funzione sociale, è però un fenomeno ben più diffuso sull'isola e, credo, meritorio di analogo riconoscimento. Tale affermazione di principio è indubbiamente problematica poiché implicherebbe un unanime interesse da parte delle comunità sarde – e delle rispettive comunità di pratica del canto polifonico – a rientrare nella lista UNESCO. Nonostante la creazione di associazioni che raggruppano cantori provenienti da diverse comunità mostri interesse in tal senso, questo interesse non è scontato né automatico, anzi, nel caso specifico di Castelsardo ho potuto registrare alcune perplessità²⁰. Segnalo quella sollevata di Giuseppe Brozzu²¹, cantore di lungo corso, il quale manifestava scarso interesse per l'estensione del riconoscimento UNESCO perché a suo modo di vedere l'UNESCO è un organismo che interviene per dare protezione a qualcosa di non più vitale, a rischio scomparsa. Ritenendo il canto a *cuncordu* castellanese assolutamente vitale non ravvisava la necessità

¹⁹ Ignazio Macchiarella (2011: 72), assai critico come la maggior parte degli etnomusicologi rispetto la distanza burocratica tra l'Organizzazione e le espressioni culturali considerate, ricorda che l'intenzione iniziale era di richiedere l'inserimento della "cultura pastorale barbaricina" alla quale associare il canto a tenore come elemento caratterizzante.

²⁰ Ho condotto una breve ricerca sul campo a Castelsardo nel 2007, con un gruppo di studenti dell'Università di Bologna coordinato da Giovanni Azzaroni, in occasione della Settimana Santa, confluito poi in una pubblicazione (Casari 2008). Negli anni ho mantenuto i rapporti con i confratelli dell'Oratorio di Santa Croce e in occasione di questo articolo ho potuto intrattenere con loro alcuni scambi scritti o telefonici sulle questioni trattate.

²¹ Giuseppe Brozzu è stato interpellato nell'aprile 2023 su suggerimento del Priore Alessio Serra (in carica fino al Corpus Domini 2023 quando ad essere eletto Priore è stato Antonio Sini). Ringrazio loro, e la Confraternita tutta, per l'aiuto fornitomi.

dell'eventuale iscrizione²².

In contraddizione con gli auspici UNESCO la designazione del canto a tenore sardo è giunta in porto più per iniziative dall'alto che dal basso. Questo ha spesso indotto l'impressione di una gerarchia musicale – i bravi dentro, gli altri fuori – producendo contrapposizioni o malumori ma, il che è ancor più rilevante, anche un certo disinteresse. Vedi la posizione di Giuseppe Brozzu. Chiarisce il quadro con piena contezza dei fatti Ignazio Macchiarella:

È solamente fra i cantori a tenore, soprattutto all'interno del movimento dei "gruppi fissi" – ossia quelli costituiti in quartetti formati stabilmente dagli stessi membri, con una precisa denominazione e con un'attività spesso economicamente retribuita, esercitata sui palcoscenici delle feste sarde e nell'ambito delle nuove occasioni concertistiche della "musica tradizionale" fuori dall'isola (Macchiarella 2008) – che si è registrato un reale interesse ad approfondire il significato e la portata della proclamazione Unesco (Macchiarella 2011: 73).

Come da protocollo l'elemento "Canto a tenore. Sardinian pastoral songs" è descritto, sul sito UNESCO dedicato alla ICH 2003, tramite una scheda sintetica cui si affiancano delle immagini, un video e una traccia audio, oltre ad una serie di parole chiave (*concepts*). La descrizione, qui riportata in forma breve, cita:

Il canto a tenore, che si è sviluppato nell'ambito della cultura pastorale della Sardegna, è una forma di canto polifonico eseguito da un gruppo di quattro uomini usando quattro diverse voci chiamate *bassu*, *contra*, *boche* e *mesu boche*. È caratterizzato dal timbro profondo e gutturale del *bassu* e delle controvoci ed è eseguito in piedi in circolo. I solisti cantano un pezzo di prosa o poesia, che può anche appartenere a forme di espressioni culturali contemporanee, mentre le altre voci fanno un coro di accompagnamento²³.

