

Nell'estate del 1954 Diego Carpitella e Alan Lomax giungono in Calabria, seconda tappa del loro lungo viaggio che per quasi un anno li porterà in tutta Italia nel primo, fondamentale programma di ricerca e documentazione dei canti e delle musiche popolari delle diverse regioni. Tra Vibo Marina e Pizzo Calabro trovano, per una serie di circostanze "fortuite", quasi l'intera ciurma della tonnara, e per quattro giorni vengono registrati numerosi canti e realizzate oltre cento fotografie. Oggi grazie al progetto "Sulle orme di Alan Lomax" dell'Associazione Etnopiano di Catanzaro, con il contributo della Regione Calabria (PAC 2014-2020, Azione 3.2, annualità 2019) e la collaborazione del Centro Studi Alan Lomax di Palermo, vengono pubblicati i principali materiali di quella ricerca, che rappresentano la più corposa documentazione, ad oggi disponibile, sulla cultura musicale delle tonnare italiane.

Volume realizzato con il contributo di



REGIONE CALABRIA

Dipartimento Turismo, Cultura, Istruzione e Beni Culturali
PAC Calabria 2014-2020, Azione 3, Tipologia 3.2, Annualità 2019



ASSOCIAZIONE ETNOPIANO

in collaborazione con



CENTRO STUDI ALAN LOMAX

AL VOLUME È ALLEGATO IL SEGUENTE CD

1. Toccau tocca 00:58
2. Leva leva 02:28
3. Tira la nassa 00:41
4. Sequenza 10:04
 - 4.1. A la mpogna
 - 4.2. A campagnola
 - 4.3. O Lina Lina
 - 4.4. U rallirà
5. Ordine di levata 00:40
6. Leva leva 2 04:01
7. Dialoghi 00:16
8. Saglia saglia/Voci della mattanza 02:19
9. Simulazione della mattanza 00:34
10. Sarpa e voga fo' 01:45
11. Pigghjamma a Rineja 01:57
12. Sequenza 2 05:14
 - 12.1. Sagliela sagliela
 - 12.2. Mamma no vogghju u marina'
 - 12.3. Jo Rinella

DURATA TOTALE: 31:18

CANTI DELLA TONNARA A CURA DI DANILO GATTO

CON CD

RUBETTINO

CANTI DELLA TONNARA

IMMAGINI E SUONI DALLA RICERCA IN CALABRIA DI ALAN LOMAX E DIEGO CARPITELLA (VIBO E PIZZO, 1954)

A CURA DI DANILO GATTO
CON CONTRIBUTI DI GIORGIO ADAMO, SERGIO BONANZINGA,
DANILO GATTO, GIUSEPPE GIORDANO, ANNA LOMAX WOOD,
ANTONIO MONTESANTI, NICO STAITI, VITO TETI

RUBETTINO

Canti della tonnara

Immagini e suoni dalla ricerca in Calabria
di Alan Lomax e Diego Carpitella (Vibo e Pizzo, 1954)

a cura di Danilo Gatto

RUBETTINO

Il volume è stato realizzato con il contributo di



Repubblica italiana Regione Calabria

Dipartimento Turismo, Cultura, Istruzione e Beni Culturali
PAC Calabria 2014-2020, Azione 3, Tipologia 3.2, Annualità 2019

© 2021 - Rubbettino Editore
88049 Soveria Mannelli - Viale Rosario Rubbettino, 10 - tel (0968) 6664201
www.rubbettino.it
ISBN 9788849869903

Sommario

	Indirizzi di saluto	
<i>Anna Lomax Wood</i>		9
<i>Giorgio Adamo</i>		11
	Prima parte	
<i>Danilo Gatto</i> Introduzione		15
<i>Sergio Bonanzinga</i> I canti delle tonnare tra Sicilia e Calabria		29
<i>Antonio Montesanti</i> L'epopea delle tonnare di Calabria sottratte alla rimozione		79
<i>Vito Teti</i> La Calabria e il mare		107
	Seconda parte	
<i>Nico Staiti</i> Le immagini		125
<i>Danilo Gatto</i> I documenti sonori		189
<i>Giuseppe Giordano</i> Ritmare la pesca. Analisi musicale di alcuni canti di tonnara		225
<i>Giorgio Adamo</i> Voci sul mare. Analisi fonetico-acustica dei canti della tonnara		237
Elenco dei brani del CD		245

GIUSEPPE GIORDANO

Ritmare la pesca.

