

Patrimonio culturale: l'intangibile nel tangibile

a cura di Serena Facci e Federica Mucci



FUORI COLLANA

Patrimonio culturale: l'intangibile nel tangibile

a cura di Serena Facci e Federica Mucci

NeoClassica

Volume realizzato
con il contributo di



SERENA FACCI E FEDERICA MUCCI (A CURA DI)

PATRIMONIO CULTURALE: L'INTANGIBILE NEL TANGIBILE

ISBN 978-88-9374-086-9

I edizione: maggio 2025

©NEOCLASSICA SRL, 2025

via Latina 110

00179 – Roma

Tutti i diritti riservati – All rights reserved

Volume gratuito non destinato alla vendita

info@neo-classica.com

www.neo-classica.com

SOMMARIO

PREFAZIONE <i>Elena Sinibaldi</i>	7
INTRODUZIONE <i>Serena Facci e Federica Mucci</i>	11
 FEDERICA MUCCI La protezione internazionale del patrimonio culturale: un'impresa interdisciplinare	 17
 STEFANIA MABELLINI La tutela dei beni culturali alle prese con la nuova "pregnanza" dell'immateriale	 47
 SERENA FACCI E GIUSEPPE GIORDANO Siti musicati: l'intangibile nel tangibile	 59
 TERESA M. GIALDRONI Il "bene" musicale: dalla carta alla voce	 79
 PAOLA BENIGNI L'intangibilità della letteratura nella tangibilità dello spazio: i "luoghi letterari" nel patrimonio dell'UNESCO	 87
 ROSSANA BUONO Processi di dematerializzazione dell'Arte Contemporanea	 95
 ALESSIO DE CRISTOFARO Applicare la Convenzione di Faro oggi. Due progetti della Soprintendenza Speciale di Roma	 103
 ELENA MUSUMECI E CLAUDIO RIZZONI Il patrimonio campanario fra dimensione materiale e immateriale	 115
 VANNA VIOLA CRUPI La devozione eritrea nell'Abbazia di Casamari	 129

NICOLA PALMIERI
I suoni della Quaresima a Sessa Aurunca 153

ALBERTO ANNARILLI
Le melodie di Villa Mondragone
Quattro incontri musicali nel maggio 2024 165

Siti musicati: l'intangibile nel tangibile

SERENA FACCI E GIUSEPPE GIORDANO

SOMMARIO: 1. Introduzione. 2. Teatri, sale da concerto e altri luoghi di delizia. 3. Chiese del centro di Roma. 4. Santuari e luoghi di culto tra campagne e borghi.

1. Introduzione

Gli elementi connessi alla musica, al teatro e alla danza, in altre parole alle arti «performate» sono una parte consistente del patrimonio culturale intangibile. Nelle liste UNESCO per il patrimonio intangibile 299 elementi contengono tra le *keyword* la parola *Music*, 253 *Dance*, 39 *Theatre*. Questi numeri sono in gran parte sovrapponibili, ma non sempre.¹

L'Italia, che non vanta un numero di riconoscimenti molto elevato in queste liste, ne ha solo cinque che rispondono alla parola *Music*, alle quali si può aggiungere l'Opera dei pupi, a carattere teatrale, che contiene comunque elementi musicali. Ciò non toglie che la tipologia di riconoscimenti sia sufficiente per aiutarci a comprendere la varietà degli elementi, culturalmente patrimoniabili, in cui la musica è coinvolta: il «Canto a tenore sardo» (2008) e la «Pratica del canto operistico» (2023) sono ambedue relative alla prassi vocale utilizzata in forme di esecuzione musicali, pur connesse a eventi e contesti di uso molto diversi tra loro;² «l'Arte di suonare i corni alpini» (2020) riguarda una prassi strumentale espli-

¹ La pagina di ricerca riguarda: *Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity; List of Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding; Register of Good Safeguarding Practices*, <<https://ich.unesco.org/en/lists>> (consultato il 10/07/2024).

² La differenza tra i due repertori e la loro compresenza nelle liste in realtà la dice lunga sul cammino fatto dalla socio-cultura italiana negli ultimi sedici anni e dal suo stesso modo di relazionarsi all'idea di patrimonio intangibile: la tradizione del melodramma non rientra tra i repertori folklorici di piccole comunità locali o regionali, ed è parte della cosiddetta tradizione colta italiana ed europea. Quest'ultima però di fatto non è molto diversa, dal punto di vista socio-culturale, dalle pratiche tradizionali asiatiche di spettacoli e musiche di corte che hanno ottenuto l'inserimento nelle liste.

citamente motivata dalla sua funzione conviviale; «l'Arte della liuteria cremonese» (2012) ha a che vedere con l'artigianato applicato al suono e alla sensibilità musicale; le «Celebrazioni con grandi macchine a spalla» (2013) riguardano le competenze messe in campo in eventi rituali complessi, nei quali anche la musica è sempre presente e agisce in collegamento con altro tipo di arti e conoscenze.

In ognuno di questi elementi sono evidenti le connessioni tra la produzione musicale e quanto, luoghi e manufatti, ne rende possibile la concreta realizzazione, come anche è evidente la sostanza artistica che luoghi e manufatti assumono grazie al loro relazionarsi con la musica.

Le Convenzioni per la tutela dei tanti «patrimoni» che l'umanità tutta ha saputo capitalizzare (siti culturali e paesaggistici, competenze «intangibili» per la realizzazione di opere ed eventi di ogni tipo) presentano complessità interpretative e applicative, anche dovute ad apparenti margini di sovrapposizione dell'oggetto di protezione, come dimostrano diversi articoli in questo volume, e anche problematiche sperimentate dagli operatori culturali. Ma sono esse stesse un bene da difendere in un periodo in cui sembrano in pericolo i valori della pace e dei diritti umani, tra i quali vogliamo ricordare anche quelli alla fruizione della bellezza e al benessere nella relazione con gli altri. Abbiamo quindi voluto mettere in gioco le nostre competenze ed esperienze per portare il nostro contributo a un progetto interdisciplinare in cui possano essere messi a confronto angolature, contenuti, oggetti e linguaggi scientifici diversi, ma tutti parimenti convergenti verso un interesse comune.

Utilizzeremo il bagaglio scientifico dell'etnomusicologia, la quale si occupa soprattutto del concreto «farsi della musica», inteso come l'insieme del pensare-produrre-fruire. Non è sfuggita quindi agli studi etnomusicologi la relazione tra suoni e luoghi, coniugata sia nel grande tema del paesaggio sonoro (anche naturale), sia relativa alle musiche che abitano spazi durante eventi specifici.³ Non ci occuperemo qui di eventi minimali e immersi nella routine quotidiana, ma vogliamo dare al termine «evento» il senso più pregnante di situazione condivisa che si svolge in un tempo eccezionale e in un luogo ben preciso, modificandolo sensibilmente o modificandone comunque i modi con cui esso viene percepito in maniera intersensoriale.

³ Fondamentali sono stati i lavori di Steven Feld e la sua definizione di antropologia del suono e anche gli studi sulla connessione spazio-musica-acustica dei luoghi (cfr. Giovanni GIURIATI e Laura TEDESCHINI LALLI, *Spazi sonori della musica*, Palermo, L'Epos, 2010).

