



TRANS 18 (2014)
RESEÑAS / REVIEWS

Grazia Tuzi. *La pandereta. Suoni e identità della Cantabria*. Udine: Nota, 2012. 304 pp. ISBN 9788861631090. Con DVD allegato.
Reseña de Ignazio Macchiarella (Università di Cagliari)

Fra le questioni maggiormente trattate nell'attuale bibliografia etnomusicologica v'è senz'altro quella della patrimonializzazione della musica. Un tema assai complesso e controverso, ben difficile da delimitare, che va a toccare anche aspetti cruciali della disciplina, a partire dalla stessa attività di documentazione e analisi musicale. Registrare un evento sonoro, fissarlo in un supporto materiale portandolo così "fuori dal tempo" (almeno per quel che riguarda la componente sonora), significa, infatti, crearne una sorta di "monumento", farne un "oggetto" immortalato ed a parte rispetto allo scorrere della vita reale, che può essere riascoltato teoricamente all'infinito e quindi analizzabile, scomponibile e diversamente utilizzabile. Un "oggetto" che acquisisce un valore altro rispetto a quello dell'evento sonoro a cui si riferisce, condizionandone, a sua volta, la memoria e il significato. Per certi versi, dunque, anche la documentazione etnografica finisce per alimentare processi di patrimonializzazione, e ciò ben al di là delle intenzioni di chi la realizza: per dire, nella considerazione diffusa, certe pratiche musicali odierne acquisiscono una maggiore rappresentatività di un'"area geo-culturale" quanto più esse siano documentate in registrazioni audio (e video) del recente passato, ed ancor più quando tale documentazione sia stata opera di studiosi rinomati.

Più in generale, la questione patrimonializzazione smentisce nella sostanza la natura effimera della musica che, vivendo nell'*hic et nunc* della performance, rifugge di per sé l'idea di

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

“bene culturale”. Ciò è oggi sempre più manifesto negli innumerevoli casi in cui delle pratiche musicali “tradizionali” vengono “riscoperte” per essere incluse, spesso forzatamente, entro patrimoni culturali nazionali o regionali, sovente nell’ambito di iniziative politiche, economiche e di costruzioni identitaria in cui possono altresì manifestarsi conflitti fra gruppi coesistenti in uno stesso spazio.

Inquadrabile entro i grandi processi di “reazione” alla globalizzazione, la “riscoperta” delle musiche (e in genere delle tradizioni) “popolari” pare, ai nostri giorni, costituire una sorta di moda, ambigua e sfuggente. In concreto essa si articola in una pletora di iniziative quanto mai variegata, di norma impennate su logiche carattere inventariale e su attività di mera documentazione e catalogazione, in cui non mancano operazioni incoerenti e raffazzonate, talvolta incomprensibili. Al suo interno, certamente, v’è anche un inestricabile intrecciarsi di aspirazioni, necessità, istanze proprie di gruppi di musicisti e ascoltatori locali, cui si mescolano suggestioni, sollecitazioni (quando non pressioni) esterne, provenienti dalle cosiddette “politiche culturali” promosse da governi regionali e nazionali o da organismi sovranazionali. Fra questi in primo luogo l’Unesco, il cui complesso (e contorto) programma *ICH (Intangible Cultural Heritage)*, nelle sue diverse articolazioni, dal 2003 in poi, costituisce un riferimento fondamentale per tante azioni di patrimonializzazione e valorizzazione musicale.¹ Mettendo in gioco la nozione di “integrità delle culture tradizionali da salvaguardare”, e chiamando in campo l’idea di comunità locali nella sostanza omogenee “portatrici” di saperi ancestrali (un postulato ben difficile da dimostrare scientificamente), la prospettiva Unesco pare delineare una visione del mondo piuttosto semplicistica, articolata in culture delimitate e definite in un quadro statico di mera compresenza all’interno dei confini statali tracciati su cartine geografiche, avallando paradossalmente (e contrariamente agli stessi principi della Convenzione ICH 2003), operazioni di costruzione identitaria, in chiave essenzialista, ingannevoli quando non pericolose e avvelenate (Remotti 2010: XI). Un quadro di attività animate da personaggi diversamente qualificati (studiosi accademici, eruditi locali, intellettuali, giornalisti, funzionari di istituzioni pubblici, politici), continuamente cangiante, dagli esiti imprevedibili e talvolta sorprendenti.²

