

Dal parco al “progetto pastoralismo”. Il canto a tenore tra patrimonializzazione e politiche dello sviluppo

di Gino Satta

Il 25 novembre 2005, nel corso della terza e ultima *Proclamazione dei Capolavori del patrimonio orale e immateriale dell'umanità*, il *canto a tenore* è stato iscritto in una lista che intende rappresentare la ricchezza e la diversità delle culture del mondo. Istituita dall'UNESCO nel 1997 sul modello della *World Heritage List*, il prodotto di maggior fama e successo dell'immaginazione patrimoniale contemporanea, la lista si iscrive nel lungo e contrastato processo che ha portato all'istituzione di un nuovo tipo di patrimonio mondiale, il patrimonio immateriale, che si va ad affiancare a quello materiale, già da tempo riconosciuto e tutelato.

Il processo, iniziato negli anni Settanta su sollecitazione di quei paesi non occidentali che avevano interpretato come «eurocentrica ed escludente» (Londres Fonseca, 2002) l'attenzione esclusiva per i beni «materiali» della *Convenzione* del 1972, si è intensificato nel corso degli anni Novanta, anche in relazione a un accresciuto protagonismo dei paesi asiatici e a un consistente impegno finanziario del Giappone, giungendo infine a compimento con l'adozione della *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale* (2003)¹.

Una pubblicazione dell'UNESCO ha raccolto, al termine del programma delle proclamazioni, le schede relative ai 90 *Capolavori* iscritti, destinati a diventare, all'entrata in vigore della *Convenzione*, nell'aprile del 2006, il primo nucleo della nuova *Lista rappresentativa del patrimonio immateriale dell'umanità*².

1. Sul percorso che ha portato, tra discussioni e cambiamenti di rotta anche radicali, dai primi tentativi di immaginare una protezione per il «folklore» alla *Convezione* del 2003 sul «patrimonio immateriale», attraverso il passaggio intermedio della *Raccomandazione sulla salvaguardia della cultura tradizionale e del folklore* (1989), vedi Seitel (a cura di, 2001), in particolare il saggio di Sherkin (2001) e il numero 56 (1-2) di *Museum International*, in particolare i saggi di Aikawa (2004) e Kurin (2004); per una recente rassegna italiana, vedi Bortolotto (2008).

2. Nel corso delle tre proclamazioni che hanno avuto luogo ai sensi del programma (2001, 2003, 2005) sono stati iscritti nella *Lista* un totale di 90 beni, rappresentativi delle tradizioni di tutti i continenti e di tutte le varie forme del patrimonio immateriale poi rico-

La scheda n° 46 della pubblicazione descrive il «canto a tenore: Sardinian pastoral songs» come «una forma di canto polifonico a più voci – *bassu, contra, boche e mesu boche* – eseguito da un gruppo di quattro uomini» che

nelle regioni di Barbagia e del centro dell'isola [...] fa parte integrante della vita quotidiana delle popolazioni locali. È spesso praticato in modo spontaneo nei bar locali, *sos zilleris*, ma anche in occasioni più ufficiali, come i matrimoni, le tosature delle pecore, le feste religiose e il carnevale barbaricino³.

Insieme alle modalità esecutive (la disposizione in cerchio dei cantori e l'articolazione tra voce solista e coro), ai molteplici stili del canto e alla varia natura dei testi poetici cantati, che ne fanno «una forma culturale allo stesso tempo tradizionale e contemporanea», viene sottolineato il profondo collegamento con la cultura pastorale sarda. Nella parte finale del testo, sono infine enunciati i motivi che rendono necessario adottare misure volte a salvaguardare il bene appena identificato e descritto:

Il Canto a tenore è particolarmente vulnerabile ai rivolgimenti socio-economici come il declino della cultura pastorale e lo sviluppo del turismo in Sardegna. È sempre più spesso interpretato in scena per un pubblico di turisti, ciò che tende a ridurre la diversità del repertorio e a alterare il carattere intimo di questa musica (UNESCO 2006).

Il testo che descrive il *canto a tenore* istituisce dunque una contrapposizione esplicita tra una modalità “tradizionale” e “autentica” del canto, che ha luogo spontaneamente negli spazi della vita sociale locale (i bar, ma anche alcuni tipi di eventi festivi “tradizionali”), e una modalità “moderna”, messa in scena su di un palco, per un pubblico di turisti.

In questo la scheda sembra seguire uno schema preciso, comune a molte tra quelle comprese nella pubblicazione, che rimanda a una specifica forma di immaginazione patrimoniale. Coerentemente con l'approccio conservazionista proprio della *Convenzione*, la particolare «espressione culturale», incarnazione concreta del valore universale della differenza culturale, è immaginata come un bene di grande ed evidente rilevanza culturale, da sottoporre a interventi di salvaguardia di fronte alle trasformazioni che ne minacciano la sopravvivenza e la trasmissione alle generazioni future. Nella narrazione implicita, sebbene non necessariamente unitaria e coerente, che attraversa le schede, i processi di “modernizzazione” sono

nosciute dalla *Convenzione*. In base all'art. 2.2, fanno parte del patrimonio immateriale: tradizioni ed espressioni orali; arti dello spettacolo; consuetudini sociali, eventi rituali e festivi; cognizioni e prassi relative alla natura e all'universo; saperi e pratiche legati all'artigianato tradizionale [MISC/2003/CLT/CH/14].

3. Le citazioni di parti della scheda sono state da me tradotte. Cfr. UNESCO, 2006.

identificati come la principale minaccia alla diversità culturale nel mondo contemporaneo. L'esodo rurale, l'urbanizzazione, le migrazioni, l'industrializzazione, così come la diffusione del turismo e dei nuovi media di comunicazione, sono ricorrentemente presentati come gli agenti di un cambiamento socio-economico che rischia quantomeno di alterare, se non di interrompere del tutto, la trasmissione delle tradizioni dalle vecchie alle nuove generazioni⁴.