Presenteremo quindi alcuni casi di intreccio tra eventi musicali, ovvero beni culturali intangibili con il loro contenuto di saperi condivisi da artisti e fruitori, e i luoghi, sovente siti di interesse culturale, in cui essi si svolgono. Si tratta di luoghi deputati, quali i teatri e le sale da concerto, di luoghi di culto o altri spazi comunque adattati a ospitare esecuzioni musicali connesse a occasioni rituali.⁴ In tutti gli eventi descritti si instaurano forme di risonanza tra contenitori e contenuti, in senso reale e anche simbolico, e mutua valorizzazione, almeno nei casi più felici.

2. Teatri, sale da concerto e altri luoghi di delizia

(SERENA FACCI)

Federica Mucci, nel suo articolo qui pubblicato, ricorda come la protezione dei valori culturali intangibili sia essenziale e, per le sue peculiari caratteristiche, sia stato necessario sviluppare una convenzione apposita, concepita in linea con la natura di tali valori, sebbene la sua struttura sia apparentemente molto simile a quella della convenzione sul patrimonio mondiale culturale e naturale.

Dal canto suo Stefania Mabellini nel suo articolo afferma come la giurisprudenza, in particolare il Consiglio di Stato, abbia recentemente evidenziato l'importanza nella definizione dei «beni» del loro uso e del loro evolvere nel tempo.

Vorrei dialogare con questa osservazione a partire da una esperienza personale che ha a che fare anche con la vitalità che promana da certi luoghi in genere considerati «beni». In Lungotevere Tor di Nona, a Roma, davanti la fontana che ricorda il distrutto teatro Apollo, avverto sempre un sentimento di malinconia per qualcosa di perduto, ma anche l'impressione che continui a palpitare da quelle parti una specie di *genius loci* artistico-performativo, pur nascosto tra il traffico nervoso dell'oggi. Nulla più resta dell'edificio che da torre carceraria passò a diventare teatro nel XVII secolo e poi fu più volte danneggiato, restaurato, distrutto, ricostruito, finché dovette cedere il posto negli anni '80 del XIX secolo agli argini del Tevere voluti dal nuovo Regno. Una più

⁴ I riti hanno sempre contenuti musicali e/o teatrali e da diverso tempo l'antropologia culturale, a partire da Victor W. TURNER, *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino, 1993 (ed. or. *The Anthropology of Performance*, New York, Paj Publications, 1988), ne ha evidenziato le componenti performative. A proposito della liturgia cristiana un contributo è venuto recentemente da Roberto TAGLIAFERRI (a cura di), *Competenza rituale. La «messa in scena» della fede come ars celebrandi*, Roma-Padova, CVL-Edizioni liturgiche-Abbazia di Santa Giustina, 2020.

piccola sala fu ricostruita nei paraggi e ha ora il nome di Teatro Tordinona, con la sala Pirandello perché vi furono messe in scena opere del celebre drammaturgo. I precedenti teatri settecentesco e ottocentesco invece erano stati in gran parte dedicati al melodramma con prime assolute di moltissimi autori, tra i quali Pergolesi, Rossini, Verdi (*Il trovatore* e *Un ballo in maschera* sono citati nell'iscrizione della fontana). Postuma, ci fu anche la prima di *Il Duca d'Alba* di Donizetti pochi anni prima della demolizione.⁵

Come si è detto, nel 2023 la pratica del canto operistico italiano è stata iscritta nella *Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity*. D'altra parte, in questi stessi anni, dal 2021 è stata anche avanzata la candidatura per il riconoscimento dei Teatri storici della regione Marche nella *World Heritage List*.⁶ Le richieste (una accettata, l'altra al momento no, ma non mi sembra questa una discriminante importante ai fini dei discorsi affrontati in questo libro in quanto i teatri storici sono sovente oggetto almeno di vincoli) riguardano «beni» di differente natura, tanto è vero che le loro destinazioni si inseriscono liste differenti.

In altre parole, il caso dei luoghi deputati allo spettacolo dal vivo (teatro, musica), mi sembra veramente emblematico di quanto l'identità di un bene sia il risultato commisto di materia ed esperienza. È proprio quell'*expertise* di cui parla la Convenzione per i beni «intangibili» del 2003 a condizionare la fattura del sito. Il valore architettonico e artistico di illustri teatri d'opera, pensiamo alla Scala di Milano, la Fenice di Venezia, l'Olimpico di Vicenza, il San Carlo di Napoli (e i moltissimi altri piccoli e grandi in Italia e nel mondo, ivi inclusi i modernissimi quali quello di Pechino) è sancito dalla storia dell'arte, ma è veramente difficile slegare la loro fattura e le modalità costruttive dalla loro funzionalità e dalla loro storia (pensiamo al nuovo Regio di Torino rinato nel Novecento per soddisfare un pubblico ben diverso da quello sette-ottocentesco).

⁵ Philip GOSSETT, *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena*, Milano, Il Saggiatore, 2009.

⁶ UNESCO, *World Heritage Convention*, <<https://whc.unesco.org/en/tentativelists/6556/>>; Regione Marche, *Al salone del libro di Torino la candidatura Unesco dei Teatri storici delle Marche*, <<https://www.regione.marche.it/News-ed-Eventi/Post/91810/Al-Salone-del-libro-di-Torino-la-candidatura-Unesco-dei-Teatri-storici-delle-Marche-Acquaroli-Oppor-tunit%C3%A0-per-il-sistema-Italia-Biondi-Luoghi-di-cultura-e-di-collettivit%C3%A0>> (consultato il 10/07/2024).

Ma quel che più ci preme, in questa sede, è che anche solo visitando i siti internet di questi luoghi deputati è evidente che ciò che più li qualifica è la vitalità brulicante della loro programmazione e produzione di spettacoli. Finché questa resta viva, la «tutela» del bene sarà necessaria e, allorché quest'ultima sfuggisse al controllo (i roghi soprattutto costellano la vita dei teatri) è proprio quella vitalità che li porterà a rinascere, come è avvenuto tante volte nella storia anche per il teatro Apollo di Roma. Ma anche quando quella vitalità si spegne, come è avvenuto per teatri e anfiteatri dell'antichità di cui restano tracce archeologiche non sempre in buono stato da poter essere riutilizzate, permane comunque in essi, come per la fontana che ricorda il teatro Apollo, l'aura del luogo destinato all'arte dello spettacolo, al divertimento, all'espressività, alla bellezza collettivamente condivise, in altre parole un'aura da «bene culturale intangibile» in un luogo ben «tangibile». Non vanno nemmeno sottovalutate le competenze necessarie per ricostruire il ruolo che quei luoghi hanno rivestito nella storia e dividerlo, per esempio, con i visitatori di questi siti, che in Italia vanno dal Colosseo fino ai vari resti di teatri greci e romani. Il recente restauro a Roma del Mausoleo di Augusto ha riportato alla memoria anche gli usi disparati di quel luogo millenario nel cuore di Roma, fino all'Auditorium Augusteo, attivo dal 1908 al 1936. La sua chiusura causò non pochi rimpianti nella vita musicale della città, fino all'apertura di altre sale (in via della Conciliazione, al Foro Italico e infine l'Auditorium per eccellenza, ovvero il Parco della Musica inaugurato nel 2002). Il narrare dell'anima di un luogo è essa stessa a ben vedere cultura che riempie gli spazi di nuovi significati.