Le parole chiave, invece, sono: *dance, everyday life, poetry, polyphonic singing, throat singing, tourism, urban spaces, vocal music, wedding, work songs*²⁴. Concordo *in toto* con Ignazio Macchiarella (2011: 74), a cui rimando per le specifiche osservazioni etnomusicologiche, e osservo come tale descrizione delinea dei tratti caratteristici

²² Castelsardo è stato censito nell'ambito del progetto *Modas* ma ancora non risulta la sua adesione alla rete del canto a tenore <https://a-tenore.org/comune/castelsardo.html> (3 ottobre 2023).

²³ <https://www.unesco.it/it/Patrimoniolmmateriale/Detail/386> (19 settembre 2023).

²⁴ <https://ich.unesco.org/en/RL/canto-a-tenore-sardinian-pastoral-songs-00165> (19 settembre 2023).

del canto a tenore, che si pretenderebbero distintivi della Barbagia, che possono invece risultare validi anche in numerosi altri contesti isolani. Il canto a *cuncordu* di Castelsardo ha un alto tasso di prossimità al profilo tracciato dall'UNESCO sebbene la tradizione castellanese sia prevalentemente interna ad una dimensione devozionale – o comunque di fede e servizio alla comunità essendo la confraternita un'associazione religiosa di persone ordinariamente laiche²⁵ – che ha il suo fulcro nella Confraternita dell'Oratorio di Santa Croce e nelle sue precipue attività paraliturgiche e processionali.

Qualche parola sul canto a *cuncordu* di Castelsardo, il “Nido d'aquile” affacciato sul golfo dell'Asinara, è ora opportuna²⁶. I documenti disponibili attestano la presenza della Confraternita dell'Oratorio di Santa Croce a Castelsardo almeno dal XVII secolo. È questo il soggetto aggregante che da secoli disciplina la comunità dei cantori e la funzione sociale, ossia le occasioni di intervento nella vita religiosa, e non solo, del paese. Annualmente, in occasione del Corpus Domini, la Confraternita elegge un Priore al quale è demandata la guida del gruppo, la gestione delle prove e delle riunioni nonché la scelta dei cantori che formeranno i cori nelle occasioni in cui la Confraternita sarà impegnata. In tal senso è il periodo della Settimana Santa ad avere un ruolo primario, pochi giorni nei quali si concentrano i momenti più significativi della vita confraternale. Gli impegni della Confraternita, in questo particolare frangente dell'anno, coincidono con la Domenica delle Palme, la processione del *Lunissanti* (il lunedì dopo la Domenica delle Palme) e quelle del Giovedì e Venerdì Santo culminante nella paraliturgia dell'*Isgravamentu* (deposizione). Ci sono altri appuntamenti a corredo delle complesse attività della Settimana Santa e le processioni elencate possono, come per il *Lunissanti*, prevedere lunghi spostamenti e più fasi durante l'arco della giornata.

La Confraternita è attiva tutto l'anno e, in prossimità della Settimana Santa, il Priore designa i partecipanti alle processioni nei ruoli di apostoli o cantori. Gli apostoli sono chiamati a sfilare in processione ostendendo i dieci misteri della passione di Cristo: *lu caligi* (calice), la *guanta* (il guanto), la *caddena* (la catena), la *culunna* (la colonna), li *disciplini* (la frusta), la *curona*, la *crogi* (la croce), la *scala*, *lu malteddu e tinaglia* (il martello e la tenaglia), la lancia e spugna. Vestiti della tradizionale tunica bianca gli apostoli procedono *corazzati*, ossia portando il cappuccio appuntito a forma conica abbassato sul volto. I cantori, analogamente vestiti ma *scorazzati*, ossia con il cappuccio arrotolato fin sulla fronte a lasciare scoperto il volto, vengono suddivisi nei tre cori del *Miserere*, dello *Stabat Mater* e dello *Jesu*.

²⁵ Si veda l'articolo 1 dello Statuto della Confraternita (Casari 2008: 62).

²⁶ Per maggiori dettagli si veda il già citato Casari 2008 e gli studi ormai classici di Bernard Lotard Jacob (1990 e 1996). Sul canto a *cuncordo* più in generale si veda Macchiarella (2009b).