Al fondo della narrazione sembra di poter discernere un'opposizione che rimanda all'immagine più classica del *grand partage*: da un lato ci sono i mondi tradizionali locali, implicitamente rurali, radicati in un passato di lunga durata, intrinsecamente statici, dove la differenza culturale “fiorisce” spontaneamente ed è naturalmente trasmessa di generazione in generazione; dall'altra c'è un mondo moderno dominato dalle forze anonime della globalizzazione, che si presenta come evidentemente urbano, industriale, dinamico⁵. A far da sfondo alla narrazione c'è dunque una particolare interpretazione della globalizzazione come processo di omologazione su scala planetaria nel quale le tradizioni locali sono progressivamente cancellate o rimpiazzate dai cascami di una monocultura consumistica globale che si potrebbe definire occidentale o, forse più precisamente, nord-americana.

Non interessa qui discutere se tale interpretazione, nella sua estrema generalità, sia empiricamente fondata: molti argomenti potrebbero essere portati sia a favore che contro, senza che nessuno di essi possa risultare decisivo. Interessa piuttosto rilevare quali siano le conseguenze analitiche che ne derivano nella lettura dei processi patrimoniali in atto. Ciò che resta nascosto, nel cono d'ombra proiettato dalla schematica contrapposizione tra processi di trasformazione globali e mondi locali è lo stesso gioco patrimoniale, come forma specifica di esistenza delle tradizioni contemporanee: non semplice risposta, né tanto meno resistenza, ai processi di trasformazione globali, ma piuttosto forma principale del cambiamento (e, soprattutto, della persistenza) delle tradizioni nel mondo contemporaneo.

4. Un particolare ruolo sembrano assumere il *turismo* e i *media*. Il primo è accusato di contribuire alla «commercializzazione» e alla «folklorizzazione» delle tradizioni, cioè alla sostituzione di tradizioni «autentiche» con simulacri e falsificazioni. I secondi sono invece ritenuti responsabili del cambiamento di mentalità dei «giovani», che non sarebbero più attratti dalle tradizioni e si rivolgerebbero verso modelli culturali omologanti di origine straniera.

5. Ha osservato Richard Kurin, direttore dello *Smithsonian Institution Centre for Folklife and Cultural Heritage*, che ha partecipato da posizioni apertamente critiche alle negoziazioni della *Convenzione*, che il programma delle proclamazioni è basato su una visione piuttosto «idealistica», che «vede la cultura come qualcosa di generalmente positivo, nato non dalle lotte e dai conflitti storici, ma da un una variata fioritura di diversi modi culturali» (Kurin, 2004, p. 70; trad. mia).

La (troppo) netta contrapposizione tra una tradizione “incorporata” nella vita sociale locale e le minacce provenienti dall'esterno, dai poteri astratti e oscuri della globalizzazione, impedisce cioè di vedere i molti tempi e spazi dove “tradizionale” e “moderno”, “autentico” e “messo in scena” sono concretamente prodotti, attraverso incroci e sovrapposizioni di saperi, valori, estetiche. È a questi contesti di produzione (e riproduzione) della cultura, dove le motivazioni e le azioni patrimoniali assumono un ruolo tutt'altro che secondario, che è al contrario necessario rivolgersi se si mira a una comprensione realistica dei processi in atto.

Tenterò dunque una lettura del processo di patrimonializzazione del *canto a tenore* che riporti il gioco patrimoniale al centro dell'analisi dei processi che investono le differenze culturali e le tradizioni contemporanee, per far apparire le fratture tra le forme di immaginazione ufficiale e le logiche concrete dell'azione patrimoniale. Mi concentrerò in particolare su due questioni, sulle quali la distanza tra l'immaginazione patrimoniale ufficiale e le dinamiche reali osservabili sul campo è particolarmente sensibile: la relazione tra iniziativa patrimoniale e sviluppo economico, e in particolare sviluppo turistico; la rilevanza, nella selezione del bene da patrimonializzare, delle icone mediatiche che lo rappresentano.

I. Dal parco del Gennargentu al “progetto pastoralismo”

Nei resoconti dei quotidiani sardi, nei giorni che seguono la notizia del successo della candidatura, oltre ai consueti toni di orgoglio localistico per il riconoscimento ottenuto, si può leggere un commento che mette in relazione il bene appena patrimonializzato con un più ampio progetto di sviluppo economico locale.

In sostanza, insieme al canto dei pastori, potrebbe rientrare nei progetti di tutela e sviluppo anche l'ambiente in cui è nato il canto più arcaico della Sardegna. Insomma, il canto a tenore si conserverà insieme al suo habitat naturale e comunitario. E questa forma si chiamerà *Pastoralismo*: un pastoralismo come cornice del canto a tenore, inventato dall'ex presidente della Provincia, Francesco Licheri, in alternativa al parco nazionale sul Gennargentu, che nessuno voleva, e non si riusciva a far decollare. (N. Bandinu, *La Nuova* 27/11/2005, p. 53)

La connessione, che può a prima vista sembrare incongrua, tra il riconoscimento del *canto a tenore* da parte dell'UNESCO e il fallimento del Parco Nazionale dei Monti del Gennargentu, costituisce per i lettori sardi un dato piuttosto evidente e non particolarmente problematico, che può essere enunciato senza bisogno di particolari spiegazioni. Il fatto che si tratti di sostituire un progetto di sviluppo piuttosto contestato e che non riesce a decollare, il Parco, con un altro più gradito alle popolazioni locali, il

progetto Pastoralismo, è parte di una comprensione comune ed è ammesso senza difficoltà dagli attori coinvolti⁶.