Guardando, viceversa, al futuro sta già avvenendo che alcuni luoghi (sale da concerto, auditorium e cinema-teatri, ma il discorso può allargarsi anche a sale da ballo e discoteche) che hanno avuto e/o hanno un valore commerciale, proprio in virtù dell'importanza del loro contenuto performativo, prima o poi possano essere, quanto meno, soggetti a vincolo. Facciamo l'esempio, in Liguria, dei luoghi ospitanti il Festival della Canzone Italiana di Sanremo (IM), che si è svolto nel Salone delle Feste del Casinò Municipale dal 1951 al 1977, quando è passato alla sede attuale, ovvero il cinema-teatro Ariston.⁷ Il Casinò Municipale

⁷ Il Festival della canzone italiana è stato ospitato dal Salone delle Feste del Casinò Municipale di Sanremo dal 1951 al 1977. Da allora si svolge nel cinema-teatro Ariston, ad eccezione dell'edizione del 1990 a causa di una ristrutturazione del teatro stesso. È sempre stato trasmesso dalla RAI, nei primi anni la ripresa era solo radiofonica, a partire dal 1955 anche televisiva. Cfr.

di Sanremo è stato sottoposto a vincolo nel 2008, evidentemente non solo per il coinvolgimento nel Festival.⁸ L'Ariston attualmente non ha avuto vincoli, ma gli sono state riconosciute alcune qualità costruttive⁹ e soprattutto è noto ben al di là dei confini comunali proprio grazie al Festival. Quest'ultimo impegna il cinema-teatro per un periodo limitato dell'anno (e non è l'unico evento che vi ha luogo, basti pensare per esempio al Premio Tenco), ma è seguito televisivamente da decenni da milioni di persone ed è sicuramente quello che ha reso non solo noto, ma «mitico» il «palco dell'Ariston». Non ci stupirebbe, credo, un futuro vincolo e/o un processo di musealizzazione. A proposito della valorizzazione di siti in virtù della loro importanza nella storia dei media, del resto, citiamo l'attuale Museo della radio e della televisione, nel nuovo allestimento del 2020 situato nei locali del centro di produzione della RAI di Torino.

L'esempio dei teatri d'opera e di prosa, degli auditorium, dei cinema e dei centri di produzione di cultura anche mediatica trasformati in musei è forse il più semplice per comprendere l'intreccio tra elementi culturali «immateriali» e il valore dei siti «materiali» che li ospitano.

3. Chiese del centro di Roma

(SERENA FACCI)

Nel 2014, con don Cola Lubamba, musicista attivo presso la chiesa congolese, da poco arrivato a Roma per studiare al Pontificio Istituto di Musica Sacra, ci

Serena FACCI e Paolo SODDU, *Il Festival di Sanremo. Parole e suoni raccontano la nazione*, Roma, Carocci, 2011.

⁸ Provvedimento del DDR n. 118 del 13/11/2008, cfr. Elenco Beni immobili della Regione Liguria sottoposti a tutela ai sensi di d.lgs. 42/2004, <https://sabapimsv.cultura.gov.it/wp-content/uploads/2022/09/08_Provincia-Imperia.pdf>, (consultato il 18/05/2024).

⁹ La famiglia Vacchino, attualmente proprietaria dell'Ariston, ha gestito e realizzato fin dagli inizi del XX secolo locali per il cinema e il teatro, mostrando acume anche nella scelta dei costruttori. La prima sala cinematografica, *The American Cinematograph*, fu rilevata nel 1908. Nel 1952 fu avviato il progetto per un teatro polifunzionale, inaugurato nel 1963. Era innovativo sia per la qualità dell'acustica e dell'arredo, sia per la capienza e la presenza di locali e sale minori, come nelle successive multisala (Federica NATTA e Chiara LUMINATI, *Schedatura Scientifica di Teatri e Sale Cinematografiche presenti in Liguria e del patrimonio collegato*, Progetto: «Ricognizione del patrimonio collegato all'attività teatrale e alla sua documentazione in Liguria», Regione Liguria - Dipartimento DIRAAS Università di Genova, 2020, <https://www.regione.liguria.it/components/com_publiccompetitions/includes/download.php?id=28524:teatri-sale-cinematografiche-liguria.pdf>, consultato il 18/09/2024).

siamo trovati a passare davanti la chiesa di Sant'Andrea della Valle. Cola mi ha chiesto, in francese perché parlava poco l'italiano allora, come si chiamasse quella chiesa e dopo la mia risposta ha esclamato: «C'est importante!». Mi sono affrettata a rispondere di sì e a mettere insieme le mie reminiscenze riguardanti i nomi degli architetti e pittori che avevano dato vita a quella meraviglia. Lui ha incalzato: «Oui, oui, mais c'est importante!». Sapendo che era musicista ho pensato che si riferisse all'ambientazione del primo atto della Tosca e quindi ho accennato all'opera di Puccini e anche al film, *Tosca nei luoghi della Tosca*, che forse aveva visto. Cola ha ascoltato con pazienza e poi ha chiarito: «C'est une église importante, car Saint André était le frère de Saint Pierre». Ho realizzato così che, nonostante fossi cattolica, di fronte alle chiese del centro di Roma avevo un pregiudizio: per me, come forse per molti, prima ancora che vivi luoghi di culto esse sono musei, nicchie custodi di preziose opere d'arte e segni del passato.

A partire dal 2013, con un piccolo gruppo di dottori di ricerca e studenti dell'Università di Roma Tor Vergata stiamo effettuando una ricerca sulle musiche liturgiche nelle chiese di Roma (cattoliche, ortodosse e protestanti) in cui officiano comunità straniere. La città, per la sua storia condizionata dalla presenza della Santa Sede, ha una forte connotazione religiosa e cosmopolita e un suo specifico modo di aprirsi alle culture altre, grazie al secolare movimento di pellegrini, nonché di sacerdoti e suore che da tutto il mondo vengono a studiare in Università e collegi cattolici, al quale si è aggiunta la consistente immigrazione degli ultimi decenni.¹⁰ Il centro storico cittadino (riconosciuto nel suo insieme come sito Patrimonio dell'Umanità dall'UNESCO)¹¹ è costellato di chiese, molte delle quali sono state chiuse nel corso del XX secolo a causa dello spopolamento del centro stesso e anche della progressiva secolarizzazione della vita cittadina. Il Vicariato di Roma ha dunque concesso ad alcune comunità straniere di utilizzarne alcune per le loro celebrazioni e quindi questi edifici, con una lunga storia alle spalle e una fattura prevalente di tipo barocco, hanno trovato nuova vita rituale spesso caratterizzata diversamente da quella originaria per motivi geo-culturali legati alla provenienza dei fedeli.¹²

¹⁰ Cfr. Carmelo RUSSO e Alessandro SAGGIORO, *Roma città plurale*, Roma, Bulzoni, 2018.