Analisi musicale di alcuni canti di tonnara

Lo studio dei materiali raccolti dai due etnomusicologi (Alan Lomax e Diego Carpitella) presso le tonnare calabresi di Vibo Marina e Pizzo Calabro non può di certo prescindere da una analisi più specificamente musicale della documentazione sonora. Per quanto infatti gli arcaici sistemi di lavoro delle tonnare appaiano già piuttosto interessanti sotto svariati aspetti (storico, geografico, sociale, economico, ergologico), e pertanto meritevoli di una specifica attenzione (si vedano in questa stessa sede i contributi di Teti e Montesanti), non di meno la dimensione sonora che connotava l'intero processo produttivo appare altrettanto rilevante soprattutto in virtù dello stretto legame che si generava (come anche in altri contesti lavorativi) fra l'agire musicale dei pescatori e le fasi stesse del lavoro. In altri termini si può affermare che il "contributo corale" dei *tonnaroti* era indispensabile al corretto compiersi delle azioni lavorative che necessitavano di un preciso coordinamento di movimenti e azioni nel tempo, rigorosamente scanditi da comandi gridati, da suoni e soprattutto dal canto. Quest'ultimo infatti caratterizzava in generale ciascuna fase del lavoro: dalla preparazione delle reti in mare aperto, fissate al fondale per mezzo di grosse ancore, fino al momento in cui il *rais* decideva di *fari mattanza*, ovvero di chiudere la *porta* della cosiddetta "camera della morte" invitando la ciurma a sollevare la rete di fondo per riportare i tonni in superficie e tirarli sulle barche per mezzo di aste munite di arpioni. Altri canti accompagnavano in genere anche le operazioni di smontaggio delle reti in mare aperto e il trasporto delle attrezzature presso i depositi presenti sulla costa.

Nelle tonnare il tempo e lo spazio assumevano una dimensione propria, sospesa tra entusiasmi e incertezze, incorniciata dal canto. Era proprio il canto ad annunciare l'ingresso in questo "tempo altro" per mezzo di cadenzate invocazioni a Dio e ai santi; inoltre coordinava azioni e gesti collettivi e segnava infine il ritorno al tempo della quotidianità con espressioni corali più o meno gioiose volte anche a celebrare l'abbondanza della pesca.

L'organizzazione comunitaria, e al contempo gerarchica, che connotava il sistema produttivo delle tonnare sembra inoltre rivelarsi anche nelle modalità di canto che caratterizzavano il lavoro dei pescatori di tonno. Non è un caso infatti che la documentazione sonora raccolta da Alan Lomax e Diego Carpitella sia costituita esclusivamente da repertori a struttura responsoriale: un solista intona e il coro risponde. Questa configurazione tende peraltro a privilegiare la dimensione ritmica che emerge anzitutto nella continua alternanza fra le parti (solista-coro) ma che si rivela ancora più esplicita nei moduli melodico-ritmici interni a ciascun canto. Del resto, come è stato già anticipato, ci si affidava quasi esclusivamente al canto per coordinare le azioni collettive e pertanto la struttura ritmica assumeva un'importanza maggiore rispetto alla melodia e ancora di più in relazione al testo verbale il cui contenuto, fra l'altro, risultava talvolta dissociato dall'azione che accompagnava. Ricorrendo a una considerazione piuttosto nota in ambito etnomusicologico, possiamo anche in questo caso affermare che il testo diventava il "pretesto" per eseguire un determinato modulo melodico-ritmico scelto in relazione alle fasi

del lavoro. A questo proposito, valgono le testimonianze raccolte dagli studiosi che si sono occupati di questi repertori, tutte concordanti nell'affermare che a ciascuna fase lavorativa corrispondevano specifici canti¹.

È oggi difficile, soprattutto in assenza di testimonianze dirette, associare i diversi canti raccolti dai due ricercatori a precisi momenti del lavoro, sebbene sappiamo con certezza che ciascuno veniva impiegato in un momento specifico, anche in ragione delle operazioni collettive da coordinare.

Di norma già il tragitto iniziale che i pescatori compivano in barca per raggiungere il luogo della tonnara era accompagnato dalla preghiera e dal canto, nello specifico da invocazioni intonate rivolte a Dio, alla Madonna e ai santi (in particolare a quelli localmente venerati), auspicando la buona riuscita della pesca. A questo preciso momento probabilmente può essere ricondotto il canto *Sarpa e voga fo'* (traccia 10) che nel testo si configura come una sorta di litania non a caso aperta dall'invocazione a san Giorgio, patrono della città di Pizzo Calabro dove il canto è stato registrato, seguito da altri santi di cui talvolta si richiede esplicitamente l'aiuto (*E san Giuseppi nn'avi aiutari*). All'intonazione solistica in cui viene menzionato un santo si alterna la risposta corale *Castell'a ma'* (Castello a mare), espressione che fa riferimento all'impianto costituito dall'insieme di reti fissate in mare aperto, detto appunto *castellu*. La risposta corale si pone come una sorta di assenso o conferma all'invocazione solistica – non a caso anche musicalmente conclude sul *tonus finalis* (si) la semifrase melodica che il solista aveva lasciato in sospeso sul secondo grado (do) – e appare inoltre come un modo per dichiarare, per mezzo del canto, l'attività che si sta per iniziare (la preparazione delle reti in mare).

