



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Antropologia Culturale, Etnologia ed
Etnolinguistica

Tesi di Laurea

**Tenendo in vita il passato:
costruzioni culturali nel rapporto tra
soggetti e strumenti della tradizione
musicale irlandese**

Relatore

Ch. Prof. Gianluca Ligi

Correlatore

Ch. Prof. Giovanni De Zorzi

Laureanda

Tullia Panizza

Matricola 892769

Anno Accademico

2022 / 2023

Abstract

Questo lavoro rappresenta la mia ricerca svolta nella contea di Cork, nel sud dell'Irlanda, in cui si uniscono studi nell'ambito dell'antropologia della musica, della cultura materiale e dell'identità. Con l'obiettivo di esplorare la connessione tra le costruzioni identitarie interne ed esterne alla cultura irlandese, nell'ambito della musica tradizionale in particolare, e la relazione tra soggetti e i loro strumenti musicali in quanto oggetti considerati ordinari, ho formulato le seguenti domande di ricerca: "quali valori, "requisiti", caratteristiche, gusti sono stati costruiti e vengono tuttora costruiti come costituenti di ciò che viene percepita e definita "cultura" e l'*Irishness*, l'essere irlandesi, l'identità irlandese?" "come e con che processi la musica e abilità e "naturale affinità" con essa sono state associate alla cultura irlandese?" e infine, "come si situa la connessione individuale con gli strumenti musicali in un discorso identitario e in costruzioni e rappresentazioni collettive di una cultura proposta come avente un forte legame e abilità notevoli riguardanti la musica?". Ciascuna di esse rappresenta il nodo centrale di un capitolo di questo lavoro, in cui verranno esposti i risultati della ricerca. Verranno esaminati, tra i temi particolarmente rilevanti, la storia del paese, e come da questa siano estratte precise costruzioni atte a definire l'identità collettiva nel presente, e la funzione della lingua gaelica irlandese; il ruolo e la presenza della musica tradizionale, le norme e concezioni associate ad essa, la promozione come patrimonio nazionale associato alla nazione connesso ai revival musicali dal '900 in poi; come gli strumenti musicali tradizionali irlandesi siano divenuti tali, come siano considerati oggi, e che costrutti vi sono associati. Per parlarne, riferimenti e metodi ad una ampia bibliografia, oltre che a conversazioni con interlocutori, conoscenti e osservazioni ed esperienze dirette dalla mia ricerca sul campo saranno citate, prese come fondamenti e analizzate nel dettaglio. Si proporrà così una visione rispetto ai temi delle domande di ricerca che sarà il risultato della conoscenza acquisita tramite la mia personale esperienza di campo e ricerca, legata al contesto geografico e storico dell'area in cui questa stessa è stata svolta, e non mirata ad essere esaustiva o universalmente valida, ma dovuta alla elaborazione di punti di vista, opinioni e visioni personali delle persone che vi hanno contribuito, e della mia comprensione a riguardo.

Indice

| | |
|---|-----|
| Introduzione | 5 |
| 1. Capitolo Primo: il posizionamento teorico..... | 18 |
| 2. Capitolo Secondo: gli attributi della “irlandesità” | 32 |
| 2.1 Breve contesto storico..... | 32 |
| 2.2 Il Revival Gaelico e la questione linguistica..... | 35 |
| 2.3 L’autonomia, i <i>Troubles</i> e oggi..... | 40 |
| 3. Capitolo Terzo: la musica irlandese..... | 54 |
| 3.1 Gli Irlandesi, popolo musicale..... | 54 |
| 3.2 La musica nel <i>Celtic Revival</i> | 57 |
| 3.3 L’arpa come simbolo nazionale..... | 62 |
| 3.4 Il patrimonio della musica tradizionale oggi..... | 67 |
| 4. Capitolo Quarto: gli strumenti tradizionali..... | 80 |
| 4.1 La tradizione negli strumenti irlandesi..... | 80 |
| 4.2 I contesti musicali individuali..... | 87 |
| 4.3 Gli strumenti musicali come categoria di oggetti..... | 95 |
| 4.4 La relazione di materialità tra individuo e strumento..... | 98 |
| 4.5 Lo stile musicale nel rapporto tra individuo e strumento..... | 109 |
| Conclusioni..... | 119 |

| | |
|--------------------|-----|
| Appendice..... | 124 |
| Bibliografia..... | 124 |
| Sitografia | 128 |
| Fonti orali | 131 |
| Fonti visive | 161 |

Introduzione

Ho condotto la mia ricerca sul campo principalmente a Middleton, un paese di circa 12.000 abitanti poco fuori dalla città di Cork, capoluogo della contea omonima nella regione di Munster a sud dell'Irlanda. Nel periodo dal 16 settembre al 18 dicembre 2023 sono stata ospitata da una famiglia irlandese residente nel paese, in funzione di ragazza alla pari, per aiutare in casa e con i due bambini. Questa sistemazione che io stessa ho scelto, e trovato grazie ad un sito online di annunci per ragazze alla pari, mi ha aiutato in modo fondamentale nella ricerca. Prima di tutto, perché le persone che ho avuto modo di intervistare durante la ricerca sul campo mi sono in gran parte state consigliate dalla famiglia stessa: avendo un circolo di conoscenti, amici e famigliari nella stessa zona ed essendo bene informati tramite i social media, mi hanno diretto, una volta spiegato in cosa consistesse la mia ricerca, ai contesti in cui ho potuto trovare quelli che sono diventati i miei primi interlocutori. Mi hanno inoltre dato opportunità di confrontarmi su curiosità e domande, partecipare ad eventi, e imparare e osservare come vive una famiglia irlandese in modo più naturale possibile, e questo è stato inestimabile per la riuscita positiva della mia esperienza. La famiglia stessa aveva una relazione superficiale con la musica tradizionale irlandese, o con la musica in generale: solamente la bambina più giovane ha iniziato a suonare il *tin whistle* a scuola a novembre, ma nessuno di loro ha mai suonato uno strumento, o lavora in ambito musicale. Invece, mi hanno dato l'occasione di confrontarmi e ascoltare le loro opinioni riguardo ad aspetti della loro personale percezione della cultura, che per me si sono rivelati preziosi per avvicinarmi alla comprensione del punto di vista di certi temi come le dinamiche con cui il paese gestisce l'apprendimento e la diffusione della lingua gaelica irlandese e l'utilità concreta di questa nella loro esperienza personale. Le conversazioni e le osservazioni in merito, che ho riportato nel mio diario di campo, saranno esposte nel secondo capitolo, in relazione alla costruzione culturale presentata dell'Irlanda e le dinamiche e i processi che vi sono legati. Questo è solo uno degli esempi di cui ritengo che l'importanza di essere ospitata da una famiglia locale abbia influito sulla mia ricerca, nonché sulla mia esperienza e percezione dell'ambiente in cui ho vissuto.

1. Scelta del luogo e motivazioni della ricerca

Il luogo esatto della ricerca non è stato scelto direttamente da me, anche se ho potuto esprimere delle preferenze. Sapevo che avrei dovuto evitare Dublino, che in quanto capitale era (anche in base ad una mia visita in passato) troppo eclettica, soprattutto musicalmente, e inoltre in quanto città più grande del paese, potenzialmente dispersiva. Ho quindi cercato alternativamente verso Cork, maggiore città del sud dell'Irlanda, e Galway, famoso centro a est: la maggior parte degli annunci per *au-pair* erano però di famiglie della contea di Cork, probabilmente dovuto alla sua estensione. Ho quindi risposto ad alcuni di questi, e la famiglia che mi ha ospitato è stata fin da subito disponibile per il periodo e la quantità di lavoro che avrei dovuto eseguire in casa e con i bambini, confermando perciò la mia destinazione.

Le mie motivazioni per la scelta dell'argomento di ricerca e del campo sono invece principalmente legate al mio interesse personale per la materia. L'Irlanda e la sua "romanticizzazione" come paese delle storie di fate e folletti, di boschi e brughiere verdi, e di gente affabile e vivace mi affascina da tanti anni, così come la sua relegazione a periferia dell'Europa e la presenza rilevante nei discorsi storici solamente dei periodi della *Potato Famine* e dei *Troubles*. Mi sono avvicinata all'Irlanda proprio tramite il folklore e le ballate irlandesi, oltre ad artisti la cui musica apprezzo particolarmente (U2, Enya, the Pogues) che sembrano essere infatti i prodotti che dall'Irlanda "esportano" e creano malinconia di un paese che è solo recentemente considerato una meta turistica a tutti gli effetti. È proprio questo mio contatto primario e una conoscenza di ciò che caratterizza l'Irlanda che sembrava altamente stereotipata, per quanti miei sforzi di renderla meno superficiale, che mi ha dato ispirazione e motivazione per la ricerca di questo lavoro: dalla mia esperienza e osservazione, seppur breve e minima, durante un viaggio studio a Dublino vari anni fa, mi è perdurata l'impressione che molti degli stereotipi e delle pretese di autenticità culturale fossero supportate con orgoglio e una vaga autoironia e compiacimento dagli stessi irlandesi, e andassero oltre la facciata turistica e commerciale. Questo mi aveva stupito, perché solitamente nei miei viaggi concezioni esterne di caratteristiche tipiche di un paese si smentiscono o si modificano quando lo si visita, e naturalmente si può affermare in seguito come fossero effettivamente rigide e semplificate, se non addirittura come costituissero pretese di relativismo culturale.

Questa impressione riguardante l'Irlanda, che mi è rimasta impressa, è andata perciò a creare il nodo primario di una parte della mia ricerca, particolarmente in una delle domande: quali valori, "requisiti", caratteristiche, gusti sono stati costruiti e vengono tuttora costruiti come costituenti di ciò che viene percepita e definita "cultura" e *Irishness*, l'essere irlandesi, l'identità irlandese? Questa è scaturita proprio dalla mia impressione che caratteristiche attribuite ad una supposta base culturale sembravano venire affermate come in grado di contraddistinguere il popolo irlandese come "entità etnica" stabilita, e utilizzate nella presentazione e rappresentazione dell'Irlanda come nazione nell'epoca contemporanea. Relativamente a questa, un'altra domanda che ha guidato la mia ricerca è stata: con che processi e grazie a quali fenomeni interni ed esterni all'auto-definito gruppo etnico questi "tratti culturali" sono venuti a essere identificativi, e caratterizzanti, del popolo irlandese stesso? Queste domande di ricerca hanno costituito il fondamento nonché le questioni che mi hanno guidato della mia analisi esposta nella prima parte di questo lavoro.

Nel contesto appena presentato, quella che ho conosciuto da anni essere definita come "musica celtica" o "irlandese" e che io stessa conosco come parte della tradizione del paese, ha creato un'altra motivazione fondamentale del fare ricerca in Irlanda. Innanzitutto, perché io stessa ascolto e apprezzo questo genere di musica da vari anni, e perciò è coerente con la mia passione personale, e inoltre perché questa stessa sembra essere molto legata al tema elaborato sopra. Come già detto infatti, la musica è forse una delle prime associazioni che vengono fatte pensando all'Irlanda: la musica tradizionale (*trad* in slang tra i musicisti) compone una grande parte nella concezione esterna riguardante la cultura irlandese, e come ho avuto modo di confermare durante la mia ricerca, anche nella concezione interna al gruppo culturale che ho preso in analisi. È oggetto di orgoglio, dibattito, memoria, trasmissione, giudizio, e mantiene ancora oggi un coinvolgimento molto particolare, come esporrò meglio più avanti in questo lavoro, e che forse compone l'elemento che mi ha stupito di più durante il campo. L'analisi della musica (tradizionale ma non solo) e in che processi di costruzione culturale è implicata, volutamente sottolineata e associata fortemente all'Irlanda contemporanea compone il fulcro della seconda parte di questo lavoro, nonché l'anello di connessione tra le domande fondamentali attorno a cui si sviluppa la mia ricerca. Sarebbe incompleto infatti parlare degli strumenti musicali tradizionali senza tracciare una breve storia della musica che viene suonata attraverso di essi, e dei dibattiti che la pongono al centro delle auto-

rappresentazioni identitarie più importanti dell'Irlanda contemporanea. In questo caso, la domanda di ricerca è stata formulata più specifica rispetto alle precedenti, e riguarda direttamente la musica tradizionale irlandese: come e con che processi la musica e abilità e “naturale affinità” con essa sono state associate alla cultura irlandese? Questa sezione di ricerca è stata in realtà aggiunta durante il campo, e non era prevista dal progetto precedente alla partenza: mi sono infatti accorta che il discorso di relazione musicale alla cultura non era esplicitato, quando invece secondo il mio parere ed esperienza concreta avrebbe potuto fare parte di una contestualizzazione precedente l'analisi degli strumenti musicali, perché nel corso della ricerca questo tema è stato trattato e ritrovato spesso dalle interviste alla bibliografia, e avrebbe perciò dato spazio a chiarimenti di opinioni ed affermazioni degli interlocutori nonché dell'organizzazione di cui alcuni di essi fanno parte, *Comhaltas*.

Infine, la domanda di ricerca che più direttamente riguarda l'analisi degli oggetti situati nei contesti personali e culturali è stata: come si situa la connessione individuale con gli strumenti musicali in un discorso identitario e in costruzioni e rappresentazioni collettive di una cultura proposta come avente un forte legame con e abilità notevoli riguardanti la musica? In questa parte, che prevedeva sia interviste dirette con interlocutori che avessero nel loro quotidiano a che fare con strumenti musicali che fossero ritenuti tradizionali, sia osservazioni di sessioni musicali, il mio obiettivo era di esplorare il rapporto tra individui e il loro strumento principale, in modo implicito ed esplicito, e inoltre la loro esperienza e il loro avvicinamento alla musica tradizionale irlandese. Il mio interesse per l'antropologia degli oggetti ha infatti suscitato la formulazione di questa domanda in particolare: dalle lezioni del corso di Etnografia SP mi sono resa conto che nell'ambito di questa disciplina avrei potuto sviluppare e congiungere la mia curiosità per ciò che gli oggetti rappresentano, attraverso gli studi di cultura materiale, che di questo si occupano. L'idea di porre al centro dell'analisi gli strumenti musicali è venuta pensando agli oggetti presenti nella musica, oltre al fatto che io stessa ho familiarità da anni con l'apprendimento di strumenti musicali, in una formulazione che avrebbe unito tutti i punti di interesse esposti precedentemente per la mia ricerca: come questo si situa nella disciplina e le particolarità di questa scelta saranno esposte nel primo capitolo. Per quanto riguarda infine la classe specifica di questi, ho scelto di privilegiare gli strumenti a corda poiché sapendo suonare io stessa la chitarra e l'ukulele, speravo di poter avere comprensione, empatia e generale conoscenza maggiore dell'abilità necessaria per

maneggiare questa categoria di strumenti, oltre che più “orecchio” nel percepire le differenze tra di essi, nel timbro ma anche nello stile individuale quando mi fosse stato esposto dagli interlocutori.

Riassumendo quindi, per poter esporre le costruzioni legate agli strumenti tradizionali ho trovato necessario prima parlare delle costruzioni e dei concetti legati alla musica tradizionale, e per parlare efficacemente di musica tradizionale deve essere introdotto il contesto in cui questa è riconosciuta e ritenuta uno dei simboli culturali fondamentali nella nazione in cui è nata: questa struttura seguirà dunque il lavoro stesso.

2. Scelte relative all’etnografia

Esporrò ora come ho condotto l’etnografia, e i metodi di cui ho fatto uso. Dal mio arrivo sul campo, ho cercato di integrarmi e ambientarmi prima di tutto con la famiglia ospitante, essendo le mie prime conoscenze del posto. Dopo aver parlato con loro di cosa consisteva la mia ricerca, sono stati molto disponibili ad aiutarmi a cercare contatti di possibili interlocutori: la madre della famiglia ha infatti trovato i corsi di musica tradizionale promossi dall’organizzazione *Comhaltas* a Midleton, e il padre ha detto di conoscere un liutaio, nel paese in cui viveva quando era piccolo, a entrambi dei quali ho scritto mail presentandomi e chiedendo disponibilità ad interviste durante la seconda settimana. Controllando il sito web dell’organizzazione, ho trovato che il nome completo era *Comhaltas Ceoltóirí Éireann*, dal gaelico irlandese, “Società dei Musicisti d’Irlanda”, ed era letteralmente vicino a casa: a dieci minuti a piedi, nella scuola primaria *Scoil Bhríde* (St. Brigid’s Primary School), ogni martedì dalle 18 alle 21 si tenevano i corsi di musica tradizionale irlandese della branca di Midleton. Non avendo ricevuto risposta però, la settimana seguente sono andata personalmente a presentarmi nella scuola, in cui lo staff mi ha detto di essere disponibile, e mi ha presentato alcuni insegnanti, nonché musicisti, che tenevano corsi di strumenti: Jason, insegnante di violino, Aoife, insegnante di violino e banjo, e Mick, insegnante di chitarra e banjo. Dopo essermi presentata anche a loro e aver esposto i miei scopi di ricerca, e chiesto se fossero stati disponibili ad un *interview* se possibile registrato, sembravano entusiasti di aiutarmi. Nello stesso giorno ho condotto e registrato un’intervista con alcuni membri dello staff, per comprendere meglio quali erano gli scopi, i metodi, l’affiliazione, e esattamente gli strumenti musicali che venivano

scelti per i corsi. Questi stessi mi hanno consigliato altri contesti in cui ricercare, in particolare nell'università di Cork, in cui si tengono concerti di studenti o ex-studenti che suonano musica tradizionale; inoltre, durante l'intervista ho conosciuto un'altra insegnante di violino, Meadhbh, molto interessata alla mia ricerca e disponibile ad essere una mia interlocutrice.

Mi hanno confermato la possibilità di registrare audio all'interno della scuola, ma non video, poiché la maggior parte dei partecipanti alle lezioni sono bambini. Ho quindi partecipato a varie *sessions*, sessioni musicali, che come ho avuto modo di imparare sono di fondamentale importanza nell'insegnamento e nello sviluppo delle abilità dei musicisti di musica tradizionale irlandese. Si tratta infatti di ritrovi di più individui, ognuno con il proprio o i propri vari strumenti, che in accordo suonano insieme melodie e brani del repertorio tradizionale irlandese: non si ha una scaletta, perciò i musicisti non hanno preparato appositamente un set di brani per questo incontro, ma il pezzo da eseguire si decide di volta in volta, in base alle conoscenze e ai gusti dei presenti. La peculiarità delle sessioni è che ciò che viene allenato è il saper suonare assieme, sia con strumenti simili sia diversi, il riuscire a conciliare le linee musicali di ognuno di essi, oltre al tempo e al ritmo con gli altri musicisti, per risultare in una esecuzione armonica; inoltre, parte essenziale è l'allenamento dell'orecchio e della memoria, con ascolto e improvvisazione. Durante le sessioni, il posizionamento che ho scelto era l'osservazione partecipante: mi sistemavo su una sedia poco al di fuori del cerchio creato dai musicisti, e registrando la sessione, prendevo appunti osservando le loro interazioni verbali e non verbali, la loro posizione corporea, le loro espressioni facciali, e il rapporto con il loro strumento, inclusa la postura, i movimenti delle varie parti del corpo coinvolte nell'esecuzione e non, dove puntavano lo sguardo, e come si rapportavano ai brani che man mano venivano suonati. Una sessione dura più o meno un'ora, ed in essa partecipano in egual modo allievi, insegnanti, e membri dello staff. Ho compreso che era meglio non comunicare verbalmente nelle sessioni per avere occasione di osservare i musicisti, e le loro azioni abituali durante in questo contesto particolare: esplicitando alcune domande riguardo allo strumento o al pezzo eseguito, avrei non solo interrotto la sessione o distratto i musicisti, ma possibilmente richiamato l'attenzione su dettagli che volevo osservare nella loro naturalezza, come la postura o la scelta di volta in volta del brano da eseguire. Ho quindi sperimentato il decentramento del mio posizionamento, in cui l'attenzione non era rivolta al mio ruolo di antropologa in questo contesto e in questa fase della ricerca, ma agli

individui che stavo osservando, e all'annotazione di più dettagli possibili. In questo, mi è sembrato che la mia familiarità con la musica tradizionale irlandese, e con la capacità di saper suonare uno strumento ed aver suonato assieme ad altri, mi abbia permesso di essere avvantaggiata nel poter percepire meglio e più in profondità l'interazione musicale: vale a dire, i dettagli del comportamento durante l'esecuzione, di per sé non-verbale, ma estremamente comunicativo per molti aspetti, come la sottile "gerarchia" che si crea nella sessione, ma anche in ogni singolo pezzo, tra i musicisti che in un certo senso "guidano" l'esecuzione, suonano più intensamente, e tengono il tempo con più decisione; o ancora, l'attenzione di ognuno verso il proprio strumento o verso gli altri partecipanti, le differenze di esecuzione e abilità, la scioltezza nel seguire gli altri o nel sorvolare piccoli errori. Mi sentivo quindi partecipe della sessione, non come pura osservatrice, ma come musicista e persona con una passione per la musica, e questo mi univa e faceva metaforicamente rientrare nel cerchio che i partecipanti avevano creato, e nel vero "spirito" della sessione stessa: questo era chiaro ed espresso gestualmente dal fatto che ad un certo punto, ascoltando le melodie ritmate e vivaci, mi veniva spesso l'istinto di tenere il tempo battendo il piede, come facevano tutti gli altri musicisti. Ho quindi deciso che avrei praticato l'osservazione partecipante durante le sessioni, ascoltando, registrando e prendendo appunti durante di esse, e invece chiesto domande e dettagli di ciascun musicista durante le interviste *vis-à-vis*, in un posizionamento più attivo, ma comunque decentrato, per ottenere informazioni e opinioni con la comunicazione esplicitamente verbale.

In queste in particolare ho potuto sperimentare diversi gradi di mia partecipazione, che "accordavo" ad ogni interlocutore nello specifico. Avevo infatti preparato una lista di domande guida, uguale per ogni intervistato (si veda in appendice), che prima di iniziare le interviste rileggevo, e che immaginavo di dover riguardare durante queste per non lasciar divagare il discorso, o per ricordarmi precisamente la formulazione e le informazioni che avrei voluto sapere. In realtà, per la maggior parte non è stato così: ogni interlocutore aveva il suo personale modo di approcciare l'argomento, di parlare delle proprie esperienze, e di formulare il discorso e ciò di cui volevano parlare, e questo di conseguenza orientava il mio posizionamento durante l'intervista stessa. Ho sempre tentato di fare percepire questi momenti come conversazioni libere, più che interviste nel vero senso del termine, perché ho pensato che così l'interlocutore si sarebbe sentito più libero di parlare spontaneamente, e di conseguenza aggiungere informazioni o piccoli

dettagli che venivano di volta in volta in mente, senza sentirsi di dover aderire per forza all'idea che avesse di utilità rispetto all'argomento. In alcune, anche grazie all'apertura e alla tranquillità di alcuni interlocutori in particolare, questo è riuscito perfettamente: in certi casi, l'interlocutore arrivava parlando a dirmi ciò che mi interessava maggiormente, senza che io dovessi indirizzarlo/a o porre esplicitamente la domanda. Non ho praticamente dovuto quindi leggere le domande esplicitamente dal mio diario, che tenevo comunque aperto sulle gambe o sul tavolo davanti a me, anche per non interrompere per troppo tempo il contatto visivo con l'interlocutore, che in quel contesto mi sembrava essenziale. Ho cercato inoltre io più spesso possibile di collegarmi "naturalmente" all'argomento di cui l'interlocutore parlava ogni volta che sentivo di dover intervenire, per far fluire la conversazione senza interruzioni brusche e cambiamenti di tema, e inoltre per non dare l'impressione che fosse andato/a fuori argomento, o che quello di cui stesse parlando fosse inutile, o che avesse detto abbastanza. Inoltre, facevo spesso commenti brevi ed esclamazioni di stupore, o espressioni facciali che mostravano il mio coinvolgimento, ma che allo stesso tempo non richiamassero troppo l'attenzione sulla mia reazione per non distrarre o interrompere il flusso del discorso.

Le interviste duravano una mezz'ora circa nel caso dei musicisti di *Comhaltas*, che era il tempo di pausa tra lezioni o sessioni che questi stessi avevano e che mi avevano proposto come spazio per l'intervista: si sono per la maggior parte condotte in più sedute, con alcuni interlocutori in particolare, da cui emergevano le osservazioni ed esperienze più interessanti. Il luogo di queste era nella classe adibita a ciascuno di loro, in cui tenevano le lezioni di musica: trattandosi della scuola primaria di St. Brigid, erano vere e proprie aule scolastiche, con un'atmosfera per me familiare e nuova allo stesso tempo. Poster educativi, disegni dei bambini, bandierine, cartelloni a colori vivaci, elenchi dei nomi degli studenti della classe, e libri impilati sui mobili bassi erano tipici elementi di una scuola primaria, ma li osservavo spesso con curiosità perché gli argomenti, i soggetti e la lingua su di essi mi erano, di fatto, estranei. La scuola in sé era bilingue, quindi le scritte in inglese erano affiancate a quelle in gaelico irlandese, e soggetti storico-legendari nelle storie per bambini come *Granuaile* erano colorati a pastelli e appesi sui muri; alcuni libri che ho sfogliato riguardavano le particolarità delle regioni irlandesi, altri erano di narrativa. Durante le interviste mi sedevo su bassi seggiolini in legno, davanti a banchi con le gambe in ferro, e così facevano gli interlocutori; oltre la porta, e udibile anche lievemente nel sottofondo delle registrazioni, si potevano sentire le melodie degli

altri strumenti esercitarsi nelle altre classi, in particolare, gli acuti *tin whistles* che risuonavano spesso nei corridoi.