¹¹ L'iscrizione come «Historic Centre of Rome, the Properties of the Holy See in that City Enjoying Extraterritorial Rights and San Paolo Fuori le Mura» è del 1980.

¹² Le cosiddette «chiese nazionali», non sono una novità a Roma. Santa Maria in Cosmedin,

Alle chiese cattoliche si affiancano inoltre quelle protestanti, edificate alla fine del XIX secolo dopo l'Unità del Paese, che accolgono anch'esse molti fedeli di origine non italiana, e quelle di rito orientale (bizantino, siriano, alessandrino, etiope) che possono essere cattoliche od ortodosse. Le comunità nazionali ortodosse talvolta officiano in locali adiacenti le chiese, talvolta in vere e proprie chiese, come la comunità eritrea ortodossa di San Michele in piazza San Salvatore e la georgiana di Sant'Andrea nel quartiere Monti. In quest'ultima chiesa abbiamo ascoltato e documentato per anni la liturgia di San Giovanni Crisostomo eseguita secondo lo stile polifonico della Georgia, dichiarato patrimonio culturale intangibile dall'UNESCO.¹³

Questi anni di ricerca ci hanno insegnato che i luoghi di culto cristiani del centro di Roma sono multiculturali e nello stesso tempo polifunzionali, in quanto parrocchie e cappellanie sono comunque condivise da gruppi di turisti-visitatori e comunità di fedeli italiani e/o stranieri, che officiano con lingue, apparati e musiche variegate.

Di volta in volta ogni edificio acquista un'atmosfera e un significato diverso. Ricordo, per esempio, un episodio avvenuto nel 2016 a San Luigi dei Francesi, chiesa cattolica in cui si officia in francese. Un gruppo di profughi siriani da poco arrivati in Italia grazie ai corridoi umanitari istituiti da alcune organizzazioni umanitarie, avevano partecipato con loro canti alla messa. Alla fine della funzione si erano posizionati con le spalle all'altare principale per fare una foto ricordo, con i sorrisi di sollievo di chi è riuscito a fuggire dall'orrore. Contemporaneamente, la attigua zona della cappella Contarelli nella navata sinistra (con le famose opere di Caravaggio dedicate a San Matteo), si era affollata di turisti che, dopo aver fatto la fila all'esterno in attesa della fine della messa, a loro volta scattavano fotografie per documentarsi in una situazione totalmente diversa.

dei melchiti mediorientali, già nell'VIII secolo era riservata alle comunità greche profughe a causa dei movimenti iconoclasti, San Luigi dei Francesi è chiesa nazionale francese dal 1589 e Santa Maria dell'Anima, nazionale tedesca, fu edificata nel XV secolo nello stile gotico delle chiese nordeuropee da Johannes Burckard.

¹³ L'attività del coro di questa comunità è stata l'oggetto del libro Serena FACCI, *Galoba. Il canto liturgico nella comunità georgiana cristiano-ortodossa di Sant'Andrea di Roma (2014-2019)*, Roma, NeoClassica, 2022. Per un'introduzione alla ricerca e una bibliografia pur non aggiornata di quanto prodotto dal gruppo di ricerca, vedasi Serena FACCI, «Una ricerca sulle musiche migranti nelle chiese di Roma. Storie e esiti», in Guido RASCHIERI (a cura di), *Il terzo suono: dialoghi al crocevia delle tradizioni orali*, vol. 2, Trento, Università di Trento, 2023, pp. 2-23.

Ciò che maggiormente abbiamo colto attraverso la nostra ricerca e sottolineato nelle nostre pubblicazioni è stata la stratificazione culturale che è possibile cogliere non appena si entra nelle chiese che ospitano comunità straniere. Pur nel rispetto dei vincoli stabiliti dalla legge, l'esibizione di icone, tappeti e talvolta iconostasi modifica non poco l'arredo artistico sovrapponendosi a quello precedente, che comunque non può essere violato in alcun modo perché soggetto a molti vincoli come noto. Ma sono soprattutto i rituali, con i gesti e l'abbigliamento previsto per celebranti e assemblee e il risuonare di formule liturgiche, preghiere collettive, letture cantillate e bellissimi e variegati canti a creare il contrasto tra l'edificio originale e la vitale occasione rituale, dunque tra il passato e il presente, il qui e il là (dei luoghi di origine dei fedeli), le sonorità immaginate per i riti previsti per quel luogo e le attuali.

Nella chiesa della Natività di Gesù in piazza Pasquino in cui da più di trent'anni si officia secondo il rito cattolico zairese, il coro a quattro parti, accompagnato da un gruppo di musicisti con strumenti elettrici (tastiera, chitarra e basso) e percussioni (batteria, congas e vari sonagli) anima la messa con musica congolese.¹⁴ Ancor prima di sentire i canti, tanto coinvolgenti da attrarre anche i turisti che passeggiano in quel largo adiacente piazza Navona, colpisce vedere le grandi casse dell'amplificazione, una delle quali posizionata sul confessionale. La gioiosa vitalità di questo rito contrasta con l'iscrizione impressa in una lapide sulla facciata della piccola chiesa in cui se ne rammenta l'uso per l'assistenza ai morenti, tra i quali i condannati a morte che qui nel XIX secolo si fermavano a pregare andando al patibolo.¹⁵

Molto meno nota e poco distante è la chiesa di San Tommaso in Parione, cattolica di rito eritreo (una variante del rito etiope). Le melodie liturgiche e i canti e danze accompagnate dai tamburi e sonagli sacri (*kebero* e *tzenatzil*) sono completamente diverse da quelli congolese, ma saturano ugualmente l'ambiente (si veda in questo libro l'articolo di Vanna Viola Crupi). Pur avendo una lunga storia (è stata fondata nel XII secolo, ha ottenuto il titolo cardinalizio ed è ricordata anche

¹⁴ Si tratta di una delle varianti del rito cattolico romano nata dopo la riforma liturgica avviata dal Concilio Vaticano II. Per una puntuale descrizione dei riti realizzati in questa chiesa si veda Alessandro COSENTINO, *Esengo. Pratiche musicali liturgiche nella chiesa congolese di Roma*, Roma, NeoClassica, 2019.

¹⁵ «Archisoliditii animis morientium in extremo agone iuvandis» è l'iscrizione presente sulla lapide apposta da Pio IX nel 1862. La chiesa era nata alla fine del XVII secolo come oratorio dell'Arciconfraternita della Natività, detta degli Agonizzanti.

in quanto nel XVI secolo vi fu ordinato e vi esercitò il diaconato San Filippo Neri) la chiesa non vanta opere d'arte rinomate e non è molto frequentata dai turisti. Ciononostante, ricordo due persone che si erano infilate furtivamente durante una celebrazione con la chiesa gremita dalle donne fasciate dalla rituale veste bianca, tra fumi di incenso e vibranti preghiere, per guardare un elegante bassorilievo neoclassico sul sepolcro di Giuseppe Ceccacci (1833), presso l'entrata.