Quello che poi diventerà il *progetto Pastoralismo* fa in effetti la sua prima comparsa nella primavera del 2003, mentre infuriano le polemiche sull'entrata in vigore di vincoli previsti dalla normativa sul Parco, quando il Presidente della Provincia di Nuoro, Francesco Licheri, convoca i sindaci dei paesi coinvolti a una riunione finalizzata a elaborare una nuova strategia, che consenta di andare «oltre il Parco». A margine dell'incontro da lui promosso, il Presidente rilascia una dichiarazione alla stampa nella quale sostiene la necessità di superare il progetto del Parco, riecheggiando alcuni tra gli argomenti più sentiti della protesta degli ultimi anni.

Questi anni sono stati caratterizzati dal fatto che non si è andati oltre la 394, mentre in campo europeo ci sono impostazioni di sviluppo territoriale che tengono conto della tutela, ma che hanno come aspetto prioritario la promozione e lo sviluppo del territorio. La mia proposta è andare oltre, su un percorso che ci possa portare a condividere tutti insieme un vero progetto di sviluppo che promuova tutto il Gennargentu in un'ottica di riconoscimento della propria specificità ambientale a livello sovranazionale (*Sardigna.com*, 3 aprile 2003).

La riunione si conclude con una nuova convocazione degli amministratori locali, per la settimana seguente, per cominciare a definire insieme «la proposta progettuale» che possa tradurre in pratica la nuova linea politica appena concordata.

Il progetto di sviluppo cui allude Licheri non è, ancora, quello che poi sarà denominato *progetto Pastoralismo*. Ciò a cui sembra pensare in questa fase, insieme ai sindaci dei Comuni dell'area del Parco, è piuttosto un modo per continuare a perseguire un progetto di sviluppo territoriale impegnato sulla protezione dell'ambiente, che sia però in grado di aggirare gli spinosi problemi politici posti dalla rigida normativa in materia di Parchi Nazionali (la legge quadro 394/91)⁷. È in quest'ottica

6. Lo stesso Licheri ne ha parlato senza alcuna difficoltà in una intervista che mi ha concesso il 1º giugno 2009.

7. Ideato nell'immediato dopoguerra, il progetto di istituire un Parco nazionale nell'area dei Monti del Gennargentu si è scontrato a più riprese con le resistenze delle popolazioni locali. Dopo alterne vicende, è stato istituito formalmente dalla legge 394/91 (art. 34 comma 2), recepito dalla successiva intesa Stato-Regione (25/6/1992) e dal D.P.R. 30/3/1998; nel 2003, tuttavia, la sua realizzazione effettiva era ancora oggetto di aspre discussioni. Gli aspetti sui quali si concentra il dissenso degli enti locali verso l'istituzione del Parco riguarda il sostanziale depotenziamento delle autonomie locali e l'anacronistica concezione di una protezione ambientale che passa per l'abbandono delle tradizionali attività economiche (*in primis* la pastorizia) che la normativa nazionale è accusata – a torto o

che si fa strada l'idea di ricorrere a un organismo sovranazionale per ottenere un riconoscimento dell'alto valore naturalistico del territorio della montagna sarda che preveda forme di tutela alternative, non incentrate sui vincoli e le cessioni di autonomia previsti dalla legge nazionale: quello che, con una geniale sintesi iconica, è stato definito «un parco con la *berritta*», e cioè un parco fatto a misura dei pastori che abitano la montagna sarda⁸.

È in questo periodo che Licheri cerca un primo contatto con l'UNESCO, per proporre la candidatura del Gennargentu all'inserimento nella World Heritage List come area di interesse naturalistico⁹. Ed è nel corso di questi contatti che si affaccia l'idea della candidatura del *pastoralismo* nell'ambito del nuovo programma dei *Masterpieces*. Le probabilità di riuscire a ottenere l'inserimento del Gennargentu nella WHL sembrano infatti piuttosto scarse, per una molteplicità di motivi: innanzitutto l'Italia è già ampiamente rappresentata nella lista, e ogni nuova candidatura – ammesso che sia riuscita a battere la concorrenza agguerrita delle tante altre candidature presentate dagli enti locali presso il comitato italiano UNESCO – deve scontrarsi con le candidature di paesi molto meno rappresentati; vi sono poi motivi specifici che renderebbero difficile l'accettazione della candidatura per il patrimonio naturalistico, basati sugli stessi argomenti utilizzati dagli oppositori del Parco: la montagna sarda è tutt'altro che un ambiente naturale primigenio e reca le tracce di millenni di presenza umana, ma senza quei caratteri di unicità che permetterebbero l'iscrizione a titolo di bene “misto”, cioè di interesse allo stesso tempo naturale e culturale¹⁰.

A capo del settore cultura dell'UNESCO si trova in quel momento Mounir Bouchenaki, un archeologo algerino che conosce bene la Sardegna centrale. Ed è proprio attraverso questo contatto, secondo quanto riferito una fonte interna alla Provincia, che sembra delinearsi una possibile alternativa. L'idea che si presenta è di abbandonare la vecchia

a ragione – di aver reintrodotto, invertendo decenni di elaborazione culturale e giuridica sulla protezione dell'ambiente (Lacava s.d.). Per un'analisi antropologica dell'opposizione al Parco, vedi Heatherington (2010).

8. Così Roberto Mura in “Il Giornale di Sardegna” del 7 dicembre 2005, p. 8. La *berritta* era, tradizionalmente, un copricapo di panno nero indossato dagli uomini adulti in diverse zone della Sardegna. L'uso della *berritta*, sostituita nel corso del xx secolo dal berretto di foggia inglese, spesso chiamato *su bonette*, è progressivamente andato assumendo il carattere di simbolo della condizione pastorale.

9. Le informazioni sui contatti con l'UNESCO provengono da comunicazioni personali da parte di consulenti che hanno partecipato alla stesura della candidatura.

