

VARIETÀ DEL FAR MUSICA NEL CANTO DEI ‘GOSOS’

Ignazio Macchiarella
Università di Cagliari

Sebbene vengano di norma cantati, in Sardegna si ha la tendenza ad attribuire dare poca o nessuna importanza alla componente musicale dei *gosos*. È infatti opinione comune che essa non abbia molto rilievo, che costituisca una sorta di semplice supporto all’esposizione dei testi verbali, che sia scarsamente elaborata dal punto di vista estetico, che si basi su un unico, semplice modello melodico diffuso in tutta l’isola, e così via. Opinioni del genere finiscono – in maniera piuttosto aprioristica, bisogna dire – per prospettare l’idea che il canto dei *gosos* sia una sorta di *genere minore*, un’espressione *semplice* della (cosiddetta) «musica sarda» (*minore e semplice* a confronto, per dire, con le espressioni più note come i cosiddetti «canto a tenore», «canto a cuncordu», «tasgia», etc., e ciò come se in musica la complessità si misurasse meramente in termini di quantità di note!).

In realtà, la documentazione sul campo – insieme con l’ascolto delle fonti sonore del recente passato – prospetta un quadro decisamente diverso, delineando una notevole varietà di pratiche performative cui si associano rilevanti variabilità melodiche, nonché svariati procedimenti di combinazione modulare con notevoli potenzialità di creatività musicale nel momento dell’esecuzione. Di tutto ciò cercherò di dare una prima, sommaria idea in questo intervento, precisando che esso si basa su una panoramica – ahimè – ancora alquanto parziale, visto certe carenze nella documentazione scientifica su campo. Come è noto, infatti, la ricerca etnomusicologica in Sardegna sconta ancora un certo ritardo accumulato nei decenni precedenti, al cui superamento concorrono varie iniziative sparse sul territorio. La mia trattazione, nello specifico, si fonda sui primi risultati di una larga attività di ricerca promossa da un gruppo di professori e studenti dell’Università di Cagliari e del Triennio di Etnomusicologia del Conservatorio di Musica di Cagliari (in particolare il corso di «Ricerca sul campo» di Marco Lutzu), e dall’associazione Arcos (Ricercatori cultura orale – Sardegna).¹

¹ Sui ritardi dell’etnomusicologia nell’isola vedi Ignazio MACCHIARELLA, *Scenari e prospettive di ricerca in Sardegna e Corsica*, in AA.VV. *L’etnomusicologia e le musiche contemporanee. Seminario internazionale di studi 2007*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2009 <http://www.cini.it/index.php/it/publication/detail/5/id/1020>. Per informazioni più articolate su queste iniziative di carattere accademico e scientifico si rinvia ai siti internet:

Diversi tipologie di performance

La variabilità delle modalità esecutive è il primo aspetto emergente della formalizzazione musicale dei *gosos*. Anche uno stesso testo, infatti, può infatti essere cantato:²

- a voce sola (monodia) senza alcun accompagnamento;
- da due o più cantori all'unisono (polivocalità), senza che il numero degli esecutori sia prefissato o rimanga stabile per la durata del canto;
- da due o più cantori organizzati in più parti vocali (polifonia), in una notevole varietà di sovrapposizioni sonore comprendenti forme a due parti parallele, a due parti non parallele e ad accordi, con composizione dei gruppi di esecutori diversa a seconda dei casi;
- da uno o più cantori, in forme monodico/polivocali, con accompagnamento realizzato da strumenti monofonici (per esempio idiofoni a percussione come le *matraccas*) e/o polifonici (launeddas, organo, harmonium, chitarra, etc.), in diverse combinazioni.

Tale variabilità non è in riferibile a precise caratterizzazioni locali, dal momento che anche in uno stesso paese convivono differenti pratiche esecutive dei *gosos*, e gli stessi cantori, mutando le situazioni contestuali, sono in genere capaci di adattarsi a diverse situazioni esecutive.