L'intero canto risulta musicalmente strutturato su due moduli melodici (in trascrizione indicati con A e B)², ciascuno comprendente una parte solistica e una risposta corale i cui ingressi sono sempre “in battere” l'uno rispetto all'altro (esempio musicale 1). Nel documento sonoro ognuno dei due moduli viene ripetuto due volte (tranne in un solo caso in cui il modulo B è intonato tre volte), secondo il seguente schema: A BB AAA BB AA BB AA BB AA BB. Il profilo melodico si presenta tendenzialmente discendente entro l'ambito di una quinta (si b-fa), con salti intervallari di terza e quarta. Nell'insieme il brano risulta avere un andamento ritmico piuttosto largo, “disteso”, offrendo all'ascolto l'idea di un accompagnamento all'atto del remare compiuto dai pescatori.

¹ Si vedano in particolare: GUGGINO 1986 e 2004 e CONSOLO 1986, oltre al contributo di Bonanzinga in questa sede.

² Nelle trascrizioni musicali presenti in questo contributo si è scelto di non inserire alcun valore temporale, indicando tuttavia con una stanghetta tratteggiata la divisione in battute soprattutto per mettere in evidenza il rapporto fra la parte solistica e quella corale. Per la stessa ragione non sono stati inseriti i valori delle pause all'interno delle battute, credendo di rendere graficamente più immediato alla lettura il rapporto di interdipendenza fra le parti. Le alterazioni poste accanto alle note, qualora non annullate, si intendono valide per l'intera battuta. A integrazione delle risorse della scrittura su pentagramma sono stati inoltre adottati i seguenti segni diacritici: ↑ (più acuto della nota segnata); ↓ (più grave della nota segnata); → (più veloce del valore corrispondente alla figura musicale); ← (più lento del valore corrispondente alla figura musicale); - (accentazione di un suono); × (intonazione incerta o tendente al parlato); Qualora un segno sia posto al centro di una linea di raggruppamento avrà valore per ciascuna nota contenuta all'interno. Il segno di “glissando” o una linea posta fra due note indica un significativo “slittamento” della voce fra i due suoni. In ciascuna trascrizione è stata riportata l'indicazione metronomica, che deve comunque essere considerata pressoché indicativa a motivo della libertà ritmica che emerge chiaramente nelle esecuzioni. Fra parentesi quadre si riporta invece la durata complessiva dell'esecuzione corrispondente alla parte trascritta su pentagramma.

Esempio musicale 1. *Sarpa e voga fo'* (traccia 10)

[11,4"]
♩ = 75 ca

Solista
San - tu San Gior - gi

Coro
Ca - stel - l'a ma'

E sar - pa_e vo - ga fo'

E sar - pa_e vo - ga fo'

Anche nel canto *Pigghjam'a Rineja* (traccia 11), registrato nella tonnara di Pizzo Calabro, si rileva l'alternanza fra due moduli melodici (A e B), anch'essi costituiti ciascuno da una parte solistica e una risposta corale. Nell'esecuzione ciascun modulo viene ripetuto tre volte di seguito, secondo questo schema: AAA BBB. Appare qui interessante osservare il comportamento melodico delle due parti (solista e coro) e nello specifico il loro incastro, ovvero il modo di giustapporsi fra di loro. Gli ingressi delle due parti nel modulo A risultano "in levare", mentre nel modulo B diventano "in battere" a motivo dello spostamento dell'accentazione dovuta al variare del numero delle sillabe, da sette (*Pigghjam'a Rineja*) a nove (*E tiramula tunnu tunnu*). Va osservata anche la tendenza del solista ad anticipare le entrate rispetto alla scansione più marcata (ma anche più regolare) della risposta corale. Questo aspetto sembrerebbe rivelare una certa libertà della voce, di cui solo il solista (*chiddu chi duna la vuci* = quello che dà la voce) probabilmente poteva beneficiare in quanto verosimilmente, come di norma accadeva, non impegnato in alcuna operazione, rispetto invece alla risposta corale che apparirebbe in parte "vincolata" anche dal tipo di movimento che i pescatori compivano durante il canto.

