Etnografie Sonore

Sound Ethnographies

IV/1, 2021

Neoclassica

Antonio Pasqualino Museo
INTERNAZIONALE DELLE MARIONETTE

Etnografie Sonore

Sound Ethnographies

IV/1

Con il patrocinio di / *Under the patronage of*
Dipartimento delle Arti – Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

Dipartimento Culture e Società – Università di Palermo

Sotto l'Egida di / *Under the auspices of*
Università di Roma "Tor Vergata"

ETNOGRAFIE SONORE / SOUND ETHNOGRAPHIES
Registrazione n. 8 del 2017 presso il Tribunale di Palermo
ISSN 2611-4267
ISBN 978-88-9374-049-4
Semestrale – Anno IV, numero 1
gennaio/giugno 2021
www.soundethnographies.it

©ASSOCIAZIONE PER LA CONSERVAZIONE DELLE TRADIZIONI POPOLARI, 2021
Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino
Piazzetta Antonio Pasqualino, 5 – 90133 Palermo
(0039) 091328060 • fax 091328276
www.museomarionettepalermo.it • mimap@museomarionettepalermo.it

©NEOCLASSICA SRL, 2021
(sulla sola versione a stampa / *on the printed version only*)
Via Latina, 110 – 00179 Roma
www.neo-classica.com • info@neo-classica.com

Editing e impaginazione: NeoClassica
Cover design: Giacomo Sciommeri

Stampato in Italia – Printed in Italy

Direttori / *Founding Editors*
Giorgio Adamo (Roma)
Sergio Bonanzinga (Palermo)
Nico Staiti (Bologna)

Direttore responsabile / *Managing editor*
Rosario Perricone (Palermo)

Comitato scientifico / *Scientific Committee*
Ignazio Buttitta (Palermo)
Enrique Cámara de Landa (Valladolid)
Martin Clayton (Durham)
Luc-Charles Dominique (Nice)
Francesco Giannattasio (Roma)
Gerhard Kubik (Vienna)
Ignazio Macchiarella (Cagliari)
Ilario Meandri (Torino)
Svanibor Pettan (Ljubljana)
Anthony Seeger (Los Angeles)
Placida Staro (Monghidoro, Bologna)
Razia Sultanova (Cambridge)
Terada Yoshitaka (Osaka)

Consulenti / *Advisory Board*
Maurizio Agamennone (Firenze), Jaume Ayats (Barcelona), Fulvia Caruso (Pavia), Yves Defrance (Rennes), Giovanni Paolo Di Stefano (Amsterdam), Serena Facci (Roma), Girolamo Garofalo (Palermo), Giovanni Giuriati (Roma), Dimitrije Golemović (Beograd), Maria Hnaraki (Philadelphia), Gerda Lechleitner (Vienna), Reynaldo Fernández Manzano (Granada), Mohd Anis Md Nor (Kuala Lumpur), Zakaria Rhani (Rabat), Carol Silverman (Eugene, OR), Galina Sytchenko (Novosibirsk), Gabriel Troc (Cluj-Napoca), Grazia Tuzi (Roma), Tvrtko Zebec (Zagreb)

Redazione / *Editorial Staff*
Giuseppe Giordano (Roma) coordinatore/*coordinator*, Silvia Bruni (Padova), Linda Cimardi (Torino), Alessandro Cosentino (Roma), Vanna Viola Crupi (Roma), Raffaele Di Mauro (Roma), Giulia Giannini (Bologna), Jennie Gubner (Bloomington), Matias Isolabella (Valladolid), Raquel Jimenez Pasalodos (Valladolid), Marco Lutzu (Cagliari), Guido Raschieri (Torino), Claudio Rizzoni (Roma), Maria Giuliana Rizzuto (Palermo), Emanuele Tumminello (Palermo), Giovanni Vacca (Roma), Lorenzo Vanelli (Bologna)

Etnografie Sonore / Sound Ethnographies
IV/1, 2021

7 Editoriale / *Editorial*

Saggi / *Articles*

13 Sergio Bonanzinga
Forgiare la musica. Da Tubal-Kain ai mastri ferrai siciliani

73 Alessandro Cosentino
"Resettled" Musical Practices of the Nharo from D'kar (Botswana)

107 Michele Segretario
Aurality and the Tactics of Resistance in Spanish America (1539-1675)

125 Maria Semi
Delgamuukw v. the Queen. Cronache di un ascolto giudiziario

~

Recensioni / *Reviews*

145 Claudio Rizzoni
Giorgio Adamo e Giovanni Giuriati (a cura di), *Verso una musicologia transculturale. Scritti in onore di Francesco Giannattasio* (libro 2020)

151 Nicola Renzi
Steven Feld, *Il mondo sonoro dei Bosavi. Espressioni musicali. Legami sociali e natura nella foresta pluviale della Papua Nuova Guinea*, a cura di Sergio Bonanzinga, con scritti di S. Bonanzinga e Carlo Serra (libro 2021, con DVD e due CD allegati)

157 Note sugli autori / *Notes on the contributors*

I materiali audio e video sono disponibili nella versione online della rivista al sito:
Audio and video materials are available on the online version of the journal at the website:

www.soundethnographies.it

Forgiare la musica. Da Tubal-Kain ai mastri ferrai siciliani

Sergio Bonanzinga

Abstract

L'idea del "fabbro musicante" circola ampiamente nel mondo antico: dal mito biblico del fabbro Tubal-Kain, fratellastro di Iubal, inventore di strumenti musicali (lira, salterio, flauto), alla leggenda tramandata nella letteratura elleno-latina che attribuiva a Pitagora la scoperta degli intervalli musicali mentre passava dalla fucina di un fabbro. Nell'Europa cristianizzata di epoca medievale-rinascimentale, il nesso tra musica e metallurgia, associato alle figure del fabbro biblico e del filosofo greco, viene sottoposto a significative rielaborazioni, tanto nella tradizione figurativa quanto nella letteratura a tema musicale. L'indagine etnologica offre dal canto suo numerose esemplificazioni di pratiche musicali associate al lavoro di forgia presso società africane e asiatiche, mentre per il folklore europeo spicca il caso del *martinete*, ossia il canto ritmato dai colpi del martello sull'incudine che i Gitani andalusi reputano una delle *tonás* originarie del *cante jondo*. La più significativa persistenza del mito che associa l'origine della musica al battere dei fabbri sull'incudine si rileva tuttavia in Sicilia: dalle testimonianze raccolte intorno all'inizio del Novecento dal musicista-etnografo Alberto Favara a quanto è stato possibile documentare con strumentazione moderna negli ultimi trent'anni.[1]

Forge Music. From Tubal-Kain to Sicilian Blacksmits. *The idea of the "blacksmith musician" was widely spread in the ancient world: from the biblical myth of the blacksmith Tubal-Kain, half-brother of Jubal, inventor of musical instruments (lyre, psaltery, flute), to*

[1] Questo testo costituisce un approfondimento del contributo che ho pubblicato nel volume *Verso una musicologia transculturale. Scritti in onore di Francesco Giannattasio*, a cura di Giorgio Adamo e Giovanni Giuriati (cfr. Bonanzinga 2020). Si specifica che i paragrafi 1, 2 e 5 sono del tutto inediti, il paragrafo 3 è stato considerevolmente ampliato, mentre il paragrafo 4 presenta consistenti integrazioni. Eccetto i Video 1 e 5, allegati online al saggio citato ma qui integrati da ulteriori testimonianze, le altre dieci videodocumentazioni che corredano questo scritto sono del tutto inedite.

the legend handed down in Helleno-Latin literature that attributed to Pythagoras the discovery of musical intervals as he walked past a blacksmith's forge. In the christianized Europe of the medieval-Renaissance period, the link between music and metallurgy, associated with the biblical blacksmith and the Greek philosopher, undergoes significant reworkings, both in the iconographic tradition and music literature. The ethnological investigation also offers numerous examples of musical practices associated with the work of blacksmiths in African and Asian societies. In European folklore, the case of the martinete *can be mentioned: the song punctuated by the blows of the hammer on the anvil that the Andalusian Gypsies consider one of the original* tonás *of the* cante jondo. *However, the most significant persistence of the myth that associates the origin of music with the beating of blacksmiths on the anvil is found in Sicily: from oral testimonies collected around the beginning of the 20th century by the musician-ethnographer Alberto Favara to what it was recorded with modern devices in the last thirty years.*

1. Un mito biblico e le sue riplasmazioni

Nel libro della *Genesi* si menziona Tubal-Kain (o Tubalcain) in riferimento alla discendenza di Caino (4, 17-24). Alla quinta generazione della stirpe appartiene Lamec, che ebbe per mogli Ada e Silla. Ada partorì Iabal e Iubal (o Jubal): il primo «fu il padre di quanti abitano sotto le tende presso il bestiame» (4, 20), mentre il secondo «fu il padre di tutti i suonatori di cetra e di flauto» (4, 21). Silla partorì a sua volta Tubal-Kain: «il fabbro, padre di quanti lavorano il bronzo e il ferro» (4, 22). Osserva il commentatore del passo: «Le tre caste degli allevatori di bestiame, dei musicisti e dei fabbri ambulanti sono legate a tre antenati i cui nomi fanno assonanza e richiamano i mestieri dei loro discendenti: Iabal (*ybl*, "condurre"); Iubal (*yôbēl*, "tromba"); Tubal (nome di un popolo del nord, nel paese dei metalli); Caino significa "fabbro" in altre lingue semitiche».[2] Non si fa quindi alcun riferimento alla musica nel delineare la figura di Tubal-Kain. Ma va rilevato che nel linguaggio mitico, più che la singola figura, conta l'insieme della struttura narrativa (cfr. Lévi-Strauss 1966: 231-261, A. Buttitta 1996 e Ferraro 2001), in questo caso fondata sull'attribuzione del medesimo lignaggio a una triade costituita da pastori, musici e fabbri. Non è certo un caso che le ultime due categorie si trovino accomunate anche nell'ambito dell'antica mitologia ellenica e nei sistemi mitologici di svariate società tradizionali africane (si veda in particolare Blakely 2006).

Un ulteriore aspetto che è necessario precisare riguarda la tipologia degli strumenti musicali associati a Iubal. La questione viene affrontata da Curt Sachs, a partire dai termini *'ugâb* e *kinnor* che si leggono nel testo ebraico:

> Molti traduttori han reso *'ugâb* con siringa, ma si tratta d'un evidentissimo errore: le prime tracce di siringhe nel Vicino Oriente compaiono quasi duemila anni più tardi dell'epoca descritta nella Genesi. […] Il colore scuro della parola *'ugâb* più probabilmente riflette il timbro cupo d'un flauto dritto lungo e di buon diametro. Questo strumento, solitamente suonato da pastori, sarà di certo stato presente in Palestina, come fu presente del resto in Mesopotamia, in Egitto e nell'antica Arabia. Se in origine *'ugâb* fu un flauto dritto, in seguito il termine può essersi esteso a un significato più generale, proprio come il vocabo-

[2] Il testo e il commento qui citati sono tratti dall'edizione italiana de *La Bibbia di Gerusalemme* curata da Mara Scarpa (CEI, editio princeps 2008; or. *La Bible de Jérusalem*, Les Èditions du Cherf, Parigi 1998).

> lo egizio *ma.t* indicò da principio un flauto dritto e più tardi giunse a designare tutti gli aerofoni di canna, oboi e clarinetti inclusi» (Sachs 1980: 114-115).

Sachs prosegue affermando che il *kinnor*, nelle traduzioni greche reso con *kithára*, si riferisce invece di certo alla lira e non alla cetra: «Gli ultimi dubbi che potessero persistere saranno fugati dalla semplice osservazione che *k.nn.r* designava la stessa lira in Egitto» (1980: 115). Si deve però anche rilevare che non mancano traduzioni greche in cui i due strumenti associati a Iubal sono entrambi cordofoni: insieme alla lira (*kithára*), il salterio (*psaltérion*). Riguardo a quest'ultimo strumento, Martin L. West specifica che «Nell'ultima parte del IV sec. *psaltérion*, "strumento pizzicato", prevalse quale nome più diffuso per l'arpa» (2007: 119).

Iubal e Tubal-Kain, che nel racconto biblico rivestono il ruolo di eroi-fondatori, trovano un parziale corrispettivo in due divinità del *pantheon* greco: Apollo, a cui si attribuisce l'invenzione della lira, ed Efesto, dio del fuoco e delle fucine. I due non formano una diade, ma il legame tra pratica musicale e lavorazione dei metalli affiora in relazione ad altri due gruppi di esseri semidivini: i Dattili e i Cureti (vedi *infra*). Se poi si pensa alla terza figura della triade biblica, quel Iabal progenitore dei pastori, vale la pena ricordare l'incidenza nella mitologia ellenica del rapporto fra musica e pastorizia: a partire da Pan, dio dei pastori d'Arcadia e inventore del flauto "a canne congiunte" che porta ancora oggi il suo nome (cfr. Duchemin 1995 e West 2007). È inoltre opportuno ricordare che, come osservano Henri Hubert e Marcel Mauss, fabbri e pastori sono, almeno virtualmente, dei maghi: «i fabbri, perché manipolano una sostanza che è oggetto di superstizioni universali e perché il loro mestiere difficile, circondato di segreti, non è senza prestigio; i pastori, perché sono in relazione costante con gli animali, le piante e gli astri» (1965: 24-25).

Il medesimo mito biblico che collega musica e metallurgia si riverbera d'altronde nel mondo elleno-latino, ove troviamo ampiamente diffusa la credenza che Pitagora abbia compreso i rapporti tra gli intervalli musicali proprio ascoltando i suoni prodotti dai martelli sull'incudine. La narrazione è tramandata da vari autori nel corso di circa quattro secoli (in particolare Giamblico, Censorino, Gaudenzio, Macrobio e Boezio), la più antica attestazione è tuttavia contenuta nel *Manuale di armonica* del filosofo e matematico neopitagorico greco Nicomaco di Gerasa (vissuto fra la seconda metà del I sec. e l'inizio del II).[3] Riporto i passi più significativi della sua testimonianza, seguendo l'edizione critica curata da Luisa Zanoncelli:

> La tradizione dice che Pitagora ha scoperto la quantità numericamente espressa dagli intervalli di quarta, quinta e ottava, che è la loro unione, nonché il tono disposto tra i due tetracordi, e che la scoperta sia avvenuta così. Un giorno […] passò accanto a una fucina e, per un caso del destino, udì martelli che battevano il ferro sull'incudine producendo insieme suoni pienamente consonanti tra loro, ad eccezione di due. Felice quasi un dio lo avesse guidato nella sua ricerca, entrò di corsa nella fucina e con esperimenti diversi scoprì che la differenza tra i suoni dipendeva non dalla forma dei martelli, né dalla forza di chi li vibrava o dalla deformazione

[3] Per una considerazione generale del manuale e del suo autore, con edizione critica integrale del testo, si veda Zanoncelli 1990: 13-20, 133-204.

> del ferro percosso, ma dalla loro mole; rilevati accuratamente pesi e contrappesi esattamente uguali a quelli dei martelli, tornò a casa. (ed. Zanoncelli 1990: 153-154)

Secondo il racconto, Pitagora procede nell'esperimento, fissando una sbarra metallica all'angolo fra due muri della propria abitazione e appendendovi i pesi mediante corde di eguale lunghezza e spessore, allo scopo di verificare che i rapporti tra i pesi corrispondessero ai suoni prodotti dalle corde in tensione. I tentativi proseguono come indica Nicomaco, che così conclude la propria testimonianza:

> Dopo essersi addestrato ad una sensibilità manuale e uditiva esercitandosi con i pesi sorretti dalle corde, e visto confermato rispetto ad essi il valore dei rapporti, trasferì con adatto meccanismo il sistema di fissaggio comune delle corde dalla barra diagonale alla base (cui diede il nome di cordotomo) di tensione di uno strumento e applicò sulla torsione delle chiavi poste sulla parte superiore i valori di tensione corrispondenti a quelli dei pesi. Utilizzando poi questo strumento base come un mezzo infallibile di verifica, estese l'esperimento a vari strumenti musicali: percussione di vasi, *auloi*, flauti di Pan, monocordi, trigoni e simili, e sempre gli si ripropose uguale e senza eccezioni ciò che la sua mente guidata dal numero aveva saldamente afferrato. (ed. Zanoncelli 1990: 157)

La curatrice dell'edizione considera quanto riferito da Nicomaco un esempio di «immaginaria storia della scienza» che «rientra nell'alone leggendario che circonda la figura di Pitagora» (Zanoncelli 1990: 190, 191). L'antropologo dell'antichità Walter Burkert pone a sua volta in evidenza come la "leggenda" pitagorica non abbia nulla a che vedere con la realtà fisica del rapporto fra i suoni, quanto invece con una dimensione iniziatica a carattere misterico, entro cui si trovava istituito un legame speciale fra musica e metallurgia:

> Gli inventori mitici della metallurgia, i Dattili Idei, erano considerati non soltanto maghi e fondatori di riti mistici, ma anche inventori della musica. Questi erano menzionati insieme a Cureti e Coribanti, ma anche associati a Orfeo e a Pitagora. Musica magica ricorre nei culti misterici e assume un carattere speciale per i pitagorici. A causa di questo retroterra magico e rituale, si dovrebbe prendere seriamente in considerazione quanto riferisce Aristosseno sulla catarsi musicale pitagorica e le relative riflessioni di Platone sulla musica in questo contesto. L'*acusma* [segno sonoro] che afferma che la percussione del bronzo è la voce di un *daimon* [dèmone] marca la transizione, nell'ambiente pitagorico, fra la musica e la lavorazione dei metalli. La questione della scoperta delle leggi base dell'acustica presso una fucina è una razionalizzazione – falsa sotto il profilo della fisica – della tradizione che Pitagora fosse a conoscenza del segreto della magia musicale rivelatogli dai fabbri mitici. (Burkert 1972: 376-377)[4]

Le qualità dei Dattili Idei procreati da Rea, un collegio di divinità minori che le fonti descrivono in termini variabili riguardo a numero e personalità, talvolta associandoli o addirittura sovrapponendoli ai Cureti, a loro volta in talune fonti assimilati ai Coribanti,[5]

[4] Mia traduzione condotta sull'edizione inglese dell'originale tedesco del 1966. Su Pitagora e la musica si veda anche Ferguson 2013.

[5] Scrive Kerény, sintetizzando le fonti del mito: «Rea attendeva l'ora del suo parto. Quando venne il momento previsto e incominciarono le doglie, essa, nella sua sofferenza, si puntellò con ambo le mani

FIGURA 1. «Filii Lamech melodiam malleis invenerunt» (I figli di Lamech scoprirono la melodia coi martelli). Miniatura anonima tratta dallo *Speculum humanae salvationis*, seconda metà del XIV secolo (vedi nota 9).

restano comunque declinate sui tre versanti di metallurgia, magia e musica, con aggiunta della danza, in specifico riferimento ai Cureti,[6] e della poesia, se si condivide la derivazione dal loro nome del metro dattilico.[7]

Il nesso musica-metallurgia, così peculiarmente delineato nel mito biblico e nel pensiero filosofico elleno-latino, viene in vario modo riproposto a partire dal XII secolo nell'iconografia e nella letteratura. Si tratta di immagini e testi riconducibili a distinti filoni tematici: dai trattati musicali ai canzonieri, dalle opere letterarie (a carattere poetico, storico, teologico e giuridico) alle rappresentazioni plastiche e pittoriche dell'allegoria delle Arti Liberali.[8]

Il mito biblico dei figli di Lamech inventori della musica si riflette in una notevole tradizione figurativa, che mischia quanto tramandato nelle diverse traduzioni del Vecchio Testamento in relazione agli strumenti musicali associati a Iubal. Questi viene difatti raffigurato soprattutto mentre suona il salterio, ma vi sono anche immagini in cui pizzica il liuto o imbraccia l'arpa, mentre Tubal-Kain viene sempre ritratto all'opera sull'incudine, con l'assistenza di un altro

al suolo. Immediatamente dal monte, sul quale si era appoggiata in tal modo, sorsero tanti spiriti o dèi, quante erano le dita delle mani della dea. Questi esseri circondarono la dea, assistendola nel parto. Essi si chiamarono Dattili Idei, "dita dell'Ida", con riferimento al monte Ida e alle dita di Rea, ma venivano anche detti Cureti o Coribanti» (1963: 78). Kerény osserva inoltre che in greco antico erano chiamati *daimones* (dèmoni) e che facevano parte del "seguito di Rea" insieme a Telchini e Cabiri (1963: 77-82). Su questi personaggi mitici si vedano inoltre: Eliade 1980: 90-91; Graves 1983: 166-168; Guidorizzi 2015: 59-65.