Nella maggior parte dei casi il canto dei *gosos* dà vita a performance musicali di tipo partecipativo, dove cioè non c'è una precisa distinzione di ruolo fra esecutori e ascoltatori, essendo tutti coloro i quali prendono parte all'evento dei potenziali esecutori.³ Si tratta di una tipologia del *far musica* che ha una estrema importanza dal momento che la condivisione della realizzazione sonora intensifica l'interazione collettiva. In essa l'attenzione preminente di ciascuno si concentra sull'azione musicale e sul coordinamento con gli altri partecipanti piuttosto che sul risultato sonoro in sé. La qualità della performance viene valutata sostanzialmente sulla base del livello di partecipazione collettiva che si riesce a raggiungere e per il sentimento di concordia che viene avvertito da ogni individuo il quale, idealmente, per la durata dell'espressione musicale, tende a diminuire la propria coscienza personale incrementando la consapevolezza di essere parte integrante di una unità collettiva, di un gruppo: un

www.musicaemusiche.org; <http://www.conservatoriocagliari.it/corsi/corso-triennio/piani-di-studio/corso-triennale-Etnomusicologia-12.html>; www.associazionearcos.it.

² Per una spiegazione di questi meccanismi esecutivi si veda Maurizio AGAMENNONE et al, *Grammatica della musica etnica*, Roma 1991.

³ Vedi Thomas TURINO, *Music as Social Life. The Politics of Participation*, The University of Chicago Press, Chicago, 2008.

meccanismo di funzionalità della musica per altro piuttosto ricorrente nelle pratiche religiose di tipo devozionale.⁴

Una certa frequenza hanno comunque tipologie esecutive dei *gosos* con caratteri di pratica riservata, di tipo rappresentativo, ossia con una netta distinzione di ruoli fra *performer* ed ascoltatori. Questa tipologia viene realizzata da gruppi ben individuati di cantori, selezionati attraverso appositi iter di apprendistato e meccanismi più o meno complessi di investitura collettiva e viene sempre attentamente controllata da chi ascolta, specialmente nell'atto di una esecuzione rituale. È quanto, ad esempio, avviene nel caso delle pratiche di canto a più parti vocali ad accordi – di solito definite, sebbene impropriamente, come *canti a cuncordu* – allorché un quartetto di esecutori specializzati viene incaricato dal priore di una confraternita, dall'obriere o da un'altra figura che ha la responsabilità di una festa, di cantare i *gosos* in una processione o in particolari momenti di una paraliturgia.⁵

Come spesso avviene nel *far musica* trasmesso oralmente, le performance partecipative, favorendo un'immediata cantabilità, risultano imperniate su brevi successioni di melodiche molto schematiche, costituite da pochi suoni articolati in strutture strofiche (una schematicità, detto per inciso, che forse è la ragione del disinteresse musicologico cui si accennava in apertura). In quanto espressione dell'oralità e perciò per sua natura basata su una sostanziale economicità di mezzi articolati su logiche di tipo paratattico,⁶ il canto dei *gosos* non si articola, infatti, su ampie volute melodiche ma su meccanismi modulari, con tratti basilari ricorrenti. Brevemente:

1. Coincidenza fra unità di segmentazione melodica e singoli versi del testo verbale. In altre parole, le unità minime del testo verbale (i singoli versi) identificano regolarmente delle unità musicali minime di senso compiuto, chiaramente distinte mediante pause e prese di fiato, emesse senza interruzione interna;

2. Andamento sillabico del canto, ossia tendenza a realizzare una nota per ciascuna sillaba del testo;

3. Scansione ritmica alquanto marcata e piuttosto regolare, con attacco sempre in levare ed accentuazione forte, di norma, sul terzo e penultimo suono/sillaba;

4. Andamento melodico per gradi congiunti, con qualche intervallo di terza o talvolta di quarta (rari di quinta o più ampi) ascendenti o discendenti, compreso entro solitamente un ambito melodico di una quinta-sesta.