Nel caso di altri interlocutori, i luoghi di ritrovo erano café o pub principalmente nel centro di Midleton, e anche in questo caso le conversazioni erano informali e rilassate: specialmente con un musicista di *bodhrán* e folklorista.

Ho avuto occasione inoltre di parlare con una delle bibliotecarie della *Midleton Library* che era professoressa associata di lingua irlandese antica e storia dei celti, che è stata immensamente utile anche a fornirmi altri contatti.

Prendevo appunti sull'esito delle interviste subito dopo che si erano concluse, e riascoltavo puntualmente le registrazioni per assicurarmi che si sentisse tutto, prima di caricarle su un archivio online per non rischiare di perderle. Ho inoltre scattato qualche foto agli strumenti di cui mi raccontavano, in particolare ai dettagli di cui si era parlato durante questa (si vedano foto in appendice). In ogni caso, sia per registrazioni che fotografie, ho sempre esplicitato il permesso e il fatto che saranno incluse nel mio lavoro finale.

Ho praticato l'osservazione partecipante anche in altri contesti: ho assistito infatti ad altri eventi in cui la musica fosse rilevante, per essere presente nella sua esecuzione in contesti abituali. Questi sono stati ad esempio, sessioni musicali in un pub di Cork, esibizioni di band di musica tradizionale nel pub principale di Midleton, una competizione di allievi di danza tradizionale irlandese, una esibizione di musicisti ex-studenti all'università di Cork, un concerto di Natale tenuto da *Comhaltas*, ed esibizioni di musicisti per le strade di Dublino e Galway: si tratta di contesti piuttosto diversi, che però mostrano quanto presente sia la musica tradizionale, nella maggioranza di questi il genere prevalente, nella quotidianità del paese. In tutti questi avevo un posizionamento che appunto può essere definito sia di osservatore, sia di partecipante, perché "la performance non è quello che loro fanno e noi osserviamo; entrambi siamo impegnati nella sua realizzazione": in quanto pubblico dell'evento musicale, chi ascolta fa parte di questo, tanto più che senza la presenza di questo l'evento in certi casi non avrebbe nemmeno luogo (Fabian 1990, in Magrini 2003 :39). Prestavo attenzione particolarmente alla musica, al repertorio di brani e melodie, e all'esecuzione da parte dei musicisti, l'interazione e le reazioni del pubblico, e le particolarità dell'atmosfera e del luogo nel quale si svolgeva l'evento.

Per quanto riguarda altri metodi, ho tenuto regolarmente un diario di campo durante le fasi della ricerca. Questo include annotazioni di conversazioni con la famiglia ospitante, commenti alla bibliografia e ai collegamenti di questa con le varie parti del lavoro, elenco delle domande possibili da porre agli interlocutori, impressioni riguardo a persone, luoghi, e dettagli di vari contesti in cui ho ascoltato musica e non solo, pensieri, osservazioni, opinioni e riflessioni personali, note di argomenti da indagare meglio durante il campo, piccole ricerche e approfondimenti alla mitologia e storia d'Irlanda, espressioni e termini particolari in *slang* e in gaelico irlandese, e appunti su cosa tenere a mente riguardo al metodo antropologico sul campo. Si tratta di un quadernino che portavo spesso con me e in cui riportavo ciò che ritenevo rilevante o interessante della mia esperienza e ricerca; ciò che ho notato essere particolare quasi subito scrivendolo era il mio uso della lingua. Essendo la mia lingua di ricerca l'inglese (lingua in cui ho condotto le interviste, dialogato con gli individui incontrati durante il campo, comunicato quotidianamente, e letto buona parte della bibliografia) ma la mia lingua madre l'italiano (e lingua in cui avrei dovuto elaborare il lavoro finale) sono queste utilizzate nel mio diario di campo: riflessioni personali e annotazioni da contesti vari sono spesso in italiano, mentre appunti dalla bibliografia in inglese e da conversazioni con persone sul campo sono annotate in lingua originale. In generale, ho spesso utilizzato un "miscuglio" delle due lingue, più o meno ordinato a seconda della velocità con cui prendevo appunti sul momento: alcuni termini relativi alla musica tradizionale, che ho sentito utilizzati per la prima volta in inglese da interlocutori o dagli autori della bibliografia a cui faccio riferimento, li mantenevo in inglese anche mentre prendevo appunti in italiano, per facilità, omogeneità e per facilitare la mia comprensione durante la rilettura. Spesso inoltre, certe espressioni inglesi sembravano descrivere più pienamente alcuni miei stati d'animo, o alcune emozioni che osservavo nelle persone in vari contesti, oppure descrivevano meglio il luogo e l'atmosfera, a mio parere. Un esempio dai miei appunti è l'utilizzo di "tune", con cui si intendono pezzi strumentali nella musica tradizionale irlandese: letteralmente è traducibile con "melodia", "motivo", ma anche con "brano" o "canzone", che non è completamente esatto, perché di fatto non viene cantato. Ho risolto di tradurre con "melodia", che utilizzerò da qui in avanti, che però non mi sembra descrivere completamente le linee musicali che si intrecciano suonate da vari strumenti, come sono i pezzi strumentali che ho sentito; inoltre, "tune" si rifà anche al verbo "to tune", "accordare" o "sintonizzare", che penso riporti molto bene al pensiero l'obiettivo

e il tentativo dei musicisti durante una sessione, dalla quale nascono poi le stesse melodie tipiche della tradizione irlandese, di far suonare bene assieme svariati strumenti e creare armonia. “Melodia” è comunque un termine corretto, però nel mio immaginario si rifà più al prodotto finale, un componimento armonico, prima che al tentativo del crearlo, e di “accordare” gli strumenti tra di loro. Per questo, nel diario di campo mi sono sempre riferita ad essi con “tune”, e solo in una elaborazione successiva ho cominciato ad utilizzare la sua traduzione in italiano.

Alcune pagine intere del diario, come quelle contenenti le domande agli interlocutori, sono scritte direttamente in inglese per semplicità, perché ho pensato che le avrei dovute leggere, e scriverle nella lingua delle interviste mi assicurava che la formulazione e i termini fossero intesi nel modo più vicino possibile a come li avevo pensati originalmente, oltre che per facilitare la fluidità della conversazione stessa. Per casi simili nell'ambito di questo lavoro, riporterò le versioni e i termini in entrambe le lingue, di cui quella in lingua originale in nota, con traduzioni effettuate da me per come ritengo il più possibile aderenti alla mia comprensione, e all'utilizzo nel contesto da come l'ho intuito.

Infine, ritengo di esplicitare che ho usato un metodo qualitativo, e non quantitativo, per cui ho preferito approfondire la relazione con alcuni interlocutori in particolare per alcune loro qualità nell'esposizione e caratteristiche del loro rapporto personale con lo strumento, invece di mirare a intervistarne un numero più ampio; questo mi ha permesso di raggiungere l'obiettivo della mia ricerca per quanto riguarda la sezione dedicata all'antropologia degli oggetti, basato sui casi singoli degli individui e della loro esperienza.

La struttura di questo lavoro segue una esposizione dal generale al particolare. Nel primo capitolo verrà spiegato il contesto teorico in cui si situa la ricerca, le discipline di riferimento e presentato il posizionamento del lavoro nell'ambito di queste stesse, nonché i metodi applicati. Queste sono l'antropologia degli oggetti, gli studi dell'identità nell'ambito dell'antropologia culturale, e l'antropologia della musica; esporrò come le ho conciliate nelle domande di ricerca e nel lavoro per poter effettuare un'analisi che prendesse in considerazione la costruzione del contesto culturale e allo stesso tempo l'esperienza personale degli individui.

Nel secondo capitolo si tratterà appunto della costruzione dell'identità irlandese, o *Irishness*: questa parte del lavoro ha l'obiettivo di rispondere alla domanda di ricerca

inerente alle costruzioni etniche e identitarie che sono e sono state associate alla definizione di “cultura irlandese”, e con quali processi queste sono diventate rilevanti per questa stessa. Verranno commentate perciò sia rappresentazioni esterne che interne al gruppo stesso, e come hanno costruito stereotipi associati ancora oggi al popolo irlandese; dato che queste sono tratte spesso dalla storia del paese, verrà fatto inoltre un excursus storico degli aspetti salienti nella storia d’Irlanda legati alla memoria etnica, tra cui rilevanti sono i Celti, la dominazione inglese, le ribellioni, l’indipendenza e i conflitti religiosi, e il *revival* gaelico. Verranno esposti i meccanismi di enfattizzazione di tratti culturali e per quali motivi lo sono, quale ruolo hanno il mantenimento e la sponsorizzazione delle caratteristiche storiche “autentiche” e di quelle linguistiche in particolare.

Il terzo capitolo situa la connessione della musica all’identità irlandese, vale a dire, sarà analizzato con quali processi la musica “etnica” dell’Irlanda è riconosciuta e diffusa come uno dei principali “attributi” della cultura irlandese, fino ad apparire quasi come naturale affinità posseduta dal popolo. Con questo scopo verranno esposti i temi rilevanti in connessione con la musica tradizionale in Irlanda, quali discorsi vi sono stati associati per essere definita tale, come questi sono stati e sono ancora gestiti e se si possano ritrovare ancora oggi nel contesto della mia ricerca. In questo ambito presenterò l’associazione *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* e il suo ruolo come organizzazione di promozione culturale e musicale, con cui ho personalmente avuto contatti e interviste; incluse saranno anche osservazioni della rilevanza musicale in vari contesti in cui ho partecipato durante la mia esperienza di campo.

Il quarto capitolo sarà quindi interamente dedicato all’analisi degli strumenti musicali tradizionali irlandesi e al rapporto di questi con gli interlocutori. Essendo infatti oggetti “situati” in una rete di contesti culturali, personali e collettivi, le stratificazioni di significati impliciti ed espliciti possono essere osservati nella relazione con gli individui nella loro specificità, rivelando anche la loro esperienza nei contesti di influenza delle costruzioni culturali. Verrà fatta una contestualizzazione breve che includerà alcune particolarità delle definizioni degli strumenti tradizionali irlandesi (sia quelli presi in analisi che altri di rilevanza), come sono stati definiti e affermati tali, le concezioni di autenticità riguardo ad essi, i processi con cui strumenti “non irlandesi” sono stati incorporati nella musica tradizionale e con che adattamenti materiali e sonori. Tramite le interviste sarà tracciata la connessione degli strumenti alla musica tradizionale

nell'esperienza individuale degli interlocutori musicisti, in cui temi rilevanti emersi sono in particolare riguardanti i contesti di esecuzione musicale, di apprendimento, e di trasmissione di passione e abilità musicale. Essenziale è anche l'analisi della materialità dello strumento e l'influenza reciproca tra soggetto e oggetto, i movimenti e la posizione del corpo associati ad esso, oltre a svariati altri aspetti fondamentali come dettagli estetici, gusti, modifiche, termini che designano componenti specifici, manifattura, manutenzione, origine e utilizzo del nome dello strumento. Inoltre, il discorso rilevante dello stile che unisce sia la relazione tra individuo e strumento e la sua collocazione territoriale e nei discorsi di tradizionalità associati.

Infine, la conclusione sarà dedicata a riflessioni e osservazioni personali sull'esperienza della ricerca in sé, in particolare sulle facilitazioni ma anche sui dubbi e gli ostacoli; inoltre, considerazioni precedenti e successive al campo, sul rapporto con gli interlocutori, aspetti che mi hanno più sorpreso della ricerca e della vita in Irlanda in generale e opinioni sulla riuscita del campo.

Nell'appendice verranno riportati bibliografia, sitografia, struttura e domande delle interviste, estratti trascritti di queste stesse citati all'interno del lavoro e fotografie.

Capitolo Primo

Il posizionamento teorico

La mia ricerca si situa nell'ambito di varie discipline nell'antropologia culturale: per parlare di come gli strumenti musicali si situano nelle costruzioni identitarie culturali nell'Irlanda moderna, ho preso come riferimento un'ampia bibliografia per questo lavoro.

Innanzitutto, gli studi che trattano dell'identità, nell'ambito dei quali vari autori hanno scritto cercando di definire cosa si intenda con e cosa si definisca con essa. Ugo Fabietti (2000) espone i concetti che hanno forse maggiormente influenzato il mio orientamento teorico e mentale durante la ricerca. In particolare, afferma che ciò che viene chiamato etnia come concetto stabile è in realtà una costruzione: gruppi di persone autodefiniscono le caratteristiche proprie e decidono criteri di appartenenza e di esclusione, una connessione ad un territorio specifico, qualità determinanti e un nome con cui si presentano come insieme empirico, definito e identificabile. Questo è spesso basato, e più fortemente autenticato, nella comparazione con altri gruppi di individui, a cui vengono invece attribuiti tratti innati negativi, che stabiliscono chiari confini umani e gerarchie su cui si fondano le interazioni esterne, la concezione di sé e dell'altro, e la categorizzazione creduta oggettiva delle differenze tra i due. Tantissimi fattori vi si aggiungono, con cui ulteriori divisioni e motivi di netta separazione vengono affermati, sui quali si appoggiano a loro volta produzione, riproduzione, e in certi casi anche ridefinizione dell'identità etnica: tra quelli menzionati da Fabietti, vari sono stati rilevanti per la mia ricerca. Nel dettaglio, le considerazioni dell'autore sulla rivendicazione da parte degli autodefiniti gruppi etnici di autenticità rispetto al passato, connessa a ciò che viene chiamata la memoria etnica, vale a dire la selezione di aspetti con riferimento storico che vengono scelti come rappresentativi di un gruppo, presentati come tradizioni mantenute immutate e importanti per la connessione al passato collettivo, oltre che peculiari della cultura in questione, e perciò definenti la sua singolarità. Nella storia d'Irlanda, questo è connesso alla presenza di gerarchie di potere tra le autodefinite etnie nella situazione di un rapporto coloniale perdurato per secoli, che come l'autore afferma, sono giustificati con elaborazioni sostenute culturalmente innate di disumanità e inferiorità. In questo contesto, quelli che vengono chiamati conflitti etnici avvengono per motivi legati a queste stesse rigide definizioni, fomentati dall'estrema divisione e apparente inconciliabilità dei tratti

caratteristici che ogni gruppo afferma di rappresentare e avere diritto di affermare, basati perciò su una empiricità dell'appartenenza etnica di ogni individuo. In antropologia, è importante sottolineare come queste dinamiche vengano di fatto studiate e prese in analisi relativamente ai gruppi protagonisti della ricerca, ma le etnie in sé, così come le caratteristiche che ciascuna sembra attribuirsi, “sono delle vere e proprie *costruzioni simboliche*, il prodotto di circostanze storiche, sociali e politiche determinate [...] non indicano delle realtà statiche, date una volta per tutte” (Fabietti 2000 :21, corsivo dell'autore). L'autore stesso ammette come siano spesso stati proprio gli stessi studi antropologici a diffondere una concezione dell'umanità divisa in gruppi culturali con caratteristiche proprie, incomunicabili e incomprensibili da chi è “esterno”; ma come tale, uno dei compiti della disciplina, che è sempre in evoluzione proprio come i fenomeni culturali che studia, è di proporre una concezione diversa di essi, a partire dall'utilizzo del termine stesso di etnia e cultura. Di queste si parla infatti spessissimo, ma dovrebbe essere chiaro e esplicitato che con esse non è intenzione affermare la veridicità delle caratteristiche che i gruppi etnici reclamano come identificative, differenzianti, stabili, immutate e immutabili: al contrario, essendo questa credenza una “finzione”, i termini devono essere usati in antropologia in particolare, nella loro concezione fluida, cosciente del fatto che la realtà non è frammentata in divisive caratteristiche identitarie ma che i processi che la fanno percepire tale, e i significati che assumono per gli individui, sono ciò che davvero deve essere analizzato. In questo senso e per questi scopi io stessa la userò in questo lavoro, in cui gli aspetti rilevanti e relativi al contesto esatto della mia ricerca saranno esposti nel dettaglio più avanti.

Un altro autore centrale per i miei riferimenti in questo ambito è Marco Aime. In *Eccessi di culture* (2014), evidenzia come le così chiamate differenze culturali siano al centro di molte politiche e costruzioni a opera delle nazioni nell'epoca contemporanea: secondo l'autore, si pone molto accento sulle diversità, che vengono attribuite a fattori culturali e proposte come inconciliabili, contribuendo a conflitti a cui non sembrano esserci soluzioni. L'appartenenza ad una “cultura” ed una “tradizione” specifiche e determinate da apparenti segni concreti sono alla base di estrema divisione e relativismo culturale, che cementifica l'idea che l'esperienza della realtà sia determinata da fattori culturali si appartiene, che è sempre stato così, e sempre continuerà tale. In particolare, elementi della storia passata vengono letteralmente utilizzati per creare un collage identitario che legittimi l'autenticità, e quindi l'affermazione di differenza di un certo gruppo etnico:

proprio Aime fa l'esempio dei Celti, la cui storia è per gran parte inventata, per svariati motivi identitari di varie nazioni d'Europa, tra cui centrale è proprio l'Irlanda, e di cui si parlerà meglio nel prossimo capitolo. Questa prospettiva nello specifico è stata utile per l'analisi della strumentalizzazione della cultura in ambito nazionale, nella politica e nella presentazione di sé che ogni paese, nella sua concezione di territorio abitato da persone unite da una stessa cultura, propone al suo interno e al suo esterno. Si è assistito infatti ad una progressiva idealizzazione del concetto di nazione, come incapsulante l'appartenenza primaria di un individuo, per cui ci si schiera, e per cui si giustificano diversità spesso essenzializzate. In molti conflitti, sostiene Aime come Fabietti, la cultura è forzatamente resa la causa dei divari, e molto spesso a opera proprio azioni politiche, in modo da convincere gli individui che, trattandosi di diversi modi di vedere il mondo, il dialogo non cambierebbe la situazione, per cui non resta che lo scontro. "Perché sono troppo diversi" è il ragionamento che sussiste all'odio tra gruppi in cui in realtà sono le costruzioni ad aver creato differenze e stereotipi: è esattamente questo il caso dello stesso conflitto anglo-irlandese, durato secoli, in cui la dominazione culturale e un estremo disprezzo hanno giustificato la colonizzazione e lo sfruttamento delle risorse e delle persone in Irlanda da parte del popolo inglese, creando, fomentando e strumentalizzando inoltre la divisione religiosa interna al paese che giustificava il violento conflitto tra protestanti e cattolici. Il così creato razzismo culturale è letteralmente un'arma della nazione che ne gestisce le redini, ed è estremamente difficile da sradicare dal passato dei gruppi che ne sono coinvolti, da entrambe le parti; l'odio persiste, e il dolore collettivo dei conflitti rimane come rancore concentrato verso una nazione intera, e ogni singolo individuo che se ne dichiara appartenente. Fredrik Barth (1994, ed. or. 1969) descrive infatti un gruppo etnico come una popolazione che autodefinisce i propri tratti distintivi, non determinati dalla mancanza di contatto con altri gruppi, ma al contrario proprio tramite e per l'interazione con persone considerate appartenenti ad un'altra etnia, e perciò resi percepibili, definiti, e legati indissolubilmente alla "origine" della persona. La stessa scelta di questi è uno strumento che nasce, e regola a sua volta, come vengono gestite le interazioni: "alcuni tratti culturali sono usati dai soggetti come segnali ed emblemi delle differenze, altri sono ignorati, e in alcuni rapporti differenze radicali sono minimizzate e negate" (Barth 1994 :39). Come verrà esposto nel dettaglio nel prossimo capitolo, nel caso irlandese, caratteristiche e costruzioni culturali che oggi sono considerate essere "proprie" degli irlandesi sono nate dall'interazione con il gruppo etnico autodefinito

inglese, dalla comparazione creata e diffusa, e in particolare nel caso di alcuni stereotipi irlandesi, risemantizzati per assumerli come tratti univoci e condivisi, nonostante gli stessi spesso fossero usati per sostenere discorsi razzisti e classisti. Secondo l'autore, studiare il confine (quello concettuale, ancor prima di quello fisico), ossia da dove partono le separazioni identitarie che creano le regole di appartenenza ed esclusione e dove esse vengono affermate e mantenute, è interessante e fondamentale da questo punto di vista. È in particolare applicabile l'affermazione di Barth riguardo alla scelta di dare rilievo a un particolare "livello" dell'identità tra quelli forniti dall'organizzazione sociale tradizionale, tra cui il gruppo linguistico, su cui poi vengono costruiti ideali di appartenenza e quindi di identità. Nel caso della mia ricerca, questo è particolarmente vero: una grande parte dell'identità irlandese è definita attorno alla lingua nativa, il gaelico irlandese, che differenzia non solo l'Irlanda dalle altre aree in cui variazioni del gaelico vengono parlate (Scozia, Cornovaglia, Britannia francese, Galles) e dall'Inghilterra a livello nazionale, ma anche all'interno del paese stesso, in regioni dialettali in cui è ancora parlata nella vita quotidiana (*Gaeltacht*). Quanto sia rilevante e inoltre quanto il governo stesso intervenga in queste dinamiche sarà esplorato nel prossimo capitolo.

Anche Francesco Remotti scrive riguardo alla definizione e concezione di identità in antropologia, e la creazione delle differenze attraverso l'interazione tra gruppi. In *Contro l'identità* (2007) afferma che quest'ultima è una costruzione creata attraverso la separazione e l'assimilazione delle caratteristiche che la definiscono. C'è sempre quindi un atto di esplicitazione delle diversità *rispetto a* qualche altro attributo, un processo fondamentale della definizione del sé e di conseguenza, dell'altro. "L'identità si avvinghia alla particolarità, perché la particolarità è garanzia di coerenza, e la coerenza è un valore tipico dell'identità": in questa frase l'autore sintetizza come la ricerca di una caratterizzazione da parte di gruppi etnici involva l'essenzializzazione di tratti che devono apparire coerenti e immediatamente collegabili a questi stessi (ibidem :17). Inoltre, anche Remotti si augura che chi si occupa di identità riesca ad andare oltre essa, per non confermare le pratiche divisive che la ricerca in questo ambito sembra favorire nell'immaginario collettivo. Deve essere considerata con i molti fenomeni che influenza all'interno dei gruppi etnici, perché il puro studio di questa non porta alla sua comprensione, e l'estrazione da ambiti specifici può sperare di comprendere solo in parte: ciò che viene chiamato identità stessa non è un nucleo a sé stante, ma dipendente da

contesti e sempre influenzata dall'alterità. È utile secondo l'autore andare quindi "a ritroso" negli studi che si ripromettano di studiare l'identità etnica: partire cioè da come l'identità specifica si vuole presentare, vuole essere percepita, e indagarne il percorso da cui è risultata la costruzione specifica nel presente; questo ovviamente tenendo bene a mente che questa stessa è mutabile, e soggetta a continui cambiamenti, ridefinizioni, e cancellazioni del passato. È proprio questa l'operazione che compio in questo lavoro, partendo da come osservo l'Irlanda contemporanea, analizzandone le costruzioni culturali per come appaiono a me e per come posso comprendere vengano percepite dai miei interlocutori, nella selezione degli aspetti rilevanti nella storia del paese da presente a passato, e da concezioni generali a specifiche, nell'ambito musicale e degli strumenti presentati come tradizionali.

Non ho perciò intenzione di definire cosa sia effettivamente l'identità in sé, ma come il concetto stesso di questa venga costruito, diffuso, manipolato, utilizzato, e come influisca sulla percezione del sé individuale e collettivo, in quelli che vengono definiti contesti culturali. Riprendendo una domanda di Remotti: "quali sono le esigenze rispetto a cui l'identità si configura come risposta?" (2019 :28), con quali processi e motivi la creazione di caratteristiche forzatamente associate ad una identità connessa ad un popolo diventa rilevante, necessaria, e auspicata? L'autore afferma che spesso al centro vi è il bisogno di riconoscimento, una affermazione di un particolare modo di essere che differenzia dall'alterità. In questa formulazione la mia ricerca e il suo contesto specifico sembrano rientrare molto bene, in particolare nella rilevanza che le dinamiche tra quelli che sono definiti i nuclei etnici di inglesi e irlandesi, come sarà spiegato nei dettagli più avanti. Remotti mette infine in guardia dal "dimenticare" le somiglianze, nell'accentuare le differenze che sembrano fornire una sicurezza della particolarità, nel creare nuclei di assoluta appartenenza e comunità omogenee (Remotti 2019).

Il secondo ambito di riferimento per il mio lavoro è l'antropologia della musica. Innanzitutto, per delineare questa si fa spesso riferimento al termine etnomusicologia, la disciplina nel "campo di indagine etnoantropologico dedicato ai suoni" (Pennacini 2013 :223). La definizione stessa sembra estremamente ampia, ma di fatto lo è lo stesso campo di studi: a livello di soggetto della ricerca, di metodi, e di orientamento teorico si ha una vastissima formulazione che risulta in una difficile denominazione precisa, e perciò in tante "etichette" interne o affiancate ad essa. Definirò qui il posizionamento della mia ricerca in questo ambito, che è direttamente connesso alla specificità delle mie domande

di ricerca e di conseguenza, delle questioni che ho la possibilità di analizzare e proporre con essa.