[6] Sugli aspetti legati ai comportamenti coreutici dei Cureti si veda in particolare I. E. Buttitta 2014: 78-94.

[7] Così a esempio Mario Ramous definisce il dattilo: «piede trisillabo di quattro tempi, composto da una sillaba lunga e due brevi […]. Il suo nome deriva dai Dattili o Cureti, sacerdoti di Cibele a Creta, dei quali era uno dei ritmi di danza» (1984: 131). Altri autori optano invece per un'etimologia che preferisce la fisiologia al mito: «dal gr. *dáktylos* = dito (lo schema del piede ricorda le tre falangi del dito, una più lunga e due più corte)» (Marchese 1978: 72).

[8] Per un quadro generale si vedano tra gli altri McKinnon 1978 e Daolmi 2017.

FIGURA 2. «Tubal a tubalkaym zbierata hlasy» (Tubal [Iubal] e tubalkaym [Tubal-Kain] raccoglono i suoni). Miniatura tratta dall'opera teologica in lingua ceca *Krumlovský sborník* (*Antologia di Krumlov*), 1410c (vedi nota 10).

fabbro. In questi due casi gli strumenti implicati sono, rispettivamente, il salterio e il liuto: *a)* miniatura tratta da un esemplare dello *Speculum humanae salvationis* risalente alla seconda metà del secolo XIV, che reca l'iscrizione «Filii Lamech melodiam malleis invenerunt» (I figli di Lamech scoprirono la melodia coi martelli) (Fig. 1);[9] *b)* miniatura tratta dall'opera teologica in lingua ceca *Krumlovský sborník* (Antologia di Krumlov) realizzata intorno 1410, che reca l'iscrizione «Tubal a tubalkaym zbierata hlasy» (Tubal [Iubal] e tubalkaym [Tubal-Kain] raccoglono i suoni; Fig. 2).[10] Come esempio di persistenza del tema fino all'epoca barocca riproduco una xilografia che accoglie echi maturati nell'ambito di altri filoni figurativi, con l'inserimento di interessanti tratti peculiari. L'immagine, contenuta nel volume *Figures des histoires de la Saincte Bible* del teologo ginevrino Jean Leclerc, raffigura Iubal che suona un primitivo organo a canne: «Tubal & Iubal, Premiers inventeurs des Arts» (Tubal [Tubal-Kain] e Iubal, primi inventori delle arti). Ai piedi di Iubal vediamo però anche una lira e un flauto a becco, ovvero gli strumenti menzionati nella Bibbia ebraica, mentre in secondo piano si scorge un convivio intorno a una tavola imbandita e una scena di danza (Fig. 3).[11]

[9] Lo *Speculum humanae salvationis* è una celeberrima opera teologica di incerta attribuzione, il cui primo esemplare risale al 1324 e fissa un canone iconografico replicato fino alle edizioni a stampa prodotte nel XV secolo. L'immagine qui riprodotta è tratta da un esemplare conservato nell'Archivio Storico di Colonia (Historisches Archiv der Stadt Köln, Best 7020 W* 105, p. 88).

[10] Si tratta di un manoscritto che raccoglie contributi di svariati autori di lingua ceca conservato nella Biblioteca del Museo Nazionale di Praga (Národní muzeum, III B 10, p. 52). L'intestazione della maggior parte delle pagine è decorata con raffigurazioni di scene dell'Antico e del Nuovo Testamento.

[11] Del volume esistono varie edizioni, in francese e in latino, apparse tra il 1614 e il 1683. L'immagine qui riprodotta è tratta da una edizione in francese pubblicata a Parigi nel 1666 e custodita nella Biblioteca Teologica Pitts di Atlanta (Pitts Theology Library, Emory University, 1666Lecl, tav. 8).

FIGURA 3. «Tubal & Iubal, Premiers inventeurs des Arts» (Tubal [Tubal-Kain] e Iubal, primi inventori delle arti). Xilografia contenuta nell'opera di Jean Leclerc *Figures des histoires de la Saincte Bible*, stampata a Parigi nel 1666 (vedi nota 11).

Nelle reinterpretazioni medievali del mito biblico si innesca d'altronde anche una certa confusione riguardo ai personaggi implicati e alle loro funzioni, con la frequente sostituzione di Tubal-Kain con Iubal. Un esempio particolarmente interessante è offerto da una miniatura contenuta nell'opera *Le Champion des dames* dell'ecclesiastico Martin Le Franc, datata 1451 (Fig. 4).[12] Qui vediamo: un uomo barbuto che percuote con due martelli una serie di sette campanelle, sovrastato dalla scritta «Jubal Cayin trouva les accords de musique» (Jubal Cayin [Iubal] trova gli accordi della musica); due cantori che reggono insieme un libro aperto (con evidenti tracce di notazione musicale quadrata); una figura femminile, identificata da apposita iscrizione come «Dame Musique», che

[12] *Le Champion des dames* è una estesa narrazione in versi che tratta pregi e difetti di numerose figure femminili nel corso della storia. Fu composta intorno al 1440 ed ebbe anche edizioni a stampa fino alla prima metà del Cinquecento. Il codice da cui è tratta l'immagine qui riprodotta è conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi (Bibliothèque nationale de France, Fs. 12476, fol. 97*v*). Su questa miniatura si veda anche Massip 1991: 70-71.

FIGURA 4. «Jubal Cayin trouva les accords de musique» (Jubal Cayin [Iubal] trova gli accordi della musica). Miniatura contenuta nell'opera *Le Champion des dames* di Martin Le Franc, 1451 (vedi nota 12).

osserva estasiata la scena. Si verifica in questa immagine un singolare ribaltamento dei ruoli, poiché il "percussionista" è Iubal in luogo di Tubal-Kain, anche se l'incudine è sostituita dalle campanelle accordate in serie (come nella Fig. 7). Il principio melodico è poi rafforzato dai due cantori, mentre la personificazione della Musica, che si ricollega all'allegoria delle Arti Liberali, svolge un'azione meramente contemplativa.

La leggenda pitagorica si trova invece raffigurata specialmente nei trattati musicali, come si può osservare in questi due esempi: *a)* miniatura contenuta nel *De musica* di Johannes von Affligem (1100 ca.);[13] *b)* xilografia che funge da frontespizio al trattato *Therorica musicae* di Franchino Gaffurio stampato a Milano nel 1492.[14] In entrambi i casi si può osservare la medesima sintassi figurativa, articolata in riquadri che riepilogano le diverse fasi della sperimentazione attribuita a Pitagora.

La metà superiore della prima miniatura rappresenta l'anziano filosofo che entra in una fucina, dove osserva quattro fabbri che stanno battendo il ferro sull'incudine con

[13] Riguardo alla figura di Johannes von Affligem, Sergio Prodigo osserva: «L'identità di questo teorico del XII secolo è stata oggetto di discussione: viene identificato da alcuni con un monaco, attivo nelle regioni delle Fiandre o della Lorena, mentre da altri, più recentemente, con l'inglese John Cotton, anch'egli monaco ma presso l'abbazia di Bece in Normandia» (2014: 165n.). La miniatura qui riprodotta è tratta dal codice conservato alla Biblioteca Statale Bavarese di Monaco (Bayerische Staatbibliothek, Clm. 2599, fol. 96*v*). Questa miniatura è stata riprodotta e analizzata da Joseph Smits von Waesberghe (1969: 60-61).

[14] La xilografia è riprodotta e descritta in Genesi 1989: fig. 7 e Massip 1991: 39.

FIGURA 5. «Per fabricam ferri mirum deus imprimit / Is (Pitagora) ut diversorum / per pondera malleorum / perpendebat secum qu(a)e sit concordia vocum» (Dio insegnò qualcosa di meraviglioso attraverso la fucina. / Vale a dire che Pitagora per mezzo dei pesi dei vari martelli / studiò la concordanza dei suoni). Miniatura contenuta nel *De musica* di Johannes von Affligem, 1100c (vedi nota 13).

martelli di varie dimensioni (Fig. 5). L'azione è così illustrata nell'iscrizione apposta lungo tutto il margine da sinistra a destra: «Per fabricam ferri mirum deus imprimit / Is (Pitagora) ut diversorum / per pondera malleorum / perpendebat secum qu(a)e sit concordia vocum» (Dio insegnò qualcosa di meraviglioso attraverso la fucina. / Vale a dire che Pitagora per mezzo dei pesi dei vari martelli / studiò la concordanza dei suoni). Nella metà inferiore dell'immagine sono quindi rappresentati i presunti esiti della sperimentazione pitagorica: a sinistra si vede un giovane intento a misurare l'altezza dei suoni sul monocordo, mentre a destra è ritratto un uomo maturo in ricche vesti, forse inteso a rappresentare Re David, pizzica un'arpa a diciannove corde (con la chiave di accordatura che pende dall'angolo superiore destro dello strumento).[15]

[15] Cfr. Waesberghe 1969: 60.

FIGURA 6. «Iubal / Pitagora / Filolao». Xilografia che funge da frontespizio al trattato *Therorica musicae* di Franchino Gaffurio, stampato a Milano nel 1492 (vedi nota 14).

Più complessa si presenta la seconda immagine, articolata in una vera e propria sequenza narrativa costituita da quattro riquadri e con i personaggi chiaramente identificati mediante iscrizioni in maiuscolo (Fig. 6). Nel primo riquadro (in alto a sinistra) si trova raffigurato Iubal mentre osserva sei fabbri che operano intorno a un'incudine, innestando in questo modo il mito biblico nella leggenda pitagorica. Il secondo riquadro (in alto a destra) ritrae invece Pitagora alle prese con due esperimenti: nella parte superiore dell'immagine, percuote con due bacchette una serie di sei campane di diversa misura; nella parte inferiore, usa le bacchette per far risuonare sei vasi riempiti di liquido a diverse altezze. Nel terzo riquadro è riprodotto l'esperimento dei pesi e delle corde ma, diversamente da quanto riferisce Nicomaco, il filosofo si avvale in questo caso di un tavolo con sopra appoggiati due ponti mobili. Le sei corde sono ancorate a destra con dei piroli, mentre pendono a sinistra grazie all'applicazione dei vari pesi tensori: il marchingegno così costituito assomiglia a un salterio e Pitagora usa due bacchette per pizzicarne le corde. L'ultimo riquadro, in basso a destra, ritrae Pitagora e il suo discepolo Filolao che ripetono l'esperimento impiegando sei calami: in uno soffiano reggendolo con la mano destra, mentre tengono gli altri nella mano sinistra. Dimensioni dei calami e postura dei suonatori suggerisce che si tratti di flauti dritti privi di fori, più che dei flauti di Pan menzionati da Nicomaco.

FIGURA 7. La Musica nell'allegoria delle Arti Liberali. Bassorilievo realizzato da Nicola Pisano e Giovanni Pisano sulla parete della vasca inferiore della Fontana Maggiore di Perugia, 1278.

Già a partire dal XIII secolo il mito biblico e la leggenda pitagorica iniziano d'altra parte a essere ricodificati entro una diversa cornice simbolica: l'allegoria delle sette Arti Liberali, ossia le arti del *trivio* (grammatica, retorica, dialettica) e del *quadrivio* (aritmetica, geometria, astronomia, musica), secondo una ripartizione dell'iter pedagogico in parte ereditata dal mondo elleno-latino precristiano (cfr. a es. Marmo 2010). Fra le prime attestazioni abbiamo un'immagine in bassorilievo che si trova nella Fontana Maggiore di Perugia, terminata nel 1278 per opera di Nicola Pisano e del figlio Giovanni (Fig. 7). La vasca inferiore è circondata da bassorilievi che raffigurano i mesi, i mestieri e le arti liberali: «La Musica tiene in una mano, poggiata sulle ginocchia, una specie di salterio e nell'altra un martello, col quale percuote alcuni tintinnabuli sospesi nell'aria» (D'Ancona 1902: 223). L'importanza di questa immagine risiede proprio nella ricezione del mito biblico attraverso la sostituzione di Pitagora con una figura femminile che sintetizza i due principi costitutivi della musica, la melodia e il ritmo, rispettivamente rappresentati da un salterio (in luogo della lira associata a Iubal) e da un martello, che non percuote l'incudine, come faceva Tubal-Kain, ma viene impiegato per colpire una serie di cinque "tintinnabuli" (campanelle) di differente misura (e quindi intonazione), richiamando in questo modo l'esperimento pitagorico finalizzato a dimostrare che il suono di un corpo metallico sarebbe funzionale al suo volume e peso. Si noti che qui la fanciulla che rappresenta la Musica replica esattamente l'azione compiuta dal filosofo nel secondo riquadro della xilografia edita da Gaffurio (Fig. 6).

FIGURA 8. Miniatura del bolognese Niccolò di Giacomo contenuta nella *Novella in libros Decretalium* di Giovanni d'Andrea, 1354. Il registro superiore raffigura le Virtù che trionfano sui Vizi, mentre nel registro sottostante sono rappresentate le Arti Liberali (vedi nota 17).

Il passaggio successivo, sempre nell'ambito dell'allegoria delle Arti Liberali, è costituito dallo sdoppiamento della Musica in due figure distinte: una giovane donna e un uomo maturo barbuto.[16] Nei quattro esempi qui riportati – una miniatura, un affresco e due tempere su tavola – la donna suona sempre uno strumento "melodico" (nel primo caso il liuto e negli altri tre l'organo portativo), mentre l'uomo percuote un'incudine con due martelli: *a)* miniatura del bolognese Niccolò di Giacomo contenuta nella *Novella in libros Decretalium* di Giovanni d'Andrea, un codice a carattere giuridico datato 1354 (Fig. 8);[17] *b)* affresco realizzato nel 1366-67 da Andrea Bonaiuto, collocato nel Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella a Firenze (Fig. 9); *c)* tempera su tavola di Francesco di Stefano (detto Pesellino) risalente al 1450c, conservata nel Birmingham Museum of Art, Alabama (Fig. 10); tempera su tavola di Giovanni di Ser Giovanni (det-

[16] Altre immagini su questo tema sono riprodotte e analizzati in vari testi, tra i quali segnalo: Massip 1991; Baltazar e Paradis 2007; Daolmi 2017.

[17] Si tratta di un commentario a una serie di disposizioni giuridiche emanate dal Papa (appunto *Decretali*). L'immagine qui riprodotta è tratta dal codice conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano (Ms. B 42 inf, c. 1*r*), che contiene tre degli originari cinque libri che compongono l'opera (cfr. Bollati 2003).

FIGURA 9. Le Arti Liberali. Particolare dell'affresco di Andrea Bonaiuto collocato nel Cappellone degli Spagnoli in Santa Maria Novella a Firenze, 1366-67.

FIGURA 10. Le Arti Liberali. Tempera su tavola di Francesco di Stefano (detto Pesellino), 1450c (Birmingham Museum of Art, Alabama, US).

FIGURA 11. Le Arti Liberali. Tempera su tavola di Giovanni di Ser Giovanni (detto Lo Scheggia), 1460c (Museu Nacional d'Art de Cataluya, Montjuic, Barcelona).

to Lo Scheggia) risalente al 1460c, conservata nel Museu Nacional d'Art de Cataluya, Montjuic, Barcelona (Fig. 11).

Nel più antico di questi quattro esempi il registro superiore raffigura le Virtù che trionfano sui Vizi, mentre nel registro sottostante sono rappresentate le Arti Liberali, con l'allegoria della Musica nell'ultimo riquadro a destra. Volker Scherliess osserva che la

miniatura «mostra la Musica seduta, girata e verso destra e con un liuto. Pizzica una corda per accordarla, un altro strumento le è poggiato sul grembo. Davanti a lei, in scala ridotta, Tubalcain batte con due martelli su un'incudine» (2000a: 23). Se "monna Musica" rimane difatti una figura allegorica, che si trasformerà nell'iconografia posteriore in Santa Cecilia,[18] l'identità del suonatore di incudine è invece vergata a chiare lettere sul ceppo sottostante. Il seguito del commento di Scherliess si concentra esclusivamente sulla Musica, ponendo in rilevo la natura simbolica dello strumento e dell'azione rappresentata:

> Uno strumento accordato simboleggia l'armonia: l'interpretazione di una simile raffigurazione è inequivocabile. Una singola corda viene portata all'altezza di tono giusta in rapporto alle altre (viene accordata); ne nasce una consonanza esatta e intonata, formata da diverse singole corde risonanti […]. Nell'ambito delle sette arti liberali l'armonia così simboleggiata definisce quindi la musica vista come armonia, mentre lo strumento raffigurato rappresenta l'armonia delle sfere celesti. […] Anche nell'arte religiosa il motivo dello strumento accordato compare come simbolo di un'armonia superiore, dell'ordine cosmico. (Scherliess 2000a: 24)

La tradizione biblico-pitagorica riguardo alla filogenesi della musica è ampiamente presente anche nella trattatistica, tanto che Padre Martini nella sua celebre *Storia della musica* (1757) si preoccupa – ancora in pieno Settecento – di richiamare le posizioni dei suoi predecessori:

> Il Sansovino, Gioseffo Zarlino, Franchino Gaffurio, Andrea Angelini Bontempi, ed altri affermano che Jubal dal suono de' martelli di Tubalcain fabbro trovasse la Musica, e le proporzioni degl'intervalli musicali, portandone per testimonio Gioseffo Ebreo. Ma, come osserva il P. Scorpioni, non trovandosi in Gioseffo Ebreo una sola parola di tal fatto, resta distrutta ogni loro asserzione. Guillermo de Podio pretende, che siccome il sagro Istorico, dopo aver fatta menzione di Jubal inventore della Musica, immediatamente soggiunge, che Tubalcain fu inventore dell'arte fabbrile, da ciò debba dedursi, che Jubal abbia ritrovata la musica dal suono de' martelli, la qual prova, come ognuno ben vede è troppo debole, sicché non merita molta considerazione. Pietro Comestore pretende, che l'invenzione delle proporzioni degl'intervalli musicali, attribuita dai Greci a Pitagora, debba ascriversi a Jubal, parlando di Tubalcain, il quale trovò il primo l'arte ferraria… nel mezzo del cui lavoro Jubal, di cui abbiamo parlato, nel dilettarsi del suono de' metalli, inventò dai loro pesi le proporzioni e le consonanze dei medesimi, che da essi nascevano, la quale invenzione i Greci favolosamente assegnano a Pitagora. (Martini 1757: 20-21)

Martini procede nella sua disamina ponendo implicitamente in evidenza quanto fosse diffusa la falsa opinione dell'invenzione pitagorica – che richiama dettagliatamente – e nel contempo si mostra ben consapevole della procedura di riplasmazione del mito biblico, resa comunque possibile dal perpetuarsi del collegamento fra metallurgia e musica.