⁴ Cfr. Maurizio AGAMENNONE, *I suoni della tradizione in Storia sociale e culturale d'Italia*, vol. VI, Busto Arsizio, 1988.

⁵ Vedi Ignazio MACCHIARELLA, *Cantare a cuncordu. Uno studio a più voci*, Nota, Udine, 2009.

⁶ Cfr. Jean MOLINO, *Che cos'è l'oralità musicale*, in *Enciclopedia della Musica*, a cura di J. J. Nattiez, Torino, 2005, vol. 5.

5. Emissione vocale non sforzata, su registro medio degli esecutori, d'intensità costante per tutta la durata della performance.

Accanto a tali ricorrenze, l'articolazione delle unità musicali minime in strutture di livello superiore risulta piuttosto variabile, a seconda degli usi locali, ed in sé autonoma. Ciò vuol dire che i singoli segmenti musicali (SM) si combinano in strofe musicali secondo logiche proprie che non dipendono dall'articolazione in strofe dei versi del testo verbale (VT). La musica cioè dimostra di avere anche nel canto dei *gosos* delle «sue proprie ragioni», lungi dal costituire un mero supporto all'esposizione del testo verbale o dal rispecchiarne semplicemente l'articolazione. In diversi casi, anzi, la pratica del canto presenta delle ripetizioni di versi del testo verbale che non hanno «ragioni comunicative» (e che spesso non sono nemmeno indicati nelle redazioni scritte dei testi verbali) e che quindi sembrano aver funzione d'elaborazione musicale (per quanto semplice la si voglia considerare).

Riporto brevemente alcuni esempi tratti da esecuzioni contestuali per chiarire questo punto.

Il primo esempio proviene da Mogoro: si tratta di una esecuzione contestuale, in polivocalità con accompagnamento di harmonium, de «Is Goccius de Santu Bernardinu Protettori de Moguru», realizzata dai membri della confraternita del SS. Rosario durante la festa patronale, 19-21 maggio 2008, registrata e studiata da Marco Lutz.⁷ L'esempio seguente riporta lo schema dei quattro segmenti musicali (SM) su cui è costruita la performance, che vengono presentati nella *torrada*.

Sia - is no - stru i - nter - ces - so - ri

De su Ce - lu in su ca - mmi - nu

Glo - - ri - o - su Be - ma - rdi - nu

De Mo - go - ro pro - te - tto - ri

⁷ Ricavato da Marco LUTZU, *Is Goccius. Rilievi etnomusicologici*, in *Cantus e Nodas. La musica sarda fra tradizione orale, fede, contaminazioni e popular music*, Sestu, 2006, pp. 9-32.

Limitandoci solamente all'ossatura dei SM (segmenti musicali) e al loro combinarsi complementare con quello dei VT (versi del testo) della *torrada* (T) e della strofa (S) – e perciò escludendo l'accompagnamento strumentale (che sostanzialmente si limita ad un semplice *tappeto armonico* con raddoppio della melodia) e le (micro)variazioni, le non omoritmie e gli altri effetti chiaramente dovuti alle circostanze esecutive – la performance si può schematizzare nel modo seguente:⁸

Torrada	
VT1	SM1
VT2	SM2
VT3	SM3
VT4	SM4

Strofa	
VT1	SM1
VT2	SM2
VT3	SM3
VT4	SM4
VT5	SM1
VT6	SM2
Ritornello	
VT3-Torrada	SM3
VT4-Torrada	SM4

I materiali dei segmenti musicali di questo esempio mogorese sono decisamente ricorrenti nel canto dei *gosos* di numerosi paesi della Sardegna, al punto che questo modo esecutivo viene considerato tipico e rappresentativo, rivelando precisi contatti con fonti storiche studiate da Giampaolo Mele.⁹ Tale modulo, comunque, presenta significative variazioni su e giù per l'isola, nei