La melodia si svolge entro un intervallo di quinta (si-fa#) tranne in un solo caso in cui la voce del solista – che peraltro rispetto al coro presenta un profilo leggermente più articolato, anche con percorsi intervallari semitonali – sfiora il sol#. Appare inoltre interessante notare che, sebbene la risposta corale sia tendenzialmente realizzata all'unisono, in alcuni casi emerge all'ascolto la presenza di una seconda voce che con una certa intenzionalità si muove sul quinto e terzo grado rispetto al coro, come si può osservare nella trascrizione su pentagramma (esempio musicale 2).

A questo riguardo, ovvero sulla gestione specificamente musicale del repertorio da parte dei *tonnaroti*, appare significativo richiamare, seppure con le opportune cautele, quanto osservato da Elsa Guggino nel 1976 nel corso

di una ricerca sui canti della tonnara proprio a Pizzo Calabro. La studiosa infatti ha appurato che i pescatori di quella cittadella possedevano una specifica conoscenza musicale che andava al di là del solo repertorio dei canti di lavoro, essendo essi stessi per consuetudine impegnati nell'esecuzione dei canti processionali polivocali del Venerdì Santo³, oltre a intervenire nell'ambito di manifestazioni folkloristiche in cui presentavano in forma di riproposta anche i loro canti di lavoro (cfr. GUGGINO 2004: 75)⁴. Questo dato per certi versi rafforzerebbe il presupposto di una precisa volontà da parte dei pescatori/cantori di tenere conto anche del valore estetico dei canti intonati durante il lavoro, tratto che emergerebbe fra l'altro anche nella realizzazione degli incisi polifonici che si ritrovano in diversi canti (si vedano gli ess. musicali 2, 3 e 6) in cui non casualmente i *tonnaroti* erano perlopiù provenienti proprio da Pizzo Calabro, anche nei casi in cui, come si apprende dal contributo di Danilo Gatto, le registrazioni siano state realizzate nella vicina Vibo Marina.

In altri termini, possiamo immaginare – come spesso accade – che i pescatori di Pizzo abbiano trasferito (forse senza rendersene conto) alcune delle competenze musicali acquisite soprattutto nell'ambito della pratica di canto devozionale a più voci anche nel proprio repertorio di lavoro, e probabilmente anche viceversa.

Concedendomi una considerazione che in parte sfora l'ambito del mio intervento, trovo comunque non casuale che ancora oggi nel contesto delle celebrazioni della Settimana Santa a Pizzo Calabro emerga un solido rapporto fra il rito religioso e la “gente di mare” o comunque chi rappresenta l'ambiente marinaro: non più i pescatori che gestiscono la pratica del canto devozionale (consuetudine che con molta probabilità sarà caduta gradualmente in disuso da quando le tonnare sono state chiuse), ma i marinai e alcuni membri della Capitaneria di Porto che intervengono ufficialmente alle celebrazioni, assumendo ruoli piuttosto rilevanti, fra cui il trasporto del Crocifisso lungo la navata centrale del duomo durante la solenne liturgia della Passione (compito che secondo le rubriche spetterebbe al sacerdote o comunque a un membro del clero).

³ Questo dato viene confermato anche dalle ricerche recentemente effettuate da Antonio Montesanti (nota 54, p. 90) da cui si apprende che il solista Rocco Cannavino ogni anno durante la processione del Venerdì Santo a Pizzo Calabro intonava il canto all'Addolorata denominato *A vucilla*.

⁴ Le ricerche svolte a Pizzo Calabro rientravano in un più ampio progetto di raccolta di canti popolari calabresi promosso dalla WDR (Westdeutscher Rundfunk) e affidato a Elsa Guggino. I materiali prodotti in quella occasione, fra cui gli stessi canti della tonnara e quelli devozionali della Passione, sono oggi conservati in copia su nastro presso l'Archivio sonoro del Folkstudio di Palermo e sono stati recentemente digitalizzati e schedati da chi scrive (bobine nn. 363-376). Sull'argomento si veda anche il contributo di Sergio Bonanzinga in questo stesso volume.

Esempio musicale 2. *Pigghjam'a Rineja* (traccia 11)

[36,1'']
♩ = 100

The musical score is presented in four systems, each with a Solista part (top staff) and a Coro part (bottom staff). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 100. The score includes lyrics in Italian and musical notation with various ornaments and phrasing marks.