È il caso di aggiungere che nelle rappresentazioni delle Arti Liberali Tubal-Kain non è raffigurato nell'atto di lavorare il ferro, come era nelle rappresentazioni del mito biblico,

[18] Sulla questione si vedano in particolare: Scherliess 2000b; Staiti 2002; Baltazar e Paradis 2007.

ma proprio come "fabbro musicante": mentre suona l'incudine con due martelli. Nella miniatura di Niccolò di Giacomo è inoltre evidente che sta anche cantando, ribadendo in questo modo l'inscindibilità della dimensione melodica da quella ritmica: la prima determinata da un'esigenza di carattere "ideale" (espressivo-spirituale), la seconda scaturita dal gesto tecnico funzionale a creare forme dalla materia grezza.

2. Tra etnologia e folklore

L'antropologa statunitense Sandra Blakely, che ha dedicato un'ampia monografia alle relazioni fra mito, rito e metallurgia nell'antica Grecia e nell'Africa moderna, introduce in questi termini la questione:

> I Dattili presentano quindi un ambito semantico che connette la lavorazione dei metalli alla magia, all'appartenenza a un luogo, alla musica, alla danza, all'ordine cosmico e alla fecondità della terra. Sono loro che portano queste associazioni nei contesti rituali dei misteri e delle pratiche magiche, e che rappresentano quella tipologia divina nota come *daimones*, un termine il cui significato spazia da defunto divinizzato a ex divinità declassata. […] La comparazione fra i *daimones* e i rituali sub-sahariani getta una luce significativa riguardo alla misura in cui la metallurgia fosse, nell'antico mondo greco, "buona da pensare", come direbbe Lévi-Strauss, e i *daimones* buoni da pensare insieme a essa. Entrambi i contesti greco e africano trattano la metallurgia con mistica serietà e impiegano in modo allettante analoghe metafore, inclusi parto, antenati, fecondità della terra e pratiche funzionali in ambito magico e medico. (Blakely 2006: 2, mia trad.)

La studiosa prosegue osservando come tra gli Hausa del Niger viga la credenza che tutti i fabbri discendano da una madre comune: Lola, caduta dal cielo. I fabbri hausa si tramandano per linea maschile i segreti della metallurgia e hanno il potere di trasferire la propria magia agli attrezzi per coltivare la terra. I figli di donne che appartengono al clan dei fabbri diventano *griots* e partecipano ai riti connessi alla fusione dei metalli, dove si mescolano medicina, magia, canto e la rievocazione di un parto. Ritroviamo pertanto non solo una serie di elementi che accomunano i fabbri africani ai Dattili, ma anche l'associazione entro il medesimo lignaggio di fabbri e cantori-musici, com'è nel mito biblico. L'interazione fra le due categorie nel corso del rituale che accompagna la fusione del metallo è particolarmente significativa:

> Mentre si svolge il rituale di fusione, i *griots* eseguono canti di lode e a tema erotico. Suonano strumenti costruiti dai fabbri e possono essere accompagnati da danze eseguite dalle loro donne, che appartengono al clan dei fabbri. I *griots* esercitano un controllo sociale e soprannaturale sulla procreazione. (Blakely 2006: 3, mia trad.)

Blakely conduce la propria indagine attraverso lo spoglio di una mole notevole di materiali etnografici, individuando svariati riferimenti alla musica e alla danza. Mi limito a menzionare due esempi in cui martelli e incudini svolgono una funzione esplicitamente

musicale in relazione alle cerimonie di iniziazione/insediamento di un nuovo sovrano nell'area culturale di lingua bantu: fra i Luba del Congo la parte più importante della cerimonia di intronazione è chiamata "battere l'incudine" e prevede che martelli e incudini vengano percossi come accompagnamento (cfr. Blakely 2006: 176); tra i BaKongo l'investitura di un nuovo re è gestita dai fabbri e, in determinate fasi della cerimonia, i martelli vengono battuti fra loro (cfr. Blakely 2006: 184-185; vedi anche de Heusch 1975: 167-168, 175-176).

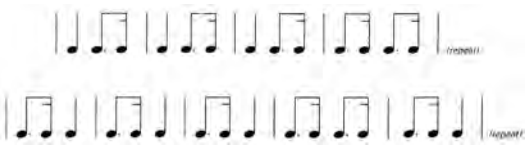
La letteratura etnologica offre altre esemplificazioni del particolare valore attribuito alla "musica della forgia" nelle società tradizionali africane. La cadenza della mazza del fabbro è considerata dai Dogon del Mali come l'espressione sonora maggiormente benefica e purificatrice (cfr. Calame-Griaule 1982: 249) e Vittorio Lanternari pone anche in evidenza il rilievo musicale assunto dai ritmi con cui vengono azionati i mantici, accompagnati da specifici canti tra i Matakam (Camerun settentrionale) e i Burundesi:

> Il ciclo di funzionamento del forno è avviato con una prima carica del minerale; ma poi prosegue con successive ricariche di minerale e carbone, immesse dal foro circolare superiore. Vari operatori, diretti dal fabbro anziano, attendono per ore alle necessarie attività. Ma fra i coadiutori più comuni emerge il ruolo dei due addetti ai mantici. Il loro contributo di lavoro e di partecipazione è ricco di espressioni che di gran lunga oltrepassano la dimensione utilitaristica per assumere un significato estetico e musicale. Di fatto i due operatori si alternano nei loro interventi, con lunghi turni, entrambi seduti fianco a fianco sull'alto del forno. Uno alza e abbassa con vigore i coni di pelle dei mantici, seguendo un ritmo serrato, e così facendo accompagna i movimenti col canto. È un canto modulato, dal ritmo deciso, corrispondente al ritmo dei mantici.
> L'altro operatore risponde al canto del primo su un tono più alto, e seguendo una struttura amebea accompagna la canzone con il suono dell'arpa. Il ritmo pulsante della canzone, l'impegno partecipativo dei due musicisti-cantori creano un clima d'intensa espressività. Il canto oltreché addolcire la fatica dei lavoranti, rinvigorisce l'azione dei mantici e garantisce magicamente il buon risultato finale. Varia è la tematica delle canzoni, secondo le diverse società e culture. Tra i Matakam prevalgono temi d'amore. Uno chiede alla ragazza perché non vuole sposarlo, un altro dice che aspetterà la ragazza quando va ad attingere acqua al pozzo. Ma presso i Burundesi i canti trattano temi della vita del fabbro, le esperienze dei fonditori, i vari momenti del lavoro e dei riti congiunti, con invocazioni e glorificazione della divinità. […]
> Per l'intera durata del lavoro in fucina il mantice è tenuto in funzione, con movimenti alterni delle braccia, da un operatore che marca i tempi con una sorta di cantilena muta, un soffiare ritmato delle labbra, a cui s'unisce sincronicamente il battere del martello, con l'effetto complessivo d'un allegro gioco coreutico e musicale. (Lanternari 1988: 253-254)

A questa descrizione si può raccordare quanto osserva Lidia Calderoli sul "linguaggio musicale" dei mantici tra i fabbri mòosé del Burkina-Faso (Calderoli 1996, con trascrizioni musicali). Nel momento in cui si è svolta la ricerca (1993-94), l'azione sui mantici era caratterizzata da un unico «motivo ritmico di base», mentre in passato gli apprendisti che azionavano i mantici producevano altri «motivi ritmici complessi» (1996: 168).

Un aspetto particolarmente interessante risiede nel fatto che questi ritmi costituiscono «una sorta di "trascrizione" di enunciati del linguaggio parlato» (1996: 163). Tra le frasi convenzionalmente associate a determinati motivi ritmici si rilevano formule di saluto e/o ringraziamento, oppure espressioni che pongono in evidenza difetti fisici o altre caratteristiche di una persona: in questo modo l'apprendista poteva comunicare dati contestuali al fabbro anziano impegnato nella forgia. Talvolta i ritmi potevano anche avere una valenza ludica, finalizzata a ostentare le capacità virtuosistiche del lavorante. Coi mantici si possono imitare i ritmi di altri strumenti musicali, in particolare i tamburi, ma si può anche realizzare un vero accompagnamento al canto, come in uno degli esempi riportati su pentagramma (n. 7), dove l'apprendista intona un canto di lavoro femminile (1996: 170-171). L'antropologa conclude ponendo in evidenza il valore polifunzionale del «gioco dei mantici», tra utilità pratica, dimensione estetica ed efficacia comunicativa, sia interna al gruppo di lavoro sia rivolta alla comunità (1996: 191-194).[19]

Tra le più rilevanti monografie dedicate alle arti metallurgiche africane spicca quella di Patrick R. McNaughton (1988) centrata sulle pratiche dei fabbri di lingua e cultura mande, presenti in un ampio territorio transnazionale dell'area occidentale del continente (specialmente Mali, Guinea e Burkina Faso). L'antropologo pone in evidenza, anche con l'ausilio di schemi ritmici, il valore "musicale" sia dei mantici sia dei martelli. I mantici vengono azionati operando alternativamente sulle pelli producendo un ritmo binario di base, che viene tuttavia sottoposto a diverse variazioni in modo che i modelli ritmici possano evocare il suono dei tamburi, come osserva presso la forgia di un rinomato fabbro del Mali meridionale (McNaughton 1988: 24):

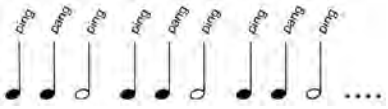


McNaughton aggiunge inoltre che di frequente, accanto alla medesima forgia, alcune donne pestavano il miglio nei mortai mentre il fabbro azionava i mantici in contrappunto, creando un effetto sonoro particolarmente piacevole che altre donne arricchivano mediante il battito delle mani (*ibidem*: 25). A questi scenari musicali si associava anche il suono dei martelli:

[19] Lidia Calderoli nel 1993 ha anche realizzato il filmato *Le souffle de la forge* (durata 17 min), del quale ho potuto prendere visione grazie alla cortese disponibilità dell'autrice, che per questo sentitamente ringrazio. Segnalo inoltre un altro filmato, disponibile in rete, che riguarda il "linguaggio dei mantici" tra i Gbaya della Repubblica Centrafricana, realizzato nel 2012 nell'ambito delle attività del CNRS a cura di Paulette Roulon-Doko: *Le parole du soufflet de forge en pays gbaya* (durata 4:33). In questo caso la dinamica ergologica non offre la medesima complessità rilevata da Calderoli tra i Mòosé, ma si presenta comunque significativa la modalità di azionamento dei mantici, le cui sonorità ritmiche di base sono rese attraverso specifiche espressioni onomatopeiche a carattere imitativo: *tìkpìrí tìkpirí* / *tùkpurú tùkpurú* (<https://www.canal-u.tv/video/cnrs_ups2259/la_parole_du_soufflet_de_forge_en_pays_gbaya.12450>).

> Come i mantici anche i martelli offrono un'opportunità per fare musica e molti fabbri impiegano ritmi-base mentre forgiano. Alcuni fabbri martellano secondo specifici pattern, fermandosi dopo una serie di colpi per osservare il pezzo in lavorazione. Ogni volta che si fermano, continuano però a percuotere lievemente l'incudine col martello. Alla richiesta del perché, rispondevano che serviva a vedere a che punto era il lavoro. Ma alcuni dicevano anche che l'incudine simbolizzava i loro padri, e quindi il gesto poteva anche acquisire un valore di rispetto e continuità (*ibidem*: 30, mia trad.).

Il rifermento ai colpi a vuoto inferti con minor vigore sull'incudine, per sorvegliare il grado di lavorazione del pezzo, congruisce pienamente con le pratiche osservate in Sicilia, ove questo aspetto assume anche un particolare rilievo di ordine estetico (cfr. *infra*). Nella forgia si può lavorare in due o in quattro: il capomastro regge con le tenaglie il pezzo in lavorazione e usa un piccolo martello, mentre i compagni impugnano a due mani mazze di vario peso. Questo un tipico esempio di pattern binario impiegato nel lavoro in due, dove *ping* e *pang* indicano per onomatopea il suono del martello e della mazza (*ibidem*: 30):



Più in generale, l'arte metallurgica presenta nelle società tradizionali africane una significativa omologia simbolica con l'idea di fecondazione: le donne e i fabbri si pongono sul medesimo piano in quanto "creatori", dando luogo a complesse simbologie di ordine sessuale associate agli strumenti del fabbro – a esempio l'opposizione "martello-maschile *vs* incudine-femminile" o la rappresentazione del movimento dei mantici come simulazione dell'atto sessuale – e all'idea stessa di fecondazione, che investe anche gli oggetti in metallo fabbricati per ottenere i frutti della terra (vedi in particolare Herbert 1993).

La figura del fabbro non si trova al centro di articolati sistemi mitico-rituali soltanto in Africa.[20] Anche presso svariati popoli asiatici ed europei sono difatti riconosciuti ai fabbri poteri terapeutici e divinatori, spesso connessi a forme musicali e coreutiche (cfr. Eliade 1980 e Michels-Gebler 1984). Nell'ambito del folklore europeo la più significativa persistenza di una pratica musicale specificamente associata al lavoro di forgia è costituita dal *martinete* (lett. martello), considerato fra le *tonás* prototipiche del *cante* flamenco (cfr. Lefranc 2001: 73-81).

Le *tonás* formano un repertorio eterogeneo di canti caratterizzati dall'assenza di accompagnamento strumentale (*cantes a palo seco*), associati a contesti di lavoro, come appunto il *martinete* connesso al lavoro di forgia, al mondo dei carcerati (*carcelera*) oppure eseguiti a scopo devozionale nei riti della Settimana Santa (*saeta*).[21] I grandi esecutori di

[20] Sui fabbri africani si vedano inoltre: Cerulli 1956a, 1956b, 1957; de Heusch 1958 e 1975; de Maret 1980; Haaland and Shinnie 1985; Herbert 1993.

[21] Mi sembra opportuno segnalare anche un altro testo di Pierre Lefranc specificamente dedicato alle

martinetes sono stati tutti gitani e, secondo la stilizzazione della performance flamenca, il *martinete* viene sempre eseguito dopo la *seguirilla* (cfr. Molina 1965: 33). In molte audioregistrazioni edite si possono ascoltare *martinetes* accompagnati dal ritmo del martello, ma la documentazione più rappresentativa che ho potuto individuare riguarda un filmato realizzato nel 1994 a Jerez de la Frontera: *Documental la fragua del tío Juane*. Viene qui presentata la testimonianza di un anziano fabbro-cantore, Juan Fernández (Tío Juane), che risponde a domande sulla propria vita, inframmezzando esemplificazioni di lavorazione del ferro (costruzione di un ferro di cavallo) ed eseguendo alcuni *martinetes* mentre percuote il martello sull'incudine.[22]

Se le origini del *martinete* andaluso continuano a rimanere incerte, va tuttavia segnalato che analoghe pratiche musicali sono state documentate anche in altre aree dell'Europa moderna. Verso la fine dell'Ottocento il folklorista transilvano Heinrich Von Wlislocki rileva difatti tra i fabbri-zingari di Ungheria e Transilvania la consuetudine di cantare durante il lavoro di forgia: «Quando due zigani battono lo stesso pezzo di ferro, di solito cantano il cosiddetto *Schmiedlied* (Canto del fabbro), una ballata i cui singoli versi vengono intonati al ritmo dei colpi di martello. Quando il martello si ferma, si grida *he, he, he!*» (1890: 200). Lo studioso aggiunge che il canto, il cui tema riguarda l'implacabile vendetta di un fabbro tradito dalla moglie, si può ascoltare «presso ogni fucina» zigana (*ibidem*: 200).[23]

Nelle leggende zingare di tradizione orale non mancano inoltre riferimenti a una diretta discendenza dal fabbro biblico Tubal-Kain, a ribadire il prestigio delle arti metallurgiche nell'ambito di questa cultura nomade (cfr. Clébert 1964: 28). Gli zingari hanno infatti sempre svolto in prevalenza attività quali maniscalco, calderaio e stagnino, operando con attrezzi e metodi analoghi a quelli rilevabili nei contesti preindustriali africani e asiatici: si lavorava seduti a terra, da soli o in coppia, con l'ausilio di mantici in pelle azionati soprattutto da donne e/o bambini (cfr. Clébert 1964: 28-32 e Vaux Foletier 181-185).

Va infine rimarcato come nel territorio europeo siano stati proprio gli zingari a tramandare quel complesso unitario di competenze musicali, coreutiche, terapeutiche e divinatorie che in tante società tradizionali troviamo associate alla lavorazione dei metalli. Discorrendo del profondo legame esistente nell'antichità tra fabbri, sciamani e poesia epica, Mircea Eliade ne segnala infatti la persistenza ai nostri giorni in un'area che si estende dal Vicino Oriente all'Europa orientale, «dove i fabbri e gli stagnini tzigani sono generalmente genealogisti, bardi e cantori» (1980: 77).

origini del *martinete* e disponibile esclusivamente *online*: *La génesis de martinete: 1. Hechos y trasfondos* (<https://www.jondoweb.com/contenido-la-genesis-de-martinete-i-746.html>), *2. Consequencias y implicaciones* (<https://www.jondoweb.com/contenido-la-genesis-de-martinete-ii-747.html>).

[22] Il filmato è stato realizzato da Canal Sur Television (Andalusia) per il programma "Nochebuena flamenca", andato in onda il 24 dicembre 1994 (Tío Juane venne a mancare l'anno successivo), e si può vedere *online* (<https://www.youtube.com/watch?v=Q5mXuD5ksKM>). Altri due filmati più brevi sono pure disponibili: *Cantes de fragua del tío Juane de Jerez 1994*, durata 02:04 (<https://www.youtube.com/watch?v=c_upDbPS28I&t=17s>); *La fragua del tío Juane – Caminos del flamenco – Martinete*, durata 05:22 (<https://www.youtube.com/watch?v=74U3ggKtYfA>).

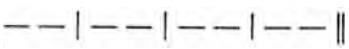
[23] Trad. it. di Claudia Vaccaro.

3. Alberto Favara e la scoperta della "musica dell'incudine" in Sicilia

Il ritmo nella vita e nell'arte popolare in Sicilia è il titolo di una conferenza tenuta nel 1905 da Alberto Favara presso il Circolo di Cultura di Palermo. Il testo venne pubblicato postumo sulla "Rivista d'Italia" nel 1923 e successivamente ristampato in un volume che raccoglie anche gli altri suoi scritti sulla musica popolare siciliana (cfr. Favara 1959; a questa edizione si farà d'ora innanzi riferimento). L'autore, che è stato il primo ad affrontare sistematicamente lo studio della musica popolare in Sicilia, svolgendo un cospicuo lavoro di ricerca tra il 1896 e il 1923 che confluirà nei due volumi che compongono il *Corpus di musiche popolari siciliane* (cfr. Favara 1957),[24] esamina in questo saggio svariate forme di espressività ritmica, legate sia a pratiche ergologiche sia a comportamenti sociali, nel quadro di suggestive corrispondenze tra sfera tecnica e spazio simbolico, tra utilità pratica e valori estetici.