Vorrei concludere ricordando la Basilica di Santa Anastasia al Palatino. Tra le più antiche di Roma (le origini si fanno risalire al IV secolo) questa basilica minore dedicata alla santa martire morta durante le persecuzioni di Diocleziano, ha oggi l'impianto barocco del restauro voluto da Urbano VIII. L'interno è ampio e ricoperto di marmi, con un'acustica particolarmente risonante. A partire dal 2020 è stata riservata ai cristiani di rito malabarese del Kerala (India meridionale), ma nei primi anni della nostra ricerca i fedeli indiani la condividevano con ghanesi e italiani, i quali avevano anche un gruppo carismatico.¹⁶ Nello stesso luogo, dunque, si succedevano eventi liturgici molto differenti tra loro. La dimensione sonora domenicale era particolarmente interessante allorché si succedevano la messa ghanese, con i ritmati canti in stile gospel accompagnati da percussioni, e quella malabarese, con le lunghe melodie unisone dei canti basati sui modi e cicli ritmici indiani, peraltro, in alcuni casi, accompagnati da *tabla* e tastiera elettronica secondo gli stili più attuali.¹⁷

Gli esempi potrebbero continuare, ma penso siano sufficienti per comprendere come il ruolo, il senso e la percezione anche estetica dei luoghi di culto siano definiti da una complessità di fattori. Gli eventi, in questo caso rituali, riempiono i luoghi, che a loro volta vengono adattati per ospitarli, creando possibilità plurime di fruizione e con esse, nuovamente, un imprescindibile reciproco condizionamento tra quanto in genere definiamo patrimonio culturale tangibile, puntualmente segnalato sulle guide turistiche, e le necessità attuative dei patrimoni di conoscenze e competenze tipiche del patrimonio intangibile.

¹⁶ Antonella DICUNZO, *La preghiera carismatica di lode e adorazione. Pratiche musicali tra i carismatici cattolici della Basilica di Sant'Anastasia al Palatino*, tesi di laurea magistrale, La Sapienza Università di Roma, a.a. 2015-16.

¹⁷ Cfr. Alessandro COSENTINO, «La Domenica delle Palme e la Via della Croce della comunità cattolica siro-malabarese di Roma, tra aspetti devozionali e di autorappresentazione», in Alberto ANNARILLI e Alessandro COSENTINO (a cura di), *Praises. Musiche e liturgie nelle comunità cristiane migranti di Roma*, Roma, NeoClassica, 2025, pp. 97-116.

4. Santuari e luoghi di culto tra campagne e borghi

(GIUSEPPE GIORDANO)

In anni più recenti, un po' in tutta Italia, dal Trentino alla Sicilia, abbiamo assistito a una riscoperta e a una valorizzazione degli storici percorsi che i pellegrini compivano per raggiungere i più importanti luoghi di culto del Cristianesimo. Noti anche come «cammini», questi percorsi attraversano oggi città, paesi, colline, montagne, fiumi, laghi, e toccano chiese rurali, monasteri, castelli, raggiungendo quasi sempre il luogo di culto che rappresenta l'epicentro di una devozione largamente condivisa. Oltre alla ben nota Via Francigena, la nostra penisola è oggi intrecciata di numerosi «percorsi di devozione». Giusto per citarne alcuni: il Cammino di Sant'Anna in Piemonte, il Cammino di San Pietro tra Abruzzo e Lazio, il Cammino di San Benedetto tra Umbria e Lazio, il Cammino di San Nilo in Campania, l'*Itinerarium Rosaliae* in Sicilia, e tanti altri ancora. Si tratta di percorsi che, nonostante esistano di fatto e nonostante siano ben tracciati su cartine geografiche spesso disponibili online o a stampa per turisti appassionati di trekking o per improvvisati escursionisti, si caricano però di un valore simbolico soltanto nel momento in cui qualcuno li attraversa ritualmente, facendo esperienza di una peregrinazione nel tempo e nello spazio, alla ricerca di un centro sacrale in cui la dimensione devozionale si intreccia, meglio che altrove, con ansie, bisogni, emozioni, comportamenti individuali e collettivi dai tratti performativi più o meno «di lunga durata». Non sbaglieremmo pertanto a definire questi tragitti come percorsi fatti di uomini, di idee, di emozioni, sentimenti, valori, ma anche di voci e suoni con cui l'uomo è ancora in grado di raccontare e, dunque, di far esistere lo spazio sacro. È a tutti noto come la musica sia da sempre un elemento intrinsecamente legato allo spazio, a quello urbano o a quello naturale. Nei contesti religiosi, in particolare, la musica ha svolto un ruolo fondamentale nel definirne o rafforzare il legame tra l'uomo e il divino, tra il tangibile e l'intangibile, ovvero tra ciò che esiste e quello che diviene invece una necessaria e quanto mai ricercata rappresentazione della realtà, ovvero di ciò che assume i tratti di una proiezione sul piano simbolico di un ordine cosmico. L'antropologo della musica Alan Merriam non a caso considera la «rappresentazione simbolica» come una delle funzioni della musica.¹⁸

¹⁸ Cfr. Alan MERRIAM, *Antropologia della musica*, Palermo, Sellerio, 1983, pp. 230-57.

Ho creduto necessario inserire questa breve premessa prima di concentrarmi sulla descrizione di ciò che ho potuto rilevare nel corso di indagini etnomusicologiche riguardanti la ritualità festiva connessa ai pellegrinaggi e in particolare ad alcuni santuari e chiese del centro-sud Italia, ma anche ad alcuni riti processionali che interessano i piccoli borghi.

I santuari, luoghi di culto spesso situati in spazi aperti o all'interno di centri urbani, sono stati e continuano a essere palcoscenici di intense manifestazioni musicali. La musica popolare, con i suoi ritmi coinvolgenti e i testi ricchi di significati simbolici, ha accompagnato per secoli le processioni religiose e le feste popolari, contribuendo a creare un senso di comunità e a rafforzare l'identità di un paese o di una regione. In questo connubio tra musica e spazio sacro, il «suono umanamente organizzato»¹⁹ diventa un potente veicolo per esprimere emozioni, trasmettere valori, tramandare tradizioni, creando un legame indissolubile tra l'uomo e lo spazio sacro.

La musica, infatti, ha il potere di connotare uno spazio, un luogo, un ambiente; lo trasforma, lo orienta, lo maschera se occorre, lo sacralizza. Al contrario, gli spazi, gli oggetti, il contesto, si prestano a definire e interpretare il suono secondo una matrice interpretativa che è quasi sempre il risultato di codificazioni culturali, sociali, religiose. Per tale ragione risulterebbe riduttivo considerare i luoghi del sacro, sia che si tratti di chiese, santuari, monasteri sia che si tratti di percorsi processionali o tragitti rituali di pellegrini, senza tenere conto della dimensione sonora che dà voce alla «materia sacra», che marca i confini spazio-temporali del sacro, delimitando lo spazio strutturato dove si compie l'esperienza religiosa dallo spazio amorfo del quotidiano.