System 1:
 Solista: Pig - ghja - mu_a Ri - ne - ja
 Coro: Pig - ghja - mu_a Ri - ne - ja

System 2:
 Solista: Pig - ghja - mu_a Ri - ne - ja E ti -
 Coro: ghja - mu_a Ri - ne - ja Pig - ghja - mu_a Ri - ne - ja

System 3:
 Solista: ra - mu - la tun - nu tun - nu E ti - ra - mu - la tun - nu tun - nu
 Coro: A pa - lum - mel - la

System 4:
 Solista: E ti - ra - mu - la tun - nu tun - nu
 Coro: Sta pa - lum - mel - la A pa - lum - mel - la

La dimensione ritmica appare decisamente più marcata soprattutto in alcuni canti che probabilmente erano impiegati per coordinare le operazioni più impegnative, quelle che necessitavano di maggiore concentrazione per gestire movimenti collettivi più rapidi, per esempio la chiusura delle “porte” oppure la raccolta delle reti nell’ultima “camera” della tonnara e successivamente il sollevamento dei tonni per mezzo degli arpioni astili. Questa ipotesi, oltre a essere confortata dagli studi sull’argomento (vedi nota 1), trova conferma anche negli stessi incipit di alcuni testi verbali, i quali non a caso fanno esplicito riferimento alle azioni compiute o da compiere: *Tira la nassa; Leva leva; Saglia saglia.*

Il testo verbale del canto *Tira la nassa* fa riferimento all’azione di chiusura della cosiddetta *nassa*, ovvero della rete “a imbuto” che serviva a convogliare i tonni verso le altre “camere”. Non può pertanto escludersi che questo canto venisse impiegato dai *tonnaroti* proprio durante questa prima fase della pesca.

La struttura responsoriale del canto si sviluppa su una prima formula melodico-testuale proposta dal solista e ripetuta pressoché uguale dal coro (*Tira la nassa*) cui segue una seconda formula solistica che prevede invece una diversa risposta da parte del coro: *Aza 'sta nassa*. La risposta corale in questa seconda formula conclude musicalmente sul *tonus finalis* (la) la proposta solistica rimasta “in sospeso” sul secondo grado (si).

La condotta melodica del solista risulta più articolata rispetto alle marcate risposte del coro, mostrando talvolta interessanti tratti discendenti per semitoni (sol-fa#-fa-mi) che raggiungono il suono conclusivo della formula, o ancora facendo uso di suoni di appoggio e di qualche portamento della voce. Inoltre, considerando l'impianto scalare a partire dal suono più grave (la) che coincide peraltro con la *finalis*, si osserva che il terzo grado (do), che ritroviamo perlopiù diesizzato (imprimendo pertanto al canto una certa idea di “tonalità maggiore”), a un certo punto viene intonato dal solista come do naturale nell'ambito di una sequenza discendente per gradi congiunti che raggiunge la *finalis* (mi-re-do-si-la), creando un effetto di “distacco” proprio attraverso il terzo grado abbassato. L'effetto sembra essere accentuato nella risposta corale in cui le voci nel volere ripetere la proposta del solista realizzano l'intervallo di terza minore in senso discendente (mi-do) senza “spezzarlo” con l'intonazione del re.

Anche in questo canto, si osservano nelle risposte corali alcune interessanti sovrapposizioni di voci che in certi casi assumono specifiche conformazioni intervallari (soprattutto di terza, quinta e ottava). Nella trascrizione (esempio musicale 3) sono stati indicati soltanto i tratti “polivocali” più rilevanti all'ascolto: si nota pertanto nella prima risposta corale la presenza di una voce più grave che, quasi fosse un bordone, ribatte il la per l'intera durata della formula melodica; servendomi di note più piccole ho indicato nel secondo intervento del coro la presenza di una voce di fanciullo che qui emerge particolarmente (sebbene sia presente in tutto il canto), collocandosi all'ottava più alta rispetto all'insieme delle voci; è stata anche indicata nella terza risposta corale la presenza di una voce che si distingue dal coro in quanto partendo dall'unisono si colloca a un intervallo di terza rispetto alle altre voci, e oltretutto realizzando un passaggio dal do# al do naturale in chiusura, quasi anticipando (forse orientando?) la successiva proposta del solista in cui, come è stato sopra descritto, la melodia assume una connotazione tonale in minore.

Fra i documenti sonori raccolti ritroviamo due canti con l'incipit *U leva leva* (tracce 2 e 6). Soprattutto in ragione del fatto che la struttura melodico-ritmica dei due canti risulta piuttosto simile si è qui ritenuto sufficiente, ai fini di una considerazione complessiva, riportare la sola trascrizione del secondo brano (traccia 6).

Ciò che emerge chiaramente nel canto *Leva leva* è ancora una volta una certa attenzione alla scansione ritmica del testo cantato e in particolare al “dialogo” fra le parti, che si incastrano fra loro sempre in maniera regolare, come meglio si dirà. Si nota all'ascolto anche una certa volontà, sia del solista sia soprattutto del coro, a marcare nel canto le sillabe su cui cade l'accento metrico, che peraltro coincidono quasi sempre con vocali aperte, quali la *a* e la *e*, che non casualmente favoriscono valori di intensità superiore nell'emissione (nell'esempio musicale 4a l'accentazione è stata segnata con il trattino sotto la nota corrispondente)⁵.