Il saggio sul ritmo contiene tra l'altro una serie di accurate osservazioni riguardanti il lavoro di fabbri e maniscalchi, insieme ai ritmi da questi impiegati per sincronizzare la percussione di martello e mazza (o mazze) sull'incudine, qui resi attraverso i segni e le denominazioni della metrica classica:[25]

> Una ricca varietà di ritmi si forma nel lavoro collettivo dei fabbri, e così nasce spontaneamente la *musica di la ncùnia* [musica dell'incudine]. Gli operai disposti intorno all'incudine debbono battere ognuno col proprio martello sul punto istesso del ferro rovente, come raggi convergenti a un centro unico. Possiamo considerare questo insieme di oggetti e di uomini come una macchina nella quale è evidente la necessità che i martelli colpiscano successivamente senza urtarsi. La serie dei colpi si dispone quindi automaticamente in una forma che renda possibile il lavoro, in un ritmo, in un membro di frase che varia di accenti e di estensione, secondo il numero degli operai e il peso diverso dei martelli. Questa differenza di peso, che rivelò a Pitagora il rapporto armonico tra i *suoni propri* dei diversi martelli, rivela anche un rapporto ritmico tra le oscillazioni proprie di ognuno di essi. La natura ha sempre qualcosa da dirci.
> Ecco qui la *sonata a 2 martelli*, come io l'ho trovata a Salemi e a Palermo. Sono due operai: *lu mastru di forgia*, il maestro, e *lu battimazza*, l'apprendista. Il primo ha nella destra un piccolo martello, mentre tiene sull'incudine il pezzo rovente da lavorare; il secondo tiene con ambedue le mani una mazza pesante.
>
> *Attacco* – il maestro batte sull'incudine alcuni colpi, tre o quattro spondei:



[24] Alberto Favara (Salemi 1865 – Palermo 1923) è stato musicista e insegnante di composizione nel Conservatorio di Palermo. Il materiale da lui lasciato inedito, che ammontava a oltre mille trascrizioni musicali corredate da notizie e testimonianze, venne in seguito sottoposto a revisione critica e dato alle stampe dal genero Ottavio Tiby nel 1957. Sulla figura di Favara in relazione allo sviluppo dell'indagine etnomusicologica in Sicilia, si veda in particolare Bonanzinga 1995 e 2016.

[25] Questi e altri ritmi, raccolti a Palermo, Termini Imerese e Salemi, vengono poi inclusi in trascrizione su pentagramma nel *Corpus* (vol. II, pp. 477-580). Le quattro pagine in questione sono qui riprodotte come Esempio musicale 1.

con cui egli segna all'apprendista il movimento. Sono movimenti *preparatori* alla sonata.

Primo motivo – La mazza e il martello battono sul ferro rovente, alternandosi rapidamente e formando insieme una serie di proceleusmatici semplici (Aristide Quintiliano, 34). Il movimento del martello continua come all'*attacco*, e la mazza vi intercala i suoi colpi.

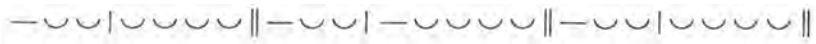
La serie ininterrotta di brevi acquista un ritmo per gli accenti che si producono naturalmente, per legge muscolare, a intervalli uguali di tempo:

Secondo motivo – Quando il maestro giudica che il ferro è stato abbastanza battuto da quel lato e che quindi bisogna rivoltarlo, allora egli, seguito immediatamente dall'apprendista, trasporta i colpi dal ferro sull'icudine: i due operai continuano istintivamente il movimento, per la difficoltà che vi sarebbe a interrompere bruscamente; sospendere e riprendere, anziché continuare, costerebbe un maggior consumo di energia. Però il *battimazza*, cessata l'utilità diretta del lavoro, riduce, per riposare, i suoi colpi sull'incudine a metà: «*pi pigghiari ciatu, pìgghia na botta nta l'aria*» [per prendere fiato, si dà un colpo in aria], poi la mazza riposa *supra la ncùnia* [sopra l'incudine], mentre il martello continua sempre la serie uguale dei suoi colpi. Nasce così spontanemante la forma ritimica dattilica:

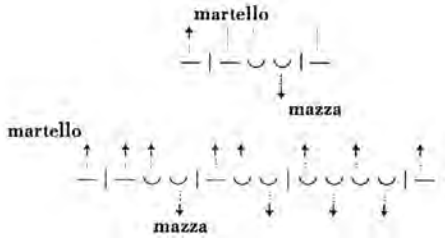
Quindi, quasi per svago e con una punta di piacere estetico, i due motivi si uniscono. Sorge così dall'incudine la tripodia di due dattili e un proceleusmatico:

Questo motivo si chiama *appellu*, *appellatina* o *staccamentu*, per la sua funzione di segnare la battuta sull'incudine; mentre il primo motivo è sul ferro. Poi, quando il ferro arroventato è nella sua nuova posizione, si ritorna a martellare su di esso col primo motivo.
Oltre alla tripodia, che è la forma tipica dell'*appellatina*, ho trovato nella sonata a due martelli anche la tetrapodia:

e la esapodia:



come pure le forme anacrusiche:



> Questa varietà di forme proviene, come si vede negli esempi grafici, dalla varia azione della mazza sull'incudine, mentre il martello esegue i suoi spondei regolarmente.
> Un fabbro di Salemi vedeva nell'*appellatina*, oltre l'utilità pratica del lavoro, anche il segno distintivo fra i fabbri e i calderai, che battono sempre in proceleusmatici. Egli dava grande importanza a questa distinzione, ritenendo assai più nobile l'arte sua di fabbricare vomeri, zappe ed armi. Parlava in lui, forse, l'orgoglio atavico degli antichi artefici siculi del bronzo, che apprestavano le armi ad un popolo di cavalieri anelanti alla guerra (Pindaro, *Nemea*, I). E poiché la lavorazione dei metalli rimonta in Sicilia alla più alta antichità, come hanno dimostrato gli scavi siracusani del prof. Orsi, possiamo ritenere egualmente antica la produzione dei ritmi inerenti al lavoro stesso.
> Alla utilità pratica della misura e della proporzione, si aggiunge il senso della bellezza che da quelle emana spontaneamente. I nostri fabbri sentono la bellezza della *musica dell'incudine*, come essi la chiamano, e ne comprendono l'importanza artistica fondamentale: «*Di ddocu, di la ncunia, spuntau la musica; tutti li musichi spuntaru di ddocu*» [Da lì, dall'incudine, è nata la musica; tutte le musiche sono nate da lì]. Pare di sentire un teorico greco, che spieghi la prevalenza del ritmo sugli altri elementi delle arti musiche; e si riavvicinano, così, immediatamente, cose lontanissime e pur identiche.
> Il più antico ritmo dell'arte greca è la tripodia dattilica: questa coincidenza, come in un lampo, ci conduce dalla stamberga fuliginosa del fabbro alle caverne dell'Ida, là dove i Dattili misteriosi traevano i metalli dalle viscere del monte e li lavoravano al fuoco, nel ritmo cui diedero il nome. Il fatto mitico acquista così una sicurezza sperimentale, perché esso dura ancora, come una legge immutabile e con una evidenza che tutti possono controllare. Su questo ritmo, forte e sicuro come il ferro donde è uscito, si avanzò trionfalmente per il Mediterraneo la cultura apollinea, dall'oracolo sacerdotale all'inno religioso, dalle leggi di ordine sociale e morale all'epopea. Questa cultura fu martellata in esametri, fra il fumo e le scintille della mitica fucina, accoppiando in un verso le tripodie battute sull'incudine. (1959: 91-94)

Per Favara è quindi del tutto evidente la continuità fra l'antica cultura ellenica e il folklore siciliano dei suoi tempi: da Pitagora ai Dattili, dal metro dattilico alle origini stesse dell'esametro, tutto si ritrova tra i fumi e le scintille delle fucine siciliane, compresa la trasformazione dei ritmi di lavoro dei fabbri in esecuzioni realizzate con un vero e proprio strumento musicale. Favara conclude difatti la sua analisi osservando una singolare forma di "contaminazione" tra i fabbri e i suonatori di tamburo (*tammurinara*):

Questi sono gli allievi diretti dei fabbri: «*Comu nuatri sintìamu li mastri firrara, la sturiàvamu supra lu tammurinu* [Appena noi ascoltavamo i mastri ferrai, la studiavamo sul tamburo]». Il passaggio è colto sul vivo nel motivo della *processione solenne* di Palermo:

(1959: 94)[26]

Lo studioso attribuisce la testimonianza al suonatore palermitano Giuseppe Cacicia – «vecchio di oltre 80 anni, di una famiglia di *tammurinara*, nella quale i ritmi tradizionali si sono tramandati per secoli di padre in figlio» (1959: 94) – e conclude osservando: «La *necessità* del ritmo passa dal lavoro sull'incudine al *lavoro sul tamburo*: è l'applicazione della stessa legge su una materia diversa» (1959: 94). Il passaggio del ritmo dal dominio *tecnico* all'ambito dell'*espressività* è in questo caso emblematicamente rappresentato e per Favara la conclusione è scontata: «Questo rapporto, questa identità fra la forma e l'uso dei ritmi popolari di Sicilia con quelli dell'antichità classica, persiste rigorosamente in tutti i generi e le specie» (1959: 95). Con funzione esplicitamente ludico-espressiva i fabbri d'altra parte usavano il martello: a Palermo, nell'Opificio Martorella di via Carella, Favara trascrive un ritmo apponendo la seguente annotazione: «Scherzi del martello sull'incudine, *pi vintiari* [per scherzare]» (Favara 1957: II, 578; vedi Esempio musicale 1, n. 1076).

Se possiamo discutere l'impostazione spiccatamente "ellenizzante" di Favara, che si declina fra echi romantici e certe posizioni della filosofia tedesca rintracciabili soprattutto negli scritti di Friedrich Nietzsche,[27] va tuttavia rimarcata la straordinaria qualità etnografica delle sue indagini, che hanno riguardato tanti fenomeni dell'universo sonoro tradizionale siciliano mai considerati da altri studiosi.[28]

4. La "musica dell'incudine" nell'indagine etnomusicologica moderna

Le pagine dedicate da Favara ai *mastri firrara* e alla "musica dell'incudine" sono rimaste praticamente ignorate dalle successive ricerche etnomusicologiche, né mai utilizzate da quanti, nei vari ambiti di ricerca, si sono occupati dei rapporti fra musica e metallurgia (antropologi, storici delle religioni, filologi, musicologi, etnomusicologi). Non esistevano documentazioni sonore o audiovisive che testimoniassero la persistenza di queste idee e comportamenti nella Sicilia della seconda metà del Novecento, fino a quando, in una giornata del giugno 1988, insieme a Francesco Giannattasio mettemmo piede nella forgia di mastro Peppino Fenga a Messina, nel rione di Maregrosso.

[26] Questo ritmo processionale non compare tra quelli che nel *Corpus* si riferiscono alla città di Palermo (nn. 926-942).

[27] Si veda in particolare Bonanzinga 2016.

[28] Soprattutto in questo saggio sul ritmo è possibile cogliere il frutto più originale dell'elaborazione di Favara. La sua validità per l'attuale etnomusicologia è confermata dalla traduzione inglese pubblicata sulla rivista *online* "Translingual Discourse in Ethnomusicology" (1, 2015, pp. 57-101, trad. di Sally Davies e Kristen Wolf).

FIGURA 12. Messina 1988. Fabbricazione di un ferro di cavallo: Giuseppe Fenga al martello e Domenico Lo Presti alla mazza (foto G. Giacobello).

Avevo saputo di questo anziano maniscalco che lavorava "all'antica" – era nato nel 1915 – da un ex carrettiere, Salvatore Currao, che noi chiamavamo affettuosamente *don Turiddu*. Stavo al tempo coordinando una ricerca sulla musica di tradizione orale a Messina, diretta dal professore Diego Carpitella, grazie a un finanziamento regionale ottenuto da Gianvito Resta, allora Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia, insieme a vari colleghi fra i quali Giuseppe Giacobello e Santina Tomasello. Francesco Giannattasio stava all'epoca cercando materiali sui rapporti musica-lavoro per una mostra che doveva essere curata da Luciano Berio a Torino, nello spazio dello stabilimento Lingotto appena dismesso dalla FIAT. Mi resi quindi disponibile ad accompagnarlo in una ricognizione siciliana, a partire proprio dalla mia città natale.

Era la prima esperienza di ricerca sui ritmi di lavoro dei fabbri e non sapevamo proprio cosa aspettarci. Con la consapevolezza acquisita in seguito, mi rendo conto di quanto sia stato eccezionale quell'incontro, e di quanto avrebbe potuto ulteriormente fruttare sul piano documentario. Audioregistrammo e filmammo – grazie alla collaborazione di un amico che lavorava in un'emittente televisiva locale – la costruzione di alcuni ferri di cavallo con martello e mazza, manovrata da un altro maniscalco più giovane, Domenico Lo Presti, che aveva la forgia poco distante (Fig. 12). Il modo in cui Fenga adoperava il martello era del tutto sorprendente: manteneva il ritmo alla perfezione utilizzando testa

e manico del martello, colpendo alternativamente sia il ferro in lavorazione sia il corno e la faccia anteriore dell'incudine, creando un particolare effetto di variazione timbrica (Esempio musicale 2, Video 1).[29]

Non chiedemmo a mastro Peppino cosa pensasse sulle origini della musica, ma a un certo punto, durante una pausa, lui si mise a "suonare l'incudine", ostentando la sua abilità nel maneggiare il martello, subito dopo imitato, se pure con meno destrezza, da mastro Lo Presti. Va inoltre detto che la sua piccola fucina era in quella mattinata particolarmente affollata. Oltre a noi, che tra videoperatori e ricercatori eravamo in cinque, c'erano l'ex carrettiere-cantore sopra ricordato, un cocchiere e un postino: tutti desiderosi di mostrare le proprie abilità, intervenendo sia nel canto sia nei giochi ritmici sull'incudine. In questa situazione piuttosto confusa, Fenga fece un'altra cosa che non ho più avuto occasione di osservare, né mi risulta sia mai stata rilevata da altri: cantò al modo dei carrettieri (*â carrittera*), insieme a Turiddu Currao, accompagnando in alcuni momenti le voci con i colpi del martello sull'incudine (parte conclusiva del Video 1). In quella circostanza la cosa ci parve piuttosto casuale, motivata essenzialmente dal desiderio di "colorire" l'esibizione, e non tentammo quindi di realizzare una documentazione "pulita" del canto, senza neppure chiedere se quel tipo di esecuzione rispondesse o meno a una prassi consueta nell'ambiente dei maniscalchi. Mi ero ripromesso di tornare nella fucina di Fenga per verificare e approfondire tutti questi aspetti, ma purtroppo l'anziano fabbro venne a mancare a causa di un incidente stradale qualche tempo dopo.

I pochi testi che erano stati pubblicati nell'ambito delle ricerche sulla cultura materiale siciliana non facevano alcun riferimento alla "musica dell'incudine" e anche gli aspetti legati ai ritmi di lavoro erano appena accennati, mentre appariva chiaro che l'unica innovazione significativa rispetto ai metodi di lavoro attestati per il passato fosse legata alle modalità di alimentazione della forgia, mediante la sostituzione dei tradizionali mantici ad azione manuale con più pratiche – e "rumorose" – ventole a energia elettrica.[30] Quanto avevamo osservato nella forgia messinese mi spinse pertanto a proseguire le indagini su fabbri e maniscalchi. Mentre frequentavo il dottorato in discipline demoetnoantropolo-

[29] Rilevamento: Messina (rione Maregrosso), 30/06/1988. Esecuzione: Giuseppe Fenga (n. 1915, martello) e Domenico Lo Presti (n. 1942, mazza). Ricerca: S. Bonanzinga e F. Giannattasio. Documentazione: audioregistrazione AN-BOB; videoripresa 3/4 U-MATIC (Nino Costantino); fotografie (Giuseppe Giacobello). L'attività dei maniscalchi in quella particolare area di Messina era legata specialmente al mondo delle corse equestri clandestine. Su questa esperienza di ricerca si vedano: Giannattasio 1992: 220; Bonanzinga 1993: 58-59 e 1996: 22-23.

[30] Si vedano in particolare: Melfi 1980; AA.VV. 1981: 158-162; Cusumano 1983: 54-62; D'Onofrio 1990. Una testimonianza audiovisiva del lavoro di forgia è contenuta nel film documentario *Il Folklore: un bene culturale vivo. Gangi: la Domenica delle Palme* (regia di B. Schiavoni e ricerca di M. Maffei, 27 min., col., prod. Video/Italia) realizzato nel 1989 nell'ambito di un progetto del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Nella breve sequenza (6:34-8:00) che documenta la battitura in tre (martello e due mazze) non si fa tuttavia alcun riferimento al valore musicale dell'incudine. Ho solo di recente preso visione di questa videoripresa grazie a una segnalazione di Roberta Tucci, che sentitamente ringrazio. Il filmato integrale è disponibile in rete al seguente indirizzo: <http://paci.iccd.beniculturali.it/paciSito/index.php?option=com_content&view=article&id=105:domenica-delle-palme&catid=34:folklorevideoitalia&Itemid=335>.

FIGURA 13. Alia 1990. Fabbricazione di uno scalpello: Pietro Ferrara al martello con Vincenzo Leone e Filippo Minnuto alle mazze (foto G. Cusimano).

giche nell'Università di Palermo, sotto la guida del professore Antonino Buttitta, iniziai pertanto a visitare in modo abbastanza sistematico le botteghe dei *mastri firrara*, soprattutto nel territorio della Sicilia occidentale.