Il primo esempio che vorrei descrivere riguarda il Santuario della Madonna della Montagna di Polsi, che sorge nel grembo dell'Aspromonte, in Calabria, a circa 860 metri di altitudine, incastonato in uno squarcio della montagna, nei pressi di una fiumara che già nell'XI secolo era detta Fiumara della Madonna, proprio per la vicinanza all'antico luogo di culto mariano.²⁰ Nel santuario di Polsi oggi si venera una cinquecentesca immagine policroma in pietra tufacea della *Vergine in trono col Bambino*, comunemente chiamata *Madonna della*

¹⁹ John BLACKING, *How musical is man?*, Seattle-London, University of Washington Press, 1973.

²⁰ Salvatore GEMELLI, *Storia, tradizioni e leggende a Polsi d'Aspromonte*, Roma, Gangemi, 1992, p. 51.

Montagna, che con molta probabilità sostituì una più antica icona che vi si venerava già dal periodo bizantino.

Polsi è stato da sempre luogo prediletto dai pastori che vi si recavano per compiere l'antico rito della transumanza, da maggio a settembre, non a caso gli stessi mesi in cui annualmente il santuario ritorna a vivere dopo il letargo invernale. I *misi grandi* (i mesi grandi) li chiamano i pastori che ho conosciuto sul posto, quelli appunto in cui bisogna ancora oggi spostarsi per raggiungere la montagna, con non poche fatiche, insieme agli animali, e ricostituire sul luogo di arrivo un nuovo equilibrio fra tempo e spazio, fra animali, uomini e dèi. Fino a metà settembre, il mese del ritorno a casa, ma anche il mese in cui si celebra la grande festa con una lunga veglia nella notte tra l'uno e il due del mese. Sarebbe per tutti impossibile pensare al Santuario di Polsi senza considerare i suoni che lo connotano e che annualmente, nei giorni della festa, ne animano gli spazi tutti. Polsi è luogo di ritrovo di zampognari, di suonatori di tamburello, di organetti e fisarmoniche, di giovani e anziani che si recano a piedi in pellegrinaggio imbracciando i loro strumenti, cantando e danzando lungo i sentieri tortuosi e impervi che conducono al Santuario.

Mi sono recato una prima volta a Polsi in un giorno qualsiasi di agosto del 2022, quando il santuario e i boschi che lo circondano sembravano in letargo: regnava un assoluto silenzio, interrotto soltanto dai rintocchi dell'orologio della chiesa che ogni quarto d'ora marcavano un tempo altrimenti quasi indefinito che scorreva là dove un lembo azzurro di cielo sembrava toccare quella terra per tutti sacra. Lo scampanio del mezzogiorno parve allietare l'intera vallata, mentre continuava a giungere qualche visitatore che, ancora incredulo di essere arrivato, discuteva a bassa voce sulle condizioni della strada, prima di cedere al fascino sacrale di quel luogo. Sono ritornato a Polsi poco dopo, nei giorni della festa, dal trenta agosto al due settembre dello stesso anno. Il paesaggio sonoro era adesso completamente cambiato. La montagna era un continuo fruscio di voci, rumori di automobili, di fuoristrada e motocross con cui di continuo giungeva gente nella vallata.

Arrivavano carovane di pellegrini che a piedi avevano percorso chilometri e chilometri, alcuni anche scalzi per voto fatto alla Madonna. Ciascuna carovana col proprio stendardo e soprattutto con i propri canti e con i propri strumenti. Non si va a Polsi, infatti, senza almeno una zampogna, un organetto e un tamburello. La dimensione musicale, e soprattutto la danza, connota

fortemente la festa di *Maria di la Muntagna*. Al giungere di ciascun gruppo di devoti, questi entravano in chiesa compiendo l'offerta musicale alla Madonna, con musiche strumentali, talvolta anche danzando davanti alla statua, oppure intonando il saluto cantato con lo sguardo rivolto alla statua intronizzata lateralmente all'altare. In quei due giorni ogni angolo del santuario risuonava di voci, canti, musiche, acclamazioni, ininterrottamente. Vi facevano eco i sentieri circostanti lungo i boschi, da dove giungevano altri suoni e altre voci dei pellegrini che a piedi raggiungevano il luogo di culto. Dinanzi alla chiesa o nei pressi di alcune improvvisate baracche si danzava la tarantella a suon di organetto e tamburelli; all'interno della chiesa invece soprattutto le donne intonavano incessantemente rosari e canti devozionali, facendo a turno per non lasciare in silenzio la chiesa, anche nelle ore notturne. «Questa è Polsi» dicevano con un pizzico di orgoglio i fedeli, sottolineando come la musica e la danza fossero al centro di una azione devozionale largamente partecipata e da tutti ricercata. E in effetti grazie alle musiche, ai canti, alle danze, alle acclamazioni, il Santuario è tornato a vivere, a raccontarsi e raccontare, dunque, a esistere. L'esperienza comunitaria della musica è qui vissuta come manifestazione del sacro, come una sorta di epifania sonora: «È la Madonna che lo vuole», dicevano i pellegrini. La potenza del sacro trova compimento, dunque, anche attraverso l'azione performativa e soprattutto attraverso quella musicale.

Terminata la processione che concluse il secondo giorno di festa, e riposta la statua nella sua custodia, i pellegrini cominciarono a intraprendere i percorsi di ritorno, ancora una volta imbracciando i loro strumenti lungo i sentieri in salita. Polsi sarebbe da lì a poche ore tornata al silenzio e le campane dell'orologio – che per tre giorni nessuno aveva più sentito – avrebbero nuovamente discretizzato, quarto dopo quarto, il tempo sacro della montagna.²¹

Quanto descritto in riferimento al santuario di Polsi risulta esemplificativo di molte altre azioni musicali e rituali che connotano i numerosi santuari presenti nel nostro Paese, siano essi collocati *extra moenia* (si pensi al Santuario della Madonna del Pollino in Basilicata, al Santuario di Montevergine in

²¹ Per una considerazione etnomusicologica del pellegrinaggio alla Madonna di Polsi si vedano in particolare: Giorgio ADAMO, «Musica e identità nel Pellegrinaggio a Polsi», *EM Rivista degli Archivi di Etnomusicologia*, 2, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia - Squilibri, 2006, pp. 197-222; Giuseppe GIORDANO, «La festa della Madonna della Montagna a Polsi: cronaca di una recente indagine etnomusicologica», in Sebastiano MANNIA (a cura di), *La montagna: miti, simboli, immagini, storie, culture*, Palermo, Fondazione Buttitta, 2024, pp. 301-22.