10. La WHL comprende attualmente 962 siti: 745 di interesse «culturale», 188 di interesse «naturale» e 29 «misti». Cfr. <http://whc.unesco.org/en/list> [14/02/2013].

idea del Parco come attrattore turistico per rivolgersi verso un tipo di “bene” completamente differente e, in un certo senso, più “moderno”. Sono, infatti, i mesi finali dell’elaborazione che porterà presto l’organizzazione a adottare la *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio immateriale*, ed è in corso una intensa attività di sensibilizzazione dei Paesi membri sulle nuove politiche che riguardano questa forma di patrimonio, anche attraverso il programma delle Proclamazioni. Sarà dunque la pastorizia, riconfigurata in *cultura* attraverso il concetto di *pastoralismo*, a essere direttamente investita del ruolo di «bene culturale» destinato a convogliare le iniziative di sviluppo dell’area del Gennargentu. Non la pastorizia come elemento determinante della costruzione dell’ambiente naturale, secondo la formula compendiata nell’invenzione lessicale del «parco con la *berritta*», ma come *cultura* che rende il territorio riconoscibile e ne guida lo sviluppo economico. La *berritta* – o, come proporrà in seguito qualcun altro, il *gambale* – non ha più bisogno del Parco per porsi, come marchio territoriale, al centro dei processi di sviluppo economico¹¹.

Al centro dell’azione patrimoniale locale si colloca dunque il tema dello sviluppo economico, che prende una forma immaginativa particolare, per molti versi inedita e innovativa, che ruota intorno a una riconfigurazione patrimoniale della principale attività economica tradizionale della Sardegna interna: la pastorizia. È dunque lo sviluppo economico a fare da *trait d’union* tra i due diversi progetti e a permettere il passaggio dalla protezione dell’ambiente alla salvaguardia della cultura. Mentre l’obiettivo della salvaguardia del bene culturale si presenta come subordinato e, in definitiva, strumentale.

D’altra parte, nessuno ignora che la principale motivazione per cui le amministrazioni locali si impegnano nella promozione di iniziative patrimoniali risiede nel farne il perno di processi di sviluppo (o anche di marketing) territoriale, per lo più connessi al turismo e/o alla commercializzazione dei prodotti tipici locali¹². Si trovano ampie tracce di

11. In questo stesso periodo, un gruppo di sindaci lancia l’idea di un consorzio caratterizzato da un marchio, il *gambale* con 5 bottoni (ma il numero varia a seconda di quanti comuni sono momentaneamente coinvolti), che dovrebbe servire a identificare e garantire le produzioni pastorali di qualità del territorio della montagna sarda. Un altro tentativo di immaginare un’alternativa di sviluppo territoriale che vada oltre il Parco, in direzione simile a quella del *progetto Pastoralismo*.

12. David Harvey ha sottolineato a più riprese che la *differenziazione territoriale*, lungi dall’essere una risposta oppositoria all’omologazione globale, costituisce un adattamento alle logiche della «accumulazione flessibile» del capitale (1989, 2010). Sulla trasformazione della cultura in una forma *sui generis* di capitale e dei gruppi etnici in *corporations* basate sul suo controllo proprietario, vedi Comaroff e Comaroff (2010).

questa consapevolezza, per quanto magari ambiguumamente coperte dalla retorica della salvaguardia della differenza culturale dalle minacce della globalizzazione, anche nei documenti ufficiali UNESCO. Ma questa emerge in modo ancor più evidente quando si tratta non tanto di enunciare principi, quanto di convincere le amministrazioni a partecipare all'impresa patrimoniale.

Il convegno organizzato dalla Provincia nel gennaio del 2004, nel corso del quale il progetto comincia a prendere forma e a essere discusso pubblicamente, è, da questo punto di vista, piuttosto eloquente. Vi partecipano, oltre ai rappresentanti delle amministrazioni locali, alcuni alti funzionari UNESCO, guidati dallo stesso responsabile del settore ICH, Bouchenaki, e un gruppo di esperti che hanno poi costituito il nucleo della squadra di consulenti che ha elaborato la candidatura. L'intervento d'apertura di Licheri detta le coordinate: si tratta di portare alla luce un «tesoro nascosto» (il *pastoralismo*) e di valorizzarlo, facendone il centro di una nuova strategia di sviluppo, per certi versi antitetica rispetto a quelle, fallimentari, che hanno caratterizzato la politica regionale dal dopoguerra. Se queste concepivano le tradizioni come arretratezze da estirpare per accedere alla modernità e allo sviluppo, la nuova strategia intende invece considerarle come una ricchezza, non solo in senso culturale ma anche economico, da valorizzare nell'ottica dello sviluppo sostenibile. Gli interventi che seguono, pur nella varietà delle competenze e dei ruoli dei relatori, non si discostano da questa impostazione. Quel che è notevole, è che il turismo, lungi dall'apparire come una minaccia che incombe sulla conservazione delle forme culturali tradizionali, è evidentemente concepito come il destinatario principale, anche se non l'unico, del progetto patrimoniale.

Non si tratta dunque di sottrarre il *canto a tenore* alla commercializzazione turistica (il cantare sul palco per i turisti), quanto piuttosto di gestirne la messa in scena secondo modalità che risultino coerenti con la sua nuova veste di bene dall'alto valore patrimoniale. Questa doppia presenza del turismo, come minaccia alla tradizione «autentica» e come destinatario della sua restaurazione patrimoniale, è rivelatrice di una più profonda ambiguità e di una rimozione. Ciò che l'immaginario patrimoniale esclude dalla scena – attraverso l'evocazione ambigua dello sguardo dei turisti – sono, infatti, le condizioni stesse della persistenza del *canto a tenore* come «tradizione contemporanea». Collocato il *tenore* nei tempi e negli spazi «tradizionali» di una astorica *cultura pastorale sarda*, la sua persistenza appare come un enigma (o un miracolo) di fronte alle dirompenti trasformazioni che l'hanno interessata. Enigma che solo un'analisi dei contesti reali della produzione e circolazione contemporanea della «tradizione» è in grado di risolvere.