Nell'aprile del 1990 mi recai ad Alia, un paese delle Madonie in provincia di Palermo, nella forgia di mastro Pietro Ferrara (nato nel 1929). Qui potei anche documentare il lavoro in tre, eseguito con martello e due mazze (Fig. 13), rilevando il lessico tradizionale e le concezioni che riguardavano la percussione dell'incudine (Video 2). Ferrara illustrò l'importanza dell'*appiddatina* (lett. chiamata), consistente nel battere colpi a vuoto sull'incudine secondo specifiche formule ritmiche, allo scopo di controllare il corretto andamento della lavorazione in corso. Come aveva osservato Favara, mastro Pietro mostrava una punta di compiacimento "estetico" nel descrivere questo passaggio essenziale della procedura costruttiva. Dopo avere documentato la realizzazione di un ferro di cavallo (con mazza e martello, vedi Esempio musicale 3) e di uno scalpello (con martello e due mazze, vedi Esempio musicale 4), chiesi al fabbro Filippo Minnuto (nato nel 1930), che manovrava la prima mazza, di spiegarmi la differenza fra i vari ritmi di lavoro. Minnuto quindi, accompagnando le parole con i movimenti del solfeggio musicale, mostrò la differenza tra il ritmo in due (martello e mazza), in tre (martello e due mazze) e in quattro (martello e tre mazze). A questo punto io gli chiesi: «A mùsica unni

nascìu?» (La musica dov'è nata?) E lui replicò senza esitare: «Ddà, supra ncùnia, iò accussì pensu!» (Là, sull'incudine, io così penso!).[31]

Questa è stata la prima volta che ho documentato, in modo esplicito e diretto, la persistenza in Sicilia della mitica associazione fra musica e metallurgia, negli anni seguenti confermata da numerose altre testimonianze. L'impiego del termine *musica* in relazione alla percussione dell'incudine acquista inoltre, nell'ambito della cultura siciliana di tradizione e "mentalità" orale, un valore peculiare, ove si pensi che con questa parola non si fa di norma riferimento alla musica di tradizione popolare ma al complesso bandistico, dato che si distingue nettamente il *musicante*, in grado di leggere le note sul pentagramma, dal *sunaturi*, che apprende soltanto per imitazione diretta. Paradossalmente, l'unico altro contesto in cui viene usato il termine *musica*, in relazione a produzioni sonore che appartengono al contesto popolare tradizionale, è quello dei pastori in riferimento ai campanacci appesi al collo dei loro animali: quando suonano strumenti, come i flauti di canna o le zampogne, parlano invece di *sonu* e *sunaturi* (si veda in particolare Bonanzinga 2005 e 2013).[32]

Nella primavera dell'anno seguente effettuai un rilevamento del tutto fuori programma a San Fratello, un piccolo centro di origine galloitalica situato nei Monti Nebrodi, in provincia di Messina, noto agli antropologi soprattutto per i peculiari riti che durante la Settimana Santa ruotano intorno ai *Giudei*: gruppi di uomini mascherati in costumi tradizionali che suonano trombe e agitano catene (cfr. Bonanzinga 2004: 185). Mi ero recato a San Fratello, insieme a Giuseppe Giacobello, proprio per documentare queste azioni rituali, che si svolgono tuttora dal Mercoledì mattina al Venerdì sera, entrando in contatto con alcune persone del luogo che cantavano o suonavano strumenti. Incontrammo fra l'altro un fabbro sessantenne, mastro Pietro Bellitto, a cui espressi il mio interesse per i ritmi di forgia. Con estrema gentilezza mi disse che sarei potuto andare a trovarlo il sabato in prima mattinata per assistere a una dimostrazione pratica. Era Sabato Santo e aprì la forgia – denominata *fàrgia*, nel locale dialetto galloitalico – solo per permetterci di osservare un piccolo esempio del suo lavoro, che riuscimmo a filmare grazie a una videocamera VHS ricevuta in prestito. La documentazione restituisce efficacemente la dinamica della battitura per la riparazione di un piccone (*sciamer*), condotta con una particolare formula ritmica dei colpi a vuoto, detti *pidder* (medesima radice di *appiddari*), che il mastro (*furger*) realizzava percuotendo col martello (*martieu*) anche la superficie frontale e quella posteriore del corno dell'incudine (Video 3).[33]

[31] Rilevamento: Alia (PA), 05/04/1990. Esecuzione: Pietro Ferrara (n. 1929, martello), Vincenzo Leone (n. 1946, seconda mazza) e Filippo Minnuto (n. 1930, prima mazza). Ricerca: S. Bonanzinga. Documentazione: audioregistrazione AN-CASS (S. Bonanzinga); videoripresa S-VHS (Giampiero Finocchiaro). Ricerca effettuata nell'ambito delle iniziative promosse dal Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia (Palermo); i materiali sono oggi conservati nell'Archivio Etnomusicale del Mediterraneo (cfr. Perricone 2018).

[32] Quanto osservato rinvia naturalmente alla più generale questione della relatività culturale della nozione di musica, che a partire dagli anni Sessanta del Novecento inizia a essere posta specialmente nell'ambito degli studi di orientamento antropologico-musicale (per una sintesi si veda Giannattasio 1992).

[33] Rilevamento: San Fratello (ME), 30 marzo 1991. Esecuzione: Pietro Bellitto (n. 1932, martello),

Il riscontro "sul campo" di quanto aveva scritto Favara sul valore estetico attribuito all'*appiddatina*, mi ha spinto a verificare anche la presunta "monotonia" dei ritmi impiegati dai calderai (*quararara*). Ho avuto l'opportunità di documentare la procedura per la costruzione delle *quarari* (caldaie) presso un'officina ancora attiva a Palermo nel 1991: dalla fase iniziale, consistente nella sagomatura della lastra di rame con una *mazzola* di legno, alla ribattitura del fondo appena saldato al corpo della caldaia impiegando un apposito martello (Figg. 14 e 15).[34] Effettivamente il ritmo era uniforme e in diverse fasi di lavorazione tendeva, come aveva notato Favara, a una formalizzazione in proceleusmatici, cioè a sequenze di quattro brevi con la prima accentata. Assistendo per alcune ore alla contemporanea fabbricazione di due caldaie, potei tuttavia appurare come l'aspetto rilevante, più che dalla sonorità prodotta dal singolo calderaio, fosse costituito dall'intreccio ritmico creato dagli artigiani che si adattavano o distaccavano progressivamente l'uno in rapporto alla cadenza dell'altro. Se la monotonia dei proceleusmatici non produce certo i mirabili effetti "musicali" dei martelli sull'incudine, questa sorta di "polifonia ritmica" costituisce comunque certamente un esempio di convergenza fra utilità pratica e valore estetico del gesto tecnico (Video 4).

La forgia successiva andai a cercarla a Salemi, importante centro rurale del Trapanese e paese natale di Albero Favara, che proprio lì aveva tra l'altro documentato alcuni ritmi di lavoro dei fabbri (Esempio musicale 1, nn. 1080 e 1081). In questa circostanza – era il maggio del 1991 – ebbi la fortuna di imbattermi in mastro Bartolo Maltese. *Mastru Vàrtulu*, all'epoca già settantacinquenne, realizzava ormai solo pregiati oggetti in ferro battuto, ma ricordava bene il tempo in cui la "musica dell'incudine" si udiva anche di notte, perché la bottega doveva soddisfare le esigenze dei contadini bisognosi della continua produzione e manutenzione di zappe, vomeri, falci e altri attrezzi agricoli, oltre che provvedere alla ferratura di muli e cavalli.[35] I risultati di questo primo incontro furono talmente straordinari che decisi di organizzare una documentazione con la collaborazione di due videoperatori professionisti per filmare nuovamente la battitura, in due e in tre, e la sorprendente "musica dell'incudine" percossa con due martelli. Il progetto si poté realizzare quasi due anni dopo, nel novembre del 1993.

Con il suo eloquio elegante e preciso, in italiano regionale intercalato da espressioni dialettali, mastro Bartolo ricapitolò i principali aspetti del lavoro di forgia legati al mondo

Benedetto Lardo (n. 1942, mazza). Documentazione: audioregistrazione AN-CASS (S. Bonanzinga); videoripresa VHS (Giuseppe Giacobello).

[34] Rilevamento: Palermo (corso dei Mille), 08/04/1991. Esecuzione: Gaetano Schiavo (n. 1936), Luigi Schiavo (n. 1960) e Pietro Schiavo (n. 1963), famiglia di calderai. Documentazione: audioregistrazione AN-CASS e fotografie (S. Bonanzinga); videoripresa S-VHS (G. Finocchiaro). Ricerca effettuata nell'ambito delle iniziative promosse dal Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia (cfr. nota 31). Sul mestiere di calderaio in Sicilia si vedano: Cusumano 1983; Cedrini e Petrarca 1990.

[35] Rilevamento: Salemi (TP), 05/05/1991. Esecuzione: Bartolo Maltese (n. 1916, martello). Ricerca: S. Bonanzinga. Documentazione realizzata nell'ambito delle iniziative promosse dal Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia (Palermo): audioregistrazione AN-CASS (S. Bonanzinga); videoripresa S-VHS (G. Finocchiaro). Ricerca effettuata nell'ambito delle iniziative promosse dal Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia (cfr. nota 31).

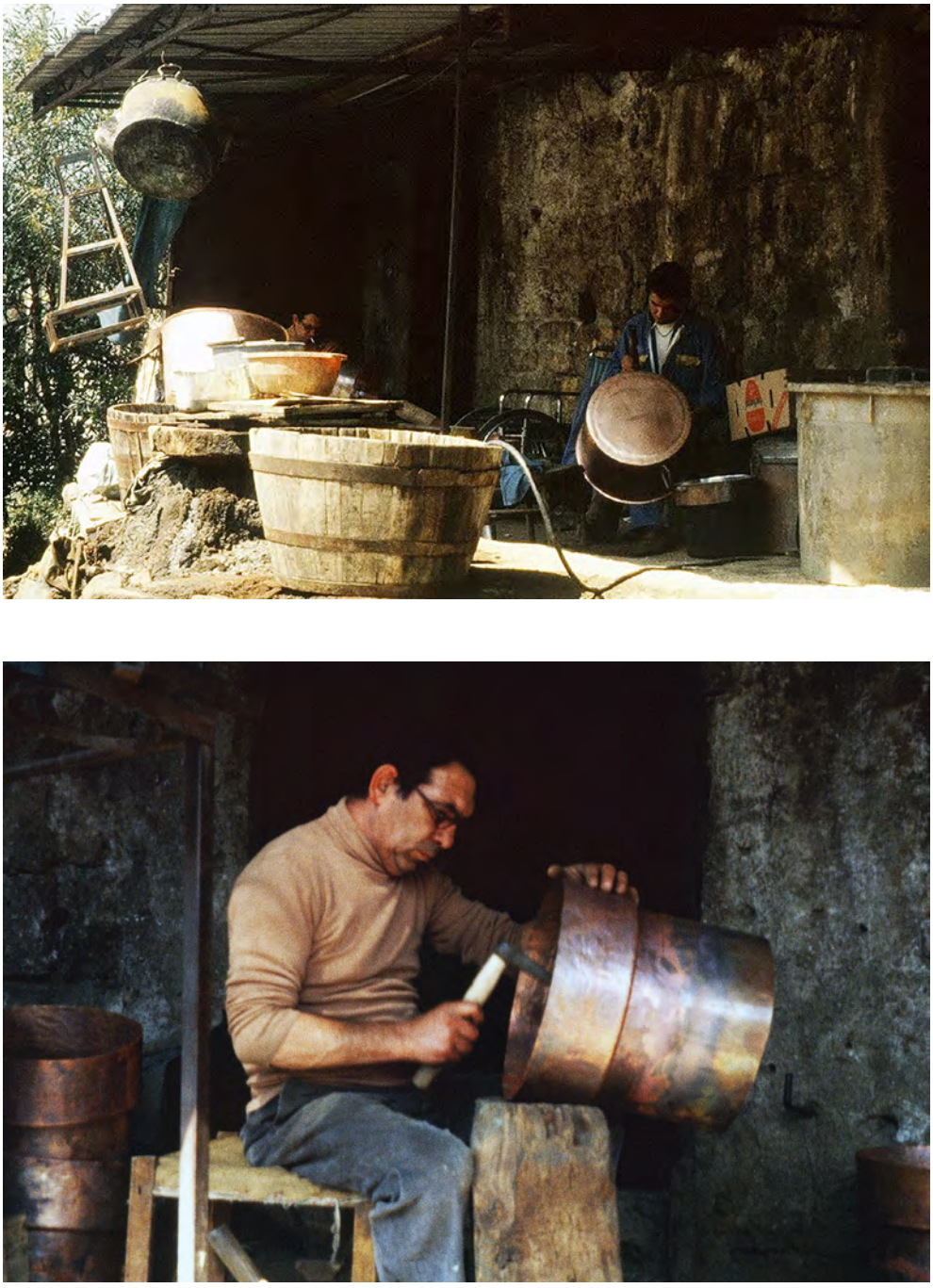


FIGURE 14-15. Palermo 1991. Lavorazione delle caldaie in rame: sopra in primo piano Luigi Schiavo; sotto Gaetano Schiavo (foto S. Bonanzinga).

FIGURA 16. Salemi 1993. Fabbricazione di uno scalpello: Bartolo Maltese al martello con Andrea Gullo e Francesco Rapallo alle mazze (foto S. Bonanzinga).

agro-pastorale. Le spiegazioni si alternavano a esemplificazioni pratiche della battitura in due, per costruire ferri di cavallo, o in tre, per realizzare oggetti più grandi come zappe e scalpelli (Fig. 16).[36] Riporto qui di seguito alcuni frammenti della sua lunga testimonianza che si riferiscono: *a)* agli attrezzi e alla distribuzione dei ruoli; *b)* alla varietà dei ritmi in rapporto al tipo di lavorazione; *c)* alla definizione del termine *appiddatina*; *d)* all'importanza del ritmo sia come marca personale del bravo artigiano sia come mezzo espressivo con finalità ludico-estetiche:

> *Mentri chi lu martieddu chi porta lu mastru* [mentre il martello che adopera il mastro], secondo i lavori, oscilla da un chilo e duecento a un chilo e ottocento, la prima mazza, *a mazza n-dui* [la mazza in due, con riferimento al lavoro in coppia] va da tre chili a tre chili e mezzo. La mazza "di canto", *picchì è lu picciuteddu cchiù nicu chi travàgghia* [perché è il ragazzino più giovane che lavora] ed ha una responsabilità minore a quella della mazza numero uno, va da un chilo e ottocento a due chili e cento massimo.
> Quando c'è un competente dell'arte, mentre io lavoro e lui non mi vede, e sente solo il rumore dell'incudine, lui sa che cosa sto facendo. Perché se facciamo un ferro di cavallo,

[36] Rilevamento: Salemi (TP), 21/11/1993. Esecuzione: Andrea Gullo (n. 1930, seconda mazza), Bartolo Maltese (n. 1916, martello) e Francesco Rapallo (n. 1929, prima mazza). Documentazione realizzata nell'ambito delle iniziative promosse dal Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia (Palermo): audioregistrazione AN-CASS e fotografie (S. Bonanzinga); videoripresa 3/4 U-MATIC (Francesco La Bruna e Giancarlo La Bruna). Ricerca effettuata nell'ambito delle iniziative promosse dal Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia (cfr. nota 31).

> l'incudine ha un suono particolare. *Si ribattemu la zappudda, nn'avi n'autru particolare* [Se lavoriamo la zappetta, ne ha un altro particolare].
> L'*appiddatina* è quella cosa utilissima che, mentre si esegue la lavorazione di un determinato pezzo, *lu mastru* [il mastro] ha bisogno di potere osservare a quale punto è arrivata quella lavorazione, ed allora non discioglie la mazza, o le mazze, dal tempo e per questo spazio che si concede per guardare il pezzo, continua il ritmo, a tempo come se si desse mazza, affiché, appena io pronto, con un segnale tutto particolare *di lu martieddu, tràsunu* [del martello, entrano]. C'erano gli operai anziani che usavano un ritmo musicale che era veramente stupendo, che invece di *appiddari supra la ncùnia* [sull'incudine], *appiddàvanu n-terra* [a terra] o *appiddàvanu nta lu cippu* [sul ceppo].
> Io direi che tra mazza e martello sull'incudine è un qualcosa di brio, che noi tutti, chi più o meno bravo, eseguivamo. Comunque tutti questi suoni capricciosi, briosi… ci facevano passare un po' il tempo perché, ora ci sono tante altre cose per divertirsi, ma allora erano solo ritmi personali, che si eseguivano con una simpatia e una volontà tutta particolare. Perché ognuno di noi, sempre nel campo del mestiere, cercava di superare l'altro e di fare un ritmo sempre più capriccioso, più brioso, più allegro… scansare la monotonia!

Ascoltando la descrizione dell'*appiddatina*, accompagnata dai gesti di mastro Bartolo che evocava la grande perizia dei mastri conosciuti in giovinezza (Fig. 17), rivedevo il fabbro messinese che quei medesimi gesti aveva reso invece funzionali entro un'azione fluida di trasformazione della materia. Ma il resto della testimonianza di Maltese non mancò di riservare ulteriori sorprese, proprio in riferimento alla questione più specificamente musicale:

> I suoni si differiscono tutti, tant'è vero – dicono – che la musica è nata dall'incudine, per i diversi suoni che fa [colpisce l'incudine in vari punti mentre continua a parlare]: se continua ad andare verso i lati, uno ha forma di piramide quadra [destra] e l'altro ha una forma conica [sinistra], lei strada facendo, ascolti bene eh [riprende a colpire l'incudine partendo dal centro prima verso destra e poi verso sinistra], lei nota, senza esagerazioni, sei, sette, otto suoni diversi.

La percussione dell'incudine in vari punti e con diversa intensità rende percepibili differenze che solo in parte riguardano l'altezza, poiché si resta più o meno entro un intervallo di seconda. La presunta "varietà dei suoni" è difatti soprattutto dovuta ai battimenti prodotti dall'intensità dei colpi e dal peso dei corpi percussivi, che innescano pure una certa diversità timbrica, intensificata a seconda che i colpi siano inferti sul ferro incandescente o sul piano dell'incudine.[37] Retrospettivamente, possiamo in questo modo meglio inquadrare le radici del mito pitagorico, dove un inganno dell'ascolto si trova trasformato in metafora filogenetica.

A prescindere dalle valutazioni acustiche, l'idea del valore musicale dell'incudine è stata posta in evidenza dall'anziano fabbro attraverso una dimostrazione che ancora oggi suscita emozione rivedere: eseguì per noi *a sunata a ddù marteddi* (la suonata a due martelli), un autentico virtuosismo percussivo che – spiegò – serviva a svagarsi e a misurarsi

[37] Sui medesimi principi i pastori fondano d'altronde l'articolato codice sonoro applicato alle campane da pascolo (vedi in particolare Bonanzinga 2005).

FIGURA 17. Salemi 1993. Mastro Bartolo Maltese (foto S. Bonanzinga).

in abilità con altri artigiani. Fu subito evidente che si trattava di un'azione sonora molto più strutturata sul piano formale, e pregnante sotto il profilo estetico, rispetto agli «scherzi del martello» a suo tempo rilevati da Favara. Così come apparve del tutto manifesta l'identità fra l'azione compiuta da mastro Bartolo e quella raffigurata nelle immagini del mitico Tubal-Kain (Video 5).

L'anziano fabbro offrì anche una preziosa testimonianza riguardo a un altro aspetto del lavoro di forgia, associato alla costruzione dell'asse del carretto (*fusu*) e in particolare alla lavorazione delle bòccole (*ùsciuli bbùsciuli*, *vùsciuli*). Sono queste «due scatole metalliche, entrambe a forma di un tronco di cono, le quali vengono collocate, una per lato,

alle estremità dell'asse delle ruote, che è di ferro omogeneo. […] durante il movimento di rotazione dell'asse, fanno un piccolo *gioco* e, urtando continuamente e rimbalzando ora contro l'una ora contro l'altra rondella, producono un suono particolare, ritmato con dolcezza. Ogni carrettiere tiene a che il proprio carretto abbia le *vùsciuli* "a suono di campana", anche per non essere tediato dal rumore aspro e stridente delle due ruote sulle quali si bilancia il veicolo. Il fabbroferraio, d'altra parte, per fondere le bòccole a dovere (78 parti di rame e 22 di stagno), esige un alto prezzo» (Lo Presti 1959: 27-28). Sul versante dell'uso, appare evidente il valore attribuito alle bòccole: il suono valeva da "insegna" e rientrava nella più ampia gamma di sonorità che caratterizzavano il lavoro e la vita dei carrettieri.[38] Quanto documentato nella letteratura etnografica ha trovato pieno riscontro nelle parole di mastro Bartolo, che rivelò anche la propria formula per ottenere la massima qualità sonora delle bòccole (parte finale del Video 5):

> Le spiego la *bbùsciula* quand'è che canta bene. Una delle basi principali è che l'asse del carretto sia fatto in modo assolutamente preciso. Ma, soprattutto, […] il buco *di lu miolu di la rrota* [del mozzo della ruota], da dove partono i raggi della ruota stessa… C'è un buco dove ci va conficcata quella che si chiama *ùsciula*, la bòccola […]: questa deve entrare veramente stupenda! L'arte del carradore è *nta la rrota e nta la calata di la ùsciula* [nella ruota e nell'inserimento dell bòccola]. Quando questo viene fatto bene, allora sulla strada la *bbùsciula* canta, quando questi hanno dei difetti, la *bbùsciula* non suona. Ma per suonare ancora un po' di più, nella lega tra rame e zinco […], se si vuole proprio una *bbùsciula* che sia una campana, allora [si deve] mettere un po' di nichel: *allura pigghiàumu li quattru sordi, quattru, cincu, sei… si mintìunu* [prendevamo quattro, cinqie o sei monetine e si aggiungevano] e la "campana" era veramente stupenda, faceva un canto argentino.