Campania, al Santuario della Santissima Trinità di Vallepietra nel Lazio, a quello di Santa Rosalia in Sicilia, ecc.) sia presenti all'interno di paesi e città (dal Santuario del Divino Amore a Roma al Santuario di San Francesco a Paola, da quello di Santa Rita a Cascia a quello di Loreto o ancora al Santuario di Padre Pio a San Giovanni Rotondo o a quello di San Matteo a San Marco in Lamis ecc.). Si tratta di luoghi che, pur possedendo un intrinseco valore di sacralità dato spesso dalla presenza di una reliquia, di un simulacro «miracoloso», di un elemento naturale ritenuto sacro (una fonte d'acqua, una grotta in pietra, ecc.), si caricano di potenza nel momento in cui vengono animati dalla forza del suono, dalla parola intonata, generando una vera e propria ierofania, nell'accezione in cui è intesa da Eliade, ovvero come «atto di manifestazione del sacro [...] di qualcosa di completamente diverso che non appartiene al nostro mondo».²²

Il concetto apparirà ancora più immediato se consideriamo quanto accade, ad esempio, in molti luoghi di culto dell'area etnea durante il cosiddetto rito delle cantate: performance musicali che vengono messe in atto dai fedeli nelle vigilie di alcune feste perlopiù dei santi patroni. All'ora stabilita, la sera della vigilia, un gran numero di devoti si raduna nella piazza antistante alla chiesa dove si custodisce il simulacro del santo di cui si celebra la festa, ancora velato e dunque occultato alla visione dei devoti dall'anno precedente²³, per intonare la *cantata*, ovvero un tradizionale inno al santo accompagnato oggi dalla banda musicale.²⁴ Continua a persistere nella concezione popolare l'idea che le *cantate* servano a svegliare il santo o la santa dalla *cameretta* (così è chiamata la cappella-custodia) dove dorme dall'anno precedente, prima di apparire nuovamente alla pubblica venerazione all'alba del giorno seguente, quando avviene la cosiddetta *svelata*. Dunque, quella che apparirebbe indubbiamente come

²² Mircea ELIADE, *Il sacro e il profano*, Torino, Boringhieri, 2018, p. 14.

²³ Un altro tratto caratteristico del teatro festivo di quella zona della Sicilia è la cosiddetta «Svelata del santo»: di norma all'alba del giorno della festa (in alcuni centri oggi questo avviene la sera della vigilia) il simulacro del santo venerato – che durante l'anno si conserva in un'apposita cappella detta *stanza dū santu* (stanza del santo), chiusa da ante di legno o da preziosi veli ricamati in oro, così da occultarlo alla vista dei devoti – viene svelato in forma solenne, tra acclamazioni, canti e applausi, per essere esposto sull'altare maggiore nei giorni della festa.

²⁴ Sul rito delle *cantate* si consulti in particolare Giuseppe GIORDANO, «Le cantate del Catanese», in Gabriella PALERMO (a cura di), *Identità e linguaggio. Parole, cose, fatti della cultura tradizionale siciliana*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2024, pp. 131-45.

un'offerta fatta alla divinità, andrebbe anche considerata quale elemento di un rito musicale volto a rifondare il potere dell'immagine sacra, richiamandola in vita dopo il lungo periodo di occultamento, per farla divenire «pienamente potente e operante al momento della rivelazione rituale e durante la festa».²⁵ Una potente epifania attuata dunque grazie alla musica e al canto che entrano in relazione con gli spazi e gli oggetti del sacro.

Un terzo e ultimo esempio riguarda invece le cerimonie festive che coinvolgono città, ma soprattutto paesi e piccoli borghi nel corso nell'anno. Non vi è regione, città o paese della nostra nazione in cui non si celebrino feste religiose che vedono il coinvolgimento a vario titolo delle comunità locali, soprattutto nelle grandi occasioni rituali del Natale, della Pasqua, nelle celebrazioni dei santi patroni e in casi più rari anche nelle ricorrenze civili. Le feste, in special modo quelle religiose, sono occasioni privilegiate in cui le comunità prendono parte a un articolato e complesso processo di autorappresentazione che coinvolge tanto i singoli quanto i gruppi (confraternite, associazioni, corporazioni di mestiere, gruppi politici, federazioni militari, ecc.).²⁶ Se da un lato questi riti risentono di un controllo «ufficiale» delle autorità ecclesiastiche, e hanno pertanto come luogo d'elezione la chiesa, nella maggior parte dei casi il palcoscenico di queste rappresentazioni diviene invece lo spazio urbano esterno: le strade, le piazze, gli atri di abitazioni domestiche; luoghi in cui, quasi per estensione, avviene una proiezione dell'azione rituale avviata all'interno di un luogo di culto «canonico».

Le numerose feste religiose che si celebrano nel corso dell'anno presentano ancora oggi, un po' dappertutto, una straordinaria vitalità che investe tanto il sistema cerimoniale quanto i contesti sociali e culturali entro cui queste manifestazioni si inscrivono.²⁷ Al contrario di quanto è stato registrato soprattutto nell'ultimo cinquantennio per altre forme della cultura popolare urbana ormai dissolte, le feste religiose manifestano ancora una spiccata continuità col passato, conservando molti dei tratti performativi e delle pratiche espressive

²⁵ FRANCESCO FAETA, *Il santo e l'aquilone. Per un'antropologia dell'immaginario popolare nel secolo XX*, Palermo, Sellerio, 2000, p. 41.

²⁶ VITTORIO LANTERNARI, *La grande festa. Vita rituale e sistemi di produzione nelle società tradizionali*, Bari, Edizioni Dedalo, 2004; ANGELO BRELICH, *Introduzione allo studio dei calendari festivi*, Roma, Editori Riuniti University Press, 2015.

²⁷ BRELICH, *Introduzione allo studio dei calendari festivi*, cit.

tradizionali talvolta ricodificate entro nuovi schemi semantici in risposta a più recenti esigenze comunitarie di vario ordine. Insieme agli altri segni del tempo festivo (apparati, addobbi luminosi, cibi, abiti, ecc.) anche i suoni assumono valore fortemente connotativo nella scena rituale e costituiscono al contempo un canale privilegiato entro cui veicolano informazioni di vario ordine. Dal Natale alla Settimana Santa, dalle feste in onore dei santi protettori alle numerose celebrazioni mariane, il paesaggio sonoro festivo presenta pertanto prerogative differenti in ordine ai luoghi, ai tempi o ai gruppi sociali protagonisti e/o antagonisti degli eventi rappresentati.²⁸ Musiche bandistiche, ritmi di tamburo, canti, acclamazioni e movimenti di danza impressi ai simulacri, se per un verso sono espressione del sentimento di devozione, al contempo divengono strumento di controllo, ponendosi quali «regolatori» delle forze in campo: nello scenario rituale è possibile infatti riversare quelle energie conflittuali (individuali o comunitarie) che sarebbe affatto controproducente attuare nella vita sociale reale.²⁹

Tutto questo assume una declinazione specifica anche in relazione agli spazi festivi, ovvero agli spazi urbani che nel tempo «straordinario» della festa vengono connotati, trasformati, convertiti dai suoni, dalle musiche, dalla forza della parola. E se consideriamo che gli spazi urbani sono anzitutto luoghi abitati dagli uomini, allora appare più evidente come la trasformazione festiva dello spazio passa anche attraverso la percezione sonora che gli uomini hanno dei luoghi in cui vivono, operano, producono e consumano significati. In altre parole, le vie di un borgo o la piazza di un paese non saranno più le stesse nel momento in cui vengono attraversate, direi quasi permeate dai suoni di una banda musicale che annuncia il passaggio di una processione o nel momento in cui gruppi di cantori li percorrono diffondendo il loro canto mesto o vivace, a seconda delle occasioni rituali, o ancora quando un solenne scampanio, proveniente dai campanili non tanto alti delle chiese di paese, impone all'improvviso un devoto silenzio che consente agli astanti esclusivamente di stare a

²⁸ Giuseppe GIORDANO, «Il paesaggio sonoro nelle feste religiose a Palermo», in Monica MODICA (a cura di), *Feste religiose a Palermo*, Palermo, Fondazione Ignazio Buttitta, 2018, pp. 27-42.