Fig. 4. Apostolo corazzato con il mistero de la guanta (sx). Castelsardo, 2007, foto di Jean-Claude Capello.
 Fig. 5. Apostolo corazzato con il mistero de lu caligi (dx). Castelsardo, 2007, foto di Jean-Claude Capello.

Desiderio di ogni confratello è di essere designato cantore del *Lunissanti*, sicuramente il momento più sentito dall'intera comunità castellanese, un ciclo processionale che si apre la mattina presto e si chiude a notte fonda nel "Quartiere" – come viene chiamato il borgo antico sulla sommità del promontorio su cui è adagiato Castelsardo – illuminato solamente da torce (*pabirotti*) e candele. Nel 2007, anno della mia presenza Castelsardo, la processione era così costituita: coro del *Miserere* (accompagnato da un corifeo recante il teschio); calice; guanto; funi e catene; colonna; discipline; corona di spine e chiodi; coro dello *Stabat* (accompagnato da un corifeo recante il busto del Cristo flagellato); croce; scala; martello e tenaglia; spugna e lancia; coro dello *Jesu* (accompagnato da un corifeo recante il Cristo crocifisso).

La decisione di chi entrerà a far parte di un coro è prerogativa del Priore, il quale basa la sua scelta tenendo conto dell'assiduità della partecipazione alla vita della Confraternita da parte dei confratelli, del loro atteggiamento durante l'anno e dalle dinamiche interpersonali evidenziatesi durante gli incontri dentro e fuori la Confraternita. Quest'ultimo aspetto è tenuto in enorme considerazione e può avere un ruolo superiore alle valutazioni di tipo tecnico o squisitamente vocale. Le voci che costituiscono il coro sono dette *bogi*, *bassu*, *contra* e *falzittu*:

per cantare, i cantori si dispongono gli uni di fronte agli altri, ai quattro punti cardinali di un cerchio virtualmente disegnato per terra. C'è sempre un piccolo gioco di aggiustamenti prima che si raggiunga la posizione adeguata: *bogi* di fronte a *bassu*; *contra* di fronte a *falzittu*; a questa regola se ne aggiunge un'altra:

alla destra del *bogi*, il *falzittu*; alla sua sinistra, il *contra*. Mai l'inverso. Questa sistemazione rinvia a una architettura sonora che non si può invertire: lo spettro sonoro si dispiega, partendo dal grave all'acuto, in senso antiorario. Questo è l'unico ordine possibile (Lortat-Jacob 1996: 123).



Figura 6. Coro durante la processione del Lunissanti. Castelsardo, 2007, foto di Jean-Claude Capello.

Un silenzio carico di emozione prepara il canto e i cantori ne approfittano per guardarsi negli occhi e trovare l'intesa perfetta. Ciascun coro ha un *incipit* che prende il nome di *pesata* – vocabolo che designa l'inizio, l'attacco vocale – ossia una voce che intona e le altre che si accordano di conseguenza. Nel coro dello *Stabat* e dello *Jesu* a intonare è sempre il *bassu*, soltanto nel *Miserere* l'intonazione è affidata al *bogi*. Quando l'armonia del coro è perfetta, tanto tra le voci quanto tra i coristi in quanto persone tra loro in comunione, può manifestarsi un fenomeno fisicamente registrabile ma al contempo misterioso e ammantato di significato mistico: una quinta voce, la *quintina*.

Cantando, i confratelli, perseguono uno scopo, si potrebbe dire un progetto estetico, realizzato più o meno bene ad ogni esecuzione. Non volendo – contrariamente al *tenore* del centro Sardegna – costruire un largo spettro, i cantori cercano di sfruttare al massimo le possibilità di consonanza, offerte dall'accordo: la loro attenzione – e anche la loro intenzione – è concentrata non su un ampio spettro, ma su una banda di frequenza molto più ristretta, nella quale, all'improvviso, come essi stessi ammettono, le voci si sdoppiano per farne apparire un'altra: la *quintina* (Lortat-Jacob 1996: 137).



Figura 7. Coro durante la processione del Lunissanti. Castelsardo, 2007, foto di Jean-Claude Capello.