Innanzitutto, se il soggetto di studio è ciò che una cultura considera essere musica, e non i suoni (una chiara separazione non è però sempre possibile), una prima distinzione può essere fatta tra l'interesse alla musica in sé nel contesto di un gruppo etnico, con attenzione in particolare a categorizzazione, composizione, e definizioni teoriche di questa, con cui ci si orienta all'ambito strettamente musicologico; o invece se la musica è presa in analisi considerandone la relazione e i rapporti con gli esseri umani e i loro contesti di produzione, esecuzione e ascolto, in cui è opportuno adottare una prospettiva più vicina a quella antropologica. Entrambe però rientrano sotto "etnomusicologia", di fatto, pur potendo essere distinguibili tra loro: proprio per questo possono avere molto in comune nel metodo e nell'approccio allo studio della musica (ibidem).

Alan Merriam e la sua precisa descrizione della disciplina che lui chiama etnomusicologia sono stati di aiuto nel capire io stessa come situarmi: nel creare una sua definizione di questa, afferma che è "the study of music in culture" (1964 :6), con cui intende sottolineare come ogni musica sia situata nel contesto in cui viene creata, e il focus sulle persone come origine dell'atto musicale non andrebbe a suo parere dimenticato né escluso dall'analisi stessa. Afferma infatti, che spesso l'aspetto antropologico di considerazione degli esseri umani viene lasciato da parte nell'etnomusicologia, a favore di una concentrazione sul "prodotto", la musica, e sullo studio tecnico e teorico di questa; in più, ritiene questa disciplina troppo influenzata dalla nozione che si debba conservare ciò che sta andando inevitabilmente perduto con il passare del tempo, soprattutto nella musica popolare, e che quindi gli etnomusicologi vengano visti come avventati nel registrare e archiviare per mantenere la memoria. Nella concezione della disciplina fornita da Merriam, considerare la musica come parte del comportamento umano, perciò influenzata da fattori umani nei contesti in cui viene prodotta, è essenziale per comprenderne gli scopi, i motivi e per considerare punti di analisi centrali: ad esempio, i movimenti e posizioni del corpo quando si suona uno strumento, il comportamento associato socialmente ai musicisti, gli atteggiamenti *mentre* si ascolta musica quindi l'impatto emotivo e sentimentale di questa, i metodi dell'apprendimento della disciplina, e caratteristiche e qualità associate al diventare un buon musicista (1964 :14-15). Questo approccio è considerato chiaramente più orientato

all'aspetto sociale della musica, e per questo prende il nome, dal titolo dell'opera stessa di Merriam, di antropologia della musica. È proprio questo che ho preso in considerazione nella mia ricerca, per analizzare come la musica viene concepita dai singoli individui con sentimento di appartenenza ad un gruppo etnico, quali costruzioni culturali vi sono associate, come sono state create e proposte, e questo, come lo stesso autore afferma, è propriamente antropologico:

“[i]f, on the other hand, the aim is to understand music in the context of human behavior, the field worker becomes almost automatically an anthropologist, for his concern is not more upon the recorded sample than it is upon much broader questions of the use and function of music, the role and status of musicians, the concepts which lie behind music behavior, and other similar questions. Here the emphasis is upon music but not upon music divorced from its total context; the investigator attempts to emerge from his study with a broad and generally complete knowledge both of the culture and the music, as well as the way music fits into and is used within the wider context. It is eminently clear that the orientation of the student in respect to these approaches will enormously affect not only his results but his field methods and techniques as well (Merriam 1964 :42).

Come ho già detto infatti, il mio approccio porta assieme metodi e teorie di varie discipline interne all'antropologia, il che definisce l'orientamento che ho voluto dare anche nella parte inerente alla musica, basandomi su come l'autore propone lo studio della cultura materiale musicale per analizzarne l'aspetto sociale, unendo quindi i campi di studi della cultura materiale ed etnomusicologia.

Inoltre, un altro campo di analisi di quest'ultima è l'attenzione al cambiamento della musica; in contrasto però a quello che è ritenuto uno dei fini di questa disciplina nell'etnomusicologia tradizionale, ossia come già detto, conservare le tradizioni musicali che vanno scomparendo nella modernità, un orientamento volutamente orientato al ruolo sociale della musica proposto dall'autore è l'analisi di come questa stessa cambia rispetto alla capacità umana di cambiare, e ai valori culturali associativi. Vale a dire, Merriam pone l'accento sul fatto che la velocità e i parametri con cui avviene il cambiamento musicale possono essere posti dalla “cultura” (1964 :307). Che cosa esattamente intenda con cultura e con che processi questo possa avvenire non viene definito nei dettagli, ma nel corso di questo lavoro cercherò di spiegare io stessa come questo assunto sia vero per il contesto specifico in cui ho eseguito la mia ricerca.

La differenza essenziale dalla disciplina dell'etnomusicologia al mio approccio di questo lavoro è perciò, che non mi occupo "strettamente" di musica, o teoria musicale: vale a dire, non è il mio obiettivo, né mia capacità, trascrivere la musica, sebbene abbia raccolto diversi campioni musicali durante la ricerca sul campo. Considero invece di mio interesse e affine ai miei obiettivi un orientamento teorico posizionato nell'antropologia della musica, nello studio cioè del ruolo sociale e della rilevanza resa culturale dell'ambito musicale, poiché ho appunto considerato una stretta connessione con il contesto umano della musica, nonché l'approccio degli individui che ho intervistato a questa stessa, con il fine di fornire una prospettiva molto personale e situata in contesti determinati, invece di una considerazione generale.

In connessione con gli studi sull'identità precedentemente esposti, l'antropologia della musica può inoltre analizzare la connessione tra produzione o consumo di musica e affermazione o costruzione delle identità: ci sono infatti "forme di identità che la musica (attività sociale per eccellenza) concorre significativamente a determinare ed a esibire (a volte persino ad ostentare) nei confronti di chi ne è escluso o se ne vuole escludere [...] la musica, il far musica pertanto, è un'attività che, al tempo stesso, ci accomuna a qualcuno e ci separa da qualcun altro" (Keller 2003 :188). I valori che vogliono essere espressi come caratteristici della cultura e perciò dell'identità stessa si ritrovano nella musica, essendo questa un mezzo di espressione carico di significati, diretto e immediato, che si diffonde e ricorda facilmente; e alla cui base vi è inoltre una scelta di identificazione che arriva alle radici dei bisogni identitari, di definirsi e di separare l'alterità collettiva.

Una brevissima menzione infine sul metodo, che io stessa ho selezionato dalle teorie e dai consigli dei manuali teorici di etnomusicologia. Alcuni in questo campo sono stati utili in particolare perché più specifici rispetto al metodo antropologico generale: dovendo parlare di musica e strumenti musicali durante le interviste infatti, come sottolinea Magrini

le domande [...] possono andare a toccare un sapere non accessibile agli *outsider*; l'intervista può chiedere di mettere a parole ciò che ordinariamente in quella cultura non viene verbalizzato; [...] un sistema per evitare parte di questi problemi è ricorrere piuttosto a conversazioni informali in cui l'etnomusicologo cercherà di sollecitare il/i partner a toccare gli argomenti che lo interessano, senza però irrigidire il dialogo in una vera e propria intervista, condotta magari con un questionario in mano, simbolo di una comunicazione del tutto spersonalizzata (2002 :38).

Certe conoscenze non sono infatti esplicitate verbalmente in questo campo, in cui spesso gli interlocutori si affidano all'orecchio più che alla spiegazione a parole, per imparare, intendere tecniche e stili musicali.

Nonostante non fosse mio compito la trascrizione musicale, essendo la mia ricerca comunque in parte riguardante la musica, ho partecipato in ogni occasione possibile in contesti in cui questa fosse rilevante o importante, per «documentarle nel loro contesto abituale» (ibidem), registrando campioni di pezzi, su cui poi poter prendere appunti riguardo a varie questioni: questo è affine ad un metodo etnomusicologico, anche se non ha gli stessi obiettivi di preservazione e archiviazione musicale.

Per quanto riguarda il mio posizionamento nell'antropologia degli oggetti, varie considerazioni devono essere fatte. Innanzitutto, il contributo fondamentale di Appadurai ha fornito la base del mio approccio teorico allo studio degli oggetti nella mia ricerca: le formulazioni contenute in *The Social Life of Things* (1986) sono di estrema importanza perché pongono l'attenzione sul fatto che gli oggetti, le cose come riporta l'autore ("*things*"), hanno una vera e propria biografia, una "vita sociale", comparabile a quella degli stessi esseri umani, perciò agli oggetti può essere riconosciuta di fatto una vita propria. In questa visione, la dicotomia gerarchica soggetto-oggetto che spesso predomina nel pensiero occidentale, ha annullato la potenzialità degli oggetti, della materia stessa, di influenzare in modo anche sostanziale l'individuo, e concepito a lungo le cose come separate nell'essenza stessa di materia inerte, dagli esseri umani. Appadurai afferma che la prima visione che pone attenzione sulle dinamiche sociali che coinvolgono gli oggetti è la teoria del feticismo delle merci di Marx: i contesti in cui si trovano gli oggetti ne determinano il valore economico, sulla base del quale possono poi essere scambiati per ricavarne profitto in una dinamica così regolata tra soggetti. Lo studio della cultura materiale parte dalla considerazione che certe dinamiche sociali avvengono in determinati modi perché centrate sugli oggetti, e i valori che vi sono attribuiti: a partire dalle osservazioni di Malinowski, e l'attenzione alle regole di scambio di conchiglie decorate, detto *kula*, e all'importanza di questi oggetti attorno a cui ruota l'interazione di gruppi residenti nelle isole Massim della Nuova Guinea, il valore che acquisiscono, e la storia che possono raccontare, detto *keda*, si può applicare, secondo Appadurai, un'analisi simile in contesti di studio della cultura. Afferma perciò come gli oggetti abbiano fasi della loro esistenza, in cui possono assumere vari valori e influenzare dinamiche sociali,

e si può perciò distinguere fasi in cui gli oggetti sono *commodities*, in cui hanno cioè un valore economico assunto tramite la potenzialità di essere scambiate, ma che possono però assumerlo o perderlo varie volte. Quando queste non sono nel loro *commodity state*, che valore assumono dunque? Agli oggetti viene posta una rilevanza sentimentale, emotiva, da parte dei soggetti; le cose al centro delle analisi antropologiche vertono perciò gradualmente verso oggetti che sono comunemente, a prima vista nella visione occidentale, banali, comuni, diffuse, che non hanno vera importanza nel sistema economico, la prima categoria che crea valore per gli oggetti stessi, ma che in certi casi è possibile che siano volutamente sottratte al loro stato di *commodities* ed escluse dal circolo di scambio economico, perché si ricoprono di significati che li legano a individui che li possiedono. Il loro valore monetario diminuisce, ma il loro valore affettivo aumenta, e questo le rende preziose per i significati di cui sono ricoperte, i ricordi che mantengono in vita, che oltre ad una biografia, intesa come storia tracciabile delle fasi dell'oggetto, assumono quindi una vera e propria vita, sono intrisi della forza vitale del loro rapporto con le persone (Kopytoff 1986, Bernardi e Dei 2011). «[C]ome gli oggetti sono vissuti, a quali esigenze oltre quelle di funzionalità rispondano, quali strutture mentali si intersechino a quelle funzionali e le contraddicano, su quale sistema culturale, infra- o transculturale, sia fondato il loro vissuto quotidiano»: questa frase da *Il sistema degli oggetti* di Baudrillard (2007 :8) descrive perfettamente l'obiettivo della mia ricerca nella disciplina di antropologia degli oggetti, con al centro lo studio degli strumenti musicali.

Nella parte dedicatavi in questo lavoro ho cercato di svelare e comprendere per quanto possibile a me come esterna, le reti di significati di cui sono ricoperti gli strumenti musicali di cui gli interlocutori fanno uso; specificatamente, poiché si tratterebbe altrimenti di una vastità di questi, come la connessione individuale con l'oggetto si situa in un discorso identitario collettivo riguardo al rapporto con la musica, e alla classificazione degli oggetti stessi in “strumenti della tradizione musicale irlandese”.

Per fare ciò, ho cercato di esplorare quello che li rende particolari, li fa risaltare agli occhi dei loro proprietari: in che termini è concepito, e che importanza ricopre lo strumento musicale per il suo musicista, quali storie hanno vissuto assieme, quali caratteristiche particolarmente apprezzate (o disprezzate) possiede, cosa rappresenta singolarmente l'oggetto, ma anche la classe stessa di oggetti simili, o diversi, quali tratti ha l'energia vitale di cui è stato investito, e come ha accompagnato l'esistenza

dell'individuo in questione, pur rimanendo un'entità indipendente (Bodei 2011). Come questo è stato esplorato emergerà nella sezione dedicata, in particolare dai temi particolarmente interessanti analizzati a partire dalle interviste agli interlocutori.

I concetti elaborati in connessione con gli studi di cultura materiale che mi sono stati utili durante la ricerca in particolare sono l'*agency*, o "agentività" degli oggetti, ossia la capacità di influire sul comportamento dei soggetti, in cui quindi la materia non è più passiva subente la sola volontà attiva degli individui, ma diventa capace di dirigere, indirizzare, persino costringere in certi casi le azioni, o i pensieri che vi sono orientati o connessi (Bernardi e Dei 2011, Fabietti 2014). Inoltre, quella che viene definita "densità" da Annette Weiner, che a mio parere descrive perfettamente la percezione che si ha di oggetti in cui valori, memorie, usi, storie, modifiche estetiche, associazioni simboliche hanno creato stratificazioni che lo rendono intenso, denso appunto, di significato per chi lo possiede, e che rende l'oggetto unico anche tra oggetti simili. Orvar Löfgren afferma in più che gli oggetti possono subire un processo di disoggettivazione, una proiezione al di fuori della materia di cui sono fatti, quando sono "investiti di una forte carica emozionale" (2011 :84) il cui legame con il soggetto è incisivo, e il soggetto ricorda e viene definito e guidato dalla presenza materiale e simbolica dell'oggetto nella sua vita, e ciò che l'oggetto stesso ha vissuto e la sua materialità è la base di questo e ne alimenta l'intensità della relazione. Riflettono non solo le esperienze concrete nella vita, ma anche quelle emotive e le opinioni e i punti di vista, perché seguono nel percorso del soggetto, pur avendo un loro percorso indipendente. Infine, la considerazione che in aggiunta a questo spessore di significati individuali e soggettivi, gli oggetti si situino in discorsi collettivi e che ne assumano significati condivisi da un gruppo etnico, ad un livello di classe o nazionale, che quindi contribuisce alla costruzione e percezione di una collettività, oltre che di una singolarità. Nonostante questo sia connesso ai beni di consumo da Sophie Chevalier (2011), si applica bene all'analisi degli strumenti musicali come oggetti a cui nel contesto irlandese si associano significati di identità collettiva, questi stessi costruiti su di essi e resi simboli nazionali e regionali, perciò esterni e significanti per un gruppo etnico e la propria autodefinizione, ma allo stesso tempo sono appropriati dai singoli musicisti e ricoperti di significati personali, anch'essi contribuente all'espressione e percezione di individualità e identità della persona stessa.

Dalle osservazioni di Daniel Miller (1998) ho ulteriormente specificato il focus della ricerca sugli oggetti. In *Material Cultures. Why some things matter* rimarca infatti come

alcune tendenze negli studi degli oggetti li analizzassero alla luce delle costruzioni sociali che li avevano prodotti, perciò prendendo in considerazione la fabbricazione di questi, e inoltre implicando che strutture stesse fossero a priori dell'ordine sociale e fossero dunque osservabili *negli* oggetti stessi in quanto risultato inevitabile e parte passiva di questo processo. Miller propone invece che questa prospettiva venga ribaltata, vale a dire che gli oggetti siano il punto di partenza dell'analisi, in quanto proprio la materia (*matter*) di questi è ciò che dà origine alle stesse strutture culturali, che diventano importanti (*matter*) per gli individui a partire dalla loro relazione con gli oggetti in questione, parte attiva nel definirli.

Proprio questa considerazione della centralità degli oggetti nella definizione delle identità legata in particolare alle rappresentazioni della cultura è applicabile alla mia analisi degli strumenti musicali considerati tradizionali irlandesi e della rilevanza del loro ruolo nel contesto irlandese, e verrà calata nel contesto della ricerca.

Alcune precisazioni vanno fatte sulla considerazione degli strumenti musicali come oggetti della mia ricerca negli studi sulla cultura materiale, di cui gli ultimi sviluppi si focalizzano sullo studio di oggetti ordinari presenti nella quotidianità dei soggetti, per mostrare come cose che sono molto presenti nella vita di tutti i giorni sono spesso talmente comuni da non essere considerate come aventi significati, valori e ricordi, che raccolgono dal loro utilizzo costante e dalle loro interazioni (Bernardi e Dei 2011, Dei e Meloni 2015). Ad un primo ragionamento quindi sembrerebbe che gli strumenti musicali non rientrino in questa categoria, come oggetti spesso connessi concettualmente ad un talento, alle persone che li possiedono perché hanno l'abilità di riuscire ad utilizzarli per produrre melodie, e perciò letteralmente extra-ordinari. D'altronde, uno strumento sembra comunemente ricoprire il suo ruolo quando è abilmente utilizzato, in una associazione della capacità di chi lo maneggia correttamente e oltre, con maestria, a ciò che davvero lo renderebbe "compiuto" nel suo scopo materiale; una categoria di oggetti perciò, che richiedono e hanno come insita funzione qualcosa di straordinario, inteso come fuori dal quotidiano. Un discorso contestualizzato nel luogo della ricerca può però essere compiuto in questo punto. In Irlanda, come ho scoperto anche dalla mia esperienza di campo, la musica ricopre un grande ruolo nella vita del paese: dalle esibizioni e sessioni musicali nei pub, nelle strade, nell'università, ai capillari corsi di musica, agli strumenti considerati simbolo e rappresentazione del paese stesso, ho trovato inoltre che molte famiglie con cui ho interagito avevano in casa strumenti musicali, proprio grazie a musicisti nelle

generazioni passate e presenti che li passavano o lasciavano in eredità o in prestito. Sia che questi vengano poi effettivamente utilizzati, oppure che siano in angoli della casa, rimangono comunque per questi individui, oggetti a cui non si è del tutto estranei, che vengono situati in un contesto domestico. Per gli interlocutori della mia ricerca nello specifico, gli strumenti musicali sono di fatto parte della quotidianità: trattandosi di musicisti, insegnanti di musica, e liutai, come emerge dai dialoghi con loro sono individui che maneggiano, osservano, suonano, provano, effettuano manutenzioni o riparano strumenti musicali di frequente, come parte del loro lavoro, nel loro tempo libero, o entrambi. Si potrebbe quindi dire che questa categoria di oggetti, nel contesto e nelle situazioni individuali di cui si è occupata la mia ricerca, ricoprono il titolo di oggetti quotidiani, sebbene non interamente ordinari, inteso come posseduti da una grande maggioranza delle persone. Ma mi sento di affermare che dalle mie osservazioni, la presenza di strumenti musicali e la familiarità con essi, sembra essere piuttosto diffusa nel contesto culturale del paese (la mia stessa famiglia ospitante possedeva una chitarra acustica e un *tin whistle*), sebbene non assoluta; interlocutori e conoscenti mi hanno però detto che la contea di Cork non è particolarmente rinomata per la musica tradizionale, come invece lo sono zone più tradizionalmente “vive” in questo senso, come la contea di Galway a ovest e di Sligo a nord, in cui, affermavano, esistono famiglie e paesi interi che da generazioni sono conosciuti per la straordinaria abilità di ogni singolo individuo con molteplici strumenti musicali. Perciò, le mie osservazioni non sono forse così avventate.

Una disciplina in cui sconfinava la mia ricerca infine è l’organologia, considerata branca dell’etnomusicologia e spesso integrata negli studi in questo campo, poiché “studia gli strumenti musicali e come essi vengono creati, modificati e usati dalle culture in qualità di attrezzi primari del fare musica” (Slobin 2002 :152). Per quanto questa disciplina sia molto più tecnica nella descrizione accurata delle componenti e strutture materiali, metodi di costruzione e modifica degli strumenti musicali in quanto tali, ritengo utile farne riferimento perché la mia ricerca vi si avvicina per quanto ne consentano le mie conoscenze e ciò che gli interlocutori stessi possono dirmi riguardo ad essi, pur comunque prendendo in centrale considerazione l’interconnessione dell’oggetto con il soggetto nella produzione, riproduzione e affermazione dei costrutti identitari nei contesti di cui ho avuto esperienza.

Per concludere questo capitolo, volevo infine riportare il mio punto di vista su come questo lavoro si situi nel presentare una prospettiva ben specifica. Come affermano

Wilson e Donnan (2006), non esiste un'univoca immagine e percezione dell'Irlanda, sia dall'interno che dall'esterno di essa: ci sono, secondo gli autori, tante Irlande quante rappresentazioni vengono fatte di essa, in aspetti, discipline, periodi storici e zone di ricerca più disparate. Queste sono condizionate da punti di vista situati, e perciò, costruzioni stesse di come viene compresa e intuita quella che viene definita cultura irlandese, e la disciplina che se ne occupa maggiormente condivide parte di questa costruzione. Gli autori affermano infatti «we hope to offer the opportunity [...] to see how anthropologists have constructed Irish society and culture, in what we call 'Anthropology Ireland', and in so doing have contributed to a distinct discourse on Ireland» (ibidem :3). Distinguono infatti la "Irlanda dell'antropologia" dalle altre visioni di questa proposte da altre discipline perché gli interlocutori degli antropologi sono spesso persone considerati irrilevanti negli altri studi, con un approccio *bottom-up* e studi etnografici di persone ritenute periferiche. Queste considerazioni mi hanno permesso di tenere a mente che anche la mia ricerca darà luogo ad una costruzione dell'Irlanda, perché proposta e spiegata dal mio personale punto di vista, che nonostante cerchi di essere contemporaneamente situato e inserito nel contesto, è comunque di per sé limitato e focalizzato sul tema di ricerca che ho scelto, oltre ad un preciso luogo e momento storico, il tutto venendo influenzato non solo dalle mie esperienze vissute volontariamente o involontariamente, ma dalla visione di queste, processate attraverso la mia prospettiva individuale. Il risultato pertanto sarà una presentazione del tema d'indagine da me scelto che per quanto io lo desidero non potrà apparire fluida, caleidoscopica, e complessa come lo è la realtà, e non può in nessun modo considerarsi conforme ad essa, e ancor meno esaustiva. Perciò, anche io contribuisco a creare *una* Irlanda, potrei dire, vista attraverso i miei occhi.

Capitolo secondo

Gli attributi della “irlandesità”

In questo capitolo verranno esposti alcuni processi con cui attributi e costruzioni culturali sono stati associati al popolo irlandese. Per fare questo è necessario rievocare la storia, poiché con essa si può comprendere come le caratteristiche che ne hanno definito l'identità sono state assegnate dall'esterno, e poi risemantizzate dall'interno; inoltre, come affermato nel precedente capitolo, la memoria etnica seleziona e riprende dal passato storico per affermare identificazioni collettive che creino unità e sentimento di appartenenza ad una cultura autentica, e questo come si vedrà, è vero in particolare nel caso irlandese.

2.1 Breve contesto storico

Il popolo nel passato dell'isola che influenzerà molto la concezione interna ed esterna della cultura irlandese è quello dei Celti. Nonostante non si sappia molto, il mistero che circonda questo popolo ha decisamente influenzato la concezione moderna dei gruppi etnici che se ne considerano discendenti, primo fra tutti quello irlandese.

Considerati originari del centro Europa, i Celti hanno una storia ricostruita di grandi migrazioni che li hanno portati in tutto il continente, ma le descrizioni che si hanno sono sempre resoconti di altri popoli, che li definiscono guerrieri coraggiosi, feroci e senza riserve, i cui obiettivi erano combattere, conquistare per ottenere oro e armi, e che ne raccontano inoltre gli estrosi festeggiamenti delle vittorie in battaglia che prevedevano grandi quantità di birra e carne (Ó hÓgáin 2002). Nonostante l'attestata estensione territoriale di questo popolo, esso rimane però tutt'oggi circondato da un alone di mistero, ed è descritto dalle fonti storiche con diffidenza per le strane pratiche, in particolare religiose, comuni alle tribù, in cui la gerarchia viene descritta in particolare da Cesare come composta da un capo, guerrieri di cui una élite di eroi, druidi, nobiltà, popolani, e schiavi. I Celti arriveranno fino alle isole a nord del continente, per prima l'Inghilterra attraverso lo stretto della Manica, in cui rimangono fino alle invasioni dei Romani; da qui si sparpagliano e molti emigrano nell'odierna Irlanda. Qui la loro diffusione e influenza sembra essere stata estensiva e osservabile ancora oggi in vari siti archeologici in tutto il paese.