⁸ Come è noto i testi dei *gosos* si aprono con una strofa di quattro versi (solitamente in rima ABBA o ABAB) spesso definita *torrada* o *pesada*. Un distico di tale strofa (quasi sempre il secondo) o più raramente l'intera strofa funge da ritornello nell'esecuzione musicale. Segue un numero variabile (anche nell'ordine di qualche dozzina) di strofe di sei (raramente quattro) versi con rima variabile: vedi Giovanni DORE, *Gòsos e Ternuras*, Nuoro, 1983 e Giampaolo MELE, *Il canto dei Gòsos tra penisola iberica e Sardegna. Medio Evo, epoca moderna*, in *I Gòsos: fattore unificante nelle tradizioni culturali e cultuali della Sardegna*, a cura di C. Caria, Oristano, 2004, pp. 23 ss. Vedi anche Clemente CARIA, *Canto sacro popolare in Sardegna*, Oristano, 1981.

⁹ Vedi Giampaolo MELE, *Alcune osservazioni storiche su canti le lingua in Sardegna tra scrittura e oralità (Il caso del Medioevo)*, in *Le lingue del popolo. Contatto linguistico nella letteratura popolare del Mediterraneo Occidentale*, a cura di J. Armangué, Dolianova, 2002, pp. 105-126; Giampaolo MELE, *La musica catalana nella Sardegna medievale*, in *I Catalani in Sardegna*, a cura di J. Carbonell e F. Manconi, Milano, 1984, pp. 187-190.

vari usi delle comunità locali, e meriterà un apposito approfondimento, anche nella prospettiva di un confronto oralità/scrittura che con il collega Mele abbiamo avviato nel progetto *Hymnos*.¹⁰

Nello stesso paese, Mogoro, la stessa confraternita del Rosario, in una diversa situazione rituale, la festa della Madonna del Carmine del 16 luglio, propone, ancora in forma polivocale con accompagnamento di harmonium, un differente modello musicale dei *goccius*. Si tratta de is «Goccius a Maria Santissima de su Cramu». Eccone una rappresentazione con lo stesso procedimento dell'esempio precedente.¹¹

The image shows a musical score for a five-part setting. Each part is on a single staff with a treble clef. The lyrics are written below the notes. The lyrics are: Pri - - - ma de na - sci_A - mmi - ra - - da; Ses de su pro - fe - t'E - lia - - a; Sal - - - ve o Di - vi - na Ma - ri - a; I - in su Ca - rme l'in - vo - ca - da; I - in su Ca - rme l'in - vo - ca - da.

Torrada

VT1	SM1
VT2	SM2
VT3	SM3
VT4	SM4
VT4	SM4

Vedi anche L. DELOGU – G. FOIS, *La melodia della Cantiga di Santa Maria 140 e la musica dei 'Gosos' sardi*, in *Laudes immortales: Gosos e devozione mariana in Sardegna*, a cura di Sara Chirra e Maria Grazia Farris, Arxiu de Tradicions, Cagliari, 2002, pp. 17-22; Roberto MANCA, 'Toda hora yo pienso en vos virgen Maria'. *Genesi ed evoluzione dei gòsos tra eredità ispaniche e percorsi autoctoni. Il caso di un'inedita raccolta sarda di fine Ottocento*, Tesi di Laurea in Storia, Università di Cagliari, aa. 2004-05.

¹⁰ Su questo programma di studi vedi www.hymnos.sardegna.it.

¹¹ Anche in questo caso l'esempio è tratto da M. LUTZU, *Is Goccius* cit.