Non è nelle intenzioni di questo scritto entrare oltre nel dettaglio della tradizione definitasi a Castelsardo. Piuttosto, ricucendo il filo del discorso, vorrei cogliere l'occasione per avanzare un tema di riflessione che, spero, possa in prospettiva essere colto per favorire il possibile superamento di rigidità e contraddizioni ancora presenti nella ICH 2003. Rigidità e contraddizioni che, riflettendosi anche sul piano procedurale delle istanze, ha favorito il riconoscimento di un elemento escludendone espressioni che, come sostenuto, avrebbero potuto o dovuto rientrarvi²⁷. Il nodo problematico principale poggia sulla centralità assegnata alla diversità culturale quale valore da tutelare e salvaguardare.

Vale la pena ricordare che negli anni in cui la ICH 2003 era in elaborazione l'UNESCO lavorava a un'altra importante Convenzione che deve essere letta in parallelo poiché strettamente vincolata alla prima. Mi riferisco

²⁷ Va segnalato che le Direttive operative collegate alla ICH 2003 prevedono la possibilità, data a ogni comunità, di riconoscersi in elementi già inseriti in una lista. La, o le, comunità originaria ha però la facoltà di accogliere o meno tale richiesta e l'eventuale estensione e modifica delle misure di salvaguardia. Si vedano i punti 16.2 e 16.3 (UNESCO 2022: 35).

alla Convenzione sulla protezione e la promozione della diversità delle espressioni culturali (2005)²⁸ siglata tra l'altro per rafforzare il dialogo tra le culture, il rispetto dei diritti umani, le libertà fondamentali dell'individuo. Ricca di buoni propositi e importanti avanzamenti – ad esempio verso un consapevole e più maturo interculturalismo rispetto a posizioni muticulturaliste ed etnocentriche o, ancora, verso il riconoscimento della pari dignità tra le culture – anche questa Convenzione è stata oggetto di severe critiche in primo luogo da parte degli antropologi. Marco Aime, pur non riferendosi in maniera diretta alla Convenzione ma alla temperie che l'ha di fatto plasmata, enuclea il problema esprimendo una posizione ampiamente condivisa in ambito antropologico, ossia che i buoni propositi sottesi al riconoscimento e alla tutela della diversità e dell'identità più che produrre attenzione alle differenze culturali finiscono per torcersi nel loro opposto creando il presupposto per politiche di esclusione: “Di fatto, ponendo un eccessivo accento sulle diversità culturali, si rischia di costruire barriere, proiettando sugli ‘altri’ differenze che, forse, potrebbero essere superate, attenuate o ignorate. Porre in primo piano la diversità significa accentuare una presunta impermeabilità delle culture di cui gli individui sono portatori” (Aime 2004: 16).

Il tema non è nuovo nel dibattito politico-culturale, tantomeno in quello interno all'UNESCO. In seno all'Organizzazione è paradigmatico il caso di Lévi-Strauss, antropologo che ha avuto un lungo rapporto con l'UNESCO (D'Alessandro 2022) e che ha dedicato alla riflessione etico-politica sulla differenza culturale una porzione consistente del suo magistero. Su tale terreno, in risposta alle sollecitazioni dell'Organizzazione, Lévi-Strauss darà alle stampe il saggio *Razza e Storia*²⁹ (1952) per confutare scientificamente le teorie razziste della prima metà del secolo. In quelle pagine l'antropologo propone una tesi originale circa il rapporto tra visione universalista – l'unità dell'umano consorzio – e particolarista – le differenze culturali:

Il progresso, afferma Lévi-Strauss, è funzione non tanto della somma delle acquisizioni delle diverse culture, quanto semmai dei loro scarti differenziali. È l'esistenza e il mantenimento delle differenze che consente, attraverso il confronto e il dialogo, il costante mutamento e avanzamento. Le differenze sono il grande patrimonio dell'umanità, che va protetto proprio come nell'ambito naturale va protetta la biodiversità; e la molla della storia sembra dunque consistere nella reciproca fecondazione delle diverse culture (Dei 2015: paragrafo *indirizzi*).

²⁸ <https://unesco.cultura.gov.it/pdf/ConvenzionesullaDiversitadelleEspressioniCulturali2005-ITA.pdf> (19 settembre 2023).

²⁹ Ora contenuto in Lévi-Strauss 2018.