Specialmente di nota è inoltre il ruolo della Cristianità nella storia d'Irlanda, che ha fornito non solo le prime e maggiori testimonianze scritte accertabili, ma un'influenza culturale che è ancora oggi profondamente connessa con la storia e le costruzioni culturali del paese. In più, vi è associata una delle figure più popolari e comunemente riconosciute identificative, San Patrizio: patrono d'Irlanda e considerato il maggior responsabile della cristianizzazione del paese, vi è legato il simbolo del trifoglio ("shamrock"), che per eccellenza viene associato al paese, la pianta nazionale, e secondo alcune leggende usato dal santo per spiegare la trinità cristiana. La connessione con il colore verde, predominante nel paesaggio dell'isola, e successivamente con la religione cattolica opposta alla protestante che prese a rappresentazione l'arancione (entrambi oggi costituiscono i colori della bandiera nazionale), lo rende il simbolo più rappresentativo del paese nell'immaginario collettivo, e quello più frequentemente diffuso in raffigurazioni e oggetti. L'utilizzo di questo simbolo nel presente manifesta una presentazione di discendenza dal passato selettivamente riconnesso al presente, in processi che verranno spiegati meglio più avanti in questo capitolo relativamente ai cosiddetti Revival gaelici.

Specialmente dalla cosiddetta "Golden Age" celtico-cattolica perciò, sono accertate le influenze storiche riconoscibili fino all'Irlanda contemporanea, dal gruppo linguistico dell'idioma nativo, alle leggende di eroi e divinità, e quelle con cui diventa conosciuta all'esterno, come "terra di santi e studiosi" ("Land of Saints and Scholars")¹.

La minore influenza storica dei Celti in altri territori in cui sono attesi essersi insediati ha reso storicamente l'Irlanda il veritabile centro della "celticità", e quello con cui è nella cultura popolare prontamente connesso. Questo anche per opera della stessa nazione irlandese e della sua presentazione a riguardo, specialmente nella contemporaneità, di una costruita continuità con il popolo celtico: «there is a growing recognition of their rich cultural heritages. Modern Celts are becoming increasingly aware that they are heirs to one of the major traditions of Europe» (Ó hÓgáin 2002 :237). Questo è identificabile nella considerazione che la tradizione orale e la trasmissione di conoscenze sono considerate essere una caratteristica della conoscenza in svariati ambiti della cultura irlandese: dai resoconti sui Celti si scrive che i druidi stessi, le figure sociali connesse al credo in unione con la natura, alla divinazione e alla relazione con le divinità, tramandavano la sapienza

¹ Si veda in appendice l'intervista con Emily, il 30.11.23.

in questi campi oralmente, spesso in versi, agli apprendisti; nella musica, come io stessa ho avuto modo di apprendere, la trasmissione orale delle abilità da maestro ad allievo ha ancora un ruolo preponderante e definisce molto spesso il carattere, l'approccio allo strumento e lo stile stesso di quest'ultimo, come si vedrà nel quarto capitolo. Mi è stato spesso sottolineato come questo sia un tratto caratteristico di molti campi della cultura irlandese, e dalla mia indagine brevemente riassunta in questa sezione ho compreso come anche questo fosse un attributo che mirasse a connettere il sentimento di connessione continuativa con il passato, di legame con una tradizione antica e caratterizzante che fosse considerata peculiare del popolo irlandese, dai Celti ad oggi. Come si argomenterà perciò nel terzo capitolo, anche la musica è oggetto di costruzioni culturali inerenti alla continuazione della tradizione e al legame con il passato e la memoria etnica.

L'invasione normanna iniziata nel 1169 viene considerata il punto di inizio di un conflitto che durerà secoli, e che porta l'Irlanda ad essere di fatto reputata la prima colonia inglese in assoluto (Michelucci 2009). Nonostante in questa prima invasione fossero state riportate un'assimilazione di usi e costumi reciproca tra Normanni e popolo celtico, è da qui allo stesso tempo che si ritiene siano originate le prime descrizioni degli irlandesi e il razzismo che se ne sarebbe sviluppato e perdurato.

Da qui in poi, sovrani inglesi si succederanno nel promuovere una vera e propria conquista coloniale a tutti gli effetti, con cui uno sfruttamento violento del territorio e la sottomissione della popolazione furono attuate sotto la pretesa del controllo dagli attacchi esterni. In queste epoche, le ribellioni furono comunque presenti, anche se deboli e soffocate con violenza e odio estremi dalla dominazione. Con queste si sviluppa anche il disprezzo per quella che viene costruita essere l'attitudine alla ribellione del popolo irlandese, connessa a sua volta "naturalmente" alla sua inerente barbarie e violenza. I pregiudizi irlandesi che hanno influenzato l'epoca moderna, elaborati e diffusi, fondano la relazione tra i due gruppi etnici: «the Irishman's laziness, moral inversion, ingratitude, unreasonableness and other negative attributes [...] formed the core of Irish identity as seen from Britain and were also the exact opposite of those that formed British identity» (Forker 2012 :60). Il perdurare e la risemantizzazione di queste nel corso della storia della relazione dei due paesi hanno lasciato segni indelebili, tanto che ancora oggi sono conosciuti stereotipi riguardo agli irlandesi come persone che si dedicano all'alcool, alle scommesse, ingenui, rubicondi, ignoranti, e presi da attacchi d'ira.

Alcune delle vicende storiche più sanguinose a opera della dominazione inglese comprendono il massacro di Drogheda del 1649, la vendita e deportazione della popolazione come schiavi, la comune definizione di “negri bianchi” che ne legittimava lo sfruttamento, e la Grande Carestia, conosciuta nel paese come *Great Hunger* perché le persone sono state lasciate a morire di fame nonostante l’Inghilterra esportasse alimenti dall’isola (Michelucci 2009).

Nel corso dell’800 in Irlanda le imposizioni inglesi risultano inoltre in una perdita linguistica e culturale: nelle scuole dal 1831 il gaelico viene eliminato, ed è nel 1900 parlato solo in alcune zone del paese, dette *Gaeltacht*. Con il romanticismo e l’interesse nato per le tradizioni popolari in Europa continentale, anche in Irlanda qualcosa comincia a nascere, a partire da usanze native: con la *Gaelic Athletic Association* si tenta di promuovere l’hurling e il gaelic football, sport nativi, mentre associazioni culturali come la *Gaelic Union* e la *Celtic Literary Society* miravano alla promozione linguistica e letteraria irlandese, come si nota dai nomi con l’utilizzo di aggettivi *Gaelic* e *Celtic*. È però la fondazione della *Gaelic League* che si considera l’inizio del Gaelic Revival, un “ripristino” della cultura irlandese e uno dei processi storici più importanti nell’influenzare la percezione dell’appartenenza alla cultura irlandese.

2.2 Il Revival Gaelico e la questione linguistica

La *Gaelic League* fu fondata nel 1893 e gli obiettivi proposti dai suoi membri includevano risollevare la cultura irlandese dalla sua posizione oppressa, a partire dalla lingua, in particolare tramite la preservazione questa e l’estensione dell’uso parlato. Dell’organizzazione facevano parte giovani uomini e donne che avevano ricevuto una buona educazione e percepito il clima di rinnovato interesse nazionalista che stava sorgendo in Europa; ciò che veniva richiesto ai partecipanti però, era di essere “gaelici”, intendendo con questo non unicamente di nazionalità irlandese, ma in grado di parlarne la lingua gaelica. In questo contesto si è idealizzato un effettivo ripristino dello stato pre-coloniale del paese, definita una “de-anglicizzazione” e conseguente “re-gaelicizzazione” (Nic Congáil 2012).

Lo status delle materie di lingua e storia irlandese nelle scuole, oltre alla considerazione di queste popolarmente, era in rapido declino dai decenni precedenti, il “celtico” era un

insegnamento a scelta solamente dal 1878 (precedentemente non era del tutto previsto) e comunque promosso come di poca importanza rispetto agli altri insegnamenti, tutti erogati in inglese anche nelle *Gaeltacht* in cui la lingua veicolare era il gaelico. Una commissione nazionale decisa dal governo inglese era infatti responsabile delle decisioni in ambito educativo in Irlanda, i cui obiettivi erano sempre stati lo stroncamento della lingua irlandese a cui erano ostili, e il mantenimento dell'ignoranza della storia e geografia del paese (Ó Buachalla 1984). Proprio la scuola fu l'ambito delle prime riforme introdotte dalla *Gaelic League*, da cui si auspicava sarebbe potuta crescere una nuova generazione che avrebbe contribuito alla rinascita del paese. Pubblicazioni, incontri, un nuovo giornale bilingue, festival e campi estivi in lingua gaelica per professori furono sponsorizzati, oltre a nuovi programmi scolastici, che contribuirono ad un miglioramento dello status della lingua; una questione importante era però la concezione sociale di questa stessa, legata ad un passato di povertà e repressione culturale che nel nuovo secolo la popolazione aveva desiderio di dimenticare, e che aveva portato all'abbandono volontario della lingua gaelica. In risposta a questo sentimento le azioni della Lega furono risemantizzazioni dello status linguistico e dei significati dell'appartenenza alla cultura irlandese: l'ideale ritorno al passato libero del paese, prima delle enormi sofferenze e restrizioni imposte dal colonialismo inglese, fu una delle utopie del movimento stesso, a cui venivano associate la purezza e particolarità della cultura celtica, che potevano essere affermate nella lingua gaelica stessa.

Tutto ciò è stato giudicato a posteriori come altamente idealista e utopico, oltre che impossibile da realizzare: per quanto doloroso, non è possibile sradicare il passato di un paese colonizzato e sfruttato, e la dominazione culturale non solo era ancora in atto negli anni della Lega, ma aveva già lasciato tracce indelebili. Osservare però il bisogno di emancipazione e di affermazione culturale, di un allontanamento dal passato e di una riaffermazione dell'appartenenza ad un territorio e ad un popolo è estremamente interessante oltre che rilevante per gli obiettivi di questo lavoro. In particolare, è in questo periodo che gli aggettivi "celtico" e "gaelico", di cui il primo definisce il gruppo di lingue indo-europee parlate storicamente dal popolo dei celti, e il secondo strettamente la famiglia linguistica a cui appartiene la lingua nativa irlandese, si diffusero in svariati ambiti associabili all'affermazione culturale, con il quale si cercava di sottolineare l'originalità e autenticità della connessione alla cultura irlandese come discendente dai popoli celtici e conservatrice dell'eredità di questi, per prima la stessa lingua. Oggi nella

cultura popolare è ancora diffusa questa univoca associazione alla cultura irlandese di questi due aggettivi, nonostante non sia unilaterale: infatti, la famiglia delle lingue celtiche si divide in gaelica e bretone, di cui la prima include anche il gaelico scozzese, il mannese e il cornico, sebbene lo status del gaelico irlandese come più esteso numero di parlanti sia ovviamente il maggiore.

Il legame con il territorio è un altro tema nel movimento revivalista: alcuni rappresentanti della Lega infatti avevano l'ambizione di creare una comunità interamente "gaelica" nelle isole Aran, al largo della contea di Galway a ovest del paese, in cui si parlava unicamente gaelico e la piccola comunità era interamente rurale, circondata da brughiere verdi e scogliere a picco sull'oceano turchese. Alcuni membri vi passarono un periodo, e ne diffusero l'idea di riformare una «modern, yet traditional Gaelic nation», in cui i valori antichi dell'Irlanda passata fossero riportati in auge per fondare uno slancio del paese (Nic Congáil 2012 :435). Questa era non solo una chiara romanticizzazione del paese stesso, ma un ideale che riservava serie contraddizioni, essendo ancora diffusa la povertà e un alto tasso di emigrazione, che rendevano difficile vedere nel paese una terra dagli antichi valori celtici per un popolo gaelico rinascete.

Assieme alla promozione linguistica, la Lega Gaelica si occupò anche della diffusione di classi di danza e canti irlandesi, considerati allora parte della tradizione culturale e ancora oggi parte del patrimonio e orgoglio nazionale. In particolare, sponsorizzarono eventi chiamati *céilí*, in cui si danzava sulla musica tradizionale suonata da band locali (a queste e al genere ci si riferirà poi con lo stesso nome). Questa è considerata una tradizione inventata, parte della focalizzazione su usanze tradizionali tra cui appunto sport, danza e musica irlandese che rendevano il paese distinguibile dalla nazione dominatrice e che si usavano per reintrodurre orgoglio e specificità nazionali. L'usanza del *céilí* infatti non era nativa, ma usata per indicare in Scozia in particolare un ritrovo amichevole a casa di familiari o amici per chiacchierare; fu riappropriata e risemantizzata per indicare eventi di danza da parte della branca londinese della *Gaelic League*, e da lì diffusa anche in Irlanda. L'importanza e l'apprezzamento di questi ritrovi fu colta infatti dalla Lega stessa, che ne aveva percepito la caratteristica di essere un "Irish social dance event where Irish people, as members of a club, could interact socially and culturally, and through their dancing bodies assert and express a common cultural identity and demonstrate their cohesion as an Irish community" (Foley 2011 :45). Con la promozione di questi eventi, l'idea che esistesse una tradizione in merito e che fosse

tipicamente irlandese venne diffusa e sentita dalle persone che partecipavano ai *céilí*, e la percezione di poter condividere qualcosa con altre persone creava senso di comunità e di appartenenza: questo era vero sia per le danze, ma anche per la musica che le accompagnava, anch'essa considerata tradizionale, gli strumenti musicali stessi, e non da meno la lingua irlandese con cui si comunicava durante gli eventi, e il legame al territorio, poiché le danze erano spesso diffuse da zone rurali, quindi considerate “autentiche” e “preservate”, ma che presentavano non poche influenze e riadattamenti (Foley 2011). Quello che agli occhi degli individui era quindi un riportare in vita la tradizione del paese che dividevano, e riesplorare il legame con il passato antico naturale, era invece una costruzione e diffusione di usanze che non potevano essere completamente autentiche o native irlandesi, e nemmeno storicamente accurate; tuttavia, su queste si stava in quei decenni fortificando un senso di unità, identità collettiva di condivisione di una tradizione comune, da cui si può dire si è evoluta la percezione culturale irlandese moderna e contemporanea: «dancers came to the *céilí* to dance, but also to experience, to reaffirm, and to renegotiate their sense of belonging to this Irish dance community» (Foley 2011 :48).

La Lega Gaelica stava quindi agendo su quei fattori che la dominazione coloniale inglese aveva voluto soffocare e minimizzare nei secoli precedenti; tuttavia, gli ideali di un'Irlanda in cui si parlasse unicamente gaelico (“Irish-speaking Ireland”), il passato e la violenza dell'imposizione culturale non potevano essere cancellati con un movimento culturale, e nonostante la lingua fosse il centro del *revival* non divenne parlata a livello nazionale in questi anni, ma anzi la progressiva politicizzazione di questi ideali sarà alla base degli eventi che segneranno il paese negli anni successivi. Primo fra questi un pilastro della storia irlandese, la rivolta di Pasqua del 1916, in cui si concretizzarono sotto forma di una violenta repressione inglese i sentimenti di disprezzo da entrambe le parti, acuiti dagli ideali di una possibile alba per l'Irlanda sottomessa. I protagonisti della rivolta furono considerati *màrtiri* per la patria, visione che profetizzerà la considerazione delle vittime degli scontri degli svariati decenni successivi. Furono proprio membri della *Gaelic League* che firmarono la Dichiarazione di Indipendenza, ma la stessa organizzazione per la lingua appena dopo il suo ufficiale passaggio in politica venne dichiarata illegale dal governo britannico e cessò di esistere.

In questo clima, nella regione a nord del paese, l'Ulster, si stavano gettando le basi per una profonda divisione dal resto d'Irlanda, a opera del governo inglese che vi aveva

sempre più predominio, facilitato dalla pretesa che era una zona a maggioranza protestante. Quello che in questo lavoro è importante sottolineare di questo complesso sviluppo è che le differenze tra cattolici e protestanti vennero sempre più enfatizzate, e a quella che si stava preparando ad essere una guerra civile venivano assegnati tratti religiosi dalla potenza che ne teneva le redini. La Prima guerra mondiale che culminò in quegli anni sospese la questione irlandese, e solo nel 1920 il quarto progetto della legge di *Home Rule*, che prevedeva però la separazione dell'Irlanda, fu approvato a seguito delle elezioni del 1918, in cui il partito repubblicano per l'indipendenza *Sinn Féin* che si fondava sui principi di dichiarazione di Pasqua, ottenne la maggioranza per il Parlamento. Questo primo eletto dal popolo fu però abolito, e fu invece istituito lo stato dell'Irlanda del Nord con un proprio Parlamento, il tutto sotto la manovra inglese: «useremo il terrore per schiacciare la rinascita della nazione, distruggere il *Sinn Féin* e insegnare agli irlandesi che la sottomissione all'Inghilterra è il loro inevitabile destino» (dal discorso del cancelliere inglese Birkenhead, in Michelucci 2009 :173). Ebbe così inizio la Guerra d'Indipendenza, ricordata per la violenza degli scontri in cui la maggioranza erano civili, ammessa e concessa dal governo britannico ai soldati, e la cui risposta irlandese, principalmente nei corpi della *Irish Republican Army*, si macchiò di altrettanto sangue, per due anni ininterrotti. Il 6 dicembre 1921 viene firmato il trattato anglo-irlandese, che istituisce lo Stato Libero d'Irlanda ma non senza il mantenimento di imposizioni coloniali (controllo di porti irlandesi, conferma del legame con *Commonwealth* e fedeltà al re, tasse della terra); dal mancato riconoscimento dell'autonomia peggiorarono gli scontri che nei due anni seguenti avrebbero costituito la guerra civile, che opponeva lo stato libero sostenuto dall'Inghilterra e i Repubblicani. La divisione interna al paese era basata sull'approvazione o negazione del trattato, che per alcuni significava un altro stato di soggiogo inglese, per altri un passo avanti su cui l'indipendenza irlandese si sarebbe potuta formare.

In questo periodo il razzismo anti-irlandese era predominante: tramite i media, discorsi relativi all'instabilità della razza celtica e alla forza naturale dominante di quella anglosassone tornarono come in passato ad essere sostenuti e affermati come motivo dell'incapacità di un governo autonomo irlandese, teorizzando addirittura che un mescolamento delle due potesse essere la risoluzione della questione, e avrebbe portato gli irlandesi a vedere con favore l'annessione completa al Regno Unito. La discendenza tra quelle che venivano chiamate razze era concepita come provata scientificamente, e

tratti distintivi vi venivano attribuiti; la belligeranza celtica era considerata dato di fatto, che assieme ad una differenza genetica evidente nei tratti “scimmieschi” citati da paleontologi e scienziati, fu diffusa da politici, giornalisti e intellettuali. Di nuovo come nel passato, la “razza irlandese” veniva delineata genealogicamente e storicamente, in base alle informazioni di fonti passate e strumentalizzate per accentuare ulteriormente la divisione tra i due gruppi etnici, e perciò rimarcare la necessità dell’azione inglese: tutto questo era considerato inerente ad un tratto imprescindibile ed ereditabile geneticamente, l’”irlandesità” (Michelucci 2009).

Con la Seconda guerra mondiale però le preoccupazioni dello stato inglese in altri contesti aumentarono, e anche per la provata falsità di molte teorie che lo sostenevano e la presa di coscienza dell’opinione pubblica riguardo alle opinioni della destra europea, il razzismo anti-irlandese si affievolì. Un accordo di fine della guerra civile fu firmato nel 1938, e lo stato libero guidato da Éamon De Valera adotta una nuova Costituzione per lo stato d’Irlanda, che diventerà però ufficialmente una Repubblica solo dopo la Seconda guerra mondiale (in cui il paese rimase neutrale) nel 1948.

2.3 L’autonomia, i *Troubles* e oggi

La divisione del paese aveva avuto conseguenze disastrose per l’Irlanda, che i secoli di dominio coloniale avevano lasciato estremamente sottosviluppata e con povertà diffusa: di nuovo, una parte della popolazione si vide costretta ad emigrare nei paesi vicini, in cui il disprezzo per il popolo irlandese e l’opinione che fossero ora un fardello era ancora diffusa. Nella memoria degli irlandesi è ancora presente il dolore dell’essere immigrati nella nazione per mano della quale erano stati colonizzati per secoli, e subire non solo l’allontanamento forzato dalla propria terra, ma il razzismo e le discriminazioni in quella in cui erano approdati, in cui i cartelli “No Irish, No Black, No Dogs” erano spesso affissi fuori da locali e negozi. I sobborghi e le periferie vennero additate come ghetti irlandesi, sporchi e malsani, e in cui il crimine era diffuso.

Nell’Irlanda del Nord, il clima era pesante e la situazione precipitò quando l’esercito inglese fu inviato nel 1969 ufficialmente per “mantenere l’ordine”, e realmente, per compiere crimini atroci e uccisioni indiscriminate. Il conflitto che sarà conosciuto come “Troubles”, i problemi, è spesso proposto dal punto di vista della Gran Bretagna, come il

nome stesso mostra, presentato come “problemi” interni per il dominio che questa voleva mantenere sulla regione dell’Ulster. La propaganda inglese rendeva infatti artefice l’IRA (*Irish Republican Army*), con disinformazione diffusa che li presentava come mostri, senza mai menzionare le proprie azioni, inclusa la *Bloody Sunday* del 1972, in cui un corteo per la pace fu l’obiettivo sterminatore dell’esercito inglese sulle strade di Derry, ricordata ancora oggi come strage che ha ferito profondamente il paese. Ancora oggi i precisi avvenimenti di quel giorno non sono conosciuti, ma resoconti di testimoni riportano che la milizia cominciò a sparare sulla folla senza che avvenisse nessuna provocazione, e mirava ad uccidere i presenti; documenti e resoconti sono stati offuscati e nascosti dal governo inglese, e le inchieste non hanno avuto mai carattere definitivo. Proprio questo anno è considerato il più sanguinoso del conflitto nel nord dell’Irlanda, a seguito del quale il governo inglese prese di nuovo il completo controllo della zona. I piani di quest’ultimo, al tempo segreti, rivelano oggi che tra le opzioni per mantenere il controllo del paese vi erano anche emigrazioni di massa forzate di irlandesi dal nord alla Repubblica e viceversa, a opera dei militari perché era previsto l’uso della violenza. In questo periodo gli assassinii ed esecuzioni di irlandesi da parte di servizi segreti inglesi aumentano, con informazioni falsificate dai media, e sono usati come capri espiatori per fomentare odio e reazioni violente; assieme agli attentati a opera di organizzazioni irlandesi la repressione civile e le morti in prigione creavano panico e disperazione nel paese che era stato architettato come teatro di questo scontro, reso religioso ma che in realtà era di pura opposizione e di impedimento dell’affermazione di un paese colonizzato e schiavizzato da secoli. Solamente nel 1998 l’accordo di pace viene votato da un referendum in cui partecipa tutta l’Irlanda, che mette fine ufficialmente al conflitto (Michelucci 2009).

Tra i temi rilevanti per questo lavoro ancora presenti nell’Irlanda di oggi, di cui anche io ho fatto esperienza e ho avuto occasione di parlare, è il ruolo della lingua nella percezione della cultura e definizione irlandese. La lingua è una delle questioni maggiori relativamente alla quale sono state proposte affermazioni di autenticità legata alla cultura irlandese: ancora oggi la maggioranza dei parlanti delle lingue gaeliche è rappresentata dall’Irlanda, e come già visto è stata importante nel creare un senso di unità culturale e di appartenenza nel passato pre-indipendenza. È stato argomentato che la lingua in quanto uno dei fattori culturali più evidenti e “verificabili” dell’appartenenza culturale degli individui, sia soggetta a strumentalizzazioni in questo senso, per creare gruppi etnici e

coesione interna allo stesso tempo differenziandoli: considerata componente di un solo livello dell'identità tra la complessità della definizione di questa, spesso rivendicazioni politiche sono create sulla supposta necessità di difenderne la particolarità (Barth 1994).

Le concezioni di etnia come gruppi delimitati da confini e criteri di appartenenza sono dunque definiti in base a supposte capacità e caratteristiche tramandate e proprie di questi, tra cui appunto la lingua; quello che invece questa costituisce è una manifestazione, una pratica che viene presa come requisito primario, processo che è sicuramente analizzabile nel contesto irlandese come sarà tentato di spiegare in questo contesto. Dall'idealismo della Lega Gaelica nel "ripristinare" una Irlanda in cui si parlasse unicamente la lingua nativa, l'idea che il paese che conservasse un'empirica discendenza da popolazioni celtiche dovesse avere un titolo indipendente fu coltivata nella politica e influenzò l'affermazione dell'emancipazione (Warren 2012). Questo slancio culturalista è però più forte, o addirittura del tutto possibile, dalla relazione con la nazione coloniale e la sua imposizione dell'inglese, che si situa idealmente ad un polo, con il quale si può definire, per contrasto, la lingua gaelica come opposta, definente una cultura distintiva perché rappresentativa degli ideali del popolo irlandese che la parla da nativo. Quest'ultimo è creato quindi a partire da autodefinizioni rese visibili per contrasto, con cui si tracciano e creano confini immaginari tra gruppi, e coerente a questo furono le azioni prima dell'indipendenza riguardo alla lingua, come si è visto. Ancora oggi, nonostante i problemi che non hanno permesso a un totale *revival* linguistico di essere effettuato, nell'Irlanda indipendente permane la percezione che la lingua sia uno dei principali «validator of our cultural distinctiveness», secondo una ricerca compiuta dal *Committee on Irish Language Attitudes Research* (1986, in Watson 1996 :257), in cui è inoltre affermato che l'uso simbolico nel paese è reputato dai cittadini abbastanza per mantenerne lo status di cultura gaelica.