Strofa

VT1	SM1
VT2	SM2
VT3	SM3
VT4	SM4
VT4	SM4
VT5	SM1
VT6	SM2

Ritornello

VT3-Torrada	SM3
VT4-Torrada	SM4
VT4-Torrada	SM4

Il prossimo esempio è una schematizzazione di una esecuzione polivocale realizzata da un gruppo di donne e registrata a Magomadas, in situazione non contestuale, da Pietro Sassu, il 6 settembre 1996.¹²

Re - i - - na proi - t'a - mu - nta - - des - - -

Sa - ca - ra bia - nca che ni - e

Na - de Si - gno - ra pro chi - e

su ma - ntu nie - ddu po - rta - te

Na - de Si - gno - ra pro chi - e

su ma - ntu nie - ddu po - rta - te

¹² Il brano è incluso nel compact disc *Sardegna. Canti popolari di Bosa e Planargia*, a cura di Pietro Sassu, Nota 2.52, Udine, 1998, traccia 26.

Torrada	
VT1	SM1
VT2	SM1
VT3	SM2
VT4	SM3
VT3	SM4
VT4	SM3

Strofa	
VT1	SM1
VT2	SM1
VT3	SM2
VT4	SM3
VT5	SM1
VT6	SM1
Ritornello	
VT3-Torrada	SM2
VT4-Torrada	SM3
VT3-Torrada	SM4
VT4-Torrada	SM3

Numerosi altri esempi si potrebbero portare con diverse combinazioni fra SM e VT, ma già da questi tre casi è evidente come con 4 unità musicali minime (SM) si costruiscano strofe di diversa lunghezza e composizione, secondo meccanismi di carattere modulare sulla base del principio fondamentale dell'*economicità dei mezzi* tipico delle musiche oralmente trasmesse.¹³ Nel primo esempio, infatti, si ha una regolare strofa musicale 6+2 in successione 1-2-3-4-1-2; 3-4 (ritornello) SM; nel secondo caso invece si ha una strofa musicale 7+3 con successione 1-2-3-4-4-1-2; 3-4-4 (ritornello) SM; nel terzo strofe di 6+4 in successione: 1-1-2-3-1-1; 2-3-4-3 (ritornello).

Variabilità musicali di questo tipo, specie per quanto riguarda le pratiche inclusive (non specialistiche) vanno rapportate a diversità di usi propri a gruppi nell'ambito dei singoli paesi. Esse non dipendono (o dipendono solo per aspetti marginali) dalla posizione geografica e dall'appartenenza delle singole comunità locali alle diverse (micro)aree geo-culturali che caratterizzano l'isola: benché – come detto – ancora gran parte delle situazioni esecutive locali restino da studiare, già adesso si può osservare come similitudini si ritrovino fra performance registrate in paesi lontani, mentre differenze si hanno fra

¹³ Cfr. J. MOLINO, *Che cos'è l'oralità* cit. Tra l'altro, in questo tipo di meccanismi compositivi emergono frequentemente casi in cui con uno stesso SM viene usato per più versi differenti di testo verbale o viceversa lo stesso verso venga eseguito su SM differenti (sebbene quest'ultimo caso sia piuttosto raro).

località vicine e all'interno di uno stesso paese si possono avere più modelli melodici ed esecutivi (in alcuni paesi come Ghilarza e Orosei se ne hanno cinque, sei e oltre).

Trattandosi di espressioni del far musica trasmesso oralmente anche nel caso dei *gosos* non si ha a che fare con dei *brani* nell'accezione della musica scritta, ma con attualizzazioni ogni volta diverse di virtualità musicali condivise da un gruppo di persone. Ciò è soprattutto evidente nelle performance realizzate da esecutori specializzati, in situazioni rituali-devozionali sia nell'ambito delle nuove opportunità offerte a questa espressione musicale in ambito mass mediale, in concerti e rassegne, dentro e fuori l'isola, per il vasto pubblico indifferenziato degli appassionati della cosiddetta musica tradizionale. Una situazione del genere ho avuto modo di studiarla, ad esempio, a Bortigali, per la festa di Santa Maria di Sauccu: confrontando esecuzioni contestuali di anni diversi, fermo restando il percorso modulare di base, emerge una grande variabilità del risultato sonoro a seconda dei gruppi di esecutori chiamati in causa dall'obriere (in paese ci sono almeno diversi gruppi stabili), con sensibili micro *invenzioni*, tali per cui anche il canto dei *gosos* finisce per diventare occasione di discussione (*sa critica*) fra esecutori/ascoltatori specializzati, sulla base dei raffinati meccanismi di *composizione/elaborazione collettiva* tipici delle pratiche dell'oralità musicale della Sardegna.¹⁴