La posizione di Lévi-Strauss, pochi anni dopo, subirà una correzione di rotta formulando una tesi in aperta polemica con L'UNESCO:

Se la diversità è il valore fondamentale, come lo si protegge? Per restare se stesse, le culture non devono forse in una certa misura chiudersi verso l'esterno e restare 'sorde' rispetto all'alterità? In un mondo in cui le culture non aspirassero altro che a celebrarsi a vicenda, sostiene Lévi-Strauss, esse perderebbero la fondamentale forza creativa che le ha generate. Questo elogio dell'etnocentrismo (sviluppato nel volume *Lo sguardo da lontano*) è stato visto come un radicale rovesciamento di prospettiva. In realtà, si tratta di una diversa angolatura dello stesso problema che egli poneva in *Tristi tropici*, vale a dire la messa in guardia contro l'omologazione culturale (Dei 2015: paragrafo *indirizzi*).

Lo scarto levistraussiano è sintomatico e testimonia in qualche modo la necessità di contemperare le due posizioni, da intendersi non più come polarità contrapposte bensì complementari. Se l'attenzione alla diversità non può per evidenti motivi venire meno, accogliere sul tavolo della discussione, accordandogli magari una certa precedenza, il tema della somiglianza potrebbe essere una scelta efficace per evitare le secche e le derive peggiori che sono scaturite e scaturiscono dall'enfasi sulla differenza. La differenza è una supposta funzione di una altrettanto supposta unicità e, seguendo il sillogismo più sopra introdotto, si giunge all'autenticità intesa come stato di assolutezza, di identità in sé risolta e conclusa, inscritta in confini nettamente tracciati. Identità è un termine assai problematico e controverso che specchia – si pensi alla gridata difesa dell'identità culturale in cui tutto si riduce ad un manicheo io/noi *versus* altri – il valore della differenza sottesa anche al senso veicolato dalle Convenzioni UNESCO.

L'antropologo Francesco Remotti ha dedicato una intera vita di studio al tema dell'identità mostrandone il carattere costruito e fin pericoloso in pubblicazioni di riferimento (1996, 2010, 2021). Quasi a voler uscire dal cortocircuito innescato dalla parola stessa, identità, e dalle reti di significato di cui è fondamento e che si istituiscono al suo solo apparire, Remotti pubblica nel 2019 un ampio studio dal titolo significativo: *Somiglianze. Una via per la convivenza*. Invece di prendere di petto l'identità ricostruisce, in un saggio di antropologia filosofica che parte dal pensiero greco antico per giungere all'oggi, il concetto di somiglianza offrendo, tanto sul piano della concettualizzazione che del linguaggio, una possibile via d'uscita. Nel suo sapiente ricamo, erudito e persuasivo, Remotti propone ad esempio l'abbandono del termine "individuo" in favore di "con-dividuo" per segnalare la natura necessariamente composita – plurale – di ciò che chiamiamo identità. Uno slittamento semantico che possiamo mettere in analogia con quello provocato dalla scoperta di ulteriori livelli di esistenza

rispetto a ciò che si credeva erroneamente l'unità ultima e indivisibile della materia e, per questo, chiamata atomo. L'orizzonte tracciato da Remotti si spinge più oltre invocando l'inserimento nel nostro vocabolario del neologismo SoDif, crasi di somiglianze e differenze che nella loro gradualità e commistione costituiscono e descrivono l'esistente: "[...] *al posto delle identità* (condizione a cui forse e talvolta si aspira) *ci sono somiglianze, o meglio somiglianze e differenze, meglio ancora: intrichi di somiglianze e differenze*" (Remotti 2019: XVI, corsivi nel testo). E ancora: "La somiglianza è sempre parziale e graduale, ed è sempre misurabile con un più e con un meno: la somiglianza non è mai piena, totale, assoluta, perfetta. Come sostiene il filosofo Gonzalo Rodriguez-Pereyra 'un aspetto rilevante della somiglianza è che si tratta di una questione di gradi'" (Remotti 2019: 97).