Un'ultima annotazione scaturisce dalla testimonianza fornita dal fabbro-maniscalco di Salemi. Questi mi spiegò che ancora si recava in bottega il pomeriggio del Venerdì Santo, quando in paese vigeva la consuetudine di non lavorare, per costruire un buon numero di piccoli ferri di cavallo a cui era attribuito un grande valore propiziatorio da parenti, amici e concittadini. A questo possiamo aggiungere che Maltese ricordava come spesso i maniscalchi curassero i quadrupedi, anche ricorrendo a pratiche magico-terapeutiche, secondo una tradizione che in Sicilia ha lasciato traccia scritta a partire dal Medioevo (cfr. Resta 1973). Non si possono equiparare queste pratiche a quelle messe in atto dai fabbri che detengono poteri terapeutici e divinatori presso numerose società extraeuropee (vedi *supra*), ma mi pare comunque significativo segnalare questa ulteriore sfera di competenza dei *mastri firrara* siciliani.

Se quella di mastro Bartolo Maltese resta l'attestazione più completa riguardo alla "musica dell'incudine", anche negli anni seguenti ho continuato rilevare i medesimi comportamenti e le stesse concezioni tra fabbri attivi in vari centri della Sicilia. A Sortino, nel Siracusano, mastro Vincenzo Tabacco – nato nel 1928 e ancora attivo quando nel dicembre del

[38] Riguardo al carretto siciliano e alla vita dei carrettieri si vedano in particolare Capitò 1978 e Guggino 1991.

FIGURA 18. Sortino 2000. Fabbricazione di un ferro di cavallo: Vincenzo Tabacco (foto S. Bonanzinga).

2000 mi recai a trovarlo nella sua fucina – esemplificò il ritmo per la costruzione di un ferro di cavallo (Fig. 18), commentando: «C'era proprio una musica! L'incudine è una musica: è uno strumento musicale, perché il ritmo del martello insieme alla mazza è realmente una musica!». Il fabbro proseguì la spiegazione: «C'era *u mastru* con il martello, *u marteddu*, e due picciotti che davano mazza. La prima mazza era *a masculina* e la seconda *a fimminina*». Come aveva fatto mastro Bartolo, l'artigiano scandiva le parole con i colpi del martello sull'incudine, per renderne tangibile la qualità "musicale", ed eseguì poi la *chiamata* del martello, ossia la tipica figurazione ritmica determinata dai colpi a vuoto sull'incudine che nelle provincie di Palermo e Trapani – come abbiamo visto – è denominata *appiddatina*. Gli chiesi infine, dato che ormai lavorava da solo, di farmi sentire il suono delle mazze sull'incudine, individuando un ulteriore criterio di distinzione acustica nei termini impiegati per distinguerle: la mazza più pesante era detta *masculina* e quella più leggera *fimminina*, adottando la medesima terminologia in uso fra i pastori in riferimento alle campane da pascolo per differenziare i suoni gravi-maschili da quelli acuti-femminili (Video 6).[39]

[39] Rilevamento: Sortino (SR), 18/12/2000. Esecuzione: Vincenzo Tabacco (n. 1928). Ricerca: S. Bonanzinga. Documentazione: audioregistrazione DAT e fotografie. Questa testimonianza si può ascoltare in Bonanzinga 2008: CD2, brano 32 (qui riprodotta come Video 7, associando il documento sonoro alle fotografie). Nello stesso CD si possono ascoltare due testimonianze di pastori che illustrano funzioni e tipologie delle campane da pascolo (brani 23 e 24).

FIGURA 19. Ventimiglia di Sicilia 2015. Domenico Iannello "suona l'incudine" con due martelli (foto E. Tumminello).

In anni più recenti le mie indagini sui fabbri si sono svolte prevalentemente nei paesi interni della provincia di Palermo. A Ventimiglia, nel marzo 2015, insieme a Giuseppe Giordano ed Emanuele Tumminello, incontrammo Domenico Iannello (n. 1938). Anche questo fabbro conservava l'idea dell'originario valore musicale dell'incudine: «Il primo tono della musica è nato dall'incudine. Una volta che hanno creato l'incudine, hanno sentito il suono che faceva, e poi sono nate le note musicali. Ma non è che all'inizio conoscevano la musica, nessuno la conosceva: è nata dal martello e dall'incudine». Insieme al figlio Rosario, ha fabbricato alcuni ferri di cavallo e, su nostra richiesta, ha eseguito un ritmo a due martelli rimarcandone il valore in rapporto alle qualità acustiche dell'incudine (Fig. 19): «Ci sono incudini e incudini. Ci sono incudini che sono intonate, ma ci sono incudini che addirittura sono stonate, completamente. È questione del materiale. Il massiccio qua [indica la fascia centrale superiore]: è questo che fa portare il tono all'incudine. Questa è intonata!» E, con gran compiacimento, diede un colpo di martello come incontrovertibile prova acustica (Video 7).[40]

Il mese successivo con Giuseppe Giordano ci recammo a Prizzi, dove la laureanda Marisa Milazzo aveva organizzato un incontro con mastro Giorgio Colletti (n. 1948). Il

[40] Rilevamento: Ventimiglia di Sicilia (PA), 07/03/2015. Esecuzione: Domenico Iannello (n. 1928, martello) e Rosario Iannello (n. 1971, mazza). Ricerca: S. Bonanzinga, Giuseppe Giordano e Emanuele Tumminello. Documentazione: audioregistrazione DAT e fotografie (E. Tumminello); videoripresa CARD-SDHC (S. Bonanzinga e G. Giordano).

FIGURA 20. Prizzi 2015. Esemplificazione di ritmo in due: Giorgio Colletti al martello e Domenico Petralia alla mazza (foto F. Chimento).

fabbro offrì un'ulteriore attestazione riguardo alla "musica dell'incudine", esprimendosi nella parlata locale:

> *A mùsica, chiddu cchi ssona u pianoforti, nìscì n-capu a chistu di ccà… A mùsica, chidda chi ssona a bbanna, d'unni niscì chidda musica? Chidda musica niscì n-capu a sta tonalità dâ ncùnia, marteddu e mazza. Pecché, prima di nèsciri chidda mùsica, nascini a bbattària n-capu a ncùnia, appiddamentu a mazza e marteddu!*
>
> (La musica, quello che suona il pianoforte, è nata su questa qua… [indicando l'incudine] La musica, quella che suona la banda, da dov'è nata quella musica? Quella musica è nata da questa tonalità dell'incudine, martello e mazza. Perché, prima di nascere la musica, è nato il battito sopra l'incudine, con la "chiamata" tra mazza e martello!)

Colletti, già da tempo in pensione, non possedeva più una forgia operativa, e per questo il ritmo di lavoro in due fu esemplificato "a freddo", su una incudine che teneva in un laboratorio allestito nel magazzino sotto casa (Fig. 20). Malgrado questo fu possibile documentare un altro aspetto dello stile di battitura, che rispecchiava pienamente quanto aveva ricordato mastro Bartolo a proposito degli antichi *firrara* di Salemi. Mastro Giorgio infatti usava non solo il manico del martello sull'incudine, come avevamo visto fare tanti anni prima a Messina, ma colpiva anche il ceppo con la testa del martello mentre eseguiva l'*appidatina* (Fig. 21), mostrando piena consapevolezza della funzione tecnica di quanto faceva: «Questa musica è la

FIGURA 21. Prizzi 2015. Esemplificazione di ritmo in due: Giorgio Colletti dà un colpo a vuoto sul ceppo (foto F. Chimento).

concentrazione del fabbro. Perché, se non c'è questa musica, il ferro non si può girare, quando esce il martello oppure la mazza… È una concentrazione, non è un gioco!» (Video 8).[41]

Nel settembre del 2017 è stata la volta di Caltavuturo, dove ci siamo recati per incontrare i cugini Antonino Messina (n. 1934) e Gesualdo Messina (n. 1930), ultimi eredi di un mestiere che nella loro famiglia si era trasmesso per generazioni. Mastro Antonino ancora lavorava nella sua forgia "all'antica" e, insieme al cugino che dava mazza, ha mostrato la costruzione di un ferro di cavallo e di uno scalpello (Fig. 22). Anche in questo paese delle Madonie si tramandava l'idea della "musica dell'incudine", come Antonino ha rimarcato: «Sentivo dire a mio padre, a mio nonno e a tanti altri che la musica è nata proprio dal battito di martello e mazza sull'incudine: facevano un suono e da quel suono hanno inventato la musica». Lo stesso fabbro ha poi mostrato la propria abilità "suonando" l'incudine a due martelli, anche imitando "il suono delle campane", e spiegando che questi "divertimenti" sonori servivano soprattutto a impressionare i giovani apprendisti (Fig. 23, Video 9).[42]

[41] Rilevamento: Prizzi (PA), 04/04/2015. Esecuzione: Giorgio Colletti (n. 1947, martello) e Domenico Petralia (n. 1949, mazza). Ricerca: S. Bonanzinga e G. Giordano. Documentazione: videoripresa CARD-SDHC (S. Bonanzinga e G. Giordano); fotografie (Francesca Chimento).

[42] Rilevamento: Caltavuturo (PA), 16/09/2017. Esecuzione: Antonino Messina (n. 1934, martello) e Gesualdo Messina (n. 1930, mazza). Ricerca: S. Bonanzinga, G. Giordano e E. Tumminello. Documentazione: audioregistrazione (E. Tumminello); videoripresa CARD-SDHC (S. Bonanzinga e G. Giordano); fotografie (F. Chimento).

FIGURA 22. Caltavuturo 2017. Fabbricazione di un ferro di cavallo: Antonino Messina al martello e Gesualdo Messina alla mazza (foto F. Chimento).

Si è già ricordato che l'abilità nel costruire le bòccole del carretto godeva di particolare prestigio. Proprio intorno a questo particolare aspetto del mestiere del fabbro ruota un'altra testimonianza raccolta quasi casualmente nel 2019 a Sciacca. Mentre ci trovavamo nell'area del vecchio porto, alla ricerca di memorie legate alla tonnara locale, incontrammo, davanti a un'autofficina, Carmelo Bivona (Fig. 24), un anziano ex fabbro che rievocò con molta precisione sia la funzione "musicale" delle bòccole sia la bellezza del ritmo in quattro, di martello e tre mazze, che si impiegava per fabbricare o riparare l'asse del carretto:[43]

> Me ne sono andato a lavorare dove si facevano i carretti, quelli antichi, tutti intagliati. Quando si dovevano fare le *vùsciuli* era un teatro, perché se non si regolava bene il dado, che si faceva alla forgia e poi si avvitava nella filettatura conica del "fuso", e si doveva dare lo spazio giusto, perché quando il carretto camminava doveva suonare… Se si rompeva un "fuso" di carretto si doveva lavorare con due forge: si metteva un pezzo in una forgia e l'altro pezzo nell'altra forgia, e si cominciava a farlo riscaldare, fino al punto che noi chiamavamo la *càura*, quando il ferro era pronto a incollare e faceva le "stelle". Quando tutt'e due i pezzi erano pronti in fusione, c'era il principale col martello e davamo mazza in tre, ed era una musica, una musica per davvero! Incominciavamo con le mazze; per entrare con la musica, il principale, al posto di battere sull'asse, batteva sull'incudine fino a quando la musica era perfetta!

[43] Rilevamento: Sciacca (AG), 07/08/2019. Testimonianza: Carmelo Bivona (n. 1936). Ricerca: S. Bonanzinga e G. Giordano. Documentazione: videoripresa CARD-SDHC (G. Giordano); fotografie (S. Bonanzinga).

FIGURA 23. Caltavuturo 2017. Antonino Messina "suona l'incudine" con due martelli (foto F. Chimento).

Ancora di "musica" si parla – come già accennato – in relazione ai campanacci impiegati nell'ambito delle attività pastorali. Questi particolari dispositivi sonori sono realizzati da fabbri che hanno acquisito una particolare specializzazione. I campanacci possono essere di lamiera bronzata (*campani*) oppure in una lega di rame, zinco e stagno (*muligni*). Per la costruzione di questi ultimi si impiegano appositi stampi di varie dimensioni a foggia di campanello, che producono quindi suoni di altezza fissa in base alla misura. Nell'altro caso la lamiera viene invece sagomata con mazzola di legno e martello e poi fusa in un bagno di bronzo. Ho documentato queste procedure presso diverse botteghe nel Messinese e nel Trapanese, rilevando come gli stessi artigiani si preoccupassero di *intunari* (intonare), o *accurdari* (accordare), ogni campanaccio per assecondare le esigenze dei pastori. Giovanni Mercadante, costruttore di campanacci e calderaio attivo fino agli Novanta del secolo scorso a Santa Lucia del Mela, effettuava l'operazione ponendo il bordo dell'apertura della campana su un perno di ferro a forma acuminata (*palu a cornu*), per poterlo quindi modificare a colpi di martello fino a ottenere il suono desiderato (Video 10).[44]

[44] Rilevamento: Santa Lucia del Mela (ME), 12/04/1991. Esecuzione: Giovanni Mercadante (n. 1929). Ricerca: S. Bonanzinga. Documentazione: audioripresa AN-CASS (S. Bonanzinga) e videoripresa S-VHS (Roberto Bonanzinga).

FIGURA 24. Sciacca 2019. L'ex fabbro Carmelo Bivona (foto S. Bonanzinga).

Va infine ricordato che in Sicilia la competenza nell'arte metallurgica si applica anche alla costruzione di due veri e propri strumenti musicali tradizionalmente associati al contesto agropastorale: lo scacciapensieri e il triangolo.

Lo scacciapensieri – denominato in tanti modi diversi, tra i quali prevalgono *marranzanu*, *ngannalarruni*, *mariolu* – godeva in passato di una notevole diffusione come strumento solista o di accompagnamento al canto. Pochissimi sono oggi i fabbri che ne conservano la competenza costruttiva, con il tipico attacco a incastro dell'ancia (*linguedda*, *pinnedda*) nel telaio (*càscia*), accuratamente applicata fra i due bracci (*mustazzi*) dello strumento.[45] Ho documentato la costruzione dello scacciapensieri nella forgia di Ignazio Verona, situata nel centro storico di Catania (non lontano dal Castello Ursino).[46] Ignazio ha appreso il mestiere dal padre, insieme all'idea che una buona incudine debba "suonare". Usa il martello con perizia e realizza strumenti sia di uso professionale sia destinati al fiorente mercato turistico catanese. Il suono del *marranzanu* appena costruito si può apprezzare nella sequenza che

[45] Riguardo alla costruzione, al repertorio e alla tecnica esecutiva dello scacciapensieri siciliano si veda in particolare Recupero 2019 (con documenti filmati allegati).

[46] Rilevamento: Catania, 04/07/2014. Esecuzione: Ignazio Verona (n. 1951), fabbro; Giorgio Maltese (n. 1989), suonatore. Ricerca: S. Bonanzinga. Documentazione: videoripresa MINI-DV e fotografie (S. Bonanzinga).

chiude il filmato, grazie alla verifica attuata dallo stesso Verona e all'esecuzione proposta dal suonatore catanese Giorgio Maltese (Figg. 25 e 26, Video 11).

Meno ancora sono i fabbri attualmente in grado di realizzare il triangolo, in siciliano denominato *azzarinu* (lett. acciarino). Per la costruzione si impiega una sbarra di acciaio a sezione cilindrica (10-12 mm circa), che viene prima piegata in due punti, sagomando a ricciolo una o entrambe le estremità, e infine temprata. Anche il battaglio (*bbattàgliu* o *bbattàgghiu*) viene sagomato a colpi di martello, con l'estremità superiore chiusa a occhiello. Questo particolare idiofono viene tuttora impiegato in alcune località. A Mussomeli si usa a esempio, insieme alla chitarra, per accompagnare il canto della novena di Natale. Proprio in questo piccolo centro della Sicilia interna ho ripreso la procedura di costruzione dell'*azzarinu* nella forgia di mastro Angelo Messina, coadiuvato dal più giovane Carmelo Messina (Figg. 27 e 28), e anche in questa circostanza gli artigiani non hanno mancato di ricordare il valore "musicale" dei ritmi prodotti da mazze e martello sull'incudine. Il video allegato si chiude con la tradizionale *Litania* che tuttora si esegue di casa in casa per la novena di Natale e che filmai nelle ore serali di quella stessa giornata (Video 12).[47]

5. Dimensione ergologica e pratiche musicali

Pur con tutte le cautele necessarie a evitare di cadere entro una ingenua illusione "continuista", è difficile non ravvisare nel complesso di queste testimonianze, riferite alla Sicilia degli ultimi 120 anni, una "lunga durata" della relazione fra musica e metallurgia. Va in primo luogo notato come questa relazione si trovi pienamente inquadrata entro una dimensione ergologica reale, in cui alla "musica" è consapevolmente attribuita una efficacia pratica che, a mio avviso, costituisce la ragione fondamentale di questa persistenza. Va inoltre quantomeno segnalato che l'attribuzione di un valore esplicitamente musicale a tratti specifici della dimensione ergologica è condivisa, nella Sicilia attuale, proprio da quelle categorie professionali (fabbri e pastori) che nel mito biblico discendono dal medesimo lignaggio, congiuntamente al progenitore dei musici: i fratellastri Tubal-Kain, Iabal e Iubal. Alcune considerazioni conclusive possono contribuire a meglio delineare questi aspetti, nel tentativo di "storicizzare" il mitologema che connette la metallurgia, e più in generale le pratiche ergologiche, alla musica.

A tutte le latitudini, nelle società più svariate, arcaiche o moderne, gli oggetti mutano valore secondo i rispettivi contesti d'uso e in base alle funzioni che assolvono tra esperienza materiale e rappresentazione simbolica. Non è certo un caso che le armi (bastoni, lance, spade, scudi ecc., ma anche mortai, fucili e pistole) e gli utensili da lavoro (caccia, pesca, raccolta, agricoltura, allevamento, artigianato, attività domestiche) siano tanto di frequente utilizzati per produrre suoni di pregnante significato simbolico entro cerimonie, riti e spet-

[47] Rilevamento: Mussomeli (CL), 19/12/2009. Esecuzione: Angelo Messina (n. 1937) e Carmelo Messina (n. 1952), fabbri; Mario Arganello (n. 1988) e Ciccio Piras (n. 1978), suonatori. Ricerca: S. Bonanzinga. Documentazione: videoripresa MINI-DV (S. Bonanzinga) e fotografie (Pietro Motisi).

FIGURE 25-26. Catania 2014. Ignazio Verona costruisce uno scacciapensieri e poi, insieme a Giorgio Maltese, ne verifica il suono (foto S. Bonanzinga).

FIGURA 27. Mussomeli 2009. Carmelo Messina e Angelo Messina (sin.) verificano il suono del triangolo appena realizzato (foto P. Motisi).