Nelle sue diverse articolazioni, comunque sia, la questione patrimonializzazione della musica pare riprendere nella sostanza il senso comune storico-artistico dei “patrimoni nazionali”, basato su un’idea di bene culturale come insieme di prodotti da custodire e fruire esteticamente,

¹ La bibliografia sull’argomento è assai ricca: un sicuro riferimento è Bortolotto 2011.

² Un caso molto significativo di attività contorte con esiti imponderabili si è avuto in Sardegna con la proclamazione Unesco del *Canto a Tenore* (cfr. Macchiarella 2013).

senza che si possa intervenire su di essi -se non in forme di (presupposto) restauro filologico. “Patrimoni musicali” così intesi divengono dunque parte di apparati simbolici essenziali per immaginare e congegnare delle “entità etniche”, per dare ad esse un (apparente) “fondamento naturale”. Ciò che viene annoverato fra le “musiche tradizionali/popolari” di una etnia finisce così per entrare in un rapporto ambivalente con le altre espressioni musicali con cui coesiste, acquisendo sì un particolare valore affettivo, emozionale, emblematico eccetera ma mantenendo comunque un ruolo di “parente povero”, di “espressione rozza e spontanea” rispetto alla cosiddetta grande arte, i cui processi di patrimonializzazione hanno ben altri protagonisti e canali – per dire, non c’è alcun confronto fra l’impegno e l’investimento (anche economico) destinato al “patrimonio opera lirica” rispetto a quello a favore di una qualsiasi pratica musicale trasmessa oralmente.

Un esempio, per molti aspetti paradigmatico, di patrimonializzazione della “musica tradizionale” viene presentato e sapientemente studiato dal volume di Grazia Tuzi, *La pandereta. Suoni ed identità della Cantabria*: un lavoro corposo, sviluppato entro un ampio arco temporale ed imperniato su una solida ed articolata attività su campo.

Il termine *pandereta* definisce tamburo monopelle a cornice quasi sempre fornito di una doppia fila di piattini di latta. Nell’uso comune in Cantabria –così come in altre regioni della penisola iberica– tale strumento accompagna una assai elaborata e raffinata pratica di canto monodico, tipicamente femminile. Strumento e canto monodico, negli ultimi anni, sono al centro di un poderoso processo di patrimonializzazione a fini identitari, connesso con la rivendicazione di una precisa autonomia territoriale. Un processo già nel 1998 ratificato da una specifica legge regionale sul *Patrimonio Cultural de Cantabria* attraverso cui veniva allargato del concetto di “Patrimonio Storico”, includendovi “tutto l’ampio patrimonio immateriale nel quale si trovano le manifestazioni della Cultura popolare” della regione. Le autorità politiche, in tal modo, si auto-investono del compito di selezionare le espressioni che “a través del tiempo, han sido y son característicos de las gentes de Cantabria”. Su questa base vengono messi a disposizione dei supporti economici per “l’organizzazione di eventi –feste patronali, concorsi musicali, festival, rassegne– all’interno dei quali tradizioni vecchie e nuove vengono presentate come testimonianze del proprio patrimonio” (pp. 101-103). Operazioni del genere non sono peculiarità della Cantabria e si ritrovano *mutatis mutandis* un po’ in tutta Europa e altrove, benché la tempistica suggerisca un certo carattere –diciamo così– pionieristico del caso in questione.