La diversità culturale invoca il limite, il confine, come difesa da ciò che potrebbe minarne l'unicità, l'identità, la finitezza e, seguendo Remotti, la perfezione. Tracciare il limite implica però una resezione, uno stacco dai gangli vitali che veicolano la forza creativa che genera le culture. Da qui il rischio di museificazione richiamato dagli antropologi che lo scorgono tra le righe della Convenzione: "Ma perché non chiedersi se uno dei fattori che ci inducono a chiudere gli occhi verso il futuro non sia proprio l'identità, anzi l'ossessione per l'identità? Per sua natura l'identità ci inchioda al passato, a un presente tutto impregnato di passato" (Remotti 2019: XIV). La somiglianza, invece, sublima il confine in margine – margine è termine dalle profonde implicazioni antropologiche – uno spazio-tempo di dialogo, fusione, negoziazione e potenziale trasformazione. Il margine è dinamico, in vita.

Poggiando su una adeguata dose di relativismo il SoDif guarda oltre la diversità e la sua polarizzazione contrastiva con la somiglianza. Lo fa correggendo posizioni che, con un eufemismo, si potrebbero al meglio definire essenzialiste e accettando la sfida implicita nella messa a valore della somiglianza. Lo fa, inoltre, avendo consapevolezza del ruolo tutt'altro che anodino dello sguardo che osserva e descrive l'intrico di somiglianze e differenze:

Sotto un certo profilo, sembra quasi di poter dire che non si può parlare di somiglianze e differenze in assoluto, ma sempre in relazione allo sguardo, alle intenzioni e alle azioni degli attori. [...] Inteso sia come soggetto singolo, sia come soggetto collettivo, e dunque nel suo insieme come *anthropos*, è l'uomo infatti che decide se riconoscere e fare valere l'intrico delle somiglianze (le cose che sono) o se, invece, imporre su di esse, quasi a nasconderle, un ordine finito, fatto di categorie oppostive (le cose che non sono): che lo voglia o no è lui il *metron*. E sono ancora i soggetti umani che, con le loro decisioni, la loro intelligenza, la loro cultura, sono in grado di trasformare (ingaggiando una sorta di lotta) l'intrico delle somiglianze in intrecci, il garbuglio in reti di connessione, passando dal caos iniziale a trame maggiormente visibili, sopportabili, comprensibili, estensibili anche verso l'ignoto (Remotti 2019: 101-104 *passim*).

In conclusione. Le arti performative hanno sempre giocato un ruolo cruciale nel creare tessuto connettivo sociale e nel plasmare forme dinamiche di rappresentazione delle culture fornendo alle comunità umane occasioni di riflessione, elaborazione e messa in discussione dei presupposti stessi del loro esistere. Pur perfettibile sotto molti punti di vista la ICH 2003 ha avuto l'enorme merito di riconoscere l'importanza di questi fenomeni e l'UNESCO, negli anni, ha saputo più volte modificare i propri assetti giungendo a complicati momenti di sintesi tra le diverse istanze e aspettative che animano la sua eterogenea composizione. Le critiche che possono essere mosse all'Organizzazione, costruttivamente doverose, devono tener conto di questo quadro e lasciare un margine di apertura alla possibilità di un nuovo e significativo cambio di paradigma. La riflessione sulla somiglianza, qui condotta sul caso del canto polifonico sardo, potrebbe funzionare da innesco.

Bibliografia

AIME, MARCO

2004 *Eccessi di culture*, Einaudi, Torino.

BORTOLOTTO, CHIARA (a cura di)

2008 *Il patrimonio immateriale secondo l'UNESCO: analisi e prospettive*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma.

2011 *Patrimonio immateriale e autenticità: una relazione indissolubile*, in «La Ricerca Folklorica», n. 64, *Beni immateriali La Convenzione Unesco e il folklore*, pp. 7-17. Disponibile su:

<https://www.jstor.org/stable/23629701>

CASARI, MATTEO

2008 *La Settimana Santa di Castelsardo*, CLUEB, Bologna.

CLIFFORD, JAMES

1988 *The Predicament of Culture – Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, The President and Fellows of Harvard College, (trad. it. *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993).

D'ALESSANDRO, CHIARA A.

2022 *Il patrimonio culturale immateriale. Il lungo cammino per la sua tutela giuridica e l'apporto culturale di Claude Lévi-Strauss*, in «Società e diritti», VII, n. 13, pp. 136-151 (DOI: <https://doi.org/10.54103/2531-6710/18455>).