2. I nomi e le cose

L’«antropologia critica» dei processi di patrimonializzazione (Palumbo, 2003) ha messo in evidenza lo scarto esistente tra le concezioni patrimoniali di senso comune e quelle proprie degli studiosi. Quelle «cose culturali» che appaiono al «senso comune patrimoniale» come date, autoevidenti, sostiene Palumbo, sono per gli antropologi il prodotto mutevole e instabile di forme complesse, costruite discorsivamente, di immaginazione e azione politica, che possiamo denominare, seguendo Handler (1988), *oggettivazione culturale*. Non fa eccezione il *canto a tenore*.

L’etnomusicologo Ignazio Macchiarella ha sottolineato che, dietro l’apparente semplicità della descrizione fornita dall’UNESCO, si nasconde in realtà un oggetto «difficilmente definibile sia da un punto di vista musicologico che socio-culturale» (Macchiarella, 2008; trad. mia). Una pluralità di forme disperse di canto polifonico maschile ad accordi, localmente identificate con nomi differenti, sono oggi riunite, spesso in modo problematico, sotto l’etichetta di *canto a tenore*¹³.

Sebbene la “tradizione” sia concepita come antichissima (sono molti, tra i cultori, a collocarne l’origine in epoca nuragica), l’identificazione del *canto a tenore* come forma culturale specifica, distinta da altre forme di «musica tradizionale sarda», o anche da altre forme di canto polifonico ad accordi, è un fenomeno di oggettivazione culturale piuttosto recente e ancora non del tutto compiuto, che forse riceverà un impulso determinante proprio dalla promozione patrimoniale rappresentata dall’inserimento nella lista UNESCO¹⁴.

Se si risale alle origini dell’etnomusicologia in Sardegna, all’inizio del XX secolo, ci si accorge in effetti che i criteri d’identificazione e di classificazione della musica e del canto erano del tutto diversi da quelli attuali. Nel saggio di Giulio Fara sulla musica popolare sarda (1909), per esempio, il *canto a tenore* compare solo come nome locale, nella regione di Nuoro, di una forma particolare di canto, caratterizzata dall’emissione di una «voce grave, sorda, sonora e rauca nello stesso tempo», che «serve a sostenere le voci acute quando cantano canzoni, anche straniere, senza accompagnamento strumentale», che si chiama anche «canto a sa bastascina» nel sud e «cantu lianu» nel nord-ovest. Ma leggendo la descrizione, ci accorgiamo che non corrisponde affatto a ciò che noi oggi

13. L’appartenenza o meno di una tradizione alla categoria del *canto a tenore* è spesso oggetto di discussioni tra i cultori. Lo stesso Macchiarella evidenzia che non ci sono due persone le cui topografie del canto coincidano perfettamente.

14. Per un’analisi delle pratiche di oggettivazione culturale relative ai patrimoni UNESCO, vedi Palumbo (2003; 2010).

chiamiamo *canto a tenore*, essendo identificato in modo del tutto differente, non considerando – ad esempio – le quattro diverse parti vocali uno dei criteri pertinenti.

Si comprende così l'imbarazzo e il fastidio diffuso in molti testi di eruditi contemporanei verso le testimonianze dei viaggiatori o dei primi etnomusicologi, che sono accusati di “confondere” il *tenore* con differenti tradizioni musicali: imbarazzo che ha senso solo a partire dall’idea (falsa) che sia sempre esistita una “cosa” con le stesse caratteristiche che noi oggi attribuiamo al *canto a tenore* contemporaneo.

Ancora negli anni Cinquanta, quando è cominciato il lavoro di raccolta delle registrazioni *in situ* del canto, il nome compare sporadicamente, accanto ad altri, nelle schede di catalogazione e non pare identificare un «genere» specifico¹⁵. In un documentario, *Etnofonie della Sardegna*, realizzato dallo scrittore Remo Branca e dall’etnomusicologo Gavino Gabriel, ad esempio, il canto di un *concordu* di Mamoiada (che oggi sarebbe classificato senza dubbio come *canto a tenore*) è accostato senza particolari problemi a un *concordu* sassarese che presenta caratteristiche assai differenti, in una indistinzione significativa, che non sembra imputabile alla sola eventuale mancanza di rigore del curatore (Remo Branca, che cura la prima parte, non è uno specialista etnomusicologo), ma che sembra riflettere invece le percezioni diffuse tra gli intellettuali sardi verso il patrimonio «etnofonico» fino almeno agli anni Settanta. Nell’introdurre un’antologia delle registrazioni realizzate in questo periodo da Radio Sardegna, Macchiarella ha infatti rilevato: «è [...] indicativo che [...] gruppi di canto polifonico appartenenti a tradizioni esecutive sostanzialmente differenti come il quartetto del canto a tenore da un lato e le formazioni corali organizzate (“alla nuoresa” come si usa dire) vengano ugualmente definite con lo stesso termine “coro”, seguito solamente dalla specificazione della località di origine» (Macchiarella, 2005, p. 9). È, del resto, con lo stesso termine generico di “coro”, che le prime produzioni discografiche cominciano a diffondersi sul nascente mercato della “musica sarda” tra gli anni Sessanta e Settanta.

È a questo nuovo contesto, dove agli interessi culti verso le tradizioni popolari e alle pratiche scientifiche di raccolta e di studio si intrecciano nuovi ambiti di produzione e circolazione delle “tradizioni sarde” (Gallini, 1977) che bisogna rivolgersi se si vuole comprendere come il *canto a tenore* sia diventato l’oggetto che ha potuto essere inscritto nella lista UNESCO.

¹⁵. Le raccolte 14, 26, 31, 36, 56 degli archivi di etnomusicologia dell’Accademia di Santa Cecilia, realizzate tra il dopoguerra e gli anni Sessanta da Giorgio Nataletti, Antonio Santoni Ruju, Diego Carpitella, Franco Cagnetta, Andreas Weis Bentzon, mostrano ancora una relativa irrilevanza dell’etichetta “canto a tenore”.