Con grande attenzione, la trattazione di Tuzi dà conto del progressivo inserimento della

pandereta entro di tali operazioni, in particolare nell'ambito di festival e rassegne, cercando di focalizzare soprattutto il punto di vista delle donne protagoniste della pratica musicale, fra le quali, in primo luogo, le interlocutrici della ricerca. Di costoro l'autrice riporta delle brevi frasi decisamente rappresentative come la seguente: "Quello che stiamo facendo adesso con il folklore è cercare di spettacolarizzarlo. Beh, la gente realmente comincia a conoscere il folklore. Prima esso era il grande sconosciuto quasi nella nostra stessa regione. Poi si sono accorti che il folklore può diventare spettacolo e essere uno spettacolo molto buono. Anticamente dicevano 'è che il folklore è molto noioso'. Se tu il folklore lo presenti bene, poni dei begli abiti e poi crei una coreografia, fai sentire alle persone quello che stai ballando, la gente rimane incantata" (p. 95).

Tale passo certamente rende evidente modi di pensare diffusi fra gli stessi protagonisti della *pandereta* (ma lo stesso vale per tanti altri scenari musicali tradizionali) che potrebbero –come dire?– sconfortare lo studioso: con essi, tuttavia bisogna fare i conti, come, opportunamente, fa Grazia Tuzi nella propria trattazione, senza arroccarsi in futili nostalgismi delle tradizioni esecutive del passato ma analizzando la realtà contemporanea di essa, con le sue articolazioni e le sue inevitabili contraddizioni.

Nel complesso, il volume è organizzato in tre parti. La prima è imperniata sulle testimonianze delle esecutrici a proposito delle caratteristiche dello strumento delle tecniche esecutive e di trasmissione dei saperi musicali. Una parte che, al di là dei contenuti, dimostra in maniera eloquente la qualità del lavoro di ricerca dell'autrice, rivelando un solido rapporto di collaborazione/amicizia con le musiciste, in un quadro di reciproca fiducia, prima e sostanziale condizione per lo sviluppo di una indagine etnomusicologica.

La seconda parte del volume è dedicata alle diverse strategie di costruzione identitaria imperniate sullo strumento messe in atto nel corso del tempo in Cantabria. Al di là dei recenti processi di patrimonializzazione prima citati, la trattazione di Grazia Tuzi dedica opportunamente un largo spazio al processo di "normalizzazione" della *Pandereta* messo in atto, in epoca franchista, dal 1939 al 1977, dalla organizzazione femminile della Falange, denominata *Sección Femenina*. L'associazione, infatti, si impegnò nel sostenere il regime "nel lavoro di radicamento del sentimento d'appartenenza nazionale attraverso una costante opera di propaganda e valorizzazione del folklore regionale, nella convinzione che le musiche e le danze tradizionali rappresentassero nel modo più efficace la cultura spagnola" (p. 80). Fra gli strumenti messi in atto a tal fine, grande importanza avevano festival e concorsi locali cui partecipavano gruppi destinati a *Grupos de Coros y Danzas*, che proponevano su palcoscenico versioni verisimilmente standardizzate delle varie

pratiche musicali, *panderetas* comprese. Anche in questo caso, assai opportunamente, Tuzi lascia ampio spazio ai racconti e ai giudizi delle sue interlocutrici, soprattutto quelle più anziane. Costoro, spesso con frasi assai taglienti (“Quando arrivò la *Sección Femenina* con i suoi cori e le sue danze distrusse tutte le tradizioni della comunità” p. 92) dimostrano piena consapevolezza dell’inevitabile processo di acculturazione che, di fatto, si può solo immaginare a grandi linee, mancando una adeguata documentazione su quale fosse la pratica musicale della *pandereta* prima di tale intervento esterno.

La terza parte del volume è, infine, dedicata allo studio della componente sonora, dei diversi modelli coreografici e delle strutture musicali direttamente documentati dalla studiosa italiana. Muovendo da una rappresentazione paradigmatica di diversi “moduli ritmici di base che fungono da architrave” per l’accompagnamento del canto (pp. 150 sgg.) nelle differenti interpretazioni delle principali interlocutrici della sua ricerca, Grazia Tuzi passa poi a illustrare differenti caratteristiche nelle tecniche e negli stili esecutivi che vengono attribuite alla tradizione delle diverse vallate (“In ogni luogo hai uno stile. Per esempio a Liébana in ogni casa si uccide il maiale e questo si fa anche nelle altre valli però da nessuna parte si fanno le cose allo stesso modo”, sintetizza la questione, con singolare allegoria, una delle suonatrici, la signora Lines Vejo).