FIGURA 28. Mario Arganello (triangolo) e Ciccio Piras (chitarra) eseguono la novena di Natale per le strade del paese (foto P. Motisi).

tacoli: tre generi di comportamento che a loro volta si intrecciano spesso senza soluzione di continuità. La netta separazione dei campi dell'esperienza umana è d'altra parte il riflesso di una forma di pensiero che si è attivata parallelamente allo sviluppo delle società complesse, con la specializzazione e la gerarchizzazione dei ruoli e delle professioni. Procedure cognitive elaborate a livello delle «proprietà sensibili» (Lèvi-Strauss 1964: 28), in base a modi di osservazione e di riflessione fondati su quella stessa dinamica mitico-rituale che ne garantiva la trasmissione nel tempo, hanno tuttavia accompagnato la vicenda di *Homo Sapiens* per decine di migliaia di anni, e tuttora permangono particolarmente vitali presso quelle comunità che presentano tratti culturali conservativi. Questa forma di pensiero tende a "tenere insieme", più che a distinguere in termini assoluti, tanto gli ambiti e gli strumenti dell'agire umano quanto gli oggetti e i fenomeni che si offrono alla percezione dei sensi.

Una esemplificazione emblematica di questa tendenza "sintetica" è data dai termini in cui si configura il rapporto tra funzione tecnica e pensiero mitico nella Grecia antica. Seguiamo a questo proposito Jean-Pierre Vernant. Una volta premesso che «il greco non conosce alcun termine corrispondente a "lavoro"» (1970: 175), egli esamina alcuni fatti lessicali in qualche misura connessi a questa nozione, valutandone problematicamente l'uso nella cultura greca. Un passaggio dell'analisi, relativo alla categoria degli artigiani, assume nel nostro contesto particolare rilievo: «il termine [*dèmiourgós*], in Omero e in Esiodo, non qualifica in origine l'artigiano in quanto tale, come "operaio" o "produttore", ma definisce tutte le attività che si esercitano fuori dell'ambito dell'*òikos*, in favore d'un pubblico, *dèmos*: gli artigiani – carpentieri e fabbri –, gli aedi, ma non meno di questi, gl'indovini o gli araldi, che non "producono" nulla» (1970: 176). Nel pensiero greco troviamo dunque accomunati *artigiani della mano* (carpentieri e fabbri) e *artigiani della voce* (aedi, araldi e indovini): tutti annoverati tra i "demiurghi" (*dèmiourgói*), cioè tra coloro che lavorano per il popolo (secondo l'accezione etimologica). La ragione di questa connessione non è limitata al fatto che questi possano essere artigiani girovaghi che condividono analoghe modalità di committenza né riguarda, evidentemente, i fini materiali delle loro rispettive attività. Assume invece rilievo centrale «l'antica origine dell'idea artigianale della poesia e delle metafore architettoniche o, più in generale, costruttive che la esprimono» (Lombardo 1990: 97), come pone in evidenza anche Mircea Eliade, adottando una più ampia prospettiva comparativa:

> È nota l'etimologia del termine "poeta", dal greco *poiētēs*, "fabbricante", "costruttore", e la prossimità semantica dell'"artigiano" e dell'"artista". Il sanscrito *taks*, "fabbricare", è utilizzato per esprimere la composizione dei canti del *Rig Veda*. Il paleoscandinavo *lotha-smithr*, "fabbro di canti", e il termine renano *reimschmied*, "poetaster", sottolineano ancora più chiaramente gli stretti legami tra la professione del fabbro e l'arte del poeta e del musico. Secondo Snorri, Odino e i suoi preti si chiamavano "forgiatori di canzoni". Sono stati notati gli stessi rapporti presso i Turco-Tartari e presso i Mongoli, che associano il fabbro eroi, ai cantori e ai poeti. È opportuno ricordare anche i Tzigani nomadi, contemporaneamente fabbri, stagnini, musicisti, guaritori e profeti di buona ventura […]

> Pare dunque che esista, a livelli culturali differenti, ed è indice di grandissima antichità, un legame intimo tra l'arte del fabbro, le scienze occulte (sciamanismo, magia, guarigione ecc.) e l'arte della canzone, della danza e della poesia. Queste tecniche solidali sembra, inoltre, che si siano trasmesse in un'atmosfera pregna di sacralità e di mistero, che comportava iniziazioni, rituali specifici, "segreti del mestiere".

Esempi di questo genere possono significativamente estendersi alle società tradizionali dei nostri tempi. Abbiamo già visto che tra gli Hausa del Niger esiste un profondo legame tra fabbri e *griots* (Blakely 2006). Non diversamente, nel Mali vengono tuttora considerati appartenenti alla medesima "casta" (quella dei *niee-nybe*) tanto gli artigiani (fabbri, intagliatori, pellettieri, tessitori) che i menestrelli, «artisan du verb et de l'art musical» (Goody 1989: 112). Nei paesi dell'Africa mediterranea si impiega il termine *m'allim* (reso anche *m'allem*) per indicare sia il maestro artigiano sia colui che guida compagnie di musici-cantori specializzate nell'operare esorcismi e riti di guarigione. Così accade a esempio nell'ambito della confraternita *gnawa* del Marocco, dove il titolo onorifico di *m'allem* rispecchia il legame fra metallurgia e pratiche musicali rituali (cfr. Kapchan 2007: 243). Mentre nel caso dello *stambeli* tunisino il *m'allim* guida una compagnia di suonatori-cantori denominata *ṣunā'* (pl., lett. "artigiani"): quindi "capomastro" in senso proprio (cfr. Jankowsky 2010: 95, 218). Il termine *mastru* (mastro) si usa d'altronde in Sicilia per qualificare indifferentemente artigiani e suonatori di professione, e con l'appellativo di "maestro" ci si rivolge comunemente a musicisti e compositori anche nell'ambito della musica colta "occidentale".

Forse proprio in questa tendenza alla *sintesi* – che ha profondamente marcato l'esperienza vitale delle società più arcaiche, perdurando come tratto connotativo delle culture di mentalità orale fino ai nostri giorni – si può intendere la ragione profonda che sostanzia la comune filogenesi di musica e metallurgia, entrambe pratiche finalizzate alla trasformazione di una realtà in cui il piano sociosimbolico (espressivo, ludico, sacrale) e il piano materiale (ergologico) si trovano sempre reciprocamente implicati.

Ringraziamenti e dedica

Desidero ringraziare Ignazio E. Buttitta e Lucio Tufano, per alcuni preziosi suggerimenti bibliografici. Per l'attenta revisione del testo ringrazio Francesca Chimento e Pier L. J. Mannella. Un ringraziamento devo: a Santina Tomasello, per avere realizzato le trascrizioni musicali relative agli esempi 2, 3 e 4, e a Giuseppe Giordano per averle ricopiate con un'applicazione di scrittura musicale; a Claudia Vaccaro, per le traduzioni di alcuni passi dal tedesco; a Pietro Motisi e a Emanuele Tumminello, per avere concesso l'uso di alcune loro immagini. Ringrazio inoltre gli altri colleghi e collaboratori con cui ho condiviso questa durevole ed entusiasmante esperienza di ricerca (1988-2019): Francesco Giannattasio, Giuseppe Giacobello, Giampiero Finocchiaro e Francesco La Bruna. A Giorgio Adamo e a Nico Staiti rivolgo infine un grazie speciale per la generosità e la competenza con cui hanno rivisto il testo, che molto si è giovato delle loro puntuali osservazioni.

Si segnala che le immagini 1-5 e 8 sono qui rispettivamente riprodotte per gentile concessione delle seguenti Istituzioni: Archivio Storico di Colonia (Historisches Archiv der Stadt Köln); Biblioteca del Museo Nazionale di Praga (Národní Muzeum); Biblioteca Teologica Pitts di Atlanta (Pitts Theology Library, Emory University); Biblioteca Nazionale di Parigi (Bibliothèque Nationale de France); Biblioteca Statale Bavarese di Monaco (Bayerische Staatsbibliothek); Biblioteca Ambrosiana di Milano.

Questo lavoro è dedicato a tutti gli straordinari protagonisti delle tradizioni ergologiche e musicali qui rappresentate: solo ringraziarli non basterebbe!

Contenuti multimediali

Video

I filmati che corredano questo testo sono stati realizzati nel corso di circa un trentennio (1988-2017), seguendo l'evoluzione tecnologica e la disponibilità degli strumenti e dei formati di ripresa: da quelli amatoriali e professionali di tipo analogico (VHS, S-VHS e 3/4 U-MATIC) ai più recenti standard digitali (MINI-DV e CARD-SDHC). Nonostante la qualità delle immagini risenta della discontinuità delle fonti, non ho voluto comunque rinunciare a esemplificare audiovisivamente nel modo più completo possibile il tema trattato nel corso di questa indagine, considerata l'eccezionalità documentaria dei rilevamenti più antichi (video 1-6 e 10).

1. **Costruzione di un ferro di cavallo, "musica dell'incudine" e canto di carrettiere [3:53].** Rilevamento: Messina (rione Maregrosso), 30 giugno 1988. Esecuzione: Giuseppe Fenga (martello e canto), Domenico Lo Presti (mazza) e Salvatore Currao (canto). Ricerca: Sergio Bonanzinga e Francesco Giannattasio. Riprese (3/4 U-MATIC): Nino Costantino.

2. **Costruzione di un ferro di cavallo e di uno scalpello e testimonianze sul valore "musicale" dell'incudine [3:48].** Rilevamento: Alia (PA), 5 aprile 1990. Esecuzione: Pietro Ferrara (martello), Filippo Minnuto (prima mazza) e Vincenzo Leone (seconda mazza). Ricerca: S. Bonanzinga. Riprese (S-VHS): Giampiero Finocchiaro.

3. **Riparazione di un piccone [1:50].** Rilevamento: San Fratello (ME), 30 marzo 1991. Esecuzione: Pietro Bellitto (martello) e Benedetto Lardo (mazza). Ricerca: S. Bonanzinga. Riprese (VHS): Giuseppe Giacobello.

4. **Momenti della costuzione delle caldaie [2:07].** Rilevamento: Palermo (corso dei Mille), 8 aprile 1991. Esecuzione: Gaetano, Luigi e Pietro Schiavo (calderai). Ricerca: S. Bonanzinga. Riprese (S-VHS): G. Finocchiaro.

5. **Costruzione di un ferro di cavallo e di uno scalpello, testimonianze e "musica dell'incudine" [7:17].** Rilevamento: Salemi (TP), 21 novembre 1993. Esecuzione: Bartolo Maltese (martello), Francesco Rapallo (prima mazza) e Andrea Gullo (seconda mazza). Ricerca: S. Bonanzinga. Riprese (3/4 U-MATIC): Francesco e Giancarlo La Bruna.

6. **Costruzione di un ferro di cavallo, testimonianze e suoni dell'incudine [1:55].** Rilevamento: Sortino (SR), 18/12/2000. Esecuzione: Vincenzo Tabacco (fabbro). Ricerca: S. Bonanzinga. Il filmato allegato è stato realizzato ricorrendo all'audioregistrazione DAT e alle fotografie da me realizzate nel corso del rilevamento.

7. **Costruzione di un ferro di cavallo, testimonianze e "musica dell'incudine" [2:51].** Rilevamento: Ventimiglia di Sicilia (PA), 7 marzo 2015. Esecuzione: Domenico Iannello (martello) e Rosario Iannello (mazza). Ricerca: S. Bonanzinga, Giuseppe Giordano ed Emanuele Tumminello. Riprese (CARD-SDHC): S. Bonanzinga (cam. 1) e G. Giordano (cam. 2). Nel filmato allegato sono state utilizzate solo le immagini della cam. 1.

8. **Ritmo di forgia (a freddo) e testimonianze sul valore "musicale" dell'incudine [2:29].** Rilevamento: Prizzi (PA), 4 aprile 2015. Esecuzione: Giorgio Colletti (martello) e Domenico Petralia (mazza). Ricerca: S. Bonanzinga e G. Giordano. Riprese (CARD-SDHC): S. Bonanzinga (cam. 1) e G. Giordano (cam. 2). Nel filmato allegato sono state utilizzate solo le immagini della cam. 1.

9. **Costruzione di uno scalpello, testimonianze e "musica dell'incudine" [3:21].** Rilevamento: Caltavuturo (PA), 16 settembre 2017. Esecuzione: Antonino Messina (martello) e Gesualdo Messina (mazza). Ricerca: S. Bonanzinga, G. Giordano ed E. Tumminello. Riprese (CARD-SDHC): S. Bonanzinga (cam. 1) e G. Giordano (cam. 2).

10. **Intonazione e suono dei campanacci [1:21].** Rilevamento: Santa Lucia del Mela (ME), 12 aprile 1991. Esecuzione: Giovanni Mercadante (calderaio). Ricerca: S. Bonanzinga. Riprese (S-VHS): Roberto Bonanzinga.

11. **Costruzione e suono dello scacciapensieri [16:13].** Rilevamento: Catania, 4 luglio 2014. Esecuzione: Ignazio Verona (fabbro) e Giorgio Maltese (suonatore). Ricerca e riprese (MINI-DV): S. Bonanzinga.

12. **Costruzione e suono del triangolo [8:54].** Rilevamento: Mussomeli (CL), 19 dicembre 2009. Esecuzione: Angelo Messina e Carmelo Messina (fabbri); Mario Arganello (triangolo) e Ciccio Piras (chitarra). Ricerca e riprese (MINI-DV): S. Bonanzinga.

I contenuti multimediali sono raggiungibili anche attraverso il QR Code

Esempio musicale 1. Ritmi dei *mastri firrara* nel *Corpus di musiche popolari siciliane* (Favara 1957: II, 477-580).

A) MASTRI FIRRARA[1)]

PALERMO

1073.

Opificio meccanico Mura di San Vito

Lavoro in tre: una mazza pesante ed una media affidate a due giovani battitori, un martello al mastru di forgia. Serie di tribachi rapidi:

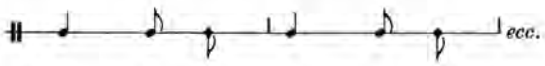
Fra due mazze si forma il trocheo:

1074.

Maniscalco in Via Pignatelli Aragona

Il ritmo fondamentale dei fabbri è il dattilo, afferma il tammurinaru Peppi Cacicia. Forse perchè per lo più lavorano in due.

Infatti nella mascalcia di Via Pignatelli Aragona si sente:



Il mastru di forgia batte col martello due colpi, uno sull'incudine, per dare il tempo, ed uno sul ferro, oppure ambidue sul ferro.

1) mazza pesante
mazza media
martello

578

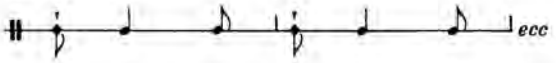
1075.

Tutta di l'ancunia nasci la musica. Quannu marciavanu li surdati, lu tammurinu su. nava accussì:

Prima pi fari la musica supra l'ancunia si sfasciava macari lu ferru. Ora no: c'è la misura, la forma (sviluppo del piacere estetico).

Forme sincopate: sul ferro caldo ma non abbastanza rammolito:

Forma tetica:



Forma anacrusica:

Altre forme:

1076.

Opificio Martorella, Via Carella

Colpi preparatori del martello sull'incudine, per dare il tempo; indi s'inizia il lavoro in tre:

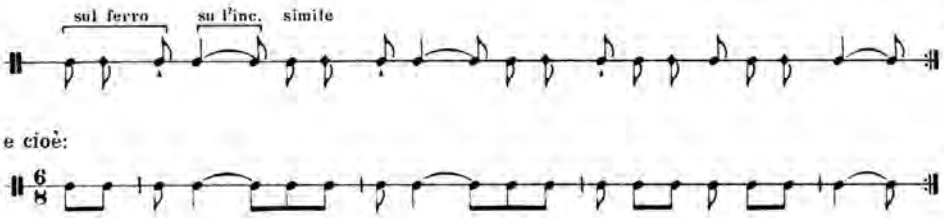
La mazza grossa, nella tetrapodia, lascia un colpo in aria:

Scherzi del martello sull'incudine, pi vintiari:

TERMINI

1077.

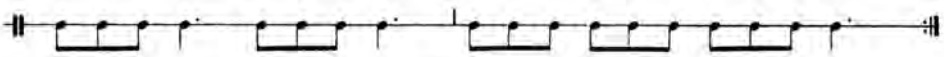
Chianu di la Cruci
Riportato da F. P. MULÈ



1078.

Riportato da F. P. MULÈ

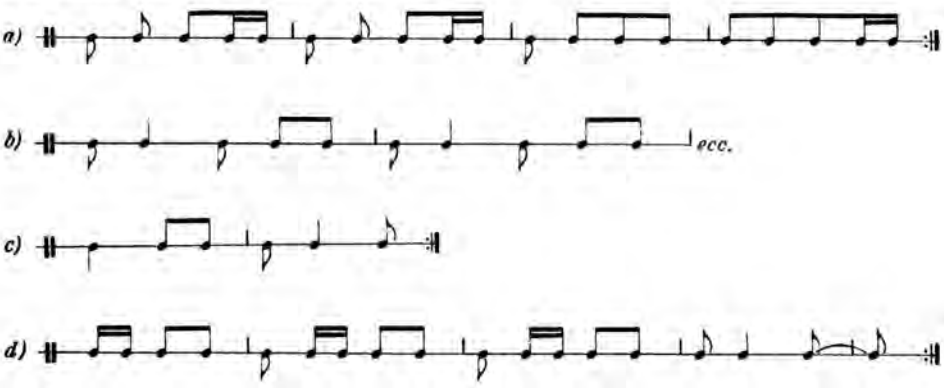
Tre fabbri 1)



1079.

Mastri firrari a Porta Missina

Una mazza e un martidduzzu. Ritmi vari.



1) *Non è indicato nel ms. la suddivisione del lavoro.*

SALEMI

1080.

Lavoro in tre. Giambi:

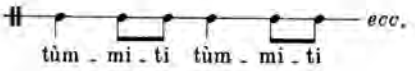
Ritmi logaedici:

Nei tribachi (♩ ♩ ♩) si batti araciu supra l'ancunia pi pigghiari ciatu.

Nei ritmi ternari le due mazze fanno sempre un giambo. Il ciclico o il tribachio risultano dal martello del mastru di forgia.

1081.

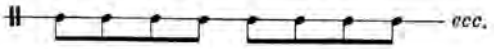
Lavoro a due: mastru e giuvini, martello piccolo e martello grosso:



Se durante la lavorazione occorre spostare il ferro, il ritmo continua sull'incudine.

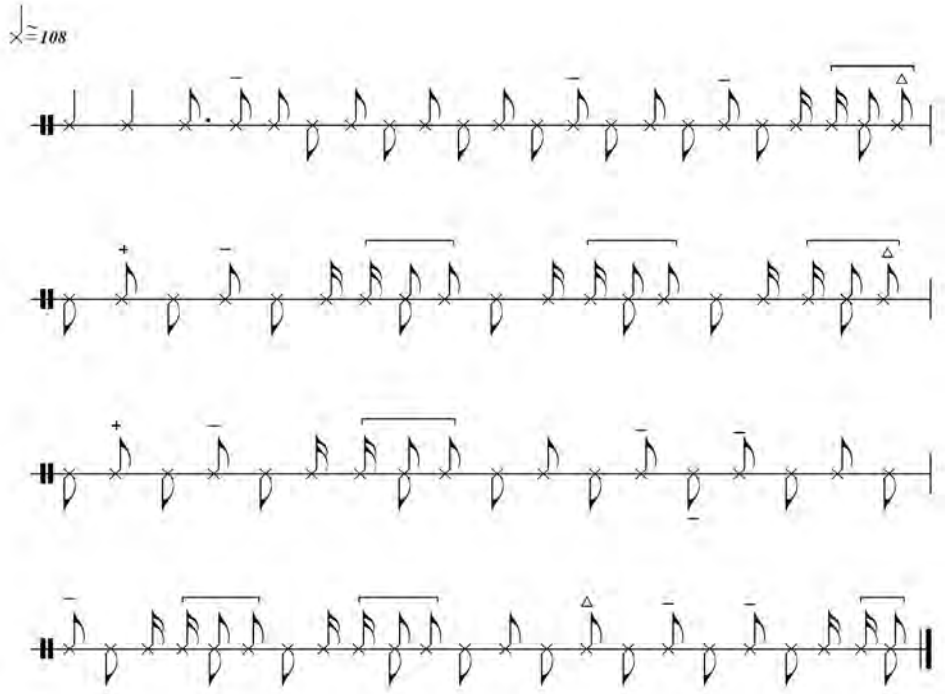
Lavoro a tre: mastru, capugiuvani e giuvani.