DEI, STEFANO

2015 *Profilo. Claude Lévi-Strauss (1908-2007)*, in «il Mulino», <https://www.rivistailmulino.it/a/claude-l-levi-strauss>

GRISOSTOLO, FRANCESCO EMANUELE

2018 *La salvaguardia del patrimonio culturale immateriale: recenti tendenze in area europea*, in «Diritto pubblico comparato ed europeo», n. 3, luglio - settembre, pp. 723-754 (doi: 10.17394/90933).

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE

2018 *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano.

LOTART-JACOB, BERNARD

1990 *Chroniques sardes*, Julliard, Parigi (trad. it. *Voci di Sardegna*, EDT, Torino, 1999).

1996 *Canti di passione. Castelsardo, Sardegna*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.

2011 *Singing in Company*, in *European Voices II. Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe*, AHMEDAJA, A. (ed.), Böhlau, Wien, pp. 23-35.

MACCHIARELLA, IGNAZIO

2008 *Harmonizing in the Islands: Overview of the multipart singing by chording in Sardinia, Corsica, and Sicily*, in AHMEDAJA, A. – HAID, G. (eds.), *European voices I. Multipart singing in the Balkans and in the Mediterranean*, Böhlau Verlag, Vienna, pp. 103-158.

2009a *Il canto a tenore e la costruzione di identità locali: una ricerca ad Oliena (Nuoro)*, in BOHLMAN, P. V. – SORCE KELLER, M., *Musical Anthropology in Mediterranean Cultures. Interpretation, Performance, Identity*, CLUEB, Bologna pp. 37-47.

2009b *Cantare a cuncordu. Uno studio a più voci*, Nota, Udine.

2017 *Pratiche di Canto Religioso a più Parti in Sardegna e Corsica: Ricerche Recenti*, in AGAMENNONE, M. (a cura di), *Canti Liturgici di Tradizione Orale. Le Ricerche dell'Ultimo Decennio*, Edizioni Fondazione Levi, Venezia, 131-150.

MACCHIARELLA, I. – PILOSU, S.

2011 *Technical Terms in Sardinian Multipart Singing by Chording*, in *European Voices II. Cultural Listening and Local Discourse in Multipart Singing Traditions in Europe*, AHMEDAJA, A. (ed.), Böhlau, Wien, pp. 143-151.

PILOSU, SEBASTIANO

2012 *Area di Diffusione*, in *Canto a Tenore*, in *Enciclopedia della musica sarda*, CASU, F. – LUTZU, M. (a cura di), vol. 13, L'Unione Sarda, Cagliari: 28-31.

REMOTTI, FRANCESCO

1996 *Contro l'identità*, Laterza, Roma-Bari.

2010 *L'ossessione identitaria*, Laterza, Roma-Bari.

2019 *Somiglianze. Una via per la convivenza*, Laterza, Bari-Roma.

REMOTTI FRANCESCO, a cura di,

2021 *Sull'identità* Raffaello Cortina Milano.

ROSALDO, RENATO

1989 *Culture and Truth*, Beacon Press, Boston (trad. it. *Cultura e verità*, Meltemi, Roma, 2001).

UNESCO

2022 *Basic Texts of the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, 2022 Edition*, Paris, https://ich.unesco.org/doc/src/2003_Convention_Basic_Texts-_2022_version-EN_.pdf (30 settembre 2023).

Sitografia

UNESCO

<https://unesco.cultura.gov.it/pdf/ConvenzioneesullaDiversitadelleEspressioniCulturali2005-ITA.pdf>
(19 settembre 2023).

<https://ich.unesco.org/en/RL/canto-a-tenore-sardinian-pastoral-songs-00165> (19 settembre 2023).

MODAS

<https://a-tenore.org/comune/castelsardo.html> (19 settembre 2023).

MUSEO DI PASQUALINO

<https://www.operadeipupi.it/archivio/%22%20/l%20%22/misuredisalvanguardia#/> (19 settembre 2023).

ISTITUTO ETNOGRAFICO DELLA SARDEGNA

<https://www.isresardegna.it/> (19 settembre 2023).

C.A.M.P.O.S.

<https://cordinamentu-campos.org/> (19 settembre 2023).