3. Gruppi folk, spettacolo e mercato

In una lunga intervista, Daniele Cossellu, voce del *Tenore de Bitti* e primo presidente dell’associazione istituita per garantire la salvaguardia del bene, ha rievocato con l’autorità di uno dei più accreditati interpreti della tradizione il passaggio cruciale degli anni Sessanta/Settanta. Il canto era, nel dopoguerra, una pratica sociale spontanea che aveva come luogo d’elezione il bar (*su tzilleri*) e le feste tradizionali (*su tussorzu, s’isposonzu*), alla quale partecipavano giovani e anziani, con una forte gerarchia di prestigio, ma senza parti precostituite. I giovani, inoltre, cantavano nelle piazze dei vicinati del paese per le belle ragazze, ricevendo spesso in cambio le attenzioni delle forze dell’ordine che li perseguiavano per «disturbo alla quiete pubblica». La spinta alla costituzione di gruppi stabili è attribuita, nel racconto di Cossellu, alle richieste delle amministrazioni locali che in quegli anni cominciano a organizzare sempre più frequenti festival del folklore sardo. Lo stesso nome, *Tenore de Bitti*, con il quale sono diventati famosi nel mondo è stato attribuito loro da chi li invitava a partecipare ai festival in rappresentanza del proprio paese. La costituzione dei gruppi stabili, legata in principio a una richiesta esterna di rappresentazione dell’identità del paese, diviene in seguito l’occasione per i *cantadores* di «uscire da *sos tzilleris*» per raggiungere un più ampio pubblico; di trasformare cioè una pratica sociale spontanea in un’arte che travalica il contesto locale, offrendosi a un più ampio mercato del consumo culturale. Attraverso una rigorosa disciplina del canto (le prove assidue e regolari, la specializzazione dei ruoli), per «uscire da *sos tzilleris*» i *cantadores* devono riuscire a guadagnare il riconoscimento da parte di studiosi accreditati (*etnomusicologos, antropologos*), che certifichino la loro qualità di rappresentanti «autentici» della tradizione e insieme la loro eccellenza artistica, facendo così da tramite verso un pubblico esterno, meno competente, ma sinceramente interessato alle tradizioni che loro rappresentano¹⁶.

È all’insegna del «gruppo folk» che il *tenore* esce dai contesti performativi «tradizionali», sale sul palco ed entra negli studi di registrazione. Dapprima è il palco dei festival del folclore, poi quelli televisivi di trasmissioni come *Sardegna canta*¹⁷, infine quello dei concerti pop e dei teatri

16. È del tutto evidente che la ricostruzione da parte di Cossellu risente del punto di vista di chi ha operato con successo il passaggio dallo *tzilleri* al palcoscenico. Ed è tuttavia di estremo interesse proprio perché Cossellu rappresenta *nello stesso tempo* uno dei più accreditati interpreti della «tradizione» e uno di coloro che hanno più contribuito a trasformarla, professionalizzandola.

17. Sul sito dell’emittente il programma è presentato così: «Storia, tradizioni e musica danno vita alla trasmissione più longeva di Videolinea: *Sardegna Canta*. Lo spettacolo nato nel 1979 per dare spazio alla realtà folclorica della nostra terra è stato il palcoscenico privi-

della musica *culta*. La vicenda del *Tenore de Bitti* è emblematica di questa traiettoria: dopo aver esordito sui palchi dei festival locali sono stati «scoperti» da studiosi e musicisti di prestigio internazionale, e hanno cantato in ogni parte del mondo, fino a essere insigniti del titolo di cavalieri della Repubblica per meriti artistici. La presentazione pubblicata sul loro sito internet mostra l'inestricabile intreccio tra forme diverse (e divergenti) di legittimazione della “tradizione”: accanto alla piccola gloria locale di premi attribuiti in ambito sardo compaiono i nomi dei grandi musicisti internazionali con i quali hanno collaborato (Ornette Coleman, Lester Bowie, Frank Zappa, Peter Gabriel) o degli studiosi che li hanno studiati, mostrando quanto la forma più accreditata della “tradizione autentica” possa convivere con la sua forma più professionalizzata e “spettacolare”.

Il *canto a tenore*, visto da questa prospettiva, non è quella tradizione residuale, a rischio di scomparsa, che abbiamo trovato nella scheda delle *Proclamazioni*. Né la sua vitalità contemporanea può essere compresa attraverso la contrapposizione schematica tra mondi locali della tradizione e contaminazioni commerciali. Anzi, è il proprio il fatto che sia inserita in circuiti di produzione e di consumo culturale, locali e non, a farne una tradizione vivente e non un fossile. E a renderla un candidato plausibile per il ruolo di “espressione culturale” che permette di dare una concreta forma patrimoniale al *progetto Pastoralismo*, ideato dal presidente della Provincia di Nuoro quale perno di una nuova strategia di sviluppo locale.

4. La scelta del bene

Vista a posteriori, a partire dall'inserimento nella lista, la rilevanza culturale del bene, così come la sua relazione con il pastoralismo sardo – di cui è concepito come “espressione” – sembrano evidenti. E tuttavia, partendo dal processo concreto di individuazione in vista della candidatura per la lista UNESCO, questa evidenza si dissolve e le cose sembrano più complicate e incerte. Per un anno circa, infatti, a partire dai primi annunci del *progetto Pastoralismo* nella primavera del 2003, almeno fino al convegno del gennaio 2004 (e presumibilmente anche oltre, fino alla primavera dello stesso anno), il *canto a tenore* non era ancora stato inequivocabilmente individuato come il bene da proporre al riconoscimento da parte dell'UNESCO.