Nella prima parte il canto assume un andamento ritmico più “riposato” che per certi versi mette in risalto anche la melodia. Questa è costituita da una proposta solistica – sostanzialmente fondata su due incisi melodici corrispondenti nella trascrizione al primo e al terzo verso (*U leva leva / E tiramu la rancata*) – e dalla risposta corale che viene replicata senza alcuna variazione (cfr. esempio musicale 4a). L'impianto armonico è costituito da una continua alternanza fra V e I grado (sol-re) corrispondente alla successione solista-coro.

⁵ Sul comportamento della voce in relazione alla presenza di certe vocali o sillabe si rimanda al contributo di Giorgio Adamo in questa stessa sede.

Nella seconda parte (dal minuto 1:58 circa) il canto assume un andamento ritmico più conciso che sembra quasi imporsi sulla melodia, anch'essa variata rispetto alla precedente e che qui risulta ancora più "marginale", come confermano anche alcune sillabe che soprattutto in conclusione di verso appaiono soltanto parzialmente intonate (esempio musicale 4b). È qui presente una struttura metrica binaria a suddivisione ternaria (semiminima-croma + semiminima-croma) a differenza della prima parte che era invece organizzata ritmicamente in quattro quarti. L'organizzazione ritmica appare all'ascolto quasi come una successione di terzine (ciascuna costituita dalla coppia semiminima-croma) che rafforzano la percezione di una divisione in due di ciascuna battuta.

Seppure la documentazione sonora sia stata rilevata in situazioni non contestuali o in parte ricostruite *ad hoc* probabilmente su richiesta degli stessi ricercatori (su questi aspetti si veda in particolare il contributo di Danilo Gatto), risulta comunque interessante osservare una ricercata corrispondenza con le consuetudini e gli schemi "reali" del lavoro. Tenendo presente questo aspetto appare chiara la decisione del solista di cambiare a un certo punto il modulo melodico-ritmico del canto, proprio come accadeva durante l'azione del sollevamento della rete di fondo nell'ultima "camera" della tonnara. Quando infatti i tonni cominciavano ad affiorare dall'acqua e la lunghezza delle reti si accorciava, occorreva una forza maggiore e i movimenti dei pescatori nel tirare le reti divenivano più svelti e bisognava pertanto coordinarsi per mezzo di canti dal ritmo più serrato⁶. Per questa ragione la durata del primo canto (quello dal ritmo più lento) in qualche maniera risultava proporzionale alla quantità di tonni intrappolati nella rete: più la rete era piena di tonni più tempo occorreva per raccogliarla e dunque più lungo era il canto che ne accompagnava l'azione.

Esempio musicale 4b. *Leva leva* (seconda parte della traccia 6, dal minuto 1:58)

⁶ Su queste dinamiche risulta interessante il confronto con quanto documentato da Elsa Guggino nella tonnara di Favignana negli anni Settanta, nel corso di alcune mattanze. La studiosa osserva infatti che nella fase più concitata della pesca si abbandonava il canto *Aiamola* (dal ritmo più lento) per intonare un'altra parte della *cialoma*, dal ritmo più concitato, il cui ritornello era *Gnanzù* (cfr. GUGGINO 2004: 259).

In questa seconda parte del *Leva leva* a un certo punto emergono anche espressioni del tutto “gridate” (ad esempio: *Ala, Leva le’, Mi gira la testa, ecc.*) sia dal solista sia dal coro in risposta, intercalate ai versi “cantati”, pur sempre in perfetta aderenza al ritmo del canto. La prima parte del “grido” si svolge su un suono più grave e ha una durata maggiore rispetto alla chiusura che raggiunge invece un suono più acuto di minore durata. Questo schema (grave-lungo vs. acuto-breve) risulta quasi in opposizione con le formule del canto che presentano invece un andamento melodico perlopiù discendente. Questi incisi “gridati” fra l’altro sembrano fornire maggiore vigore allo schema melodico-ritmico del canto, probabilmente stimolando anche la risposta fisica dei pescatori le cui voci appaiono ritmicamente compatte, come se sul “grido” si risincronizzassero per procedere con rinnovata energia.

Similmente a quanto osservato in precedenza, anche nel canto *Saglia saglia* sembra prevalere la dimensione ritmica rispetto alla melodia che risulta invece piuttosto “contenuta”, semplice, quasi un tratto complementare al pari del testo, anch’esso sostanzialmente costituito dalla sola ripetizione della parola *saglia*.