Che si tratti di una pratica musicale inclusiva (aperta a tutti) o esclusiva (riservata a cantori specializzati), più o meno disponibile a espressioni di creatività nell'atto della performance, il canto dei *gosos*, in Sardegna, è oggi una manifestazione decisamente viva, e quindi, come tale (insegna l'etnomusicologia di John Blacking)¹⁵ un modo per rappresentare «se stessi e il mondo». Un rappresentare/rappresentarsi che al di là dell'atto devozionale – che costituisce comunque una funzionalità di base dell'atto esecutivo dei *gosos*¹⁶ – manifesta livelli differenti di complessità, individuabili in termini di qualità del suono piuttosto che in quantità di note.¹⁷ Una complessità con vari elementi di sofisticatezza, che saranno meglio definibili e raffigurabili quando,

¹⁴ Su questo argomento si veda *La creatività nel fare musica in Sardegna e la questione del diritto d'autore* a cura dell'associazione Arcos, nell'ambito del convegno internazionale su *Diritti d'autore e tradizione orale: consuetudini, leggi ed etica* (ISRE- Nuoro 26-27 giugno 2009), in corso di pubblicazione.

¹⁵ John BLACKING, *Come è musicale l'uomo?*, Lim, Lucca, 2002.

¹⁶ Senza considerare qui i cosiddetti *gosos* profani, quelli carnevaleschi, etc., che meriterebbero una trattazione a sé che rinvio ad altra sede.

¹⁷ Sulla questione vedi le note di Bernard LORTAT-JACOB, *La force de l'oralité*, in <http://lortatjacob.free.fr>.

speriamo presto, il lavoro di documentazione scientifica sul campo sarà completato – o comunque decisamente più avanti di quanto lo sia oggi.

Nella stessa direzione sarà importante analizzare anche i fenomeni di attualizzazione del canto dei *gosos*, ossia i molteplici casi di creatività musicale contemporanea basata sui procedimenti tradizionale di questa forma espressiva e inerenti sia il testo verbale che lo specifico musicale.¹⁸ Contributi importanti potranno altresì provenire dalla collaborazione con studiosi impegnati nello studio di pratiche di canto analoghe quali i *goigs* catalani, così come prospettato dal Convegno a cui si riferiscono i testi contenuti in questa pubblicazione: ciò non tanto per l'eventuale corrispondenza fra materiali melodici delle due regioni, quanto per le indicazioni attenti ai meccanismi del *fare musica* e quindi alla significazione di questo ambito particolare della trasmissione orale.¹⁹

¹⁸ Come casi esemplari si vedano i *Gosos de Don Bosco*, «creati oralmente» dal quartetto de *Su Cuncordu 'e su Rosariu*, presentati e discussi in I. MACCHIARELLA, *Cantare a cuncordu* cit.; oppure is *Goccius po padre Pio*, di Enea Danese, accompagnato alla chitarra da Francesco Escana, pubblicati in musicassetta autoprodotta (edizioni TRC 1057) e in vendita nelle bancarelle durante le feste del Campidano.

¹⁹ Rinvio al riguardo al saggio di Jaume Ayats contenuto in questo volume, oltre che alla panoramica Jaume Ayats, *Les chants traditionnels des pays catalans*, Isatis, Toulouse, 2007.