In un primo momento, nei resoconti della stampa sul *progetto Pastoralismo* manca qualsiasi riferimento a una particolare espressione della cul-

legiato e più prestigioso di artisti, musicisti, *tenores*, gruppi folk e *cantadores* provenienti da tutta l'isola» <http://www.videolina.it/programmi/sardegnacanta/index.html> [26/04/2012].

tura pastorale sarda. Non è chiaro se l'intenzione della Provincia fosse di ottenere l'importante riconoscimento per il «pastoralismo sardo» in sé, o se l'individuazione del bene specifico fosse solo rimandata a uno stadio più avanzato del progetto: è chiaro, però, che il vero oggetto dell'operazione patrimoniale era il *Pastoralismo*, e che la concreta espressione da candidare per la lista è stata individuata solo in seguito; il fatto che nel febbraio del 2005, quando ormai la candidatura è stata già presentata da alcuni mesi, in un'intervista a un quotidiano locale Licheri parli ancora in termini generici di *Pastoralismo*, dimostra del resto quanto l'identificazione concreta del bene fosse incerta e, tutto sommato, secondaria rispetto all'obiettivo più generale della trasformazione della pastorizia in bene culturale.

Secondo quanto mi è stato riferito da un consulente che ha lavorato al progetto di candidatura, la prima ipotesi vagliata è stata quella relativa alle maschere del carnevale barbaricino e l'alternativa del *canto a tenore* è sorta solo in seguito alla constatazione della sua (presunta) debolezza. In ambienti vicini all'UNESCO, sarebbero infatti sorte diverse perplessità riguardo alle maschere, da un lato perché già molto ben rappresentate nella lista, dall'altro perché quelle sarde sarebbero state ritenute assai meno notevoli delle omologhe asiatiche. Il *canto a tenore*, invece, nella sua pura immaterialità di *performance* vocale priva di qualunque supporto fisico, avrebbe rappresentato una candidatura assai più forte e in linea con le aspettative dell'organizzazione.

Quali che siano i motivi che hanno portato a scambiare il bene inizialmente scelto con un altro (ci torneremo tra breve), è opportuno interro-garsi su quali caratteristiche abbiano fatto delle maschere del *Carnevale barbaricino* e del *canto a tenore* i due possibili candidati ad assumere il ruolo di *espressione del pastoralismo* da inserire in una lista di *capolavori* del patrimonio immateriale. La nostra ipotesi è che siano state scelte perché si tratta di due tra le più consumate icone della cultura pastoreale sarda. Oggetto di curiosità per i viaggiatori del XIX secolo, prove della barbarie sarda per gli italiani all'inizio del XX, messe in scena dai romanzi, le due tradizioni sono divenute nel corso del tempo parte del repertorio codificato della differenza sarda. A partire dagli anni Sessanta, poi, il *canto a tenore*, le maschere, il ballo e i costumi festivi sono gli elementi costantemente scelti dai mezzi di comunicazione di massa per rappresentare la differenza sarda per un pubblico esterno¹⁸. Non

18. I film di ambientazione sarda di quegli anni ne danno ampia testimonianza. Negli stessi anni della nascita del turismo di massa in Sardegna, la maggior parte dei film giocano sul contrasto tra il mondo moderno ed elitario del turismo e quello arcaico e misterioso dei pastori, regolarmente rappresentato dalle maschere e dal canto. Sui film di ambientazione sarda vedi Olla, 2008.

sarebbe dunque tanto il desiderio di sottrarre le tradizioni allo sfruttamento commerciale, quanto proprio il fatto che sono commercialmente sfruttate, e dunque *riconoscibili*, a renderle dei buoni candidati per la patrimonializzazione. Lo sguardo patrimoniale e lo sguardo turistico si posano sugli stessi oggetti.

Ciò che ci rivela la storia della scelta del tenore a danno delle maschere, vera o apocrifa che sia, è che una volta inserite nell'universo patrimoniale le tradizioni sono ricollocate in un'arena globale dove entrano implicitamente in competizione con tutte le altre tradizioni per le quali i detentori aspirano allo statuto di patrimonio culturale. La competizione si gioca su caratteristiche che devono essere socialmente costruite secondo le regole dell'immaginazione patrimoniale corrente: autenticità, antichità, notorietà, spettacolarità. Per questa ragione, i detentori devono adottare nei confronti delle «loro tradizioni» la stessa attitudine allo sguardo da lontano che immaginano in un membro di una Giuria internazionale, o in un agente di viaggi, o, ancora, nel pubblico di una trasmissione televisiva. Nel quadro della competizione per accedere allo statuto di «patrimonio globale», le tradizioni sono oggetto di una forma particolare di riflessività. Gli stessi attori che si identificano nelle tradizioni, le promuovono, le valorizzano, devono adottare nei loro confronti una postura oggettivante, esterna, distanziata. Devono concepirle come oggetti separati da sé; guardarle con gli occhi degli altri; pensarle come se non fossero le loro per valutarne la disposizione nel mercato globale della differenza culturale. Da questo punto di vista, è perfettamente ragionevole che le tradizioni scelte per la promozione patrimoniale siano le stesse che sono già oggetto di forme complesse di codificazione. Oggetti di saperi specialistici che le identificano e ne certificano il valore culturale, attrazioni presentate nelle *brochures* di propaganda turistica, le tradizioni da patrimonializzare sono sottomesse a uno sguardo che vede la differenza dal di fuori, come oggetto da contemplare e spettacolo da consumare, piuttosto che in dimensioni intime di significato.

È questo stesso sguardo, distanziato e comparativo, che deve essere interiorizzato da chi opera sul piano patrimoniale.

5. Lo statuto delle tradizioni contemporanee

Invertendo il titolo di un celebre articolo di Gerard Lenclud, si potrebbe osservare che, nell'immaginario patrimoniale che abbiamo provato a delineare, la «tradizione» è ancora «ciò che era»: la trasmissione tra le generazioni di forme culturali che provengono dal passato; trasmissione che è minacciata dall'irruzione, dall'esterno, del cambiamento portato dai processi anonimi globali.