Come ogni monografia etnomusicologica che si rispetti, quella di Grazia Tuzi offre un ventaglio di spunti di riflessione anche su altri temi rispetto a quelli prima citati, proponendo altresì suggerimenti per ulteriori approfondimenti. La trattazione del tema della costruzione identitaria *sub speciaie musicae*, affrontato sotto la guida di una sicura bibliografia, propone, ad esempio, numerose osservazioni interessanti sui meccanismi generali in base ai quali intorno alla musica viene a costruirsi un particolare “sentimento di appartenenza che lega ogni suonatrice alla propria comunità” (p. 70); la descrizione delle diverse personalità delle suonatrici, fra giovani e anziane, presenta significative osservazioni sui passaggi generazionali di saperi condivisi; l’analisi musicale offre diverse letture della complessità del suono grazie al ricorso ai sonogrammi, riportati in tavole a colori nelle ultime pagine del volume. E così via.

Il volume è infine arricchito da un CD-Rom con una ricca scelta di filmati audio-video costituiti da materiali “da campo” realizzati fra il 1997 e il 2001 dall’autrice. La qualità della performance delle signore, nella tecnica percussiva della *pandereta* così come nella ricchezza e varietà di timbri e colori vocali (ma anche la disinvoltura davanti alla camera) costituisce una ulteriore conferma della qualità della collaborazione fra ricercatrice/*music makers* cui facevo cenno prima.

Certo, la visione di tali materiali stride in maniera assai cocente con quanto oggi comunemente si trova “girando” su Youtube (ovviamente!) e cercando “Pandereta”, “Cantabria”. In particolare contrasta con i tanti video che attestano esecuzioni su palcoscenico realizzate da tante donne di tutte le età (con una grande percentuale di ragazzine), in costume, all’unisono nel canto e nell’accompagnamento ritmico, precedute o inframmezzate da interventi parlati di “esperti” conditi di tutto armamentario retorico dell’autenticità, della conservazione (la “nostra scuola del folklore” ha operato un “grande lavoro di recupero, conservazione e trasmissione del patrimonio culturale”, per assicurare il “futuro della tradizione musicale” eccetera <https://www.youtube.com/watch?v=QgJ2wOa5JVg>): video che colpiscono non tanto e non solo per il contenuto, ossia per ciò che viene eseguito, ma per la condiscendenza dei protagonisti (esecutrici ed esperti) nell’essere attrici di un evento inteso come un “parente povero” di quanto negli stessi palcoscenici viene realizzato in altre occasioni, con un senso di “spaesamento musicale” che rappresenta il prezzo che, conclude Grazia Tuzi, la costruzione di una coscienza di appartenenza regionale ha determinato nel piccolo mondo della pandereta cantabra.

Per chiudere vorrei evidenziare la notevole qualità del libro anche dal punto di vista editoriale e della grafica. Merito di ciò va alla casa editrice Nota di Udine e al suo direttore Valter Colle, capace di alimentare con volumi di gran qualità come questo di Grazia Tuzi, una collana, *Geos*, di grande rilevanza per la corrente ricerca etnomusicologica italiana ed europea.

BIBLIOGRAFÍA

Bortolotto, Chiara (Ed.) 2011. *Le patrimoine culturel immatériel. Enjeux d'une nouvelle catégorie*. Paris: Editions de la Maison des sciences de l’homme.

Macchiarella, Ignazio. 2013. “Dove il tocco di re Mida non arriva. A proposito di proclamazioni Unesco e musica”. *La ricerca folklorica*, 64: 71-81.

Remotti, Francesco. 2010. *L'ossessione identitaria*. Roma: Laterza.

Cita recomendada

Macchiarella, Ignazio. 2014. Reseña del libro *La pandereta. Suoni e identità della Cantabria*. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 18. [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES