



intangib()le

Racconti
di produzioni
immateriali
in Campania



9 773103 197199

anno 2/2026- numero 19

intangib(i)le
Racconti di produzioni
immateriali in Campania

Anno 2/2026 Numero 19 - mensile
Luglio 2026

ISSN 3103-197

Editore: Alos s.a.s.
di Fabrizio Masucci & C.
Via G. Carducci 42
80121, Napoli

© Tutti i diritti riservati – è vietata
la riproduzione dei testi senza
l'autorizzazione espressa
dell'editore e la citazione
bibliografica di pubblicazione.

Direttore responsabile:
Marco Izzolino

Redazione:
Maria Cristina Comite
Bruno Crimaldi
Ivana Gaeta
Marco Izzolino
Simone Valitutto
Ester Vollono

Graphic design
Ivana Gaeta

Social media manager
Ester Vollono

Coordinamento editoriale:
Bruno Crimaldi

Editor
Alessandra Bove
Costanza Crimaldi

Contatti:
intangibile25@gmail.com

intangib(i)le è un progetto editoriale dedicato al patrimonio culturale immateriale della Campania. La rivista racconta le ricchezze intangibili della regione e come farne esperienza tramite musei locali e contatti diretti con le comunità e i luoghi in cui esse vivono. Darà voce agli abitanti stessi e al loro “saper fare” e creare cultura. Uno spazio aperto a sguardi diversi, che coinvolge tutto il territorio, soprattutto quello interno e periferico, per dare forma a un museo diffuso dell'intangibile.

La chiave e la bottiglia

- 03 **La chiave e la bottiglia.**
Strumenti per la musica della
Campania
Simone Valitutto
- 07 **La nuova musica popolare**
Paolo Apolito
- 12 **Pastori, barbieri, fonici**
Simone Valitutto
- 18 **La chitarra battente a
Castellabate: archeologia
di un artefatto eco-conviviale**
Gerardo Costabile Nicoletta
- 22 **La Tammorra: il ritmo del sacro
e la memoria dei cortili**
Hiram Salsano



"REGIONE CAMPANIA - DIREZIONE
GENERALE 12 PER LE POLITICHE
CULTURALI E IL TURISMO - UNITÀ
OPERATIVA DIRIGENZIALE "PRO-
MOZIONE VALORIZZAZIONE MUSEI
E BIBLIOTECHE": APPROVAZIONE
DELLE GRADUATORIE DI MERITO IN
DECRETO DIRIGENZIALE N. 186 DEL
18/11/2024"

La chiave e la bottiglia

Strumenti per la musica della Campania

di Simone Valitutto

Non tutti lo sanno, ma una chiave e una bottiglia possono fare musica. Può sembrare strano, eppure anche questi due oggetti sono strumenti del patrimonio etnomusicale della Campania. Alla fine di pranzi, di cene o delle colazioni portate in pellegrinaggio sulle montagne, quando qualcuno imbraccia una zampogna o un organetto qualcun altro appoggia una bottiglia sul petto. A quarantacinque gradi, tenendola sospesa dal collo o dall'anello e, muovendo la chiave, dai colpi leggeri del pettine e dell'impugnatura produce dei ticchettii vitrei e metallici dal ritmo veloce di tarantella.

La convivialità attorno a una tavola lascia il posto alla musica quando la bottiglia di vetro che conteneva il vino si è svuotata e c'è ancora una cosa da fare prima di rientrare nelle proprie case: stare insieme e per questo suonare, cantare, ballare. Fare festa, corteggiare, lenire il dolore, scacciare il male, esprimere gioia, pregare, ingiuriare, legarsi, ricordare, narrare, aggrapparsi al ritmo e volteggiare nella melodia sono alcune delle mille azioni contenute in quella cosa da fare prima di tornare a casa.

Questo strumento così particolare, diffuso nelle aree interne della Campania e in altre regioni d'Italia, è la metafora che guiderà chi leggerà le pagine a venire di *intangib(i)le*, dedicate agli strumenti e al patrimonio musicale di "origine popolare" di una regione così ricca di suoni e generi globalmente riconosciuti e riconoscibili.

La chiave apre e chiude, consente di entrare o di serrare, mantiene intrinsecamente due opposti non solo di movimento ma di comprensione. "Sotto chiave" si conservano i beni preziosi e l'intimità ma, invertendo il giro nella serratura, si accoglie l'altro con cui questi beni si condividono. L'epoca delle *keys* digitali e delle password è anche il tempo dei portoni chiusi nei paesi spopolati che, quando le chiavi erano di ferro massiccio e venivano legate alla cintola, pullulavano di vita e suoni vivi, non riavvolgibili sul nastro o da un click. Quando queste chiavi antiche aprivano i portoni la musica era per forza performance. Continua ad esserlo, certo, ma separando sempre di più chi fa musica da chi ne usufruisce. La bottiglia di vetro conserva il liquido che non solo disseta ma mantiene allegri, noncurante della decantazione e di ciò che si posa, fa cantare e non fa star fermi. Alcune anziane danzano la tarantella con una bottiglia in equilibrio sulla testa, lasciato di quando i pesi del lavoro e del quotidiano avevano necessità di bilanciamento. Il vetro è uno strumento ottico, filtra e fissa il reale, fotografa, ingrandisce, sfoca ciò che sta di fronte, a seconda delle intenzioni. Il vetro è trasparente ma può anche non far trapassare i raggi del sole, fragile sempre, resiste ai colpi di chiave. La musica in quest'ottica è quindi frangibile ma resistente, riproduce nuove



immagini riflesse partendo da una matrice. La chiave e la bottiglia, dunque, aiutano a conservare, condividere, osservare. Sono strumenti con diverse funzioni, per l'appunto anche musicali.

In tante aree della Campania lo strumento, conservando la sua etimologia latina nel parlato dialettale, è l'atto notarile di successione o compravendita: attraverso di esso, si lascia e si eredita, si acquista e si vende. Gli strumenti, qualsiasi essi siano, servono a fare qualcosa e quando quel qualcosa è intangibile diventano essi stessi patrimonio. Saper costruire uno strumento e suonarlo equivale ad essere artefici della creazione di qualcosa di diverso rispetto all'oggetto o alla tecnica in sé: si tratta di trasformare l'aria in suono, un elemento della fisica che, soffiandoci, tastando, colpendo, muovendo ritmicamente, diventa socialità.

Le tipologie di strumenti musicali campani sono diverse, tra strumenti ormai quasi perduti e continue integrazioni, appropriazioni organologiche dalla musica "colta" o pop e materia antica che si plasma con innovazioni moderne, revival e ritorni di moda o dimenticanze dovute a funzioni disattese. Il patrimonio strumentale della regione è variegato e ricco e ogni traccia racconta un processo culturale, economico e politico, oltre che artistico. Il *putipù* (tamburo a frizione) oggi è suonato con una pezza abitualmente usata per fare le pulizie e l'acqua che fa scivolare la mano sulla sua piccola canna viene spruzzata da una confezione di detersivo riutilizzata allo scopo, il corpo è composto da una *buatta* di pelati. Tanti elementi lo allontanano da un'ipotetica "tradizione" materica, ma continua coi suoi versi cupi ad accompagnare tammurriate e fronne. Il sassofono,



che nei suoi vari colori immaginiamo ristretto al jazz o al rock, è ormai la voce squillante di pratiche rituali che conservano comportamenti penitenziali e dalla forte carica emotiva. Senza il sax le questue dei fujanti o i cullamenti dei Gigli oggi non sarebbero le stesse, magari tra qualche anno sarà sostituito da un altro strumento, ma donne e uomini devoti continueranno a comportarsi allo stesso modo per la Madonna dell'Arco e San Paolino di Nola.

Non c'è discorso patrimoniale e di conservazione che tenga, chiunque volesse cercare e rivendicare l'originale non lo troverebbe (di originale c'è solo il peccato), dovremmo tutti tentare di comprendere l'origine, cosa spinge ancora oggi le nuove generazioni a suonare strumenti fatti di pelle animale e legno, da dove arrivano tanti innesti culturali che hanno arricchito la "tradizione", quali repertori si omologano e quali continuano nel solco di ciò che cantavano gli anziani. Perché a fine pasto non si torna a casa, ma si suonano anche una bottiglia di vino e una chiave che non apre più nessun portone?

Le voci che formano questo piccolo concerto che prende il via tra queste pagine propongono diverse questioni da poter approfondire con stili, modalità espressive, ritmi diversi, ma che insieme riescono ad armonizzare un discorso molto vasto, oggetto di una disciplina specifica – l'etnomusicologia – che spesso intreccia la propria strada con altri sguardi.

L'antropologo Paolo Apolito ne *La nuova musica popolare* ci introduce in un cerchio composto da suonatori e cantatori che ha incontrato durante le sue ricerche e ci aiuta a muoverci – magari danzando – in esso, a comprendere gesti rituali senza intralciarli ma avvicinandoci sempre di più ad un nucleo profondamente umano che va al di là dei canoni e dei cambiamenti: il sentirsi parte di qualcosa.

Nel mio *Pastori, barbieri, fonici* restituisco alcune storie per comprendere

quanto parlare di strumenti musicali significhi riportarci a “qualcosa che mentre la fai pensi a un'altra cosa”, la musica è qui il pretesto per racconti di origini e trasformazioni, scambi e rivendicazioni delle genti campane.

Gerardo Costabile Nicoletta in *La chitarra battente a Castellabate: archeologia di un artefatto eco-conviviale* restituisce alcuni degli esiti di una ricerca svolta in Cilento che ha saputo far risuonare uno strumento che sembrava scomparso, il ritorno della battente è l'esito di un percorso non meramente patrimonializzante, ma politico-culturale che fa i conti con la messa in discussione del sistema che ha silenziato le occasioni di musica.

Hiram Salsano, una delle voci più interessanti della ricerca artistica in ambito etnomusicale, in *La Tammorra: il ritmo del sacro e la memoria dei cortili* condivide suggestioni dal forte impatto emotivo sullo strumento che l'accompagna in un cammino di incontri e ricerca, non solo di canti.

Oltre al consueto consiglio di lettura di Costanza Crimaldi, questo numero della rivista contiene due approfondimenti sul tema. Il primo è la trasposizione in versi di un momento preciso: quando persone che non si conoscono iniziano a parlarsi attraverso la musica. Le parole sono della cantautrice Filomena D'Andrea dei Makardìa, mentre il luogo è La terra mi tiene di Atena Lucana, per approfondirlo vi rimando al fascicolo n. 6 di *intangib(i)le*. Il secondo ci porta nella trasposizione mitica del reale che da secoli abita il presepe, lo studioso Alessandro Basso chiarisce la presenza degli strumenti musicali intorno al Bambinello riportandone non solo l'origine ma la simbologia.

A corredo di questo testo ci sono due immagini complementari. Una l'ho scattata nel 2024 su una montagna lucana durante una processione, essa racconta due generazioni che suonano insieme. L'altra è l'elaborazione di Vincenzo Pisapia di un frame video dell'esibizione del gruppo valdianese di ricerca musicale Pynazoriia durante un loro tour in Germania nel 2010. Entrambe non arrivano ufficialmente dalla Campania, ma ci dicono quanto la musica, non solo della chiave e la bottiglia, non si fermi ai confini prestabiliti dalle categorizzazioni e dalle identizzazioni. Il pellegrinaggio da sempre è il luogo di scambio di strumenti e melodie, canzoni e passi, senza distinguo di province e regioni. La musica di tradizione orale della Campania è ormai un fenomeno globale, in giro per spettacoli, festival e concerti, risuona ormai, mai uguale a sé stessa, ovunque.

La musica cambia, la sua volatilità è impossibile da mettere dint' a cajola.

La nuova musica popolare

di Paolo Apolito

Con l'arrivo dell'estate torna prepotente la musica dal vivo, e crescono le possibilità di ascoltare musica popolare/musica tradizionale/musica etnica. Dappertutto festival, sagre, feste patronali diventano occasioni per invitare gruppi o artisti singoli a deliziare il pubblico che accorre in genere numeroso a eventi del genere.

Certo, la "delizia" dipende dalla qualità artistica e dal palato del pubblico, più o meno disposto ad apprezzare questo o quest'altro stile musicale. Soprattutto locale. Tranne qualche eccezione significativa, come la pizzica salentina, che ormai è diventato un genere "trasversale" immancabile in ogni repertorio.

Guardo soprattutto alla Campania, ma in generale al Sud e al Centro. Musica popolare o musica etnica come si voglia chiamare.

Quanto alla qualità vi sono differenze abissali tra coloro che strimpellano in imitazioni di imitazioni e che possono accontentare budget poveri di organizzazioni stentate e gusti ancora più poveri del pubblico che accorre, e coloro che ai suoni affiancano percorsi di studio, di ricerca e di sperimentazione artistica. Sono molto più numerosi in verità i primi che i secondi.

Ma così è, in tanti suonano e cantano, in tantissimi applaudono e anche ballano.

C'è una domanda che spesso sorge spontanea: che rapporto c'è tra questa musica diffusa a piene mani nelle feste della stagione estiva e quella cui in ultima analisi essa si ispira, o che cerca di imitare, la musica tradizionale, in specie contadina, di cui gli ultimi rari portatori sono talvolta sommersi dalla marea di giovani musicisti che magari non hanno mai visto all'opera un antico suonatore di organetto e neppure sentito una registrazione di quelle che documentano antichi suoni irrimediabilmente scomparsi?

Roberto De Simone avrebbe risposto: poco o niente. In innumerevoli conversazioni private mi diceva: "Non c'è più il linguaggio, è scomparso", e non si riferiva solo all'aspetto musicologico, alla grammatica musicale dei nuovi musicisti, ma al linguaggio come "forma di vita".

I contesti della musica popolare oggi eseguita sono evidentemente lontanissimi da quelli degli antichi esecutori: il mondo contadino è quasi scomparso, quello superstite è drasticamente ridimensionato, gli attuali contadini esprimerebbero (e talvolta esprimono) musiche molto diverse, provenienti da angoli della Terra lontani. Ma al di là dell'aspetto demografico c'è qualcosa di irrimediabilmente scomparso: la ritualità della musica contadina, concludeva Roberto De Simone.

Quasi scomparsa, a mio parere, perché in verità, se si va nei luoghi di pellegrinaggio, soprattutto montani, la musica che si può ascoltare continua ad avere un ruolo rituale, accompagna i movimenti dell'immagine sacra, segna snodi rituali, apre e chiude. Le zampogne

soprattutto, che mantengono antichi riferimenti e simbologie ereditati e conservati. Esse costituiscono un piccolo regno a sé, di suoni e suonatori quasi investiti di una responsabilità, che s'avverte intorno a loro, di conservazione di una memoria. E poi la voce umana. Ma quanto cambiata in verità nella sua forma ed esecuzione, quanto dispersa nell'attraversamento generazionale, in cui si sono smarrite forme, stili, canti.

Per il resto c'è spesso come un'aria furtiva, nella cappella o appena fuori, lungo il percorso, se pure si suona là – e si ascolta. È come se si aspettasse di suonare – e ascoltare – in altri momenti e altrove: a sera, in piazza, sul palco.

È questo il punto di svolta forse più decisivo: la piazza, il palco. La musica popolare attuale è musica di concerti di piazza, raramente è altro.

Concerti da concertare dunque. Provare, riprovare, accordare, mescolare. Nel mondo tradizionale non vi era uno spazio dedicato alla concertazione. Prova ed esecuzione erano fuse; ci si fermava: “No, si fa così, si fa colì”, oppure: “Tu sì, puoi suonare con me/noi, tu no”. Oggi invece la prova è sovrana.

Si tratta di una messa in atto di genere nuovo in cui l'aspetto musicologico assume un ruolo centrale, se non esclusivo. Lo dico in modo netto: con le dovute – e rare – eccezioni, la musica popolare non “significa” quasi più niente al di là del suo ruolo musicale, da qui la scomparsa di ogni dimensione rituale.

Gran parte della musica popolare di un tempo si suonava in casa e nei cortili, oltre che - quella religiosa - in chiesa. Quasi mai nelle piazze, che invece appartenevano ai “galantuomini”, alle autorità, era campo del potere, terreno delle gerarchie. La musica dei contadini non vi aveva quasi mai accesso.

Oggi invece la musica popolare si esegue in piazza, è il suo luogo principale, quello della sua celebrazione. Con palco, microfoni, mixer, altoparlanti. Basterebbe questo a indicare le forme del suo mutamento costitutivo. Ma c'è altro ancora.

Essa è oggi musica frontale: da una parte il pubblico, dall'altra i musicisti, secondo il modello dei concerti rock.

La musica “rituale” era di cerchio, i musicisti si guardavano in faccia, si orientavano con i corpi, si correggevano con gli occhi. Nel cerchio entravano tutti, non il gruppo X, composto da Tizio e Caio - come oggi si scrive sui manifesti e locandine – e gli altri ad applaudire. Entravano tutti. Ma intendiamoci: *potenzialmente* tutti. In realtà, entravano quelli che avevano mostrato di poter suonare o cantare insieme ai leader, alle figure centrali riconosciute comunitariamente. Quelli che avevano avuto il consenso degli anziani e che in questo modo passavano a fare parte dei musicisti e cantatori locali.

Perché quella era musica locale, localmente riconosciuta, e apparteneva al paese, alla frazione, al circondario.

Certo, nei mercati di richiamo, nei pellegrinaggi, nelle transumanze e negli altri lavori stagionali, persino nel servizio militare si entrava in contatto con altre forme, altri stili, altre modalità esecutive. E c'era sempre qualcuno che apprendeva e poi una volta tornato a casa proponeva.

Era dunque musica locale, ma non localmente ferma, circolava. Però nessuna novità si fermava e attecchiva se non era accettata dalla comunità locale, che di conseguenza inevitabilmente la trasformava, rendendola così sempre un po' meticcia.



Somma Vesuviana 3 maggio 1999,
tammorre per la Madonna del Castello,
foto di Paolo Apolito.

Oggi invece le proposte spettacolari sono di repertorio, non esprimono una località ma un genere: un po' di questo, un po' di quello, per accontentare ogni possibile gusto del pubblico. Il quale, quando è nettamente locale (in una festa patronale, per esempio), si fa orgoglio di non esserlo, ma che anzi attragga turismo, altre orecchie, altri corpi, altri gusti.

Sul locale e localismo conviene fare una sosta.

Vi sono strumenti, forme di musica e di canto che localmente vantano una "tradizione". Prendiamo la *tammorra*. Nella Campania settentrionale è lo strumento principe, preferibilmente se non esclusivamente suonata nelle feste. Una volta era suonata in modalità differenti da paese a paese, anche nello spazio di pochi chilometri (Roberto De Simone, ancora lui, una volta esemplificò una quindicina di modi diversi di suonarla). E cantata e ballata in modi differenti. Ma negli ultimi cinquant'anni tutta l'area di uso è diventata omogenea, con modalità esecutive sostanzialmente analoghe se non identiche. Anche perché gli esecutori principali sono gli stessi e spostandosi da una festa a un'altra - da una piazza a un'altra - propongono le proprie modalità che diventano un canone.

In verità a creare un canone cominciò proprio la Nuova Compagnia di Canto Popolare, che fu seguita nei decenni da numerosi altri gruppi, tra i quali nel corso del tempo presero rilevanza soprattutto alcuni che poi se ne distanziarono (Marcello Colasurdo, per esempio).

Oggi il canto sulla *tammorra*, nel frattempo diventata *tammorriata*, ha il suo pubblico dedicato, che la segue fedele, spostandosi di festa in festa; gli esecutori si adattano al pubblico e vengono scelti e selezionati in virtù del seguito del pubblico. In altre parole la *tammorriata* è diventata un genere musicale, non più una musica rituale.

Qualche conclusione, sia pure incerta e provvisoria.

L'attuale sorte della musica popolare fa storcere la bocca ai puristi (tra i quali spesso mi sono trovato anche io).

Ma bisogna essere lucidi e obiettivi e non guardare al presente con occhi antichi.

La musica popolare oggi ha una sua validità e una sua qualità. Si richiama alla tradizione ma l'ha trasformata profondamente, fino a diventare un genere musicale definito, che si aggiunge alla ricca offerta del mercato dei generi musicali contemporanei. Non è la musica popolare di cinquanta o sessant'anni fa, perché non potrebbe esserlo. Troppo profondamente si è trasformata la società, del tutto nuove sono le ragioni per cui viene suonata, ascoltata, ballata.

E va bene così: una musica che sfugge alle logiche globali della musica delle piattaforme – anche se spesso usa piattaforme – che non è cosmopolita ma identitaria – anche se bisognerebbe intendersi su cosa significhi “identitaria” – che non permette una distanza incolmabile tra esecutori e pubblico, ma al contrario si avvale persino di occasioni rare ma vitali - in cui quasi si identificano, è una musica da apprezzare e sostenere. Vorrei usare un termine del tutto fuori moda, ma che continua ad avere un suo valore politico: è una controcultura.

Atena 2026

Eravamo lì, sulle scale della chiesa.

Ci accomunava la scelta di esserci, in quel posto, in quel giorno preciso.

Accanto a me c'era un signore smilzo col baffo bianco, una riccia vestita di nero e verde, un disegnatore dall'accento perugino, una ragazza greca e tante altre facce più o meno conosciute.

Una chitarra a nord e una a sud, una tammorra a est e una a ovest ci facevano da rosa dei venti.

O da croce, come quella che si incide sulle panelle perché crescano.

In lontananza le montagne, dall'altro lato i muri di case da troppo tempo chiuse, antiche come quella terra dai nomi preromani.

Una delle chitarre diede un accordo, un andamento.

Fu così che ognuno di noi attaccò una canzone diversa.

Su una sola nota, mille lettere.

Battenti, strepitanti come sonagli, resistenti come il legno,

le parole passano di bocca in bocca, entrano ed escono dai cuori.

Sono un'eco, fatta di pause e ripetizioni.

E sono ago e filo: a forza di infilarsi, punto dopo punto, tengono insieme gli strappi.

Ogni anno, ogni giorno, ci vedremo lì, per cucire le nostre vite con quelle degli altri, la nostra musica con quella degli altri, i nostri diritti con i diritti di tutti.

Filomena D'Andrea
(Makardia)



Pastori, barbieri, fonici

di Simone Valitutto

La zampogna è nata quando Dio ha creato Adamo ed Eva: allora non c'era musica, al mondo. E Dio stesso si è costruito una zampogna, per fare la musica a Gesù Bambino, una cosa antica, perché non c'era altro. Se l'è fabbricata Lui, per far festeggiare alla gente la nascita di Gesù Bambino e, normalmente, per dare la musica a chi non aveva niente. Perché si viveva tutti nella montagna, era tutta campagna, tutta roba abbandonata, la gente era poca, erano poveri, che vivevano nelle baracche di terra, nelle capanne come ce l'hanno i carbonai. Cos'ha fatto? Ha costruito questa zampogna e guardava le pecore. Era pastore, Dio, era pastore. Guardava le pecore, insomma, e studiava per farsi la zampogna e suonava tutto solo. A un tratto ha incontrato il diavolo. E questo andava mettendo sempre prète re póna (pietre appuntite, cioè andava cercando storie, pretesti per litigare). Dice: «Tu che fai? Tu che suoni?».

«Io suono la zampogna, sono zampognaro. E tu?».

«Eh, suono il tamburo».

La storia, raccolta nel 1980 da Giuseppe Colitti nel Vallo di Diano, continua. Raffaele D'Acunti di Tardiano, classe 1930, racconta di una gara tra Dio e il Diavolo: pecore e capre seguirono il Creatore richiamate dal suo strumento, che a quel punto donò ai pastori. L'origine della musica, per i pastori sul confine tra Campania e Basilicata, sta nella cosa più semplice e grande del mondo: nella solitudine di Dio. Non a caso la musica della zampogna s'intreccia con il sacro, con il ritmo del pellegrinaggio e della preghiera. Questa chiave, inoltre, conduce gli zampognari lì – riprendendo le parole di Raffaele – «dove non può entrare neanche sua maestà», nelle stanze segrete di ogni casa abitata dai cristiani. I racconti delle settimane di novena itinerante per l'Immacolata, Natale, l'Epifania ricostruiscono ancora in questi anni quanto il dialogo tra le montagne e le città più grandi della regione si sia costruito anche grazie alla musica, tramite culturale ed economico tra periferia e centro. Oggi che per diventare pastori bisogna essere esperti di HACCP, oggi che le montagne sono terra di conquista delle multinazionali, oggi che il rapporto con la solitudine di Dio è in crisi, la zampogna non è suonata più (solo) dai pastori.

Immaginiamo la piazza di un paese qualunque, uno di quelli che si ripopola durante le ferie d'agosto. Accanto alla chiesa, al municipio e all'ufficio postale di norma resiste la bottega di un barbiere. Il salone è un nodo nevralgico della vita paesana, tra forbici e schiuma da barba si parla e si suona. Almeno fino a pochi decenni fa, i barbieri, eredi di altri saperi medico-odontoiatrici, erano i rappresentanti della classe media che s'interfaceva a una musica diversa da quella dei contadini. I



Macerata Campania 15 gennaio 2023,
bottari su amplificazione,
foto di Simone Valitutto.

barbieri, con i loro rudimenti musicali e l'agile manualità, suonavano gli strumenti a corda, la chitarra, il mandolino, il violino. Molti di loro avrebbero fondato le bande dei paesi, aprendo nuove strade al ruolo della musica nei giorni di festa. I barbieri suonavano le serenate e i valzer grazie ai mastri liutai, artigiani del legno che spesso “rubavano con gli occhi” vedendo gli strumenti dei signori, contribuendo al continuo mutamento culturale e materiale.

Oggi che per imparare si va a scuola di musica o al Conservatorio magari non si sa che tanti strumenti e repertori che si suonavano nella corte di Napoli poi sono diventati del popolo e viceversa. La quadriglia o la ciaccona sono generi colti o popolari? Il blues di Pino Daniele è meno napoletano di *Tammurriata nera*? Dal punto di vista della conoscenza, opere fondanti come *Canti del popolo napoletano* di Luigi Molinaro del Chiaro della seconda metà dell'Ottocento o *Canti e tradizioni popolari in Campania* di Roberto De Simone della fine degli anni Settanta sono importanti tanto quanto *Napoli sotto traccia*, lo studio sulla musica neomelodica condotto dall'antropologo americano Jason Pine all'inizio del nuovo millennio (Donzelli Editore, 2012). Strumenti, repertori, funzioni della musica “popolare” della regione non possono essere conosciuti o compresi senza fare i conti con i cambiamenti che li stravolgono o che, per opposizione, li fanno rimanere immutati.

Le strade della musica di tradizione orale sono infinite e si possono tracciare anche e soprattutto nei racconti familiari. Pietro, il mio bisnonno contadino sbarcato a Ellis Island nel 1913, terminò la sua breve esperienza migratoria negli Stati Uniti portando con sé in provincia di Salerno una chitarra “americana”. Non saprò mai se si trattasse di un banjo oppure del regalo di un amico a sua volta emigrato, ma mi hanno raccontato che aveva quattro corde e ci

suonava tarantelle e serenate, pizzicandola come se fosse una chitarra battente. Uno strumento che arrivava dall'altro lato del mondo nelle sue mani era diventato cassa di risonanza per la musica locale. Dietro un'espressione culturale che troppo spesso si giudica con superficialità o si plasma a seconda dei discorsi politico-identitari che (a più livelli istituzionali e territoriali) si portano avanti, c'è una matrice di significati molto più complessa. Ad esempio, solo Dio può aver vissuto la musica in solitudine, gli uomini la vivono in comunità. Per comprendere le comunità ritmiche, la relazione tra corpi, suoni, cultura o i legami che s'instaurano durante un evento collettivo o performativo, non basta immergersi in un'esperienza e partecipare ad un rito, rispettando le regole dei protagonisti. Questo processo è descritto chiaramente dall'antropologo Paolo Apolito in *Ritmi di festa* (il Mulino, 2014), una lettura necessaria per chiunque voglia entrare nel senso di comportamenti e pratiche non solamente festive ma umane, anche scoprendo il legame con il mondo animale. Qualsiasi incontro con l'altro è dettato da un ritmo e questo lo apprendiamo quotidianamente: senza accorgercene siamo immersi in musicalità che non riconosciamo in quanto tale. E, allo stesso tempo (e allo stesso ritmo), anche la musica è altro da sé stessa, come racconta l'etnomusicologo Diego Carpitella evocando un suo incontro in Irpinia.

Mi ricordo sempre di quello che mi disse molti anni fa un contadino nell'Avellinese. Parlavamo, lui era stato emigrato, e gli chiesi: "Per te cos'è questo suonare?", anzi mi espressi in termini culti, dissi "Per te cos'è la musica?". "Eh – disse – sapete, la musica è quella cosa che tu fai una cosa e ne pensi un'altra".

La musica, così, è il più volatile tra i beni intangibili. Ad esempio, uno degli strumenti che per tutti è tradizionale e irrimediabilmente connesso alla tradizione è l'organetto, che non ha neppure duecento anni di vita eppure ha preso il posto velocemente di strumenti come la zampogna o la chitarra battente nei momenti sacri e nei momenti conviviali (qualora ci sia mai una differenza nei contesti). Se anche gli strumenti, la materia che produce il suono, non restano uguali ma mutano, figurarsi i repertori, le occasioni di suonare insieme, il ruolo dei canti e delle danze nelle vite di ciascuno. E figuriamoci se restano uguali gli "esperti" della musica. Una classificazione etnomusicale degli stili di canto della Campania prevedeva i "canti dei carrettieri", i "canti dei mulattieri", i "canti e le grida dei venditori ambulanti", i "canti all'aria dei mietitori" ecc.; come i pastori sono mutati anche questi mestieri. I repertori restano solo in parte, mutati nelle funzioni. Oggi la musica che definiamo patrimonio culturale è spesso essa stessa un lavoro, con percorsi professionalizzanti, corsi, workshop, festival, dischi, concerti. Se non si ha la fortuna di incontrare suonatori non per mestiere nelle loro case, nei loro paesi, durante le loro feste, l'unico modo per avvicinare la musica classificata come popolare è andare a un concerto. E il concerto prevede, il più delle volte, un impianto di amplificazione, con nuove strumentazioni sempre più digitali ed esperti del suono: i fonici. Questo non significa che questa musica abbia meno valore culturale, che non abbia un significato per la "comunità ritmica". Immaginiamo, ad esempio, l'utilizzo che ne viene fatto proprio in contesti performativi rituali dalle *Battuglie* di

Pastellessa di Macerata Campania quando, in onore di Sant'Antuono nel mese di gennaio, botti, tini e falci sono suonati e amplificati (insieme alle voci di chi canta) in giro per la città della Terra di Lavoro. Grazie alle casse, i suoni di questi attrezzi contadini che servivano ad allontanare la paura del buio più buio dell'inverno risuonano ancora più forte, tra migliaia di visitatori accorsi per vederli sfilare su decine di veri e propri carri. Il ritmo a tratti militaresco dei cosiddetti "bottari" ha rielaborato nel corso degli anni decine e decine di canzoni, non per ultime quelle della cantautrice La Niña, che ha ricambiato questo circolo musicale portando nel suo ultimo singolo, RÀRECHE, proprio la ritmicità delle Battuglie. Senza botti, tini e falci di legno e metallo, ma con un sintetizzatore digitale.

Quando si parla in termini patrimoniali di strumenti musicali, giustamente, si pone l'accento sulla materia, o meglio sulla capacità di modellarla culturalmente per dar forma a un suono. Il saper fare degli artigiani che trasformano la pelle di agnello in otre di zampogna, arrotondano il legno di ciliegio in chitarra, incastonano di musica pezzi di corbezzolo per farci castagnette non basta. Una cosa di cui si tiene poco a mente quando si parla di strumenti, e con loro di musica, è «l'abbondanza di umanità che sta sotto». La stessa forza che spinge un antropologo che allo stadio sta documentando la partita del Napoli di Maradona, a saltare insieme ad altre 90mila persone. Nello stesso luogo, che oggi si chiama stadio "Maradona", lo scorso 5 giugno ho saltato anch'io, insieme ad altre 45mila persone.

Era un concerto, il concerto di Liberato, e, tra un'eruzione di suoni elettronici, il ritmo lo dettava la tammorra.

Biblioteca intangib(i)le - riferimenti editoriali sui temi trattati dalla rivista

a cura di
Costanza Crimaldi

Il presepe

Autore:
Marino Niola, Elisabetta Moro

Editore:
Il Mulino

244 pagine
€16,00

ISBN: 978-8815299918

uscita: 28 ottobre 2022



Bisogna cambiare sguardo per capire davvero il presepe napoletano: non una classica messinscena natalizia, ma un grande teatro antropologico dove va in scena l'umanità intera. Piuttosto che limitarsi a raccontare il passato, il volume di Niola e Moro decodifica l'intricata rete di simbolismi, credenze orali e rituali che da generazioni animano la cultura campana e i laboratori di San Gregorio Armeno. La forza profonda dell'opera risiede nella sua capacità di esplorare l'immaterialità del rito: ogni personaggio – dal pastore dormiente Benino fino alle figure dei bottegai – incarna una complessa performance sociale che mette in scena i sogni, le paure e il "saper fare" di una comunità intera. Lo studio spiega così perché il presepe sia lo specchio della Napoli di oggi e di ieri, con una tradizione viva che accetta i cambiamenti del presente. Gli autori uniscono il rigore alla fluidità del racconto, esplorando il senso del sacro in Campania e mostrando come un rito antico possa parlare al mondo contemporaneo senza perdere la sua anima più autentica.

«Sonacca’ 'nnante, falle p’’e Sante». L’universo musicale del presepe.

Alessandro Basso

Sia il presepe popolare che quello non popolare hanno un elemento in comune: la musica. Infatti, nella sua configurazione devozionale ed artistica il presepe è sempre rappresentabile come un grande teatro della vita e della morte, del mondo emerso e di quello sommerso, leggibile in coerenza ai rimandi simbolici che affondano le loro radici nel vasto substrato delle tradizioni pre-cristiane. Tuttavia il presepe, essendo un’espressione di fede e di arte non rigida ed immobile ma in continua evoluzione e quindi influenzata dalla contemporaneità, addensa suggestioni di epoche diverse fondendole in un “nontempo” che è, allo stesso momento, coerente nel progetto onirico ed incoerente nel fatto storico-cronologico. Tutti questi addensamenti sono descritti con dovizia di particolari. L’elemento musicale ne è una testimonianza potente. Napoli, come si sa, è stata una grande capitale della musica e questo primato ricompare nel presepe (che di Napoli particolarmente è specchio fedele) perché – tanto nella sua veste colta che nella sua veste popolare – le esecuzioni musicali erano fondative della cultura partenopea e, più in generale, di quella meridionale “duosiciliana” nella declinazione delle feste – liturgiche e non liturgiche, pubbliche e private, religiose e laiche – cadenzando molte occasioni della vita sociale o comunitaria e pervadendo tutti i momenti ricorrenti dell’anno (Natale, Pasqua, Carnevale, feste patronali...). Sempre con un coinvolgimento trasversale delle classi sociali che passava per le chiese, i teatri, le cappelle musicali, i conservatori, i pii istituti, le confraternite, le congregazioni e via dicendo.

Il presepe offre diversi momenti musicali. Perlomeno uno per ogni scena della costruzione che corrisponde ai tre punti cardinali della sua geografia simbologica. Il centro di tutto è, senza dubbio, la Natività: ai piedi del Mistero compaiono lo zampognaro ed il ciaramellaro, veri emblemi musicali del Natale popolare. I loro strumenti rappresentano la tradizione contadina, la musica antica dell’entroterra, quella che risale alla più profonda antichità. E le due figure di vecchio e giovane simboleggiano l’anno morente e l’anno nascente. Sulla grotta (o sul tempio diruto), però, anche gli angeli fanno musica. È prescrizione che gli angeli siano almeno tre: la *gloria del Padre* (al centro col cartiglio «Gloria in excelsis Deo»), la *gloria del Figlio* (a destra con l’incensiere) e la *gloria dello Spirito Santo*: l’angelo nell’atto di suonare una tromba. A questo nucleo indispensabile si potevano aggiungere altri due angeli suonatori. Il primo munito di piatti metallici e il secondo col tamburo: l’osanna del re e del papa (il potere politico e religioso) e l’osanna del popolo. Il secondo cardine geografico è l’*Annuncio dei pastori*: ancora una volta compaiono le zampogne e le ciaramelle (che dimostrano anche come tali strumenti siano solo erroneamente riconducibili in modo esclusivo al periodo natalizio) e gli angeli con le trombe: la sveglia dei dormienti che non si accorgono di come la storia stia voltando pagina proprio di fianco al loro umile giaciglio. Il terzo luogo è la *Taverna*. L’elemento mangereccio è fondativo nel presepe (ricorre anche nella celeberrima *Cantata dei Pastori* di Andrea Perrucci) e il luogo deputato al cibo – con molti rimandi di carattere demoniaco ed infero – vede la presenza dei posteggiatori che vivono di questue. Tali musicisti di strada, attivi in diverse circostanze, come nelle serenate o nelle gite in barca, le cosiddette “posillipiate”, si caratterizzavano per l’utilizzo della chitarra, del mandolino, della mandola, dalla tiorba a

taccone (strumento a corde suonato con un apposito plettro) e del calascione (una sorta di liuto dal lungomanico). Si può abbinare alla taverna anche la scena della *tarantella* con gli strumenti tipici: tammorra o tamburo, chitarra, mandolino, nacchere, putipù, scetavajasse e triccheballacche. Talora si ritrova anche il gruppo dei *viggianesi* con arpa, triangolo e violino. Ai tre luoghi geografici si aggiungono, infine, perlomeno altre due scene prettamente musicali. La prima è il *corteo degli orientali*: i re Magi, per il fatto di essere dei personaggi nobili, vengono accompagnati da una banda di suonatori. Gli abiti, i colori, le peculiarità etniche – tutti fortemente connotati – davano conto del gusto orientalizzante che si sviluppò nel Settecento. La banda, composta da un numero vario di musicanti (normalmente dieci o dodici ma, a seconda della complessità degli allestimenti, anche molti di più) era diretta da un capobanda o direttore. Gli strumenti usati erano prevalentemente a fiato e a percussione: tube, corni, tamburi, grancasse, oboe, serpentoni, cimbali, buccine, trombe d'ottone e clarinetti. In alcuni presepi le bande erano addirittura più di una. Come ideale contraltare popolare alla

scena musicale dei Magi, si potrebbe affiancare la scena con il *carro del ritorno a Napoli da Montevergine*: uno speciale carro, addobbato a festa per il pellegrinaggio, sul quale la comitiva dei devoti, che era stata al santuario mariano, cantava accompagnata dagli strumenti musicali della tradizione campana. Sempre di estrazione fortemente popolare, ma con profondi riferimenti mitologici e simbologie arcaiche, è anche la figura di *Cicci-Bacco* sul suo carro: tale figura rimanda ai cortei che si svolgevano nelle notti precedenti a quella natalizia durante i quali le immagini degli dei pagani – ormai “degradati” nella loro funzione religiosa – erano condotti ad “omaggiare” il Bambino Gesù che rappresentava il trionfo della vera religione, ovvero del cristianesimo sul paganesimo. Il carro di Cicci-Bacco era seguito da un corteo di uomini vestiti di pelli capri nei quali, al suono di zampogne, pifferi e tamburi, eseguivano orgiastici ritmi dionisiaci. Tutti i protagonisti musicali erano connotati da una precisa gestualità che doveva suggerire il senso stesso dell'esecuzione. Parimenti gli strumenti – soprattutto nei presepi settecenteschi – erano realizzati con rigorosa accuratezza per rassomigliare fedelmente agli strumenti reali e dare concretezza realistica alle diverse scene. In un così rapido excursus sulla questione va sottolineata, in conclusione, che un aspetto fortemente complementare a quello della musica riguarda l'ambito vocalico: le voci del presepe rintracciabili nei venditori, nei tavernari, nei banditori, nei popolani. In gran parte dei personaggi che costituiscono la società presepiale. Solo il rapporto fra suono e voce restituisce vita all'universo musicale del presepe.





La chitarra battente a Castellabate: archeologia di un artefatto eco-conviviale

di Gerardo Costabile Nicoletta

Molteplici e diversi sono gli artefatti sonori che abitano i territori dell'Italia meridionale, smontaggi e rimontaggi di elementi naturali che attraverso svariati lustri sono serviti come cassa di risonanza dei flussi emozionali delle popolazioni agro-pastorali degli appennini, tra il Mar Tirreno e il Mar Jonio. Alcuni di questi, come i diversi *friscaruoli*, *fischietti*, *frauli*, *zufoli*, sfruttando la morfologia cava della comune canna palustre *arundo donax*, riflettono l'immediatezza tra forme naturali e usi sonori.

Altri, come la zampogna, nelle sue diverse forme, rappresentano un vero e proprio smontaggio e rimontaggio di materiali organici: il vello della capra, sfilato con doviziosa maestria, funge da riserva d'aria per il suonatore, mentre le canne melodiche assemblano legni duri per i fusi e leggeri per le campane, tagliati di luna giusta per ritrovarli senza linfa, e, di nuovo, la canna palustre, anch'essa tagliata quando la luna è di favore, scavata e legata, ne dà la voce. Se per questi artefatti sonori l'essere mediazione tra umano e non umano appare evidente, per altri, come la chitarra battente, c'è bisogno di uno sguardo interstiziale su complesse questioni che attraversano le vicende umane e non umane degli ultimi secoli.

La chitarra battente è uno degli strumenti elettivi dei e delle contadini/e dei territori dell'Italia meridionale, spesso evocato come una sorta di "zampogna a corde" per via della simile struttura a bordoni e melodia dell'aerofono meridionale. Essa accompagna una pluralità di strutture esecutive di tradizione orale in maniera analoga, di nuovo, alla zampogna: pastorali, canti melismatici polivocali variamente denominati *alla longa*, *ad aria*, *alla stisa* a seconda dell'area geografica, e, ovviamente, esecuzioni per il ballo, spesso racchiusi sotto l'ambigua etichetta di "tarantella". Nella molteplicità di forme, numero di corde ed altri elementi morfologici che la caratterizzano, la chitarra battente può dirsi tale per l'assenza di dislivello tra tastiera digitabile e piano armonico che ne consente il "battere" e specifici movimenti terzinati della mano destra sulla cassa, la presenza di ponticello mobile, l'armatura di corde metalliche tutte del medesimo calibro con accordatura rientrante e l'assenza del registro basso. Fatta esclusione di queste fondamentali caratteristiche, la chitarra battente non ha avuto, nel corso degli anni, uno standard costruttivo, essendo uno strumento, nel gergo organologico, non "normalizzato". Ogni area, infatti, ha sviluppato specifici modelli con caratteristiche distinguibili. Senza alcun timore di essere smentiti, è possibile affermare che questa pluralità di modelli si iscrive in una profonda creatività e capacità espressiva delle classi agro-pastorali all'interno di vasti

movimenti di popolazioni, oggetti, arti, tecniche e conoscenze botaniche del Mediterraneo. Un diffuso adagio della e nella storiografia organologica rintraccia le origini di questo cordofono nella trasformazione della chitarra barocca, strumento in gran voga nelle corti nobiliari dell'Europa dominata dalle aristocrazie cattoliche che, nelle botteghe liutaie del regno, sarebbe stata accorciata e dotata di tasti fissi per resistere alla vibrazione e lo sfregamento delle corde metalliche, sostituite delle corde di budello, e ancorate al fondo delle fasce per mantenere la maggiore tensione. Questa innovazione ebbe, però, vita relativamente breve tra le bulimiche e decadenti classi nobiliari europee, venendo presto sostituita dall'attuale chitarra classica, proposta dalle botteghe di alta liuteria, e successivamente "normalizzata". Se la percepita obsolescenza dalle corti nobiliari sembrò lasciare all'abbandono questo strumento, esso trovò nella diffusa espressività delle classi subalterne il suo uso più esteso e intenso.

Numerosi sono stati gli artigiani liutai che hanno offerto a questa diffusa espressività popolare i legni e fili metallici per riverberare nel mondo rurale dell'Italia meridionale. Tra i più noti vi sono i De Bonis di Bisignano, paese della provincia cosentina, che per generazioni fabbricarono chitarre battenti per i contadini calabresi e non, specializzandosi successivamente anche in alta liuteria, con fabbricazione di violini e mandolini. La chitarra battente dei De Bonis è oggi spesso considerata la chitarra battente *par excellence*, con fondo bombato, forma di otto allungato con spalle strette e cori doppi, ovvero otto o dieci corde. La notorietà di questo modello si è notevolmente espansa grazie alla sua apparizione sul palco dell'Ariston per merito del cantautore di world music Eugenio Bennato o, più recentemente, a causa del fenomeno discografico pop-identitario de la Niña, nonché dei grandi palchi energivori dei festival estivi. Oltre ai De Bonis, sul Monte Stella, in Cilento, i De Luccia sono rinomati e conosciuti liutai che, fino al loro definitivo espatrio per gli Stati Uniti, hanno prodotto un considerevole numero di chitarre battenti, vendute alle fiere a moltitudini di suonatori. Per rivendicare la paternità della fattura degli strumenti, i De Luccia proposero nell'area un modello a fondo piatto, simile ai modelli della Calabria centro meridionale, costruiti e utilizzati da un notevole numero di artigiani e suonatori. Al di là di queste famose botteghe liutaie, sono oggi conosciuti e documentati altri costruttori, come i Borraccino tra il foggiano e il Gargano e il Cannatelli nelle Serre Calabresi, i quali restituiscono la singolare molteplicità dell'artefatto a servizio delle diverse esigenze espressive. Sono queste figure che danno traccia di un indefinito numero di costruttori e artigiani non rimasto ai lustri della storiografia organologica. Per le popolazioni agro-pastorali "fare la musica" era necessità espressiva e non dominio professionale esclusivo, ed è proprio questa pluralità di costruttori, gran parte dei quali anonimi e sconosciuti poiché sfuggiti ai tentativi classificatori e storiografeggianti, che aiuta a sgomberare il campo dall'idea di una chitarra battente come strumento monolitico, dalle forme immutabili. Al contrario, esso è un artefatto che muta per adattarsi alle esigenze espressive dei singolari contesti socio-ecologici dei versanti tirrenici e jonici degli appennini.

È proprio questa molteplicità, questo "pluriverso" di forme assunto dall'artefatto sonoro chiamato chitarra battente, che ci narra di



Chitarra battente costruita da Vincenzo Di Biasi per il cantore Francesco "Ciccio" Chirichella, entrambi di Castellabate.

culture di tradizioni orali non come entità discrete, separate, ma come di un continuum fatto di imitazioni, adattamenti, creativa e solidale relazione con la natura e pratiche sonore inseparabili dai contesti sociali, politici e affettivi. Se un immaginato modello (unico) di chitarra battente potrebbe rendere vita facile ai quadri della patrimonializzazione, alle didattiche di conservatorio o all'industria culturale, la molteplicità di forme e di stili che facevano da cassa di risonanza alle profonde e complesse vicende sociali e umane dei contadini e delle contadine meridionali, ci spinge piuttosto a ri/conoscere, ricercare e diffondere le singolarità di queste espressioni per restituirne il senso ecologico, sociale e, quindi, politico. In altre parole, significa re-imparare ad ascoltare, in un contesto che ha sepolto, marginalizzato, invisibilizzato e recentemente trasformato in simulacro per la società dello spettacolo questi artefatti e queste pratiche sonore.

Queste righe condensano anni di ricerche e pratiche sonore nei territori del Cilento costiero, nello specifico Castellabate, catena collinare del versante tirrenico del Monte Stella. Qui, la strabordante e irrefrenabile voglia di ammodernamento – tradotto: abbandonare i saperi ecologici e artigiani tradizionali per sostituirli con sedie di plastica e soterrarli con tonnellate di cemento – aveva lasciato cadere nell'oblio le pratiche sonore del canto *alla longa* sulla chitarra battente. Ad eccezione di qualche suonatore di organetto intonante strofette licenziose, ingaggiato per eventi di rappresentazione di un passato macchiettizzato, era del tutto impossibile sentire i suoni a battente dell'area. Qualsivoglia opera etnografica o documentaristica sembrava condannata al certo fallimento, data l'ormai remota scomparsa di suonatori e costruttori. Evitando lo scoramento, abbiamo avviato un vero e proprio lavoro di scavo archeologico: da una parte, abbiamo picchettato tutti i contesti sociali e materiali in cui potevamo trovare tracce di queste pratiche; dall'altra, abbiamo avviato una riflessione sulle loro attuali condizioni di impossibilità. Dopo quasi un decennio, abbiamo ridato voce a suonatori anziani che, marginalizzati socialmente e sonoramente dai grandi palchi energivori della "poppizzazione" della canzone cilentana, avevano conservato viva la memoria di queste espressioni e la singolarità della morfologia degli strumenti, di cui abbiamo ricostruito le vicende materiali e simboliche. Abbiamo trovato costruttori e suonatori fino ad oggi sconosciuti e anonimi, ricostruito repertori attraverso archivi e testimonianze e, soprattutto, abbiamo cominciato a praticare questi suoni, ricostituendone contesti e riattivando saperi artigiani.

Questo percorso ci ha raccontato la chitarra battente non come un elemento arcaico e pittoresco di un passato da superare e seppellire sotto la coltre di un mondo di oggetti di consumo importati che ci alienano, ma come una parte essenziale di una concezione del mondo che serve ad elaborare esperienze, esprimere desideri e disagi, costruire solidarietà e interconnessione con il mondo naturale e oltre. Piuttosto che strumento-merce costruito da professionisti per professionisti, la chitarra battente ha condensato, condensa e può continuare a condensare intensità relazionali tra umani e non umani. La sua costruzione artigianale implica e necessita una relazione profonda con la materia vivente: legni locali, conoscenze botaniche, saperi trasmessi corpo a corpo, generazione dopo generazione, che variano da un costruttore all'altro, da un territorio all'altro, rendendo ogni artefatto irriducibile a qualunque standard industriale. Essa

è conoscenza ecologica incorporata che consente di amplificare capacità individuale senza espropriarne il controllo, di favorire la circolazione condivisa di emozioni e vissuti, di generare situazioni di incontro, ascolto reciproco e partecipazione, in cui i ruoli tra chi esegue e chi ascolta sono porosi e mobili. In questo senso, piuttosto che un reperto da patrimonializzare, la chitarra battente è un argine alla gerarchizzazione dello spazio sonoro prodotta dai palchi energivori, alla distanza fisica e simbolica tra esecutori ed ascoltatori e al pervasivo frastuono delle macchine, degli apparati radio-televisivi e del flusso incessante di contenuti digitali. Ed è proprio la ricerca delle sue singolari forme ed espressioni che apre alla possibilità non di istituire musei senza visitatori, botteghe senza apprendisti e concerti verticali per auditori passivi, ma di costruire collettivamente spazi in cui i suoni della tradizione orale siano dispositivi affettivi e situati, capaci di edificare una nuova cultura dell'abitare i territori oltre la valorizzazione economica, l'utilità e il consumo, per coltivare ascolto reciproco, senso dei luoghi, sensibilità ecologica e convivialità.

La Tammorra: il ritmo del sacro e la memoria dei cortili

di Hiram Salsano

Nella tradizione della Campania, il tamburo a cornice – la tammorra – non è un semplice accompagnamento: è l'architettura sonora su cui si poggia l'intera esperienza rituale del canto e del ballo. Quando parliamo di "ballo e canto sul tamburo", definiamo già una gerarchia chiara: è lo strumento a dettare il tempo, a chiamare i passi, a sostenere la voce che si lancia in modulazioni tese e arcaiche.

Senza il tamburo, il rito perde il suo baricentro. La tecnica esecutiva, affinata nel tempo, non è mai fine a se stessa, ma funzionale a un obiettivo preciso: creare un groove ossessivo, un suono di "potenza" capace di guidare i corpi e i canti per ore, senza cedimenti.

Lo strumento nasce da un incontro tra sapienza artigiana rurale e materiali poveri: un cerchio di legno, pelle di capra e i sonagli (dischetti di latta). Questa semplicità ha permesso alla tammorra di essere uno strumento "democratico" e diffuso, ma la sua costruzione è sempre stata orientata alla resa sonora nel contesto del rito. Il suono deve essere profondo e vibrante, capace di propagarsi all'aperto, nelle piazze o nei cortili, per creare quel cerchio – la "ruota" – dentro cui la comunità si riconosce.

Proprio l'importanza cruciale del tamburo emerge con forza dalle ricerche e racconti del volume *Chi fa ammore va Camminanne*. Attraverso il dialogo tra generazioni, è stato possibile documentare quanto questo oggetto fosse desiderato e, a volte, irraggiungibile per le singole famiglie. In alcuni contesti rurali, la tammorra diventava un bene collettivo: le famiglie del cortile mettevano in comune i propri risparmi per poterne acquistare una.

Queste "quote" per l'acquisto di un tamburo raccontano una necessità che superava la povertà materiale. In questi cortili, lo strumento diventava spesso oggetto di accese contese su chi dovesse custodirlo in casa, segno di un possesso che era prima di tutto simbolico. In quei rari casi di estrema indigenza in cui il tamburo non era proprio reperibile, la festa in cortile o campagna non veniva annullata: si ricorreva alla sola voce e al battito delle mani per simulare il ritmo della pelle, ma questa restava un'eccezione, un atto di resistenza culturale, un bisogno. La norma, il desiderio, era il battito sordo e potente della pelle.

La tecnica della tammurriata è un sistema complesso di colpi e accenti che si spostano insieme alla melodia del cantore, si alternano per dare dinamicità al ritmo. Oggi, la ricerca etnomusicologica ci insegna che questa tradizione non è un reperto da cristallizzare, ma una "sostanza viva". Chi suona oggi deve saper padroneggiare quella tecnica funzionale al contesto, rispettando il suono rituale che gli anziani ci hanno consegnato, ma permettendogli di dialogare con la contemporaneità e il bisogno attuale.

Il tamburo a cornice resta dunque il perno principale di un sistema



che lega la sapienza manuale della costruzione, la forza fisica dell'esecuzione e la dimensione spirituale del rito. È lo strumento che, oggi come ieri, ha il compito di mettere in moto la memoria e farla camminare verso il futuro.

Pagani 13 aprile 2026, deposizione delle *tammorre* a conclusione della festa della Madonna delle Galline, foto di Simone Valitutto.



L'Arsenale di Napoli, laboratorio per la ri-creazione della memoria culturale campana, ha scelto di unirsi ad Alós e altri partner nella fondazione di **intangib(i)le** per dare voce al ricco patrimonio immateriale della regione. Convinti che la cultura intangibile sia un tesoro inestimabile che può essere preservato solo rispettandone la trasformazione, vogliamo promuoverne la conoscenza e valorizzarne l'evoluzione. **intangib(i)le** rappresenta per noi un'opportunità unica per connettere il passato, il presente e il futuro della cultura campana, incoraggiando, attraverso una narrazione autentica e coinvolgente, un turismo consapevole e sostenibile che valorizzi le comunità locali e il loro sapere.

Maria Cristina Comite
e Marco Izzolino,
L'Arsenale di Napoli

Alós, casa editrice nata 30 anni fa, per il progetto di valorizzazione della Cappella Sansevero e del suo massimo artefice Raimondo di Sangro, partecipa alla fondazione della rivista, fermamente convinta della necessità di ampliare la conoscenza e la trasmissione dei saperi e delle competenze umane che hanno ispirato la produzione di oggetti di rilevante interesse e le espressioni culturali e artistiche della Campania.

Il progetto di valorizzazione del patrimonio immateriale della Campania intende diffondere la memoria di luoghi, oggetti, saperi, tradizioni, eventi, per come l'attività delle comunità li connota o li rappresenta. **intangib(i)le**, spingendo con le riflessioni scritte alla esperienza diretta dei fenomeni di cui si parla, richiede la partecipazione attiva dei lettori, affinché i beni immateriali vengano conosciuti e interiorizzati e le comunità detentrici dei beni, in modo sostenibile, possano continuare ad arricchire le loro tradizioni attraverso lo scambio emozionale con i visitatori.

Bruno Crimaldi
Alós