Nella parte solistica la voce del cantore si muove più liberamente, realizzando brevi formule melodiche nell’ambito di un intervallo di quarta (tranne in un caso in cui raggiunge il quinto grado, il do), mentre la risposta corale si realizza su due soli suoni (mi, fa) e viene ripetuta invariata per l’intera durata del canto (esempio musicale 5).

Esempio musicale 5. *Saglia saglia* (traccia 8)

The musical score is presented in three systems, each with a Solista part (top staff) and a Coro part (bottom staff). The tempo is marked as [33,3"] and the quarter note is equal to 90 (♩ = 90). The key signature has one flat (B-flat).

System 1:
 Solista: O sa - glia sa - glia Sa - glia O la sa - glia sa - glia
 Coro: Sa - glia Sa - glia Sa - glia

System 2:
 Solista: Sa - glia Sa - glia ca ve - ni Sa - glia
 Coro: Sa - glia Sa - glia (e) Sa - glia

System 3:
 Solista: A la sa - glia sa - glia Sa - glia
 Coro: Sa - glia Sa - glia

Considerando i suoni presenti e i loro rapporti di durata e successione l'impianto scalare appare fondato sulla tonalità di fa minore⁷. A partire dal *tonus finalis* i suoni presenti sono, in senso ascendente: fa, sol, la^b, si^b, do. Si scorge peraltro la presenza di diversi intervalli discendenti di terza minore (la^b-fa) e in alcune formule solistiche ritroviamo l'intera esposizione dei suoni della scala di riferimento, a partire dal suono più acuto (do, si^b, la^b, sol, fa).

La risposta corale assume i connotati di una cadenza che si pone in stretto rapporto con la proposta del solista. Il primo suono della risposta (mi) assume infatti la funzione di sensibile rispetto al modello scalare, creando a ogni intervento del coro una sorta di tensione che trova immediatamente risoluzione nella *finalis* (fa). Va osservata inoltre la regolare alternanza dei suoni finali delle formule solistiche (fa e sol).

Si rileva infine, per tutta la durata del canto, una ben marcata e regolare alternanza fra il solista e il coro: l'uno si inserisce sempre "in battere" rispetto all'altro e viceversa (tranne nel sesto intervento del coro in cui all'ascolto emerge una voce che anticipa l'ingresso dei compagni con una *e* "in levare").

Un carattere per certi aspetti decisamente differente, rispetto a quanto finora considerato, assumono alcuni canti in cui si evidenzia una predominanza della dimensione melodica sulla funzione specificamente ritmica. Si tratta di repertori che non a caso presentano anche strutture verbali più estese, talvolta contraddistinte dalla presenza di seppur brevi sequenze narrative. Possiamo inscrivere in questo gruppo, fra gli altri, anche i canti denominati *A Campagnola*, *Sagliela sagliela*, *Mamma no 'o vogghju u marina'*, *Lina Lina*, dal contenuto verbale pressoché gioviale, allusivo, licenzioso, che si prestavano anche ad accompagnare momenti del lavoro non necessariamente connessi a specifiche operazioni. Potevano intonarsi, ad esempio, durante le più o meno lunghe attese che anticipavano la mattanza o ancora più frequentemente (e di questo ne troviamo conferma anche nelle testimonianze relative alle tonnare siciliane in cui è attestata la presenza di canti simili se non strutturalmente uguali) al termine della pesca, quando si determinava un clima festoso in cui il canto diventava strumento per scaricare le tensioni e celebrare al contempo la buona riuscita dell'opera.

Anche questi canti presentano una struttura responsoriale fra solista e coro. Ma a differenza dei precedenti – dove la scansione ritmica ma anche la conduzione stessa della voce solista lasciavano percepire l'importanza (forse anche il peso) dell'azione cui il canto si legava – qui sembra invece che l'alternanza fra le voci si ponga a pretesto per sostenere quello che potremmo definire quasi un gioco cantato fra le parti, in cui si menzionano personaggi della ciurma, si elencano capi di abbigliamento o oggetti più o meno allusivi alla dimensione erotica, si ricordano presenze femminili, qualcuna addirittura chiamata per nome.

È il caso di *Lina Lina*, registrato nella tonnara di Vibo Marina mentre alcuni pescatori, come si intuisce dall'ascolto, azionavano il grosso argano posto su una delle imbarcazioni (si veda anche la documentazione fotografica). Ciononostante la scansione metrica del canto sembra non trovare diretta corrispondenza, almeno così appare al solo ascolto, con l'azione svolta dai pescatori.

Il canto si struttura musicalmente su tre formule melodiche (nell'esempio musicale 6 indicate con A, B, C) ciascuna costituita da una parte solistica e una corale. Le tre formule nel corso dell'esecuzione vengono ripetute sempre due volte ciascuna secondo lo schema: AA BB CC BB AA BB CC BB. Nelle formule A e C il testo verbale è costituito dalla continua ripetizione del nome *Lina*, sia da parte del solista che del coro, mentre nella formula B il testo varia di volta in volta nella proposta solistica restando però costante la risposta corale: *A signurina*.

⁷ Queste considerazioni non pretendono di vincolare le strutture melodiche di questi repertori tradizionali nell'ambito di modelli scalari prestabiliti (tonali o modali). Tuttavia il ricorso a questo genere di analisi agevola la descrizione di alcuni parametri o di altri aspetti strutturali relativi soprattutto alla conduzione melodica (cfr. ADAMO 1982: 109).

Nel complesso la melodia mostra un andamento discendente perlopiù entro un ambito intervallare di quinta (*reb-lab*), con qualche eccezione. È interessante osservare che i suoni presenti nelle prime due formule (A e B) offrono all'ascolto l'idea di una scala maggiore, mentre nella terza formula la presenza del mi naturale nella sequenza discendente, la *b-solb-mi-mib-reb*, impone alla melodia un carattere tonale in minore costituendo l'intervallo di terza minore rispetto alla *finalis*. La presenza di questo inciso melodico in minore, giustapposto agli altri due in maggiore, imprime peraltro dinamicità e vigore al canto nel suo insieme. Inoltre si rileva nelle risposte corali la presenza di una linea melodica più bassa rispetto alle altre voci, a volte più marcata altre volte meno, che realizza una sorta di bordone ribattuto principalmente sulla tonica di riferimento (*reb*).

Esempio musicale 6. *Lina Lina* (traccia 4, dal minuto 6:15)

[33,7""]
 ♩ = 95 ca

The musical score is presented in two systems. The first system contains the first two systems of music, and the second system contains the last two systems. Each system has a Solista part (top staff) and a Coro part (bottom staff). The lyrics are written below the notes. The score is marked with 'A', 'B', and 'C' above the Solista lines. The tempo is indicated as ♩ = 95 ca. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Solista part features a descending melodic line with some upward leaps. The Coro part provides a harmonic accompaniment with a lower melodic line, often acting as a drone on the tonic.

Solista
 O Li - na Li - na O Li - na Li - na As - sum -

Coro
 E Li - na Li - na O Li - na Li - na

ma - mu - la di fun - du As - sum - ma - mu - la di fun - du O

A si - gnu - ri - na A si - gnu - ri - na

Li - na Li - na O Li - na Li - na

E Li - na Li - na E Li - na Li - na

Quanto fin qui è stato osservato attraverso l'analisi di alcuni canti conferma anzitutto il forte valore attribuito alla dimensione comunitaria in questo genere di repertorio, in stretta relazione con il tipo di lavoro in cui ci si doveva confrontare continuamente gli uni con gli altri in un complesso e ben regolato agire collettivo. Questo aspetto emerge sia nel modo di condurre e gestire ritmicamente le voci sia soprattutto nella struttura "a incastro" dei canti, in cui a giustapporsi non erano soltanto voci, ma insieme a queste anche azioni da coordinare, grida di incitamento, pause, silenzio. Quel silenzio che era preludio di una immediata ripresa del canto e del lavoro, ma che oggi invece domina il tempo e lo spazio in quelle tonnare abbandonate ormai da anni. Possa pertanto anche questo lavoro contribuire a ridare voce – quella della conoscenza e della coscienza – a quei luoghi, a quegli spazi

trasformati dal tempo, e perché no, a quei pescatori del Cinquantaquattro che nel mare inquieto della nostra memoria attendono pazienti di ricominciare a cantare.

Bibliografia

- ADAMO GIORGIO, 1982, *Sullo studio di un repertorio monodico della Basilicata*, in «Culture musicali», vol. I, n. 2, pp. 95-151.
- COLICCI GIUSEPPINA, 2007, *Lina, i fiori e la rete: il femminile in tonnara*, in C. SPOSITO, *Le tonnare. Storia e architettura*, Flaccovio, Palermo, pp. 49-58.
- CONSOLO VINCENZO, 1986, *La pesca del tonno in Sicilia*, Sellerio, Palermo.
- GUGGINO ELSA, 1986, *I canti della memoria*, in CONSOLO 1986, pp. 85-111.
- GUGGINO ELSA, 2004, *I canti e la magia*, Sellerio, Palermo.

STAMPATO IN ITALIA
nel mese di dicembre 2021
da Rubbettino print per conto di Rubbettino Editore srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)
www.rubbettinoprint.it