Si può identificare, in questo modo di concepire la tradizione come qualcosa che si riproduce spontaneamente in assenza di un agente perturbatore che intervenga a interromperne la trasmissione, una istanza di quella «tendenza che ci è propria a confondere la storia con il cambiamento, come se la persistenza di uno stato di cose nel tempo non fosse anch’essa storica» (Lenclud, 1987). In effetti, a partire dalle riflessioni di Jean Pouillon negli anni Settanta, numerosi studi antropologici hanno mostrato che la persistenza delle tradizioni non è meno problematica del loro cambiamento, e che la concezione del rapporto tra il passato e il presente propria del senso comune non è affatto esatta. La tradizione «non è il prodotto del passato, un’opera di un altro tempo che i contemporanei riceverebbero passivamente, ma, secondo i termini di Pouillon, un “punto di vista” che gli uomini del presente sviluppano su ciò che li ha preceduti, una interpretazione del passato condotta in funzione di criteri rigorosamente contemporanei» (Lenclud, 1987).

La tradizione è dunque una «retro-proiezione», caratterizzata da un processo di «riconoscimento di paternità», per il quale i contemporanei scelgono i loro predecessori. È questa relazione di «filiazione invertita», ci dicono Pouillon e Lenclud, a essere costitutiva della tradizione in ogni società e in ogni epoca.

Ma il riconoscimento del carattere retroproiettivo della tradizione e del ruolo attivo degli attori sociali non esaurisce la questione dello statuto delle tradizioni contemporanee. Perché ciò che è specifico delle tradizioni contemporanee, come si è visto molto chiaramente analizzando il gioco patrimoniale nel caso del *canto a tenore*, è che sono esse stesse globalizzate e istituzionalizzate.

Gli sguardi diversi che si sono poggiati nel corso del tempo sul canto, oggettivandolo, contribuendo a determinarne le forme e gli ambiti di circolazione, non possono più essere elusi. Gli stessi «detentori» della tradizione non possono più pensarla senza fare riferimento a questi sguardi. Spettacolo, merce, feticcio dell’identità e della differenza, la tradizione del *canto a tenore* non può più essere «ciò che era»: appartiene alla stessa modernità globale che è accusata di metterla a rischio di estinzione.

Riferimenti bibliografici

- AIKAWA N. (2001), *The Unesco Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore (1989): Actions Undertaken by Unesco for Its Implementation*, in Seitel (ed.) (2001), pp. 13-9.
– (2004), *An Historical Overview of the Preparation of the Unesco International Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, in “Museum International”, 221-2, 56, pp. 137-49.

- ALIVIZATOU M. (2012), *The Paradoxes of Intangible Heritage*, in Stefano, Davis, Corsane (eds.), pp. 9-22.
- BORTOLOTTO C. (2008), *Il patrimonio immateriale secondo l'Unesco: analisi e prospettive*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma.
- COMAROFF J.L. & COMAROFF J. (2009), *Ethnicity, Inc.*, University of Chicago Press, Chicago.
- GALLINI C. (1977), *Tradizioni sarde e miti d'oggi. Dinamiche culturali e scontri di classe*, Edes, Cagliari.
- HANDLER R. (1988), *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*, University of Wisconsin Press, Madison.
- HARVEY D. (1989), *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Oxford.
- HARVEY D. (2010), *The Enigma of Capital*, Profile Books, London.
- HEATHERINGTON T. (2010), *Wild Sardinia: Indigeneity and the Global Dreamtimes of Environmentalism*, University of Washington Press, Seattle.
- KURIN R. (2004), *Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 Unesco Convention: a critical appraisal*, in "Museum International", 221-2, 56, pp. 66-77.
- LACAVA A. (s.d.), *Parchi regionali sardi. I piani di gestione*, in Comune di Orgosolo (a cura di), *Parco del Gennargentu. Documentazione*, Comune di Orgosolo, Orgosolo.
- LENCLUD G. (1987), *La tradition n'est plus ce qu'elle était...*, in "Terrain", 9, pp. 110-23.
- LONDRES FONSECA M. C. (2002), *Intangible Cultural Heritage and Museum Exhibitions*, in "ICOM UK News", 63, pp. 8-9.
- MACCHIARELLA I. (2005), *Canto a tenore e musica strumentale*, Rai, Cagliari.
- (2008), "Anyway we just keep on with singing as we know". *Sardinian A Tenore Song after Unesco's Proclamation*, 53° an. meeting of the Society for Ethnomusicology (Wisleyan University, Middletown, CT), 24-28 ottobre 2008 http://musicaemusiche.org/files/Unesco%20e%20Canto%20a%20Tenore_o.pdf.
- NAS P. (2002), *Masterpieces of Oral and Intangible Culture: Reflections on the Unesco World Heritage List*, in "Current Anthropology", 43, pp. 139-48.
- OLLA G. (2008), *Dai Lumière a Sonetàula: 109 anni di film, documentari, fiction e inchieste televisive sulla Sardegna*, CUEC, Cagliari.
- PALUMBO B. (2003), *L'Unesco e il campanile*, Meltemi, Roma.
- SEITEL P. (ed.) (2001), *Safeguarding Traditional Cultures: A Global Assessment of the 1989 Unesco Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore*, Center for Folklife and Cultural Heritage, Smithsonian Institution, Washington (DC).
- SHERKIN S. (2001), *A Historical Study on the Preparation of the 1989 Recommendation on the Safeguarding of Traditional Culture and Folklore*, in Seitel (ed.) (2001), pp. 42-56.
- STEFANO M. L., DAVIS P., CORSANE G. (eds.) (2012), *Safeguarding Intangible Cultural Heritage*, Boydell Press, Woodbridge.
- UNESCO (2006), *Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity: Proclamations 2001, 2003 and 2005*, [CLT/CH/ITH/PROC/BR3].