Per quanto le costruzioni culturali vogliano far sembrare le questioni culturali e identitarie omogenee e stabili nel tempo, questo è tutt'altro che vero: in Irlanda in particolare, le aree di distinzione linguistica assumono infatti precisi confini territoriali delimitati geograficamente, e il nome di *Gaeltacht*. Durante una gita in automobile con la mia famiglia ospitante, io stessa ho avuto modo di osservare cartelli sulla strada che indicavano l'inizio della *Gaeltacht* nella contea di Waterford, identificabile con il paese di An Rinn (Ring); questo ovviamente mi ha stupita sia per il fatto che erano chiaramente rivolti agli automobilisti e quindi a far loro presente la posizione territoriale e la presenza

di un'area definita di parlanti gaelici, sia perché il sud dell'Irlanda non è effettivamente conosciuto come zona del paese in cui la lingua sia ancora parlata quotidianamente (a contrario dell'ovest in cui sono situate le maggiori aree di parlanti). Grazie a conversazioni con conoscenti irlandesi durante la mia ricerca sul campo, riportate nel mio diario, ho infatti poi formato l'opinione che la questione linguistica sia tuttora discussa nell'Irlanda contemporanea e che individui abbiano considerazioni differenti riguardo a come venga gestita.

La popolazione della *Gaeltacht* della contea di Cork compone il 4% dei parlanti di gaelico irlandese nell'intera nazione, ed è suddivisa in vari piccoli paesi nel territorio, supportati da legislazioni, fondi e infrastrutture governative per il loro stato di aree speciali: dal sito web ufficiale di questa si legge:

the Irish language has suffered challenges for many years now, but it still survives as a living language in Gaeltacht regions among communities that have an *unbroken connection through language with their ancestors*. This means that the Gaeltacht regions are entirely unique in the Irish context. It is important to *protect this uniqueness* in today's connected world and it is widely recognised that the most successful regions in today's world are those that have their own unique characteristics (corsivo mio).

Come si nota da queste affermazioni, la lingua è reputata essere un tratto derivato da una "connessione ancestrale" al passato, che in queste aree specifiche è "ininterrotta": questo suggerisce una peculiarità di queste zone, che si richiama all'ideale di autenticità originaria del passato pre-coloniale, quello in cui la lingua gaelica irlandese si è sviluppata ed era capillarmente attivamente parlata, una condizione persa nell'Irlanda moderna, e mantenuta solamente nelle zone "particolari" di cui si parla. L'urgenza di "proteggere questa unicità" è anche interessante, soprattutto situata nel contesto dell'affermazione successiva, che suppone che gli interventi di tutela di questa siano in linea con la necessità di mantenere le particolarità di ciascuna cultura delle regioni del mondo che sono la base del loro "essere di successo". Questo è sicuramente coerente con le argomentazioni appena presentate di costruzione della lingua come attributo particolareggiante dell'identità irlandese, in quanto questa *dimostra concretamente* la connessione ad un passato celtico autentico che è unico del paese. Dalle opinioni degli individui con cui ho parlato di questo però, emergono visioni differenti e che hanno contribuito alla mia opinione che la lingua componga appunto un mezzo di affermazione culturale, e che

quindi in certi casi venga strumentalizzata, mantenuta e presentata come orgoglio nativo del paese nel suo complesso da istituzioni nazionali, per quando non sia così stabile e rappresentativa per la sua interezza.

Conversando con la mia famiglia ospitante, ho trovato che le loro opinioni personali erano diverse: concordavano con il fatto che la lingua è rappresentativa della nazione irlandese, e mi hanno confermato che è custodita come patrimonio anche perché l'Irlanda è la nazione con il più alto numero di parlanti tra le varianti celtiche, ma hanno espresso che non erano estremamente favorevoli al fatto che fosse una materia obbligatoria nelle scuole. La madre mi ha infatti detto che avrebbe personalmente preferito studiare lingue straniere, che secondo la sua visione le sarebbero state utili non solo per viaggiare e parlare con le persone, ma anche in ambito educativo, oltre che per curiosità personale e per approfondire le sue conoscenze culturali. Le ore passate a studiare il gaelico irlandese sono state un po' "perse" secondo lei, perché non ha mai avuto occasione di utilizzare concretamente la lingua nella sua vita, pur vivendo in Irlanda. Ha frequentato un corso di italiano all'università, ma dice che essendo piuttosto tardivo e collaterale, non ricorda abbastanza, nonostante le fosse piaciuto molto, dice.

Un'altra occasione ho riportato invece sul mio diario di campo:

C'è un canale televisivo solo in irlandese, in cui danno telegiornale, sport, e commedie e documentari in gaelico. Mentre mangio al bancone della cucina, *host dad* guarda la TV, e osservo anche io, perché non ho riconosciuto la lingua. Era un servizio in cui un uomo sullo sfondo di un paesino con le porte allineate e basse tipico irlandese stava parlando. Mi dice che non ha capito niente dal telegiornale, che era solo in gaelico e senza sottotitoli. Dice che capisce solo alcune parole qua e là, il contesto del servizio, ma non realmente il significato. Chiedo, davvero? E mi spiega che nonostante lo studino a scuola non parlandolo e non facendo pratica, oltre al fatto che studiano spesso solo la pura grammatica e letteratura, non hanno capacità concrete. Ci sono isole linguistiche (*Gaeltacht*) in cui si parla irlandese tutti i giorni, in ogni situazione, dice per comprare il pane il prezzo lo direbbero in gaelico, e sono stati in una l'estate scorsa, mi indica la calamita sul frigorifero².

Ha anche attribuito questo al fatto che non aveva mai vissuto in una *Gaeltacht*, in cui per la comunicazione di tutti i giorni è usato il gaelico; a quel punto è intervenuto il

² Note dal mio diario di campo, il giorno 7.10.23.

ragazzo della famiglia, che mi ha detto che rispetto all'inglese, il gaelico è più difficile da imparare perché presenta casi, accenti e uno svariato numero di omonimi di cui la comprensione dipende dal contesto d'uso; però, l'insegnamento è obbligatorio dalle scuole elementari alle medie (che lui aveva appena iniziato), nonostante in queste ultime si possa effettuare inoltre la scelta di una lingua straniera, che per lui era tedesco. Ho osservato che però i cartelli stradali ad esempio erano tutti bilingui, dovunque in Irlanda avessi viaggiato (sia cioè nelle contee del sud, che in quelle a est e a ovest), e che gli unici cartelli unicamente scritti in gaelico erano quelli relativi alle *Gaelscoil*, scuole in cui tutti gli insegnamenti erano di fatto in quella lingua. Mi hanno quindi spiegato che è il governo irlandese che impone il bilinguismo per questi, ma che non ci sono parlanti per cui sia effettivamente necessario il gaelico, perché tutti conoscono l'inglese.

Ho ricavato quindi impressioni molto interessanti da queste conversazioni, che principalmente sembravano indirizzarmi a pensare che la necessità di preservare la lingua nativa, soprattutto tramite l'educazione, fosse ancora molto presente ma proveniente dall'"alto", a livelli istituzionali, per mantenerne lo status e la differenziazione che fonda la cultura celtica irlandese, come l'ideale diffuso dalla Lega Gaelica. Chiaramente, essendo tutti i membri della famiglia nati e cresciuti nel sud dell'Irlanda e in aree in cui non si parla gaelico, la loro visione era data dalla loro esperienza, in cui hanno sentito di aver dovuto acquisire una conoscenza che non ha avuto risvolti concreti nella loro vita; credo che il punto di vista di un individuo cresciuto in una *Gaeltacht* sarebbe differente, ma avendo fatto ricerca di campo in un'area in cui non ve ne erano, le opinioni proposte sono legate al territorio in questo senso.

Proprio la televisione è stata oggetto di discorsi riguardo il ruolo potenziale nella diffusione linguistica: dopo l'indipendenza, lo sviluppo di programmi radio e televisivi nazionali (*Radio Éireann*, oggi RTÉ, *Raidió Teilifís Éireann*, radio televisione irlandese) negli anni '60 portarono alcune leggi ad affermare il bisogno di «restoring the Irish language and preserving and developing the national culture» che dovevano essere presi in seria considerazione da questi stessi (1960 Broadcasting Authority Act, in Watson 1996 :261); in sostanza, che programmi in lingua irlandese dovevano essere promossi e diffusi. Brevemente, le decisioni negli anni successivi vollero invece confinare questi ad un altro canale, in cui quindi non apparivano misti a quelli in lingua inglese, molto più popolari. Proprio per lo scarso seguito numerico di spettatori dei programmi in gaelico portò l'istituzione televisiva a ritenerli meno importanti, nonostante l'attenzione del

governo alla questione. Come ho visto io stessa, esistono oggi canali in lingua, ma che sembrano effettivamente relegati solamente alla popolazione che conosce fluentemente la lingua, che dalla mia comprensione coincide con gli abitanti delle *Gaeltacht*; simbolicamente però, i media sono stati uno strumento attraverso cui si è sottolineata l'importanza della diffusione linguistica, e quindi dell'identità nazionale. Questo però si scontra con l'uso effettivo della lingua da parte della popolazione (testimoniato dai bassi numeri di spettatori dei canali in lingua nativa), e da alcune delle opinioni degli stessi individui, come ho notato durante il campo. Dico “è stata usata” perché dopo l'indipendenza un ideale di unificazione linguistica era ancora perseguito, mentre con il passare degli anni e il mancato successo di questa, fu sostituito invece da obiettivi di slancio economico del paese, che risulterà nel cosiddetto fenomeno della “Tigre Celtica” dalla metà degli anni '90.

Un'altra conversazione avuta però mi ha mostrato un altro lato della questione. Ho avuto la fortuna di incontrare una delle bibliotecarie di Midleton, Emily (nome di fantasia) che per puro caso ho scoperto essere stata professoressa assistita di cultura celtica e lingua gaelica all'università di Cork per anni prima di cambiare professione. Durante un'intervista mi ha esposto la sua opinione in merito, che ovviamente già dal suo contesto di vita personale si può intuire essere differente: mi ha spiegato che per tutta la storia della colonizzazione, «l'irlandese era una lingua considerata non molto rispettabile [...] era la lingua della ribellione»³. L'inglese è stato storicamente imposto come mezzo di controllo della popolazione per stroncare rivolte contro la dominazione, e quindi non è mai stata una lingua che il popolo irlandese ha acquisito per volere o tramite circostanze naturali, e in questo caso, la sua imposizione corrispondeva alla storica sradicazione forzata della lingua nativa, costituendo la causa maggiore per cui ad un certo punto si era vicini alla morte della lingua stessa.

Chiedendole se pensasse come la lingua gaelica fosse tenuta viva oggi, mi ha risposto «principalmente dal volere delle persone, e del governo, e anche dal riconoscimento della EU»⁴. Ha ammesso che per quanto gli irlandesi amino la loro lingua questo avvenisse per la maggior parte nelle *Gaeltacht*, ma anche spesso ha affermato, perché gli irlandesi usano la lingua quando sono all'estero, per parlare senza essere compresi, che è motivo di

³ «Irish was a language not held in high esteem [...] Irish was the language of rebellion». Si veda in appendice l'intervista con Emily, il 30.11.23.

⁴ Si veda in appendice l'intervista con Emily, il 30.11.23.

orgoglio, sviluppato, secondo lei, proprio essendo lontani dalla propria terra e con la lingua ristabilirne una connessione. Il governo però ha sempre mantenuto che la lingua dovesse essere parte dell'educazione, ed è così che molti la conoscono oggi; mi ha anche spiegato però che le modalità dell'insegnamento prevedono una forma standardizzata che unisce tutte le forme delle tre regioni, che il governo ha creato («una fabbricazione») per essere insegnato uniformemente nelle scuole ma che non è in sé parlato in questa forma, chiamato *An Caighdeán*. Infine, afferma un altro fattore importante: «suppongo questa specie di vecchio patriottismo, e forma di orgoglio [...] c'è una testardaggine, ancora...uno spirito ribelle, che rifiuta di essere...totalmente omogeneizzato»⁵. Sostiene che il gaelico irlandese sia ancora una lingua vivente, e che durante la sua personale esistenza abbia subito cambiamenti dall'essere non considerato bene, per cui si poteva finire in punizione a scuola, ad essere un tratto di orgoglio, perché «per chi se lo può permettere» si può partecipare a campi estivi e scuole in gaelico. Dice che questi cambiamenti non sono visti da tutti in maniera positiva perché effettivamente i parlanti attivi di gaelico sono in declino, ma la lingua si sta modernizzando e molti sviluppi sono recenti, come un canale televisivo completamente in gaelico, film in lingua, e più possibilità di studio della materia all'università. Sostiene che dalle esperienze della sua generazione (ha 45 anni), la concezione della lingua è cambiata grazie soprattutto al confronto e introspezione che avviene quando si viaggia, assieme alle tradizioni culturali che vengono valorizzate e riscoperte in questo processo: «la cultura irlandese sta come cercando un appiglio per la sua autenticità e...cercando di ricostruire una...una tradizione frantumata, non dico completamente spezzata, ma frantumata»⁶. Lei stessa avendo studiato delle civiltà celtiche e la lingua (“Old Irish”) afferma che frequenta ogni tanto una *Gaeltacht* nel nord della contea di Cork, e proprio attraverso questo ha riscoperto la lingua e imparare parlandola a contrario di come avviene nell'educazione scolastica. Nonostante ciò che l'educazione insegna tramite grammatica e regole che non rendano per molti l'esperienza di imparare il gaelico semplice o interessante, nel presente è considerato necessario per la sua preservazione.

⁵ «I suppose this kind of old patriotism, and form of pride [...] there's a stubbornness, still...a rebellious spirit, that refuses to be...totally homogenised into the British kind of, overculture». Si veda in appendice l'intervista con Emily, il 30.11.23.

⁶ «Irish culture is kinda scrabbling for its authenticity and...trying to kinda reconstruct a...a fractured, I'm not saying entirely broken, but a fractured tradition for the 21st century, you know?». Si veda in appendice l'intervista con Emily, il 30.11.23.

Un altro tema rilevante della creazione dell'identità irlandese che è già stato menzionato nella storia del paese è la definizione che avviene tramite il contrasto con le altre culture: non solo tramite la cultura dominante inglese, ma anche più recentemente, con altre "celticità". Queste sono le culture considerate discendenti da un passato celtico, di zone europee in cui la variante linguistica celtica o gaelica non distingue la cultura nel costituire un gruppo etnico nazionale come in Irlanda, vale a dire, Bretagna francese, Cornovaglia, Scozia e Galles. In questi paesi infatti l'influenza celtica è stata effettivamente storicamente soffocata da popolazioni che ne sono seguite, come i Romani, gli Anglo-sassoni o i Normanni, che invece hanno avuto una influenza molto minore sui Celti irlandesi, e hanno contribuito nei discorsi razziali inglesi più o meno recenti alla "razza celtica" di coincidere di fatto completamente con gli irlandesi. Anche la comparazione rientra quindi nei processi con cui la separazione culturale e la definizione identitaria di gruppi etnici viene attuata, unita alla memoria etnica in questo caso definisce popoli "autenticamente" discendenti dai Celti e altri invece più "contaminati". È interessante però come spesso le influenze esterne vengano proprio escluse in questa logica: storicamente parlando, alcune popolazioni celtiche hanno influenzato lo stile di vita degli anglo-sassoni quando questi hanno invaso l'Inghilterra, e gli stessi Celti sono stati raggiunti dalla Cristianità che sicuramente non era nativa dell'Irlanda, a cui si devono oggi molte delle conoscenze riguardo allo stesso popolo. Ma nella visione divisiva che ha lasciato tracce nella relazione anglo-irlandese, i due gruppi etnici sono completamente separati, ognuno discendente autentico del popolo che abitava le terre che costituiscono la nazione delimitata da confini, ed ereditiere di caratteristiche insite oltre che di autenticità che è palesemente afferribile e culturalmente sostenibile.

In questo perciò ritorna la definizione di memoria etnica in cui vengono utilizzati fattori «di natura tanto storica quanto politica e ideologica, che consentono o meno ad una etnia di presentarsi come tale in opposizione o accanto ad altre definite, oggettivamente o soggettivamente sulla base di principi analoghi. [...] [È] non solo lecito ritenere che il sentimento di appartenenza etnica venga avvertito da coloro che lo condividono come "autentico", ma anche che la stessa etnia sia percepita da costoro come qualcosa di radicato in un passato remoto» (Fabietti 2000 :145-146). La selezione effettuata nel caso della pretesa di autenticità costruzione della cultura irlandese risale al passato in cui la colonizzazione inglese non aveva ancora avuto effetti.

Da questo si è formata una presentazione della cultura e del territorio come fortemente legata ad un patrimonio locale: in questi casi infatti, attributi come la stessa autenticità inevitabilmente associata all'antichità della storia di un paese, oltre alla tradizione preservata fino ad oggi diventano sponsorizzabili anche per il turismo, contesto nel quale costruzioni culturali che un paese compie di sé e della propria cultura sono apertamente osservabili. Ho ritrovato in particolare spesso il termine inglese "heritage" in molti contesti durante la mia ricerca sul campo, sempre in riferimento ad aspetti salienti del paese in particolare in ambito turistico e storico, unito ad "ancient". Organizzazioni di promozione culturale riportano questi stessi termini, tra cui *Ireland's Ancient East*, e *Heritage Ireland*, quest'ultima incaricata dal governo di mantenere attivi i luoghi di importanza per la nazione, e sul cui sito nella sezione "our values" si legge «We are committed to promoting an understanding of the ideals represented by our shared cultural inheritance». L'idea di "eredità culturale condivisa" qui esplicitata è connessa con il territorio poiché è su questo che si trovano i segni del passato storico che sembra fortemente rappresentare ancora oggi la cultura irlandese; infatti, sotto la sezione "places to visit" sul sito sono presentati e descritti vari siti storici in tutta Irlanda, di cui è esaltata in particolare l'antichità e lo stato eccellente di preservazione. Questa stessa eredità culturale è capace di rappresentare ideali, secondo la frase, che devono essere compresi e diffusi. La tradizionalità e la continuità temporale che implica nell'immaginario collettivo è dunque strumentalizzata nella presentazione turistica, ed è proposta come tema centrale della considerazione dell'Irlanda come paese di interesse turistico, interessante per notare come è compiuta la rappresentazione esterna di questo. I temi principali legati alla tradizionalità sono in particolare il paesaggio, che di nuovo quindi supporta il legame al territorio e all'eredità storica di questo, e alle usanze proposte come culturali, in particolare lo sport, la danza, e la musica, oltre ad attributi culturali del popolo irlandese. Per questi ultimi, è diffusa l'affabilità ("friendliness") e ospitalità degli irlandesi, la loro apertura agli stranieri e la vivacità e il calore ("warmth") dei ritrovi nei pub e nei cottage rurali, anch'essi impregnati da un'aura di autenticità (Rapuano e Fernandez 2010).

Secondo Emily, rappresentazioni dell'Irlanda moderne sono complesse e derivano dal fatto che lo stesso passato del paese lo è, principalmente il suo ex stato coloniale e lo stato prolungato di emigranti dei suoi cittadini, ed è oggi presentata come "Irlanda dei benvenuti", "Irlanda dei santi e studiosi", "eroi letterari e musicali", ma gli stereotipi derivano spesso dall'esterno e da come è vista, che sono assunti e presi sul ridere dallo

stesso tempo dagli stessi irlandesi⁷. Mi spiega che la concezione turistica del paese è chiamata “Irlanda nulla” («diddly Ireland»), che è allo stesso tempo giocata sulle costruzioni culturali e una facciata proposta internamente per diffondere un’immagine positiva per il turismo stesso. “Apertura” e “affabilità” sono gli aggettivi che usa per descrivere il popolo, per cui dice loro stessi si riconoscono e sono conosciuti e apprezzati in tutto il mondo, oltre ad una grande memoria che permette loro di ricordare il passato e allo stesso tempo rimanere saldi per il presente. In queste definizioni, è chiaro come alcuni degli stereotipi razziali imposti dagli inglesi nel passato siano stati risemantizzati, assunti dal popolo irlandese e motivo di orgoglio e di distinzione: la riottosità (“rebelliousness”) che non ha mai permesso la conquista indisputabile del paese intero, la fedeltà alla memoria e alla terra nativa ricordata dovunque nel mondo fossero stati costretti ad emigrare, e la benevolenza e calorosità genuina dalla quale venivano giudicati infantili e irresponsabili.

Anche gli attributi di “celticità”, nella storia esternamente attribuiti all’appartenenza ad una razza inferiore e perciò di base biologica, hanno subito un processo di risignificazione nel definire invece le condivise caratteristiche della moderna identità irlandese:

[s]ometimes Celtic identity has been constructed as a means of classifying "others" and ascribing characteristics to them that serve as a means of self-defining contrast, as in the case of English prejudices concerning the Irish and Scots (Chapman 1978, 1982; Curtis 1968). However, [...] Celticism has also been adopted and developed indigenously as a concept of ethnic self-identity, often relying heavily on more positive readings of these same alien stereotypical images from the ancient classical world (Dieter 1994 :586).

Definiscono ora un legame unico con una civiltà che ancora oggi esercita un grande fascino nell’immaginario collettivo, e reclama una autenticità e continuità con il passato della cultura irlandese. In particolare, si nota nell’utilizzo dell’aggettivo “celtico” o “gaelico” per riferirsi ad aspetti della cultura irlandese che spesso non hanno attestata attinenza con il popolo storico: questo è vero in particolare per la musica, come si vedrà nel capitolo successivo, e per altri aspetti considerati distintivi della cultura irlandese, come gli sport e la danza. In questi, caratteristiche proposte come particolari e uniche giocano il ruolo centrale dell’attrazione: vari di questi sono infatti nativi irlandesi e sono giocati solamente nel paese, tra cui hurling, camogie e calcio gaelico, altri sono

⁷ «Ireland of the welcomes, Ireland of the Saints and Scholars». Si veda in appendice l’intervista con Emily, il 30.11.23.

particolarmente popolari e adatti al luogo (golf, calcio, rugby); la danza irlandese è diventata internazionale negli anni 2000 grazie a musical come *Riverdance*, ed è unica nel suo stile e considerata tipica dell'Irlanda.

Alcune considerazioni in merito a questo tema le ho potute compiere anche osservando i numerosissimi *souvenir shops* in molti paesi irlandesi che ho visitato: che fossero vere e proprie città come Cork o paesi più piccoli come Killarney, i negozi in cui comprare merchandising sono sempre presenti, e per di più, hanno sempre gli stessi oggetti, che rappresentano gli stessi temi. Trifogli, nodi celtici, croci di Brigid, alberi della vita e croci celtiche abbondano su ogni tipo di oggetto immaginabile, una manifestata connessione con uno "heritage" celtico; sempre presente è la sezione di strumenti musicali semplici e portatili come piccoli *bodhrán* e *tin whistle*, anch'essi decorati con triskele e nodi celtici (si vedano foto in appendice); pecore e mucche, animali prediletti nella rappresentazione del paese ed effettivamente spesso visibili sulle brughiere costituiscono la sezione dei pupazzi, assieme alla figura "standard" di San Patrizio con il cappello verde e la barba arancione; ho visto spesso addirittura cartoline con il testo originale della Dichiarazione di Indipendenza, in souvenir shop che non avevano affiliazione con uno dei luoghi in cui ne sono esposte le copie originali. L'abbondanza e ripetizione di questi esatti temi in luoghi differenti disseminati per l'Irlanda, mi ha portato a paragonare i temi proposti da questi ed effettivamente quelli diffusi come "tipicamente" irlandesi, e a vederne una coincidenza.

Per ultimo, sono rilevanti alcune contraddizioni formate dalla presentazione di sé effettuata dalla nazione irlandese come ereditiera di antichi valori culturali e tradizioni trasmesse da secoli, vale a dire l'ambiguità della conciliazione di questa con la modernità. Nonostante tutti i valori precedentemente esposti infatti, si è riconosciuta una volontà di unire questi con l'immagine di un paese non fermo nel passato, che presenta innovazioni culturali in grado di competere con i tempi (Rapuano e Fernandez 2010). L'ambivalenza è quindi rappresentata da una costruzione del significato di tradizionale, con cui non si intende aderente alla tradizione in tutti gli aspetti, ma solamente in alcuni selezionati che sono adattabili, e adattati, alla modernità, e quindi attraenti per il turismo. Nello stesso sito dell'organizzazione menzionata sopra, si legge «Experience Ireland's Ancient East where vibrant history and modern life meet»: il messaggio sembra essere che si può fare esperienza di un passato originale, antico ma ancora in vita, con tutte le comodità della «vita moderna», della cura e della comodità del tocco contemporaneo con cui i siti storici

sono stati ripensati. Alcuni dei luoghi proposti in questa ottica ho avuto io stessa modo di visitare, perché secondo la mappa, Midleton stessa rientra nel così definito «Antico Est d'Irlanda».