Lavoro a quattro: tre mazze ed un martello. Ritmo proceleusmatico, un ritmo eguale comu si fussi li quadarara.



I fabbri calabresi lavorano come in Sicilia.

Esempio musicale 2. Messina 1988. Ritmo di martello e mazza per la fabbricazione di un ferro di cavallo. Trascrizione musicale di Santina Tomasello.



= martello

= mazza

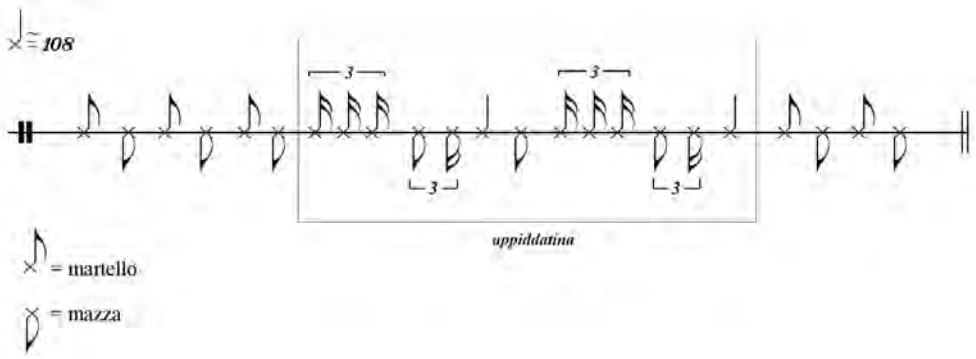
– = colpo singolo sull'incudine

‾‾ = sequenza di colpi sull'incudine

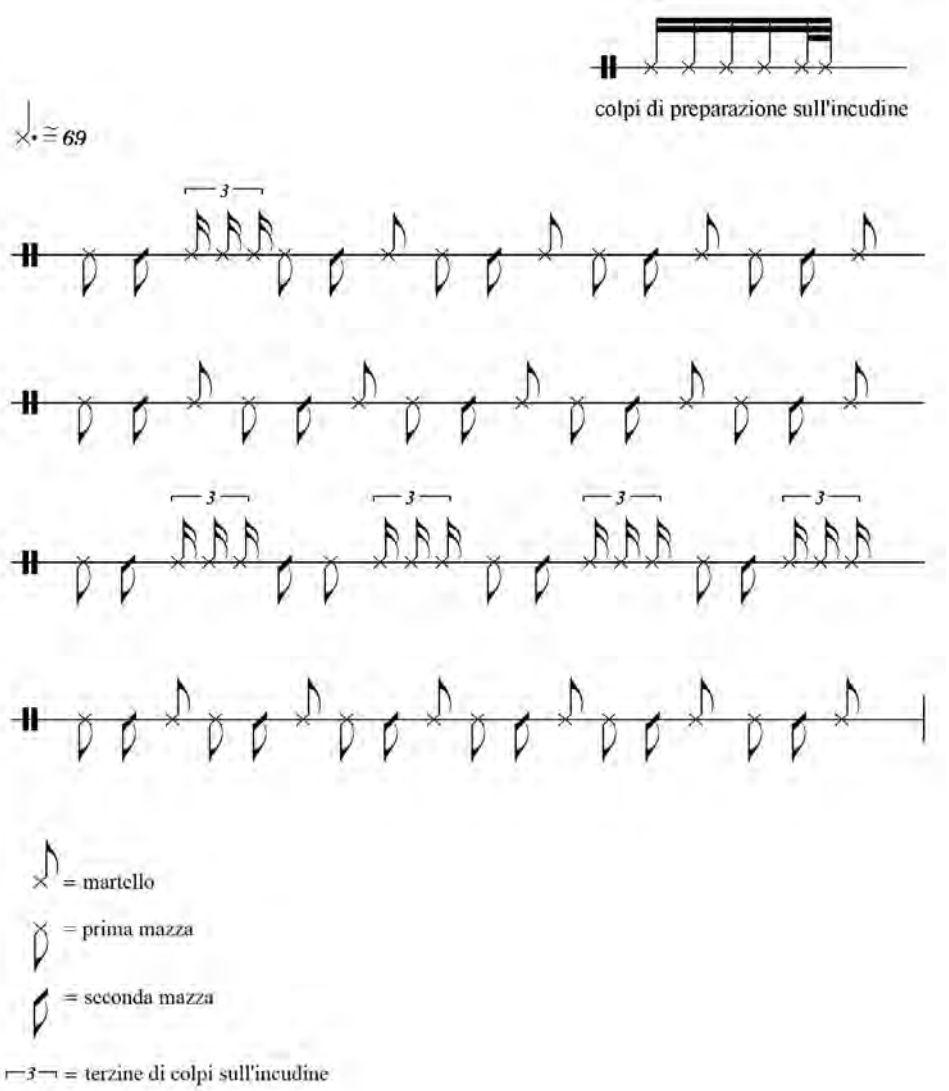
△ = colpo del martello sulla faccia anteriore del corno dell'incudine

+ = colpo col manico del martello sul corno dell'incudine

Esempio musicale 3. Alia 1990. Ritmo di martello e mazza per la fabbricazione di un ferro di cavallo. Trascrizione musicale di Santina Tomasello.



Esempio musicale 4. Alia 1990. Ritmo di martello e due mazze per la fabbricazione di uno scalpello. Trascrizione musicale di Santina Tomasello.



Riferimenti

AA. VV.
1981 *Il lavoro artigianale nel centro storico di Palermo*, Palermo, Facoltà di Architettura.

Baltazar, Marie e Annie Paradis
2007 "Dame Musique et ses doubles: De quelques harmoniques iconographiques", *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 25 (*Musiciennes*): 65-101.

Blakely, Sandra
2006 *Myth, Ritual, and Metallurgy in Ancient Greece and Recent Africa*, Cambridge, Cambridge University Press.

Bollati, Milvia
2003 "Niccolò di Giacomo", in *I corali di San Giacomo Maggiore. Miniatori e committenti a Bologna nel Trecento*, catalogo della mostra a cura di M. Medica e G. Benevolo (Bologna, Museo Civico Medioevale), Ferrara, Edisai: 181-186.

Bonanzinga, Sergio
1993 *Forme sonore e spazio simbolico. Tradizioni musicali in Sicilia*, Palermo, Folkstudio.
1995 *Etnografia musicale in Sicilia. 1870-1941*, Palermo, Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia.
1996 "La musica dell'incudine", *Música oral del Sur*, 4: 21-36.
2004 "Suoni e gesti della Pasqua in Sicilia", *Archivio Antropologico Mediterraneo*, V/7: 181-190.
2005 "L'universo sonoro dei pastori. Saperi tecnici e pratiche simboliche in Sicilia", in Maria Caterina Ruta (a cura di), *Le parole dei giorni. Scritti per Nino Buttitta*, 2 voll., Palermo, Sellerio: II, 1484-1513.
2008 *Sortino. Suoni, voci, memorie della tradizione*, volume + 2 cd, Palermo, Regione Siciliana.
2013 "Sugli strumenti musicali popolari in Sicilia", in Giovanni Paolo Di Stefano, Selima Giorgia Giuliano e Sandra Proto (a cura di), *Strumenti musicali in Sicilia*, Palermo, Regione Siciliana: 53-90.
2020 "La musica dei mastri ferrai in Sicilia", in Giorgio Adamo e Giovanni Giuriati (a cura di), *Verso una musicologia transculturale. Scritti in onore di Francesco Giannattasio*, Roma, NeoClassica: 65-79.

Buchner, Alexander
1956 *Musikinstrumente im wandel der zeiten*, Prag, Artia.

Burkert, Walter
1972 *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, trad. ing. con revisioni, Cambridge (Mass.), Harvard University Press (*Weissheit und Wissenschaft: Studien zu Pythagoras, Philolaos und Platon*, Nürberg, Verlag Hans Carl, 1962).

Buttitta, Antonino
1996 *Dei segni e dei miti. Una introduzione alla antropologia simbolica*, Palermo, Sellerio.

Buttitta, Ignazio E.
2014 *La danza di Ares. Forme e funzioni delle danze armate*, Acireale – Roma, Bonanno.

Calame-Griaule, Geneviève
1982 *Il mondo della parola. Etnologia e linguaggio dei Dogon*, trad. it. ridotta, Torino, Boringhieri (*Ethnologie et langage. La Parole chez les Dogon*, Parigi, Gallimard, 1965).

Calderoli, Lidia
1996 "Notes sur le langage des soufflets chez les forgerons Mòosé (*Wùbr-téngà*, Burkina-Faso)", *L'Ethnographie*, 119: 163-94.
2010 *Rite et technique chez les forgerons moose du Burkina Faso, Forger, apaiser, soigner*, Parigi, Éditions de l'Harmattan.

Capitò, Giuseppe
1979 *Il carretto siciliano*, con introduzione di A. Buttitta, Palermo, Sellerio.

Cedrini, Rita e Valerio Petrarca
1990 "I calderai e i fonditori di campane", in AA. VV., *Le forme del lavoro. Mestieri tradizionali in Sicilia*, Palermo, Libreria Dante, 1990: 323-329.

Cerulli, Ernesta
1956a "La sacralità della fucina e degli strumenti di lavoro del fabbro in Africa", *Annali Lateranensi*, XX: 29-59.
1956b "L'iniziazione al mestiere di fabbro in Africa", *Studi e materiali di storia delle religioni*, XXVII: 87-101.
1957 "Il fabbro africano eroe culturale", *Studi e materiali di storia delle religioni*, XXVIII/2: 79-113.

Clébert, Jean-Paul
1961 *Les Tziganes*, Parigi, Arthaud.

Cusumano, Antonino
1983 *Arti e mestieri nella valle del Belice. Il cuoio, il legno, il ferro*, Palermo, Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari.

D'Ancona, Paolo
1902 "Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel Medioevo e nel Rinascimento", *L'Arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna*, V: 137-156, 211-228, 269-289, 370-385.

Daolmi, Davide
2017 "Jubal, Pythagoras and the Myth of the Origin of Music. With some remarks concerning the illumination of Pit (It. 568)", *Philomusica on-line*, 16: 1-42.

de Heusch, Luc
1956 "Le symbolisme du forgeron en Afrique", *Reflets du monde*, 10: 57-70.
1975 "Le Roi, le forgeron et les premiers hommes dans l'Ancienne Societé Kongo", *Systèms de Penseé en Afrique Noir*, 1: 168-179.

de Maret, Pierre
1980 "Ceux quijouent avec le feu: la place du forgeron en Afrique centrale", *Africa: Journal of the International African Institute*, L/3: 263-279.

D'Onofrio, Salvatore
1990 "I fabbri e i maniscalchi", in AA. VV., *Le forme del lavoro. Mestieri tradizionali in Sicilia*, Palermo, Libreria Dante: 309-322.

Duchemin, Jacqueline
1995 "Dèi pastori e dèi musici", trad. it. in Restani 1995: 77-86 (estratto da *La houlette et la lyre. Recherche sur les origines pastoralles de la poésie. 1: Hermès et Apollon*, Parigi, Les Belles Lettres, 1960, vol. I, pp. 19-20, 28-31, 37-41, 136-139, 144-148).

Eliade, Mircea
1980 *Arti del metallo e alchimia*, Torino, Boringhieri (ed. or. *Forgerons et alchimistes*, Parigi, Flammarion, 1977).

Favara, Alberto
1923 "Il ritmo nella vita e nell'arte popolare in Sicilia", *Rivista d'Italia*, XXVI: 79-99; ried. in Favara 1959: 86-120.
1957 *Corpus di musiche popolari siciliane*, 2 voll., a cura di O. Tiby, Palermo, Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo.
1959 *Scritti sulla musica popolare siciliana – Con un'appendice di scritti di U. Ojetti, C. Bellaigue, E. Romagnoli e A. Della Corte*, a cura di T. Samonà Favara, Roma, De Santis.

Ferguson, Kitti
2013 *La musica di Pitagora. La nascita del pensiero scientifico*, Torino, Bollati Boringhieri (ed. or. *The Music of Pythagoras*, New York, Walker, 2008).

Ferraro, Guido
2001 *Il linguaggio del mito*, Roma, Meltemi.

Ferrino-Pagden, Sylvia
2000 (a cura di), *Dipingere la musica. Strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento*, Milano, Skira.

Genesi, Mario Giuseppe
1989 "Xilografie musicali gaffuriane", *Archivio storico lodigiano*, vol. 108: 141-178.

Giannatasio, Francesco
1992 *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.

Goody, Jack
1989 *Il suono e i segni. L'interfaccia tra scrittura e oralità*, Milano, Mondadori (ed. or. *The Interface Between the Written and the Oral*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987).

Guggino, Elsa
1991 (a cura di), *I carrettieri*, Palermo, Folkstudio (I ed. 1978).

Graves, Robert
1983 *I miti greci*, Milano, Longanesi (ed. or. *Greek Myths*, Harmondsworth, Penguin 1960).

Guidorizzi, Giulio
2015 *La trama segreta del mondo. La magia nell'antichità*, Bologna, Il Mulino.

Haaland, Randi and Peter Shinnie
1985 (eds.), *African Iron Working (Ancient and Traditional)*, Oslo, Norwegian University Press.

Herbert, Eugenia W.
1993 *Iron, Gender and Power. Rituals of Tranformation in African Societies*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press.

Hubert, Henri e Marcel Mauss
1965 "Saggio di una teoria generale della magia", trad. it. in M. Mauss, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi, Torino, pp. 5-152 ("Esquisse d'une théorie générale de la magie", *L'Année Sociologique*, 7 (*1902-1903*): 1-146.

Jakowsky, Richard C.
2010 *Stambeli. Music, Trance, and Alterity in Tunisia*, Chicago – Londra, University of Chicago Press.

Kapchan, Deborah
2007 *Travelling Spirit Masters. Moroccan Gnawa Trance and Music in the Global Marketplace*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press.

Kerény, Károl
1963 *Gli dèi e gli eroi della Grecia. Il racconto del mito, la nascita della civiltà*, Milano, Il Saggiatore (ed. or. *Die Mythologie der Griechen*, Düsseldorf, Rhein-Verlag, 1951-58).

Lanternari, Vittorio
1988 "Il fabbro africano fra tecnica e mitologia", in Id., *Dei, profeti, contadini*, Napoli, Liguori: 243-260.

Lefranc, Pierre
2001 *El cante jondo del territorio a los repertorios: tonás, seguiriyas, soleares*, con cd allegato, Sevilla, Universidad de Sevilla (ed. or. *Le Cante Jondo, le territoire, le problème des origines, les répertoires*, Nice, Faculté de Lettres de Nice, 1998).

Lévi-Strauss, Claude
1964 *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore (ed. or. *La pensée sauvage*, Parigi, Plon, 1962).
1966 *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore (ed. or. *Antropologie structurale*, Parigi, Plon, 1964).

Lombardo, Giovanni
1990 "Per una preistoria della synthesis poetica. Un sondaggio omerico (a 328)", *Giornale filologico ferrarese*, XIII/2: 87-119.

Lo Presti, Salvatore
1959 *Il carretto*, Palermo, Flaccovio.

Marchese, Angelo
1978 *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori.

Marmo, Costantino
2010 *La semiotica del XII secolo. Tra arti liberali e teologia*, Milano, Bompiani.

Massip, Catherine
1991 *Le chant d'Euterpe. L'aventure de la musique*, Parigi, Hervas.

McKinnon, James W.
1978 "Jubal vel Pythagoras, quis sit inventor musicae?", *The Musical Quarterly*, LIV/1: 1-28.

McNaughton, Patrick
1988 *The Mande Blacksmiths. Knowledge, Power and Art in West Africa*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press.

Melfi, Katia
1980 U firraru *a Troina*, in AA.VV., *La cultura materiale in Sicilia*, Palermo, Quaderni del circolo semiologico siciliano: 505-507.

Michels-Gebler, Ruth
1984 *Schmied und Musik: über die traditionelle Verknüpfung von Schmiedehandwerk und Musik in Afrika, Asien und Europa*, Bonn, Verlag für systematische Musikwissenschaft.

Molina, Ricardo
1965 *Cante flamenco*, Madrid, Taurus.
Perricone, Rosario
2018 *L'Archivio Etnomusicale del Mediterraneo*, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo.
Prodigo, Sergio
2014 *La trattatistica musicale nella latinità medievale*, Roma, Aracne.
Ramous, Mario
1984 *La metrica*, Milano, Garzanti.
Reaney, Gilbert
1960 "The Manuscript Paris, Bibliotheque Nationale, Fonds Italien 568 (Pit)", *Musica Disciplina*, 14: 33-63.
Recupero, Luca
2019 "On the Jew's Harp in Sicily: A first Contribution", *Etnografie Sonore / Sound Ethnographies*, II/1: 89-139.
Resta, Gianvito
1973 "Scongiuri in siciliano in antichi trattati di mascalcia", in AA.VV., *Ricerca scientifica e mondo popolare*, Atti del Convegno «Aspetti e prospettive della ricerca demologica in Italia» (Messina 19-21 Gennaio 1970), Palermo, Manfredi: 391-401.
Restani, Donatella
1995 (a cura di), *Musica e mito nella Grecia antica*, Bologna, Il Mulino.
Sachs, Curt
1980 *Storia degli strumenti musicali*, trad. it. a cura di P. Isotta e M. Papini, Milano, Mondadori (*The History of Musical Instruments*, New York, Norton, 1940).
Scherliess, Volker
2000a "Musica picta", in Ferrino-Pagden 2000: 23-29.
2000b "Santa Cecilia. Da martire a patrona della musica", in Ferrino-Pagden 2000: 59-64.
Staiti, Nico
2002 *Le metamorfosi di santa Cecilia. L'immagine e la musica*, Lucca, LIM.
Vaux (de) Foletier (de), François
1990 *Mille anni di storia degli zingari*, Milano, Jaka Book (*Mille ans d'histoire des Tsiganes*, Parigi, Librairie Artème Fayard, 1970).
Vernant, Jean-Pierre
1970 *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, trad. it., Torino, Einaudi (*Mythe et pensée chez les Grecs: Etudes de psychologie historique*, Parigi, Maspero, 1965).
Waesberghe, Joseph Smits van
1969 *Muskerziehung. Lehre und Theorie der Musik im Mittelalter*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik.
West, Litchfield Martin
2007 *La musica greca antica*, a cura di M. De Giorgi, Lecce, Milella (*Ancient Greek Music*, Clarendon, Oxford 1992).
Wlislocki, Heinrich von
1890 *Vom wandernden Zigeunervolke. Bilder aus dem Leben der siebenbürger Zigeuner: ge-*

schichtliches, ethnologisches, *sprache und poesie*, Hamburg, Verlagsanstalt und druckerei Actien-Gesellschaft.

Zanoncelli, Luisa
1990 *La manualistica musicale greca*, Milano, Guerini.