²⁹ Si veda in particolare Giuseppe GIORDANO, «Tradizioni musicali e conflitti rituali», in Nadia AMENDOLA e Giacomo SCIOMMERI (a cura di), *Conflitti. Arte, musica, pensiero, società*, Roma, Universitalia, 2017, pp. 161-74.

osservare lo spazio festivo e ascoltarne la voce. «Voce di Dio» non a caso si dice spesso delle campane delle chiese. Ma anche i fuochi d'artificio non mancano alla funzione di connotare certi spazi urbani, di marchiarli, di codificarne la percezione, seppure in un tempo limitato, molto limitato: quello dell'azione pirotecnica.³⁰ È così in numerosissimi paesi soprattutto del centro e sud Italia: a San Severo (in Puglia), dove nei giorni della festa della Madonna del Soccorso le vie del centro vengono interamente rivestite da batterie di castagnole che al momento dello scoppio verranno inseguite da centinaia di giovani devoti intenti a dimostrare le loro abilità nel non bruciarsi nell'affrontare il fuoco; a Riesi (in Sicilia) dove al passaggio della processione dell'Addolorata, nella notte tra il Giovedì e il Venerdì Santo, le vie del paese vengono cosparse da lunghe strisce di polvere da sparo e petardi esplose in ricordo dei tanti minatori morti nelle miniere;³¹ e ancora, il cosiddetto quartiere Fortino di Catania è da tutti conosciuto perché vi si sparano i grandi fuochi d'artificio per la festa della patrona Sant'Agata, e nel pensiero comune dei catanesi quel luogo è «il luogo dei fuochi» e non potrebbe essere diversamente, ovvero durante il resto dell'anno resta un luogo quasi anonimo.

Spesso mi succede che quando mi reco in un paese a fare ricerche e discuto con qualcuno sulle bellezze architettoniche del posto in cui mi trovo mi vengano dette frasi del tipo: «Ma lei deve comunque vedere questi vicoli quando vi passa la processione con la banda musicale e capirà quanto diventano belli!» oppure «Lei deve venire qui durante la novena del Natale e si renderà conto di quanto è bello il nostro centro storico quando passano le zampogne!». Frasi del genere ne avrò sentite a centinaia e ogni volta non posso fare a meno di riflettere sulla potenza del suono, sulla sua capacità di interferire, di intersecarsi con la fruizione dei luoghi, con il consumo culturale del tempo e dello spazio festivo.

³⁰ Già Giuseppe Pitre, ad esempio, per la Sicilia, poneva in evidenza come gli spari di fuochi d'artificio, ma anche gli schioppi di fucili, cannoni o altre armi da fuoco, servisse a marcare il tempo rituale e cerimoniale proprio in relazione ai luoghi, agli spazi rituali (cfr. Giuseppe PITRÈ, *Cartelli, pasquinate, canti, leggende, usi del popolo siciliano*, Palermo, Reber, 1913, pp. 334-5).

³¹ Nel sentimento comune, la statua dell'Addolorata che passa per le strade di Riesi (Caltanissetta) richiama le madri che fino a un recente passato, ovvero fino a quando nella zona erano ancora attive le miniere di zolfo, a ogni esplosione che si avvertiva, correvano disperate in giro per accertarsi che nella miniera non fosse morto il proprio figlio (cfr. Giuseppe GIORDANO, «I canti della Settimana Santa», in ROSARIO PERRICONE (a cura di), *Cultura tradizionale in Sicilia. Forme, generi, valori*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2018, p. 195).

Da diversi anni seguo per ragioni di ricerca i riti della Settimana Santa a Mussomeli, piccolo centro a vocazione agro-pastorale dell'entroterra siciliano, in provincia di Caltanissetta. Qui per tutto il periodo della Quaresima cinque «squadre» di cantori appartenenti ad altrettante confraternite laicali si riuniscono presso i propri oratori o nelle chiese parrocchiali per eseguire i *lamenti*, ovvero i canti penitenziali in stile polivocale, a quattro voci e in latino, che descrivono i momenti della Passione del Cristo.³² Nei giorni della Settimana Santa e soprattutto il Giovedì e Venerdì Santo i cantori prendono parte in contemporanea alle processioni penitenziali che si snodano dalle diverse chiese del paese, ponendosi ciascun gruppo dietro il fercolo che rappresenta la propria confraternita. Il mesto canto polivocale invade letteralmente tanto i corsi principali quanto i vicoli stretti e tortuosi della parte vecchia del paese, intrecciandosi con le marce funebri eseguite dalla banda e con i colpi di tamburo che marciano il passo processionale. Sono giorni in cui in paese ritornano gli emigrati, ma vi giungono anche numerosi seguaci del cosiddetto «turismo religioso», proprio per assistere, da spettatori attenti e incuriositi, alle processioni e per ascoltare gli ormai «famosi» lamenti cantati. Nessuno, fra paesani e non, riuscirebbe a considerare le chiese di Mussomeli, i suoi monumenti, le strade e le piazze, senza pensare al canto delle confraternite, senza fare riferimento alle marce funebri cantate, *Ah sì versate lagrime, Preghiera fervida, Gesù mio con dure funi*, e altre ancora che confrati e fedeli intonano ininterrottamente nel tempo della Passione e durante le processioni. Non sarà forse un caso che da alcuni anni Mussomeli è stato definito, con un decreto comunale, «Paese delle confraternite» e dunque anche paese del canto polivocale. Un cartello posto all'ingresso del paese lo dichiara a quanti vi accedono per visitarlo. Oggi si va a Mussomeli, non soltanto per visitarne il Castello, ma soprattutto per ascoltarne i canti.

Ovviamente, il caso di Mussomeli è soltanto un esempio dei molti paesi o piccoli borghi che hanno trovato nelle proprie tradizioni musicali anche un espediente per offrire ai visitatori una diversa lettura del territorio, degli spazi,

³² Sui canti polivocali in Sicilia si vedano: Ignazio MACCHIARELLA, *Il falsobordone fra tradizione orale e scritta*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1995; Sergio BONANZINGA, «Suoni e Gesti della Pasqua in Sicilia», *Archivio Antropologico Mediterraneo*, VII/1, 2002, pp. 181-90; Giuseppe GIORDANO, *Tradizioni musicali fra liturgia e devozione popolare in Sicilia*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2017.

dei beni architettonici posseduti. Al contempo, suoni, musiche, parole, e altri fenomeni sonori sono investiti da una valenza simbolica proprio in relazione ai luoghi in cui vengono prodotti e consumati, al pari di ogni altro fatto culturale, rispondendo pertanto a esigenze comunitarie e personali declinate di volta in volta anche in relazione a percorsi emotivi e sensoriali.