Dalla mia analisi in conclusione, si può affermare prima di tutto che esiste una “invenzione” dell'Irlanda, costituita da molteplici attori nella storia del paese stesso, di cui rilevanti per questo lavoro sono stati il gruppo etnico inglese e lo stesso gruppo irlandese: «they [...] contributed to the idea of Ireland to its many and changing manifestations, in ways which simultaneously invented ‘the Irish’, and their ‘society’ and ‘culture’» (Wilson and Donnan 2006 :1). La questione della creazione dell'identità irlandese è composta di vari livelli, e di una complessità che è difficilmente esaustiva in ciò che ho finora presentato; tuttavia, la mia opinione è che questo processo sia stato più fortemente sentito necessario ed accentuato dallo stato di paese colonizzato imposto all'Irlanda per secoli della sua storia: il tentativo di far rinascere ciò che è considerato caratteristico ed unico della cultura irlandese come percepita dagli individui che ne affermano l'appartenenza, è stato compiuto tramite una separazione contrastiva dalla cultura dominante e dall'esaltazione di tratti particolareggianti e inequivocabili dell'appartenenza culturale.

Questo è di fatti riconosciuto come uno degli aspetti della “utilità” della definizione dell'identità, il poter in base ad essa tracciare confini concreti per ordinare l'esistenza di gruppi di individui, che così inoltre mantengono una coesione interna e un distintivo riconoscimento (Remotti 2019). L'orgoglio per questi stessi tratti che è stato da me osservato tramite la mia esperienza è stato instillato e diffuso nella storia recente, e riguarda proprio quella necessità di distinzione dall'omogenizzazione imposta e sentita con la cultura inglese; essenziali in questi discorsi sono stati i concetti di tradizione immutata tramandata dal popolo, di autenticità di un passato storico di cui il territorio porta le tracce e le persone custodiscono l'eredità, di cui la lingua ricopre forse il ruolo maggiore e più empirico, e la risemantizzazione di tratti culturali associati al popolo irlandese storicamente che sono presi per veri ma riproposti in chiave di orgoglio e unicità. Come questo specialmente si applica e viene gestito nel contesto musicale verrà esposto nel dettaglio nel prossimo capitolo.

Capitolo Terzo

La musica irlandese

In questo capitolo saranno esposti i processi con cui la musica tradizionale è stata costruita come uno dei principali attributi del gruppo etnico irlandese. Si cercherà di rispondere in modo più comprensivo possibile alla domanda di ricerca di “come e con che processi la musica e abilità e “naturale affinità” con la musica sono state associate alla cultura irlandese?”, già esposta come fondamentale parte di questo lavoro; i temi ritenuti più rilevanti per questo obiettivo sono l’esposizione degli stereotipi legati al popolo irlandese come “musicale”, esternamente definiti dal gruppo etnico inglese, e come invece siano stati riadattati e riaffermati nella modernità della costruzione dello stato irlandese, con l’adozione dell’arpa celtica come simbolo nazionale ufficiale, e con istituzioni e organizzazioni che nella contemporaneità hanno l’obiettivo di mantenere viva questa costruzione, di cui io stessa ho fatto esperienza durante la ricerca sul campo.

3.1 Gli irlandesi, popolo musicale

Una delle più immediate caratteristiche associate al popolo irlandese nella sua interezza è stata da tempo l’affinità musicale. Dalle fonti storiche sui Celti, in cui viene descritta una classe di bardi, e in cui gli stessi druidi memorizzavano e trasmettevano le conoscenze in rima, fino ai giorni nostri in cui la musica tradizionale (e non solo) fa orgogliosamente parte della “irlandesità”, le abilità musicali apparentemente comuni a qualsiasi popolo abiti l’isola sono state notate per secoli. Nel Medioevo, varie tradizioni musicali erano affermate sull’isola: reduci dall’epoca dei clan che dominavano il territorio diviso, gli arpisti erano diventati figure di intrattenimento per i ricchi inglesi insediati in Irlanda, inoltre considerati una evoluzione degli stessi bardi e del loro repertorio orale, e hanno mantenuto per molto tempo una reputazione di musicisti per le classi alte, differenziandosi dai generi musicali popolari diffusi nella classe contadina (Ó Súilleabháin 1981).

Quest’ultima è considerata l’origine della moderna musica tradizionale irlandese, anch’essa di tradizione orale, caratterizzata come invariata fino ad oggi nel repertorio e nei temi, come verrà approfondito più avanti in questo capitolo, e principalmente legata alla danza. Queste tradizioni saltano all’occhio di viaggiatori dei paesi vicini, che nei

resoconti dell'epoca dell'invasione normanna dedicano sezioni alle capacità di fare musica con vari strumenti musicali, e alla danza che animava le feste popolari.

Più avanti, gli Statuti di Kilkenny del 1366, con cui i colonizzatori miravano a stroncare la tendenza del popolo dell'isola e degli inglesi trasferitivisi di “mischiarsi”, proibiscono ai patroni di ospitare qualsiasi figura musicale come suonatori di arpa e cornamusa, esplicitamente definiti spie del popolo irlandese, detentori di una cultura che veniva considerata minacciosa e troppo promiscua; più tardi Enrico VIII, nella sua volontà di sradicare completamente la cultura gaelica, ordinò addirittura la distruzione collettiva di questi stessi strumenti musicali, che vengono ad essere unicamente associati al popolo dell'isola (Michelucci 2009). Le figure di poeti e musicanti che ricoprivano un ruolo fondamentale nelle comunità celtiche, e che come tali sono considerate associate al popolo suo discendente, sono nelle fonti storiche dei periodi appena esposti viste come univocamente irlandesi, in una collettivizzazione delle capacità musicali come univoche e indissolubili caratteristiche degli individui irlandesi e della loro cultura. Ancora, nel periodo vittoriano fertile di stereotipi razziali, motivazione nella rappresentazione inglese del carattere infantile della “razza celtica” era anche il suo “spirito poetico”, di allegria e inclinazione alla composizione di musica e versi, supportata dalla presenza di figure storiche dei bardi e dei musicisti itineranti nel suo passato.

In questi processi agiscono delle forze che designano dall'esterno, ma che poi vengono appropriate anche dall'interno in una auto-definizione degli attributi culturali: questo avviene per questa “affinità” alla musica, che essenzializzata dagli inglesi viene ad essere adottata dal gruppo etnico irlandese stesso come suo tratto caratterizzante. Questo è osservabile già nello stesso '800, epoca in cui l'immagine nazionalistica del paese viene formandosi, in cui proprio in un giornale irlandese, *The Irish Penny Journal*, si legge: «but every person knows that Ireland is a loving country and that at our fairs, dances, weddings, and other places of amusement, Paddy and his sweetheart are in the habit of indulging in a certain quiet and affectionate kind of whisper» (Carleton 1840 :53). In una definizione della musica che viene preferita in questi contesti, l'autore senza dubbio eleva il violino a strumento favorito («the fiddle and its music are mixed up so strongly with our language, feelings, and amusements»), e prosegue quindi delineando i tratti del violinista irlandese, la figura più apprezzata legata alla musica nella società irlandese, rappresentante della sua cultura, essendo abile nello strumento «of all others most essential to the enjoyment of an Irishman» (ibidem). Nella sicurezza di queste

affermazioni, si può notare come la proposta connessione profonda della musica al paese e al popolo ne componga un tratto caratteristico, sia per il fatto che figure di musicisti particolari sono molto apprezzate socialmente, sia che l'irlandese tipico («Paddy», nomignolo per Patrick, nome diventato stereotipico irlandese per la sua diffusione) ha gusto per la musica che si intona al suo carattere allegro (“cheerful”) e a sentimenti teneri.

Dallo stesso '800 con il Romanticismo erano inoltre iniziati alcuni tentativi di raccogliere e trascrivere la musica popolare in tutta Europa, e l'Irlanda non era da meno: gradualmente si costituisce sempre più forte la coscienza nazionale del paese e della presenza di un patrimonio storico musicale che ne caratterizza i tratti culturali, che diventano quindi indistricabilmente connessi all'affermazione di diversità e unicità e fondanti dell'affermazione di indipendenza. La musica tradizionale specialmente da questo periodo in poi comincia ad essere unita a discorsi nazionalisti, di evocazione di uno spirito irlandese e di ideali collettivi, espressi attraverso di essa e che vi rimarranno associati nel corso di tutto il '900 (White 1996). La musica diventa un vero e proprio simbolo della cultura irlandese, orgoglio nazionale, mezzo capace di racchiudere tutto ciò che il popolo non aveva potuto esprimere perché silenziato da secoli: autenticità e unicità storica, legame al passato pre-coloniale e al territorio, abilità distintive dal popolo inglese, necessità e giustizia dell'auto-governo, dolore dei sacrifici e dell'oppressione colonizzatrice. Questo è evidente in particolare in quella che è considerata stabilire un genere proprio, la *rebel song*: canti legati alla politica in cui si narra delle insurrezioni contro il governo inglese nella storia del paese, con protagonisti gli eroi, spesso martiri. In queste le figure dei ribelli diventano celebrate e come si è già citato nel capitolo precedente, lo spirito indomabile degli irlandesi viene risemantizzato per diventare motivo di orgoglio nella memoria collettiva. Temi e obiettivi ritrovabili nelle canzoni del repertorio tradizionale portano assieme musica popolare e nazionale, e i confini tra queste diventano sfocati da questo periodo in avanti: narrano della storia e di protagonisti del passato, ma sono anche reinventate e riproposte con figure di fantasia che raccontano in prima persona le sofferenze non solo delle rivolte e della guerra civile, ma dell'emigrazione, della carestia e della miseria che caratterizza la storia irlandese, o sono risemantizzate dalla tradizione per diventare inni della ribellione (Ó Cadhla 2022).

L'immagine creata in cui politica di indipendenza, lo “spirito ribelle” celtico, abilità musicali e una forte tradizione in merito sono inscindibili e perciò costituenti in blocco di ciò che compone l'essere irlandesi è dunque il risultato di azioni esterne, principalmente

di una *gaze* inglese per la quale si tratta di attributi disprezzati e negativi dell'alterità, ma anche di azioni interne, che invece le reputano con orgoglio e positività come qualità distintive, a loro volta, da un'alterità omogeneizzante. Questo è ancora più sorprendente se si tiene conto che era ancora presente, per i primi decenni dalla formazione dello stato irlandese, lo stile di educazione britannico nelle scuole irlandesi, secondo cui i valori di tradizionalità, legame con il territorio, e trasmissione orale erano ritenuti inferiori, e perciò scoraggiati (Valleley 2005). La musica e tutto ciò che esprime e rappresenta viene perciò in un certo senso "riscoperta", riportata a valore nazionale dalle zone in cui sopravviveva, e costruita come simbolo del popolo irlandese, in un modo che è ancora profondamente sentito oggi, e come esporrò più avanti, che io stessa ho percepito durante la mia ricerca sul campo.

Si può analizzare come questa costruzione sia stata implementata dagli stessi irlandesi anche nella modernità, soprattutto nel fatto che la "musica irlandese" viene a costituire un genere unificante e diffuso dal '900 in poi; è interessante analizzare l'uso degli aggettivi in questo contesto, da "celtico" in uso dai vari *revival*, come verrà analizzato più avanti, a "irlandese" come in questo caso, associato così strettamente al popolo che la produce e che la consuma, che si reputa il naturale stato dei fatti, essendo questa auto-referenziale. «We make the bold assertion that a majority of the people of this country, more, certainly in rural areas than in urban areas, like this music. And why not? It is their own; it is what they have been listening to from their youth» (da *Ceol, a Journal of Irish music* in Ó Súilleabháin 1981 :85): da questa affermazione è evidente che è in atto una identificazione del gruppo etnico con la "sua" musica da parte di questo stesso. Connessione che è definita e rafforzata anche tramite il rapporto con altri gruppi etnici, risultato dell'estesa emigrazione degli irlandesi continuata per tutto il secolo, e alla creazione di comunità irlandesi che si ritrovavano in eventi musicali. Non vengono delineate categorie né sottogeneri specifici della "musica irlandese" (quando non subisce influenze musicali esterne), ed è associata unicamente alla nazionalità degli individui che ne sono coinvolti, e viene così diffusa ed identificata con l'intera "cultura", e con l'intero paese.

3.2 La musica nel *Celtic Revival*

Il *Celtic Revival* ha una rilevanza particolare nella definizione della musica come caratteristica associata al popolo irlandese, per i motivi che verranno analizzati in questa

sezione. Innanzitutto, con il nome di *Celtic Revival* si uniscono vari movimenti sociali che riportarono in luce alcuni aspetti culturali definiti legati alla cultura celtica, di territori in cui si suppone gli antichi Celti avessero abitato, in cui cioè sono stati accertati ritrovamenti. È un termine ampio che unisce non solo varie fasi in vari periodi storici, ma vari ambiti in cui la connessione celtica della cultura in questione viene messa in evidenza: nel capitolo precedente si è trattato del *Gaelic Revival*, che riguardava in particolare la lingua gaelica irlandese, motivo dell'uso dello stesso aggettivo, ma può rientrare nella definizione di *revival* celtico in quanto la stessa lingua irlandese è un aspetto che viene presentato come manifestazione del legame al popolo storico, che si voleva ri-diffondere nel paese. La musica viene in questo messa in connessione proprio con la lingua stessa: dagli anni '30 in poi, la musica tradizionale viene sempre più presa in considerazione, tanto che Thomas Derrig, Ministro dell'educazione la dichiara nel 1937 «the musical equivalent of Irish thought and its modes» (Brown 1981 in Henry 1989 :69).

Questo è ritrovabile anche nell'arte, con la rimessa in voga nel '900 di simboli celtici come le croci e i nodi di cui si è parlato, raffigurazioni molto popolari ancora oggi; in questa sezione ci si occuperà del *revival* in ambito musicale, che nello specifico assume i caratteri di un movimento sociale che mira a preservare e ripristinare una tradizione musicale che si crede sia scomparendo nel paese. La particolarità di questo è che la cultura celtica viene concepita “in blocco”, come unione di aspetti celtici che spaziano tra vari aspetti della società irlandese, tanto che lo stesso fondatore della *Gaelic League* esprime la necessità di riportare in auge la musica come espressione della cultura celtica irlandese. Spesso perciò vi vengono associate le costruzioni di autenticità e continuità storica, ritenute in grado di definire per opposizione con altre culture musicali l'originalità e particolarità della tradizione stessa (Livingston 1999). Il cosiddetto *Celtic Music Revival* perciò riprende già dalla definizione stessa queste idee, qui direttamente associate alla musica. Il termine “celtico” è utilizzata come in altri contesti per evocare l'immagine dell'antico popolo che abitava le isole del nord Europa, e con esso un'aura di mistero, legame forte con la natura ed il territorio, semplicità sociale arcaica, e miti e leggende di poteri soprannaturali e rituali druidici; in realtà, anche se popolazioni originarie sono state attestate sul territorio irlandese, gli storici dibattono spesso la nozione che questi popoli fossero una civiltà omogenea o un gruppo etnico compatto e soprattutto, che siano gli antichi antenati biologici della popolazione irlandese. Si tratta di una definizione creata

in epoca moderna che è inoltre primariamente connessa alla famiglia linguistica, una delle tracce che effettivamente rimangono ancora oggi, essendo la radice delle lingue di regioni europee; ma lingue moderne, culture e musica sono state etichettate tali senza una motivazione storica dell'utilizzo del termine stesso (Nicholsen 2016, Porter 1998).

Il motivo è principalmente da trovarsi in una auto-definizione di identità culturale di distinzione da una cultura dominante con richiamo ad un passato autentico, la connessione al quale deve essere ripristinata nella modernità, nel caso specifico dell'Irlanda (che è anche l'unico caso dei territori "celtici" che costituisce una nazione): ma il ruolo che questa affermazione assume in connessione alla musica è ancora più interessante. L'etichetta di "celtico" vi è stata assegnata nel Ventesimo secolo principalmente da case discografiche, musicisti e agenti pubblicitari per costruire un nuovo genere che potesse essere promosso con il marketing. Contraddistingueva la provenienza della musica dalle zone storiche, Irlanda per la maggior parte, e una specificità che connetteva la storia autentica, rurale, originaria, del paese che si sottintendeva poteva essere ritrovata in questa stessa, eseguita da musicisti irlandesi, di autentica etnicità, custodi della tradizione musicale. Di nuovo, si osserva nella musica un costruito legame profondo con l'etnicità, in cui quest'ultima diventa il requisito di originalità e veridicità della produzione musicale stessa, della storia di cui è discendente, e della cultura che rappresenta univocamente: questo è evidente anche nel fatto che "musica celtica" viene da lì in poi, e ancora oggi, spesso usato comunemente come sinonimo di "musica irlandese", in una identificazione unica del popolo contemporaneo, dell'immagine del popolo storico, e della musica che apparentemente li unisce (Nicholsen 2016). Questa stessa viene poi diffusa per il mondo, sia tramite CD e vinili, sia dagli emigrati irlandesi, in particolare nei paesi in cui le comunità si stabiliscono più saldamente (Inghilterra e Stati Uniti) e contribuisce a costruire l'immagine appena esposta, e a identificare così la cultura irlandese nel suo insieme come presente e viva dovunque gli irlandesi stessi si trovino: «through music and song the Irish race have always uttered the strongest emotions of the vivid Celtic nature» (Francis O'Neill, collezionista di musica tradizionale irlandese, in Nicholsen 2016).

Il picco del movimento del *revival* musicale celtico è riconosciuto essere dagli anni '70 ai '90, in cui la popolarità della musica celtica aumentò grazie a fenomeni come *Riverdance*, il *musical* di danza irlandese con sonorità tradizionali, ancora oggi riconosciuto un successo internazionale, che mi è stato citato spesso anche nelle interviste

e a cui io stessa ho assistito durante la mia prima visita in Irlanda. Ancora, artisti e gruppi irlandesi come i Chieftains, Sinéad O'Connor, Enya, i Clannad, gli U2 e la loro possibile o effettuata categorizzazione sotto al genere “musica celtica” hanno contribuito alla fama di questa stessa definizione. Con questo fenomeno, la costruzione dell'Irlanda come una terra di indiscutibile discendenza celtica e di indubbio talento musicale dei suoi abitanti furono sedimentate nella coscienza collettiva, con cui ancora oggi sono conosciute; la stessa definizione vale per generi e stili musicali diversi tra loro, con l'unica caratteristica in comune la nazionalità irlandese di chi la crea o esegue. Io stessa ricordo di aver conosciuto la musica irlandese come musica celtica, con cui grazie ad una veloce ricerca su YouTube trovavo risultati vari e generi più disparati. La caratteristica che ho osservato essere applicabile a questa è infatti, che non è definita da generi musicali: come già affermato, la musica tradizionale può essere fatta discendere dalle classi popolari nella storia d'Irlanda, ma oggi non è univoca, e dalla mia comprensione, ampiamente applicabile proprio come il termine “musica irlandese”. È possibile riconoscerla da “altre musiche”, ma quanto a ciò che precisamente la definisce in sé, è a interpretazione. Ciò che in questo lavoro è interessante analizzare non è però l'impossibilità di una classificazione definita, ma cosa venga inteso con la designazione delle etichette stesse, specialmente quando queste non sono storicamente fondate ma manifestano una volontà di affermazione. L'immagine della cultura musicale irlandese ha incorporato in sé molteplici sotto-immagini, non o non chiaramente divisibili, ma assolutamente legate all'essere irlandesi, commercializzate come inequivocabile legame biologico che si ripercuote nella produzione artistica, musicale in particolare (Porter 1998, Nichol森 2016).

La commercializzazione appena nominata si è compiuta durante gli anni del *Celtic Music Revival* anche tramite la promozione di festival, organizzazioni per l'insegnamento della musica e competizioni regionali e nazionali, contesti nei quali il termine “celtico” veniva ampiamente utilizzato per ribadire una connessione all'*heritage* di cui si poteva fare esperienza in questi stessi, che contribuirono di fatto a creare un vero e proprio turismo musicale in Irlanda.

Ciò che rende apparentemente autentica questa musica in particolare è perciò la supposta connessione storica di una tradizione, in questo caso, il repertorio, che si compone di brani e melodie che vengono proposti come tramandati oralmente da generazioni e le cui storie narrate hanno sempre a che fare con l'Irlanda, la sua storia, il

suo territorio o caratteristiche del suo popolo; inoltre, sonorità “tipiche” derivanti dagli strumenti proposti come tradizionali e perciò particolari o nativi della cultura irlandese, unici nel loro genere. Della questione dell’autenticità degli strumenti tradizionali irlandesi e delle costruzioni culturali che vi sono legate si parlerà approfonditamente nel prossimo capitolo di questo lavoro, ma è qui importante sottolineare che ricoprono una rilevanza notevole sia nell’aspetto sonoro della musica, sia nell’aspetto visivo, in quanto essenzialmente oggetti a cui viene attribuito in entrambi i livelli di percezione, un legame con l’etnicità.

La definizione identitaria del legame musicale è perciò stata attribuita dall’interno, a partire da molteplici livelli di stessa affermazione dell’identità (memoria etnica, legame con il territorio, discendenza storica, autenticità e preservazione degli attributi culturali), e poi diffusa, fino a che non ha costruito un’immagine esterna di ciò che la musica irlandese rappresenta. Fa parte di una auto-definizione collettiva degli irlandesi come custodi della “celticità”, che anche nella musica ribadisce l’autenticità del loro stesso essere, utilizzata come un «discursive trope of great persuasive power. It focuses a way of talking about music, a way of saying to outsiders and insiders alike ‘this is what is really significant about this music’, ‘this is the music that makes us different from other people’» (Stokes 1994 :7).

Questo processo è da intendersi come un’affermazione in entrambi i sensi, esterno ed interno, in quanto viene in un certo senso “imposto” il riconoscimento della musica come attributo della cultura irlandese, agli stessi individui che si vogliono identificare come suoi appartenenti. È una presentazione dell’identità e delle caratteristiche ad essa associate come fondamento preesistente della percezione del gruppo etnico in quanto tale, ma in realtà viene con essa costruita, non esplicitandone le caratteristiche, ma forgiandole ex novo. La musica nel caso irlandese rientra in questo processo, costruendo per gli irlandesi «our sense of identity through the direct experiences it offers of the body, time and sociability, experiences which enable us to place ourselves in imaginative cultural narratives» (Frith 1996: 124 in Foley 2011). Si tratta di una *performance* a cui sono legate nozioni identitarie individuali e collettive, che premette ed esige l’appartenenza al gruppo etnico irlandese a cui attributi musicali sono stati definiti ed interiorizzati e che preserva le caratteristiche necessarie perché la musica stessa sia definita tale.

Tutto ciò ha effettivamente funzionato, e il *Celtic Revival* stesso ha rappresentato uno dei mezzi sociali che ha smosso l’opinione connessa alla musica irlandese: dagli anni ‘70

in poi si è visto un cambiamento graduale dello status della musica tradizionale nella concezione interna al gruppo etnico, in parallelo alla conoscenza e apprezzamento esterno ad esso (Valleley 2005). Questo è stato affermato anche da alcuni degli intervistati, i più anziani, che mi hanno detto che durante la loro vita la musica tradizionale è passata dall'essere di nicchia e connessa al passato ad un notevole riconoscimento e diffusione in contesti vari⁸.

Il discorso fino a qui compiuto non è ovviamente a dire che la musica è costruita come legata al popolo irlandese nonostante non sia assolutamente tale in realtà, ma che è stata, ed è ancora, ricoperta di significati assegnati dall'alto, per renderla uno degli attributi essenziali della *Irishness*: «in the period before it was necessary to politicise the music of the past as 'Irish', or classify it as 'Traditional', it was a matter simply of familiar, human recreation and artistic engagement» (Valleley 2005 :66).

È rilevante infine menzionare, per quanto non sia utile fare un'analisi completa del tema in questo lavoro, che le condizioni del *revival* musicale non devono essere considerate scisse dal contesto storico, economico e politico, poiché come si è affermato, il legame tra questi e la musica è forte nel contesto irlandese. L'affermazione identitaria del gruppo etnico irlandese è connessa alla volontà di indipendenza politica dalla gestione inglese, espressa tramite la musica come tratto caratterizzante e distintivo del popolo; la progressiva vitalità dei *revival* durante il '900 si unisce a questo discorso, ed è diventata sempre più politicizzata. Per quanto riguarda la situazione economica, dalla metà degli anni '90 circa nel paese è cominciato un *boom* che continuerà fino agli anni 2000, che darà all'Irlanda il titolo di *Celtic Tiger*. Queste condizioni economiche sono un fattore influente nel rinnovato interesse per la musica della tradizione, sia per l'ottimismo che portano nella popolazione che permette generalmente più attenzione verso la produzione artistica, sia perché permettono una considerazione della identità collettiva e di ciò che la caratterizza, e quelle del periodo storico della tigre celtica (da notare di nuovo l'utilizzo del termine che si riconnette di nuovo, unicamente all'Irlanda) hanno sicuramente favorito il successo del *revival* stesso a livello nazionale e internazionale nel ripristinare la "musica irlandese" (Valleley 2005).

3.3 L'arpa come simbolo nazionale

⁸ Si veda in appendice l'intervista con lo staff di *Comhaltas* Midleton, il 10.10.23.

Un'immagine che contribuisce all'affermazione dell'Irlanda come paese associato alla musica è indubbiamente il fatto che l'arpa celtica è il suo simbolo nazionale. Verrà esposto in questa sezione come questa lo è diventata, gli usi e le occorrenze che se ne ritrovano oggi nel paese, e le specificità dello strumento.

Innanzitutto, l'arpa è stata legata per secoli al paese e alla sua musica, dal Medioevo in cui sono attestate le prime menzioni di uno strumento che sembra assomigliare a quella che tecnicamente è chiamata l'antica arpa ("early harp"), e che è riconosciuto come proprietà dei cantastorie patrocinati dalla nobiltà durante l'epoca normanna. Fino al Diciottesimo secolo sopravvisse nel paese, nonostante gli ordini della dominazione inglese di distruggere gli strumenti associati al popolo irlandese; nel Diciannovesimo, la tradizione è invece completamente cessata. Questo tipo di arpa era conosciuta con il nome di arpa irlandese ("Irish harp") alle altre nazioni, mentre in Irlanda aveva il nome gaelico di *cláirseach*, e oggi è comunemente conosciuta come arpa celtica, o arpa gaelica, per identificare il fatto che è nativa dell'Irlanda e della Scozia, paesi di lingua gaelica (Chadwick 2008). L'antica arpa è effettivamente il tipo di strumento che viene adottato come simbolo nazionale, poiché percepita come strumento nativo dell'isola e rappresentativo della popolazione.

In realtà, come si è accennato, e come ho trovato io stessa durante la mia ricerca sul campo, anche in questo caso sono in atto delle costruzioni: innanzitutto, l'arpa e il suo musicista non erano associati al popolo irlandese, ma appunto dall'invasione inglese in poi, alla nobiltà insediatasi, a cui fornivano intrattenimento suonando e cantando o recitando poemi. Queste figure erano di discendenza bardica, che prima avevano intrattenuto allo stesso modo le famiglie più importanti dei clan nell'Irlanda pre-normanna, e sono quindi stati associati a patronati, alla ricchezza e all'importanza di chi presidiava sull'isola, mentre la musica popolare veniva improvvisata dalle classi minori con strumenti molto meno costosi e più adatti alla danza, come le cornamuse irlandesi (*Uilleann pipes*).

La tradizione dell'arpa in sé continuò ad essere separata, e iniziò il suo declino più rilevante dopo la scomparsa di patroni inglesi e gli ordini di distruzione (Ó Súilleabháin 1981). Nonostante ci siano attestazioni dell'uso di questa arpa come simbolo dell'Irlanda dal Tredicesimo secolo, la rappresentazione di questa come è conosciuta oggi è attribuibile all'inizio dell'800. La Società degli Irlandesi Uniti di Belfast la adotta infatti come stemma ufficiale, ed è con questo movimento nazionalista che il simbolo stesso

diventa altamente politicizzato. La volontà di rendere l'Irlanda una repubblica indipendente come obiettivo dell'organizzazione rese la bandiera con l'arpa gaelica un simbolo di nazione unita contro il governo inglese, associazione che rimase e venne adottata quando effettivamente questo successe nel 1949, e venne sostituita al profilo del monarca britannico sulle monete nel paese, dove ho potuto osservare io stessa rimanga tutt'oggi (Lanier 1999). La raffigurazione dell'arpa venne a significare quindi qualcosa di più di uno strumento nativo irlandese presente nel passato del paese e nella sua tradizione musicale, ma fu da qui in poi indissolubilmente legata all'affermazione politica della nazione, e ai concetti di unità e rappresentazione collettiva della particolarità etnica del popolo intero.

Questo è però contraddittorio su più livelli: non solo per gli eventi che poi divisero il paese e lo videro territorio di guerra civile, ma anche per la creazione di un simbolo identificativo che nella realtà non aveva mai rappresentato tutto il popolo storicamente, ma su cui era nuovamente intervenuta una selezione storica di ciò che voleva essere costituito come rilevante. In più, nel '900 la tradizione dell'arpa antica non era presente nel paese. Si era tentato un *revival* durante il '700, che voleva riportare in auge la tradizione con l'organizzazione di raduni per arpisti tenuti a Belfast, da parte di movimenti letterari con l'obiettivo di «revive and perpetuate the Ancient Music and Poetry of Ireland» (Killen 1990 in Lanier 1999 :7). Nell'800, scuole di musica con lo stesso furono istituite da società come la *Belfast Harp Society*, che proponevano un'immagine stereotipata del suonatore d'arpa, martire, cieco e povero, condizioni associate alla sua figura in passato, ma volevano promuovere la tradizione irlandese in uno spirito nazionalistico e la sua musica come nazionale (ibidem). Questo rese effettivamente l'arpa antica ancora di più un simbolo di un'identificazione nazionale promossa tramite la considerazione delle tradizioni e abilità musicali che contraddistinguono il paese e gli individui: tuttavia, non ne rallentò il declino.

L'arpa che viene suonata oggi nel paese è infatti sorprendentemente di altra derivazione: chiamata neo-celtica o neo-irlandese, è stata inventata da John Egan all'inizio del Diciannovesimo secolo e riscoperta con il *Gaelic revival*, ma non discende dall'arpa celtica storica. È infatti portatile e simile all'arpa classica per facilitare l'apprendimento, ha meccanismi e corde differenti (in budello invece di metallo), oltre a posizioni e tecniche (suonata sulla destra e non sulla sinistra del musicista, con le dita invece delle

unghie), e sonorità differenti, costituendo perciò a tutti gli effetti un'arpa della tradizione europea (Chadwick 2008, Lanier 1999, Rimmer 1964).

Dalla mia esperienza e da ciò che mi è stato detto dalle persone, mi sono stupita che gli arpisti siano oggi piuttosto difficili da incontrare comunemente. Durante la mia ricerca sul campo ho chiesto svariate volte, ma nessuno delle mie conoscenze o dei miei interlocutori ne conosceva, pur trattandosi di musicisti, membri della scuola di musica, liutai e abitanti del posto. Io stessa credevo che l'arpa fosse tra gli strumenti di cui si tenevano corsi nell'organizzazione in cui ho trovato più interlocutori, ma mi hanno detto che, oltre ad essere estremamente costoso e ingombrante, questo strumento è considerato appartenente più alla musica classica che tradizionale, e arpisti sono pagati spesso per suonare a eventi come matrimoni e comunemente non si uniscono a sessioni nei pub⁹.

Nonostante questo mi abbia stupito, ho poi compreso meglio quello che intendevano in seguito, quando per puro caso ho potuto ascoltare una signora che suonava l'arpa in una chiesa, purtroppo a due giorni dalla mia partenza e quindi troppo tardi per proporle un'intervista. In questo contesto ho notato come il suono dell'arpa neoceltica fosse effettivamente dolce e leggero, e non si adatterebbe alle sonorità allegre e vivaci delle melodie tradizionali, nonostante io abbia riconosciuto l'esecuzione di *The raggle taggle gypsy*, un brano del repertorio tradizionale. Dalla mia comprensione, il genere quindi viene comunemente definito dagli irlandesi in base alle sonorità degli strumenti, e in un certo senso, dall'umore” del contesto in cui la musica viene eseguita e che le sonorità dello strumento esprimono, anche se appunto il repertorio stesso è molto fluido ed è possibile il suo riadattamento con qualsiasi strumento si desidera.

Ritornando all'utilizzo dell'arpa come simbolo nazionale, sempre durante la mia ricerca sul campo ho potuto constatare come non sia un simbolo astratto, unicamente relegato a contesti formali fortemente legati al sentimento nazionale: è infatti un simbolo di uso comune, che ho osservato in contesti differenti. L'uso dell'arpa antica è conosciutissimo come marchio della Guinness, la birra di produzione irlandese con base a Dublino, e dovunque vi sia il nome vi è anche la rappresentazione dello strumento stesso: sui bicchieri di vetro che la mia famiglia ospitante utilizzava ogni giorno, sui manici dei distributori di birra sui banconi, sulle placche metalliche affisse fuori dai pub, in sezioni intere dedicate nei *souvenir shops*. In questo si può identificare un suo uso commerciale

⁹ Si veda in appendice l'intervista con lo staff di *Comhaltas* Midleton, il 10.10.23.

comunque sempre legato al prodotto stesso e al suo riconoscimento come parte dell'esperienza irlandese.

Ho annotato in merito nel mio diario di campo:

Ho osservato l'arpa celtica su cassette della posta delle case, monete (10 cent, 1 euro, 2 euro) e su un cancello in metallo verde, sagomata come parte del cancello stesso, durante la passeggiata sulla scogliera¹⁰ (si veda foto in appendice).

Sulle monete, la raffigurazione dell'arpa celtica è unita al nome gaelico del paese, *Éire*. Si tratta di oggetti che sono sotto gli occhi delle persone quotidianamente, parte del paesaggio umano legato alla civilizzazione, che mi hanno colpito come cose in cui non pensavo avrei potuto ritrovare la presenza di un simbolo fortemente "culturalizzato" come quello dell'arpa celtica: in tutti i casi ho pensato che fossero parte di oggetti talmente comuni che non saltano all'occhio ad un individuo che si considera appartenente al gruppo etnico irlandese, come invece sono state notate da me, che non solo sono esterna ad esso, ma che durante la ricerca sul campo ho per ovvi motivi prestato più attenzione a ciò che riguardasse gli strumenti musicali e la loro rappresentazione. È proprio questa che ha infatti cambiato la mia idea che l'arpa in quanto simbolo nazionale fosse una rappresentazione ufficiosa, con cui intendevo una sua connessione piuttosto politica e istituzionale. È stata resa tale per alcuni aspetti, certo, e in un livello della sua interpretazione è sicuramente percepibile come simbolo dell'Irlanda unita sotto un'unica cultura e che di diritto ha reclamato la sua autonomia (politica e culturale), ma è anche un simbolo di identificazione collettiva che è percepito come rappresentativo del popolo stesso prima di tutto, e di conseguenza, dei valori che sono costruiti come rappresentativi di questo. In ciò sta proprio la sua funzione di simbolo, come «un segno che *si rivolge a qualcuno* evocando in quest'ultimo qualcosa di più ampio indicato dal segno medesimo» (Fabiatti 2014 :42, corsivo dell'autore). Dalla mia comprensione e dal mio punto di osservazione durante l'esperienza di campo, notare l'arpa su un cancello in ferro di una casa mi collocava concretamente, mi mostrava cioè attraverso il simbolo stesso che il paese in cui ero si identificava con questo strumento per affermarvi una tradizione storica e musicale continuativa, e che questi valori erano estremamente importanti; per un individuo irlandese, questo simbolo immagino evochi l'appartenenza al proprio gruppo etnico e tutto ciò che questo consegue. Anche questa caratteristica è propria del simbolo

¹⁰ Nota dal mio diario di campo, il giorno 8.10.23.

stesso, e dell'arpa come tale in questo contesto: «un segno indica dunque qualcosa per qualcuno, non per chiunque. Bisogna infatti che quel qualcuno sia in grado di riconoscerlo come “qualcosa che significa” [...]. Perché si possa vedere in qualcosa un segno, e poi un simbolo, bisogna dunque essere stati istruiti in tal senso» (ibidem :43-45). Perché uno strumento musicale di cui la tradizione è morta secoli fa sia ancora così presente e considerato una forte immagine di identificazione nazionale deve essere stato investito di significati che sono stati costruiti nella loro accezione atemporale e collettivamente valida anche nella modernità per un paese intero. Ed è proprio così per l'arpa antica, simbolo vivo della nazione irlandese e dei suoi principi, validi per il gruppo etnico che vi si identifica e per gli altri gruppi etnici con cui si rapporta.

3.4 Il patrimonio della musica tradizionale oggi

Per quanto riguarda la concezione della musica tradizionale nel presente del paese e in cui io stessa ho condotto l'etnografia, ci sarebbe molto da dire. Mi limiterò in questa sezione a descriverne gli aspetti rilevanti secondo quanto io stessa ho osservato e a quanto mi è stato affermato dagli stessi interlocutori, i tratti cioè che ritorneranno anche nel prossimo capitolo dedicato al rapporto con gli strumenti tradizionali.

È interessante prima di tutto menzionare che dal *Celtic revival* in poi molte risorse del governo sono state impiegate per mantenere quella che è considerata eredità culturale rappresentata dalla musica tradizionale (Valleley 2005). Questo può essere interpretato come una sentita necessità di preservare tramite mezzi istituzionali ciò che è ritenuto di importanza sostanziale per il paese e la sua immagine, che è stata riscoperta solo recentemente con lo stesso interesse all'antichità di un paese che andava definendo la sua rappresentazione. Uno dei valori che ho compreso essere più legato alla musica irlandese ancora oggi è infatti l'autenticità. Lo stesso titolo della musica con cui vi si riferiscono spesso i musicisti è *trad*, abbreviazione di *traditional music*: interessante osservare come già nel termine si continui a mantenere il legame con la tradizione, per cui è comunemente conosciuta. Alcune caratteristiche proprie sono mantenute come particolari e considerate “autentiche” perché a quanto pare definenti questa stessa fin da un passato lontano, “antico”, in grado di unire presente a passato nella memoria collettiva: «'authentic' is the idea of relic, something not changed at all - the actual original stuff. This view is assumed by many in Irish music, where the search in the revival years was implicitly for living

fossils of authentic music forms» (Valleley 2005 :56). In questa visione, la musica sembrerebbe essere proposta come invariata in tutti i suoi aspetti, dagli stili di esecuzione, al repertorio, agli strumenti tradizionali. La concretezza di queste presentazioni sembra infondata, perché è estremamente difficile concepire qualsiasi aspetto di una cultura come invariabile e invariato, men che meno la musica, nel pieno delle influenze continue del Ventunesimo secolo; però, è possibile guardare a queste asserzioni in modo diverso. Merriam teorizza infatti che il cambiamento e la velocità di questo stesso possa essere dovuto, nella musica considerata propria di un gruppo etnico, in parte anche a quest'ultimo: «internal change, then, derives not from chance but in great part, at least, from the concepts held about music within the culture» (1964 :306).

Ho trovato in questo un'applicazione idonea al caso irlandese, e alla sua "reputazione" legata alla costruzione culturale di ereditare di tradizioni musicali storiche che devono essere tenute in vita, per i motivi identificatori di cui si è già parlato. È possibile che avvenga un rallentamento, una limitazione al cambiamento che è imposta se la musica tradizionale e tutti i valori di autenticità e affermazione che vi sono associati si teme possano andare persi se vi si compie una completa apertura.

Un'altra concezione estremamente importante con cui viene presentata la musica tradizionale irlandese è l'oralità. Con questo, viene intesa la modalità di trasmissione della musica stessa, propriamente, di tutto ciò che vi è connesso: come ho avuto modo di imparare durante la ricerca sul campo, non solo l'apprendimento di brani del repertorio tradizionale, ma anche e soprattutto, le modalità di esecuzione di questi, e degli stili di esecuzione di questi con gli strumenti tradizionali, queste ultime si vedranno meglio nel prossimo capitolo.

In etnomusicologia, si precisa che queste tradizioni non sono propriamente orali, ma "aurali", perché l'apprendimento e la trasmissione non avvengono tanto attraverso la spiegazione quanto proprio attraverso l'ascolto (Nettl 2005 ed.or. 1983), e come esporrò più avanti, è decisamente ciò che avviene nella musica tradizionale irlandese. Anche in questo caso, è difficile pensare come una tradizione aurale possa mantenersi autentica nel vero senso del termine, poiché l'originalità non può essere mantenuta se le conoscenze vengono tramandate da maestro ad allievo e con un inevitabile grado di personalizzazione e improbabilità dell'adesione ad un originale, sempre che questo stesso sia esistito ad un certo punto nel passato. Qui, ho trovato che i valori della tradizione musicale irlandese sono stati infatti il centro di un compromesso tra l'affermare l'autenticità e il continuarsi

di una forte tradizione orale, compiuto istituendo dei limiti: «the very unreliability of orality [can be seen as] the creative force of the community, developing for its tendency to proliferate within a strict set of guidelines the label “communal re-creation”» (Nettl 2005 :293). La grande creatività con cui io stessa conoscevo la musica tradizionale, con cui ogni artista o gruppo propone una propria versione di un brano del repertorio *trad*, è perciò anche frutto di un certo livello di protezione da influenze esterne; la “ri-creazione comunitaria” è di fatto ciò che avviene all’interno della musica tradizionale irlandese, in cui non si limita completamente la singolarità a patto che siano mantenute regole. Non ci sono infatti modi “assolutamente” corretti di suonare una melodia o un brano tradizionale, e non esiste un severo giudizio in merito; la creatività è apprezzata, ma esiste però un modo “giusto” di eseguirli, che può essere riconosciuto, nel caso irlandese in particolare in cui la conoscenza musicale e l’apprezzamento della *trad* sono diffusi, da una buona parte dei membri di un gruppo etnico, non solamente gli adepti (Smith 2001).

Nella mia stessa esperienza, alcuni brani (in particolare *Dirty Old Town*) ho potuto ascoltare in varie esecuzioni differenti: erano assolutamente riconoscibili come parte del repertorio *trad*, ma allo stesso tempo, per me che li conoscevo, era possibile distinguere lo stile e le scelte creative dei singoli musicisti. La possibilità di reinterpretare la tradizione aurale mantiene perciò lo stesso discorso di “autenticità”, perché sono di fatto gli stessi brani, ma allo stesso tempo permette un grado di cambiamento controllato: non troppo, con cui le affermazioni di originalità verrebbero a meno, ma non troppo poco, con cui si inaridirebbe la tradizione stessa e così creerebbero i requisiti per la sua morte.

Quando questo è così strettamente legato all’affermazione nazionale come in Irlanda, deve essere compiuto e verificato e inoltre diffuso per essere mantenuto, e ci sono vari attori che se ne occupano. In particolare, alcune organizzazioni che si sono, o sono state dalle istituzioni governative, incaricate di mantenere e controllare i valori della musica tradizionale. Una di queste è proprio l’associazione in cui io stessa ho eseguito buona parte della mia ricerca, *Comhaltas Ceoltóirí Éireann*. Dal sito ufficiale dell’organizzazione, nella sezione “about us”, si legge che è «the largest group involved in the preservation and promotion of Irish traditional music. [...] We’ve been working for the cause of Irish music since the middle of the last century (1951 to be precise). Our efforts continue with increasing zeal as the movement launches itself into the 21st century». La presenza di una «causa della musica irlandese» mostra quanto legata questa stessa sia ad una presentata necessità sociale di mantenere la musica viva per gli irlandesi.

Questo si lega bene al discorso nazionale che vede come la necessita per l'Irlanda di «cultivate her own national distinctiveness», stabilire una cultura basata su tratti caratteristici ed essenzializzati (Henry 1989 :69). Il nome dell'organizzazione è traducibile dal gaelico con “associazione dei musicisti d'Irlanda”, è stata già dalla sua fondazione nella metà degli anni '50 sponsorizzata dal governo irlandese, ed è considerata una parte importante della rivitalizzazione della musica irlandese nella contemporaneità del paese. Gestiti da essa sono altri eventi, di cui importanti le competizioni provinciali (nella zona della mia ricerca, il Munster *fladh*) e la più importante a livello nazionale (*Fleadh Cheoil na hÉireann*, riferito solo con *Fleadh Cheoil*), oltre a workshops, campi estivi e festivals di musica che sono grande parte del già menzionato turismo musicale irlandese. In più, promuove classi di lingua gaelica, pubblicazioni, tours, e archivi di musica, e ha anche il ruolo di riferire al governo lo stato della musica tradizionale nel paese, come testimoniano alcuni report richiesti per determinare la distribuzione di fondi per le arti (Fleming 2004).

La stessa popolarizzazione della musica tradizionale in Irlanda e all'estero è ritenuta «un modo per organizzare e tenere unita la tradizione» per i membri che ne fanno parte¹¹. Nella volontà di raggiungere questi obiettivi, l'organizzazione ha dei metodi e dei valori che vengono diffusi e che verranno qui analizzati.

L'atmosfera che ho ritrovato nella branca di *Comhaltas* in cui ho svolto le interviste, *Imokilly-Midleton*, mi ha messo subito a mio agio dalle prime volte in cui ho interagito con le persone, in cui ho percepito una naturalezza, una familiarità e genuina apertura alla condivisione della musica e delle conoscenze. Lo staff con cui ho condotto le interviste riportate in questo capitolo è composto da volontari, solitamente genitori degli allievi e musicisti anche loro, che non ricevono compenso ma gestiscono la branca perché credono nei suoi valori. Le lezioni di musica si tengono al martedì sera in una scuola di Midleton, a dieci minuti a piedi da dove vivevo, e credo che il luogo stesso contribuisse al definire l'ambiente pacato e tranquillo: le aule erano assegnate ad ogni maestro di musica, e in tutte si percepiva l'aria “scolastica”:

Le classi sono molto “piene”, con poster appesi alle pareti, bandierine e bandiere irlandesi, nomi di alunni scritti con pennarelli colorati sui vetri, un crocifisso di legno

¹¹ «a way of organising and keeping together the tradition», si veda in appendice l'intervista con staff di *Comhaltas* Midleton il 10.10.23.

sopra la cattedra. Anche nei corridoi ci sono murales, disegni dei bambini, e quando passo davanti alle aule sento le melodie degli strumenti nelle sessioni, e spesso riconosco i pezzi, come *The Foggy Dew*¹².

Le prime volte in particolare che camminavo nei corridoi o ero seduta sui seggiolini da bambini nelle classi per ascoltare una sessione o una lezione mi sono sentita allo stesso tempo confortata dal luogo e spaesata da esso: il trovarmi in una scuola elementare era qualcosa che richiamava il mio vissuto personale, e la mia infanzia, e il modo di decorare le pareti con i lavoretti dei bambini mi dava un senso di conforto e sicurezza per quella che mi appariva un aspetto del tutto simile alle scuole elementari come le ricordo. Allo stesso tempo, quando mi fermavo a osservare più da vicino, i temi e le figure che erano soggetto dei disegni e dei poster colorati mi erano spesso del tutto sconosciuti, essendo di riferimento a storie per bambini che non conoscevo o scritte in gaelico irlandese, e smorzavano perciò la sensazione di familiarità con il luogo, “ricollocandomi” in un certo senso nel contesto di cui io non avevo esperienza nel mio passato personale.

Della conversazione di cui riporterò gli aspetti rilevanti mi riferisco i membri con cui ho parlato con “staff” di *Comhaltas*, principalmente perché vari individui sono intervenuti nel corso dell’intervista, e hanno espresso le loro opinioni. Ho annotato nel mio diario di campo:

Interlocutrice principale una donna (Fiona), poi si unisce un uomo (Aidan), e poi una donna (Elizabeth). In una sala della scuola, credo sia la sala degli insegnanti, c’è un mobile della cucina con fornelli, microonde. Un grande tavolo al centro a cui si alternano i membri al computer, allievi al cellulare, e insegnanti con tazze da tè, e leggono alcuni giornali posati sul tavolo. La porta è lasciata aperta per cui entrano spesso altri membri dello staff a fare domande alla donna con cui parlo, che sembra essere l’addetta alle telefonate¹³.

Il primo argomento dell’intervista è stata proprio la selezione degli strumenti tradizionali. *Comhaltas* infatti ammette che solo gli strumenti tradizionali irlandesi siano oggetto dei corsi di musica, in quanto inerenti alla *trad*: nella branca in cui ho condotto la mia etnografia, questi erano per l’anno 2023-24 *tin whistle*, *fiddle*, flauto, concertina, banjo e fisarmonica. Membri dello staff di volontari che ho intervistato hanno affermato

¹² Note dal mio diario di campo, il giorno 14.11.23.

¹³ Note dal mio diario di campo, il giorno 10.10.23.

che comprenderebbero anche arpa e *Uilleann pipes*, che mi hanno detto, avrebbero cercato di introdurre nei corsi (la motivazione principale era il costo elevato di questi strumenti in sé e il costo di noleggio per gli studenti)¹⁴.

È interessante riportare che alcuni strumenti sono stati soggetto di dibattito in questa stessa inclusione negli “strumenti tradizionali”, vale a dire, banjo, chitarra, bouzouki e mandolino (questi ultimi tre di fatto non presenti nella branca stessa), per la loro origine non irlandese. Sono stati infatti introdotti e assimilati nella *trad* negli ultimi decenni, ma la preservazione della tradizione ha impedito a lungo che fossero inclusi nella categorizzazione, e la loro considerazione varia da branca a branca (Henry 1989). Come esporrò meglio nel prossimo capitolo, l’argomento è estremamente interessante per le stesse costruzioni di autenticità e per come queste vengono gestite nel concreto del panorama musicale irlandese moderno, tant’è che uno dei miei interlocutori principali era una musicista e insegnante di banjo a *Comhaltas* Midleton.

Un’altra questione a cui viene legato il discorso di tradizionale e autentico riguarda il repertorio. Durante le mie visite a *Comhaltas* Midleton, mi è stato mostrato che esiste una pubblicazione, un libretto di musica che contiene i *tunes* fondamentali; come mi hanno affermato, si tratta di una collezione di 112 brani e melodie tradizionali della zona (ossia nello specifico il sud della contea di Cork, a confine con la contea di Waterford) raccolta da un membro della branca, lei stessa locale della zona, che è usato come base per l’apprendimento di tutti gli strumenti¹⁵.

Io stessa ho osservato che in una lezione di violino tenuta da Jason, un interlocutore, l’allieva eseguiva brani da questa stessa raccolta. Tuttavia, non si tratta di una fonte assolutamente autorevole e da seguire nei minimi particolari: membri dello staff mi hanno detto che la integrano con altre melodie, che ogni insegnante accumula dalla sua esperienza personale di musicista, e in questa stessa lezione menzionata, il maestro aveva richiesto di fare pratica sullo spartito della melodia, ma durante la lezione aveva proposto e poi annotato su di esso piccoli dettagli di esecuzione che, come io stessa osservavo e sentivo, modificavano leggermente la sua resa, in un modo che lui stesso affermava essere più naturale, basato sulla sua esperienza e sulla modalità di esecuzione “reale” nelle

¹⁴ Si veda in appendice l’intervista con membri dello staff di *Comhaltas* Midleton, il 10.10.23.

¹⁵ Si veda in appendice l’intervista con lo staff di *Comhaltas* Midleton, il 10.10.23, e con Meadhbh, il 7.11.23.

sessioni di musica. Dal mio diario di campo le annotazioni della mia osservazione durante la lezione:

Sono seduta un po' spostata dal tavolo attorno al quale sono seduti, su una sedia per bambini in legno giallo, bassa e un po' rovinata. La ragazza sembra un po' tesa dalla mia presenza per quanto io di tanto in tanto le sorrida. Jason mi dice che modifica le *tunes* dal libro di *Comhaltas* a "come le suonerebbe lui", aggiunge e toglie note, modifica le melodie. Dice in riferimento a come si imparano le *tunes* a seconda delle regioni¹⁶.

Meadhbh, un membro del comitato di *Comhaltas* Midleton, mi ha infatti detto «la vera musica tradizionale, nella mia opinione e in molte altre opinioni, dovrebbe essere insegnata a orecchio, non a lettura. Ma comunque, questo [libretto]...si legge una melodia, ma [...] non è veramente come sarebbe suonata»¹⁷. Come approfondirò nel prossimo capitolo, questo è fortemente legato alla relazione con lo strumento stesso da parte dei musicisti, perché intrecciato alla storia e concezione di questo nell'esperienza dell'individuo che lo suona.

Ho perciò compreso che l'enfasi sulla personalizzazione musicale era concretamente presente, e inoltre trasmessa agli studenti, come uno dei valori di *Comhaltas*: era per me particolare, perché non minava l'esistenza né l'autorevolezza del repertorio tradizionale regionale presente nel libro, però permetteva che nell'esecuzione di questa ci potesse essere una elaborazione individuale, che era inoltre incentivata. Come è già stato affermato, è proprio questa pratica ciò che nel suo equilibrio permette alla musica tradizionale di rimanere attuale.

Attuale infatti è, perché durante le interviste che ho condotto mi è stato affermato che si ha avuto un picco di iscrizioni, il 2023 essendo l'anno di maggior numero di studenti per *Comhaltas*, da un membro dello staff anche ritenuto più popolare lo stesso fatto di suonare uno strumento tradizionale, e che la stessa musica stia diventando più diffusa in combinazione con altri generi:

Aidan: sta diventando più "cool", quasi, sai...

¹⁶ Note dal mio diario di campo, il 21.11.23.

¹⁷ Si veda in appendice l'intervista con Meadhbh, il 7.11.23.

Fiona: sì, sta diventando più alla moda. Perché, quando ero giovane, la musica tradizionale irlandese era vista come [...] due tipi nel pub, che suonavano nell'angolo [e diresti] oh per l'amor di dio...¹⁸.

È stato ammesso dagli stessi individui che me lo hanno affermato che esistono tradizionalisti che rinnegano la “contaminazione”, ma ho trovato interessante il fatto che vi si riferissero con divertimento e leggerezza (chiamandoli la «polizia della *trad*»), nonostante fossero a loro dire all'interno di competizioni nazionali che *Comhaltas* stessa organizzava, come il *Fladh cheoil*.

Inoltre, mi ha colpito che nonostante il repertorio mi fosse stato presentato come legato alla zona, *Comhaltas* fosse di fatto un'istituzione nazionale: i metodi con cui si tenta di conciliare l'aspetto nazionale della diffusione della musica essendo questa fortemente legata alla specificità territoriale è uno dei nodi fondamentali della stessa organizzazione. Si afferma spesso che questo risulti in una standardizzazione della musica tradizionale, caratteristica che sarebbe imposta e lontana dalle realtà regionali e che finirebbe per omogeneizzare queste per una causa nazionale. Nelle stesse interviste, mi è stato detto che se non fosse per il manuale che seguono, «generalmente non sarebbe automatico che tutti [gli studenti] conoscano le stesse melodie, sai...perché insegnanti diversi insegnerebbero melodie diverse»¹⁹. Questo mi è stato menzionato anche da interlocutori, in particolare da Micheal, musicista di *bodhrán* non interno a *Comhaltas*, che mi ha detto di ritenerne il contesto troppo “purista”, che non ispira la creatività dei singoli musicisti nella reinterpretazione delle melodie, nonostante lui stesso come parte di un trio abbia vinto tre volte il *Fladh cheoil*. Ritiene che sia un buon posto per cominciare, ma non per continuare nella musica e per coltivare abilità che veramente facciano spiccare nella musica tradizionale, in cui è importante la socialità, imparare in vari contesti e con altre persone. I musicisti che insegnano in *Comhaltas* hanno una simile idea, come spiega Aoife:

Aoife: Suppongo, anche insegnando qui mi piace influenzare di impararla [la musica tradizionale] per il piacere farlo, e per divertirsi, e solo per, per l'aspetto sociale, definitivamente per le sessioni, sono queste a cui miri alla fine, non per le competizioni,

¹⁸ Si veda in appendice l'intervista con lo staff di *Comhaltas* Midleton, il 10.10.23.

¹⁹ «generally it wouldn't be given that they would know all the same tunes, you know, so... 'cause different teachers would teach different tunes», si veda in appendice l'intervista con lo staff di *Comhaltas* Midleton, il 10.10.23.

e so che le competizioni possono essere una...una cosa importante qui [in *Comhaltas*], cercare di raggiungere l'approvazione dello standard, e tutto, ma...questo va bene ma, ad un certo livello, perché certe volte può diventare troppo competitivo e diventa tutto per questo obiettivo, sai? E non era per quell'obiettivo, sai?

Tullia: sì...quindi, intendi, intendi in...in *Co...Comhaltas*?

A: In *Comhaltas*, [...] sì, suppongo sia quello per cui è stata fondata, per, per far continuare la musica, ma poi, certe volte può diventare tutto sulla competizione, entrare...sai²⁰.

Oppure, per tramandare le conoscenze necessarie per svariati contesti musicali, per essere perciò abile e fluido per poi in futuro comprendere quale ogni studente preferisce. Nel caso di Jason infatti, insegnante di violino in *Comhaltas* Midleton, la sua scelta di insegnamento ricalca la sua esperienza e la sua adattabilità a saper suonare vari generi musicali, dalla musica classica alla *trad* al bluegrass, che ha ritenuto molto utile nella sua formazione musicale e che ha scelto di trasmettere ai suoi allievi. In questo posizionamento e dinamicità del suo ruolo, Jason non si limita ai valori e alle abilità strumentali legate alla musica tradizionale irlandese, ma trae spunti dai generi che lui preferisce e che forniscono un'impostazione meno specifica, ma che lascia spazio all'individualità. Questo, come mi ha spiegato, si riflette in particolare nell'approccio fisico allo strumento, nei movimenti e gesti differenti con cui è possibile suonare il violino, che saranno analizzati nel prossimo capitolo. Quello che è importante notare è che entrambi gli insegnanti di *Comhaltas* non si limitano ad un insegnamento standard che riguardi unicamente l'apprendimento della tradizione legata alla musica e all'esecuzione di questa, ma cercano di trasmettere il loro approccio personalizzato dalle loro preferenze e opinioni derivanti dall'esperienza e dalla loro relazione con la musica e con lo strumento.

Ciò che in definitiva ho compreso essere essenzialmente lo scopo di *Comhaltas*, dal punto di vista della branca di Midleton in cui ho ricercato, è poter trasmettere la musica tradizionale irlandese alle generazioni future, fornendo l'opportunità di imparare e amare la musica tradizionale che altrimenti, a loro avviso, non avrebbero (non è automatico, mi hanno detto, che sia insegnata in ambito scolastico). Nelle parole di Maedhbh:

²⁰ Si veda in appendice l'intervista con Aoife, il 24.10.23.

dare un po' di esposizione [...] perché amare la musica, è fantastico, anche se non suoni nelle sessioni, se vai e socializzi nelle sessioni, sei parte di un gruppo, è una bella cosa. Quindi, sai, alcuni bambini finiranno per fare questo, altri probabilmente a suonare, sai...sì. [...] almeno possono dire che hanno provato uno strumento e visto come funziona, hanno un'idea, e poi sta ai loro interessi²¹.

In questo, che da quello che ho compreso è il nodo principale della questione del far rimanere viva la musica tradizionale irlandese che *Comhaltas* incarna, l'organizzazione stessa ha subito e sta subendo cambiamenti e riadattamenti interni, tentando, come mi hanno affermato vari membri, di espandere l'organizzazione e particolarmente rilevante per questo lavoro, alcuni parametri di considerazione degli strumenti tradizionali per cui vengono offerti corsi, di cui si tratterà nel prossimo capitolo.

Una nota infine riguarda le mie osservazioni personali come antropologa relative al ruolo della musica nella società irlandese. Durante la mia ricerca sul campo, ho partecipato a contesti in cui ritenevo la musica fosse rilevante, e ne ho ricavato opinioni e percezioni preziose per il mio punto di vista. Innanzitutto, questi stessi sono estremamente vari, e comprendono un'esibizione in un'aula dell'università di Cork, musicisti sulle strade di Galway, Dublino e Cork, il concerto di Natale organizzato da *Comhaltas* Midleton, vari concerti nei pub del paese, sessioni musicali nel pub *Cornerhouse* di Cork e nella stessa scuola di musica, una competizione di danza tradizionale irlandese (*Feis*), una lezione di violino, e il Cork Jazz Festival. Non in tutti la musica tradizionale irlandese era parte delle performance, ma questo mi ha permesso di comprendere quanto importante la musica fosse per le persone, e quanto presente nei loro contesti quotidiani ordinari ed extra-ordinari. In particolare, la mia prima esperienza di ascoltare una band di musica tradizionale irlandese in un pub mi ha fatto riflettere molto: conoscevo molti brani del repertorio, e certe volte cantavo i testi delle canzoni che ricordavo meglio. Allo stesso tempo, osservavo cosa succedeva nel pub attorno a me, e come le altre persone interagivano con la band e come reagivano alla musica; c'erano vari gruppetti di persone, generalmente uomini e donne di mezza età, che ascoltavano con piacere la musica davanti a una pinta di birra. Per certi brani in particolare, molti cantavano all'unisono, alzavano le braccia e fischiavano e incitavano la band (con fischiare intendo un suono particolare nella musica tradizionale parte delle canzoni, sia

²¹ Si veda in appendice l'intervista con Meadhbh, il 7.11.23.

nelle registrazioni sia dal vivo, una specie di “yahoo” acuto fatto dal pubblico o da musicisti della band che è effettivamente una espressione parte della canzone, dalla mia interpretazione esprime apprezzamento e partecipazione al ritmo nelle canzoni molto vivaci). Mentre registravo e prendevo nota dei pezzi, mi sono resa conto di percepire un posizionamento particolare: conoscevo le canzoni, il testo, e quindi le storie e il periodo storico a cui si riferivano, e le apprezzavo genuinamente, ma non *sentivo* il loro significato. Per quanto comprendessi che quello a cui si riferivano, soprattutto nel caso di ballate tradizionali, erano storie di sofferenza legate ai momenti storici più dolorosi del passato dell'Irlanda, come l'emigrazione forzata dovuta alla povertà del paese provocata dalla dominazione coloniale (*The boys from the county Mayo*), le vittime uccise a seguito della Rivolta di Pasqua contro la gestione inglese (*Grace*), la Grande Fame causata dall'indifferenza del governo britannico e la deportazione di chi cercava di sfamarsi (*The Fields of Athenry*), e intuissi ciò che questo collettivamente significava, non provavo questi sentimenti. Era impossibile per me esserne toccata profondamente e reagire come vedevo le persone fare, pur con tutta la mia empatia, perché non ero parte del gruppo etnico che conservava nella musica il sentimento di appartenenza e di comunità. Ho scritto dell'esperienza nel mio diario di campo:

Non posso provare il sentimento collettivo, né ovviamente quello personale, seppur stiamo vivendo lo stesso momento e ascoltando la stessa musica²².

Il mio essere *outsider* mi posizionava emotivamente con un distacco che era impossibile per me da sormontare, per quanto volessi, e non potevo che osservare e cercare di intuire come la musica facesse sentire i partecipanti all'evento. Sapevo che «la comprensione del testo di una canzone richiede una conoscenza approfondita del contesto in cui essa è stata creata» (Magrini 2002 :139), e avevo ricercato e acquisito queste conoscenze prima di quel momento, ma non ero e non sono parte della collettività formata e performata con la musica, e se era vero che potevo capire *mentalmente* il suo significato sociale, non ero vicina a percepirlo *sentimentalmente*.

Ho trovato così che la rilevanza della musica era ancora più profonda di quel che mi aspettassi: tramite lo *storytelling* di storie di vita di personaggi immaginari che hanno vissuto il dolore del passato irlandese, evoca, trasmette e così mantiene vivo questo ricordo e assieme il sentimento in individui che loro stessi non hanno vissuto o avuto

²² Note dal mio diario di campo, il giorno 29.09.23.

diretta esperienza di questi periodi storici, ma che ne ritrovano senso di collettività e percezione di appartenenza ad un gruppo che ha memoria del suo passato. Posso immaginare che se ne ritrovi forza, orgoglio e un attutito dolore, perché mai è scordata la dominazione coloniale inglese e le tragedie che ha provocato, e questi sono espressi e ritrovati nella musica perché ciò che assieme si è vissuto, in una collettività che unisce presente e passato, non venga dimenticato. «L'ipotesi che i fenomeni culturali abbiano il ruolo di esprimere i valori centrali dei diversi tipi di società è stata ampiamente condivisa all'interno dell'antropologia culturale ed è stata applicata anche al mondo sonoro. Ma va sottolineato che la musica ha la possibilità di andare oltre la rappresentazione dei valori di una cultura percepibili attraverso le sue istituzioni sociali» (Magrini 2002 :181): come ho compreso, la percezione sincera di comunità e di gruppo etnico che condivide, è attraverso la musica non solo rappresentata e costruita, ma sentita emotivamente, e performata. Per ciascun individuo che ascolta «costituiscono un ulteriore modo di chiarire a noi stessi e chi ci osserva chi siamo, (o perlomeno chi pensiamo di essere o desidereremmo essere), con chi ci identifichiamo e con chi invece non desideriamo confonderci» (Keller 2002 :188), e crea e distingue da una alterità, che non ha modo di sentire questa specificità espressa nella musica quando questa è di un gruppo etnico in particolare: nell'esperienza che ho citato, ho sperimentato sulla mia pelle di essere di fatto quell'alterità.

Perciò, posso effettivamente affermare che la musica tradizionale costituisce un attributo costruito come inevitabilmente associato al gruppo etnico e alla percezione di cultura irlandese, di più, ad una stessa essenza irlandese ("Irishness") sia tramite attori esterni, che interni al gruppo etnico stesso, tramite i processi elencati in questo capitolo. In che aspetti e temi questo si ritrova nella relazione tra gli individui e gli strumenti musicali definiti tradizionali sarà esposto nel prossimo capitolo.

Capitolo quarto

Gli strumenti tradizionali

In questo capitolo verrà esposto nel dettaglio ciò che caratterizza la relazione tra gli individui che ho intervistato e gli strumenti tradizionali irlandesi che ognuno di loro suona. Si cercherà di rispondere tramite l'analisi proposta alla terza e ultima domanda di ricerca, “come si situa la connessione individuale con gli strumenti musicali in un discorso identitario e in costruzioni e rappresentazioni collettive di una cultura proposta come avente un forte legame con la musica?”. I vari aspetti di questo tema che ho identificato dalla ricerca etnografica sono stati divisi nelle sezioni a seguito, e saranno premessi dal contesto che io stessa ho appreso durante l'esperienza di campo.

Ritengo necessario specificare che la mia focalizzazione è primariamente su strumenti a corda, scelta da me compiuta per facilitare la comprensione del rapporto con questo tipo di strumenti data la mia familiarità con la chitarra. Tuttavia, non sono riuscita ad ottenere una intervista con Mick, che suonava la chitarra nelle sessioni musicali a cui ho assistito in *Comhaltas* Midleton, non perché lui stesso non avesse accettato, ma per la sua poca disponibilità di tempo sia tra le lezioni che teneva, sia nella sua vita personale, per cui anche contattandolo molteplici volte non sono riuscita ad organizzare un incontro per parlargli. Ho quindi incluso uno strumento a percussione nella mia analisi, il *bodhrán*, o tamburo irlandese, che avevo valutato come ipotesi per il mio interesse in merito, e perché io stessa avevo partecipato ad un *workshop* durante una visita passata in Irlanda, e quindi avevo avuto una breve occasione di osservare e suonare lo strumento. Perciò, l'analisi specifica del rapporto con gli interlocutori e i loro strumenti riguarda un musicista di violino, una musicista di violino e banjo, e un musicista di *bodhrán*, assieme ad un liutaio specializzato in strumenti a corda.

4.1 La tradizione negli strumenti irlandesi

Fa parte dell'immagine commercializzata dell'Irlanda di cui si è parlato nel capitolo secondo anche la presenza di una sezione nei *souvenir shops* dedicata agli strumenti musicali “tipici” che si possono portare come ricordi del paese, in particolare piccoli

bodhrán, flautini e flauti, decorati con nodi celtici e croci, che ho osservato molto spesso affiancati da CD di artisti di musica tradizionale o collezioni di brani selezionati in base a temi, come “Irish pub songs” (si vedano foto in appendice). Sono oggetti, in particolare gli strumenti musicali, che richiamano un’inerente “etnicità”, una capacità di essere autentici non solo perché provenienti dall’Irlanda, ma perché simboleggiano questa stessa nella loro materialità, oltre che nella sonorità, e rimandano ad una caratteristica intimamente legata alla cultura irlandese, l’abilità musicale e negli strumenti proposti come nativi.

Nella musica tradizionale irlandese infatti, come già visto, alcuni discorsi vi sono applicati perché venga mantenuta come tale: vengono allo stesso modo applicati anche agli strumenti musicali. Come ho compreso durante la ricerca sul campo, alcuni di questi ultimi sono stati inclusi nella considerazione di “tradizionali” dopo vari dibattiti, perché fino ad alcuni anni fa addirittura, non erano considerati propriamente irlandesi e perciò non consoni alla stessa tradizione musicale. Dalla mia comprensione, la divisione effettuata includeva in questa ultima il violino (“fiddle”), le cornamuse irlandesi (“Uilleann pipes”), la concertina e la fisarmonica, il flautino (“tin whistle”), il flauto, il tamburo irlandese (*bodhrán*) e l’arpa, questa con le particolarità di cui si è già trattato; invece, strumenti come banjo, chitarra acustica e bouzouki non erano considerati strettamente tradizionali per la loro origine non nativa. In *Comhaltas* Middleton però, gli strumenti per cui erano disponibili le lezioni di musica includevano il banjo, e uno degli insegnanti, Mick, suonava la chitarra nelle sessioni a cui ho partecipato: come mi hanno detto gli stessi membri, alcune classificazioni sono oggi più fluide di altre in questa considerazione. È interessante però constatare che gli strumenti sono considerati tradizionali con la stessa pretesa di autenticità legata alla particolarità irlandese, che anche in questo caso non è sempre storicamente accurata. James, l’interlocutore liutaio, mi ha affermato con certezza che «ci sono probabilmente solo due strumenti tradizionali, ce n’è probabilmente anzi solo uno, che sono le *Uilleann pipes*»²³: di fatti, questa cornamusa è tipica irlandese, data la sua specifica caratteristica di esecuzione in cui è il movimento del gomito che fornisce l’aria per suonare lo strumento, da cui deriva il nome in gaelico irlandese, in cui *uilleann* vuol dire gomito (Johnston 1995). Il violino è ovviamente di tradizione europea, e quello della tradizione irlandese non ha nessuna differenza tecnica

²³ Si veda in appendice l’intervista con James, il 13.11.23.

o musicale, come mi hanno affermato Jason che lo suona e lo stesso James²⁴, ma viene comunemente chiamato “fiddle” e non “violin”, per intendere il suo uso nella musica *trad* invece che nella classica: dipende da tecnica e contesto, come mi hanno spiegato, il secondo in orchestra e quartetti, il primo nei pub. Ho pensato che questa distinzione sottolineata nel termine a seconda della tradizione musicale fosse esplicitativa di un’evidenziazione della differenza nella tradizione irlandese musicalmente che si ripercuote anche sugli strumenti, se semplicemente il nome (e conseguentemente il musicista, chiamato “fiddler”) doveva riportare alla mente valori e scopi della musica molto differenti tra loro. Allo stesso modo, fisarmonica e concertina non hanno origini irlandesi, nonostante siano considerati strumenti tradizionali e le loro sonorità siano comunemente la base di moltissimi *tunes*; per l’arpa, si è già visto come quella in uso oggi sia stata inventata sulla base di quella europea non l’originaria *cláirseach*; flauto e flautino infine sono largamente stati incorporati nella musica tradizionale (e nella “musica celtica” genericamente) ma nella loro forma odierna sono creduti di origine continentale il primo e inglese il secondo, e non sono unici dell’Irlanda, nonostante vi siano comunemente associati (Johnston 1995). Nell’intervista con lo staff di *Comhaltas*, Fiona mi ha specificato che si tratta di «un flauto di legno, non da concerto, di solito è di legno nero»²⁵ ed ho infatti constatato che era diverso dal flauto dolce, ed è suonato di traverso, mentre il flautino è di metallo e suonato dritto. Per quanto riguarda invece il tamburo irlandese, in gaelico *bodhrán* (“quello che assorda”) è considerato una variazione irlandese di strumenti a percussione comuni in svariate tradizioni musicali, ma con caratteristiche proprie. Il suo uso è attribuito alle popolazioni antiche dell’Irlanda, come mi ha spiegato Micheal che lo suona, principalmente come strumento suonato in guerra ed inoltre associato a druidi e guaritori; tuttavia, è anch’esso stato soggetto di una ripopolarizzazione grazie al *Music revival* degli anni ‘60, e a band famose come i Chieftains, per cui oggi è riconosciuto come tipico d’Irlanda (Johnston 1995).

Come si nota perciò, quelli che sono proposti come strumenti “tradizionali” non lo sono per la loro origine nativa, ma semplicemente per la loro inclusione nella musica dello stesso genere: «over centuries of turbulent socio-political experience the Irish people have seen some of these musical instruments undergo novel introduction, popular indigenous adoption, emergence as nationalistic symbols, banning by decree, decline in public favor,

²⁴ *ibidem*.

²⁵ Si veda in appendice l’intervista con lo staff di *Comhaltas* Midleton, il 10.10.23.

rediscovery, renaissance, and adaptation to new musical roles and social function» (Johnston 1995 :58). Mi ha però stupito, dopo aver appreso di questo fatto, che questa considerazione fosse così rigida con l'includere strumenti "nuovi" nella categoria di tradizionale, se sembrava dipendere solo dall'uso dell'oggetto, che peraltro ho constatato essere più diffuso di quel che pensassi, specialmente nel caso di chitarra e banjo. Ho potuto osservare e formare l'opinione perciò che la considerazione di strumenti specifici in questo discorso dipenda di fatto solamente dalla diffusione stessa e dall'apertura a sonorità di "nuovi" strumenti.

Il banjo è infatti considerato inerente (non incluso unanimemente, perché alcuni dibattiti permangono) alla tradizione musicale irlandese a partire dagli anni '20, quando fu introdotto con le *céili bands* in cui era un accompagnamento impiegato come strumento di supporto alla linea melodica per le danze; da lì in poi fu integrato nella musica tradizionale e con il *Music revival* raggiunse la popolarità che ha ancora oggi, grazie alla quale è spessissimo ritrovato nelle sessioni nei pub e come strumento appreso nelle scuole di musica. Tuttavia, la sua origine vera è ipotizzata essere americana, ed è comunemente associato al paese per la sua popolarità nel genere *country*, originariamente con cinque corde e come parte del ritmo (Bailey 1972). James ha affermato che per la mancanza delle materie prime nello stesso strumento, tra cui il metallo che compone la maggior parte del corpo dello strumento, non erano presenti nel passato paese e «nessuno aveva la capacità di costruire un banjo in Irlanda, quindi erano importati dagli Stati Uniti e poi questo è stato incluso nella tradizione»²⁶. Questo strumento è perciò stato adattato con alcune modifiche, che prevedono nello specifico quattro corde, per cui è conosciuto come banjo tenore, un'accordatura conosciuta come irlandese ("Irish tenor tuning") e come parte invece della melodia nei brani e nelle *tunes*. Come mi ha spiegato Aoife, il banjo così modificato è pressoché simile al violino per diteggiatura sul manico, numero di corde e accordatura un'ottava inferiore, e ai *fiddlers* non rimaneva che apprendere a plectrare con la mano dominante; lei stessa ha fatto così per apprendere il banjo sapendo suonare il violino, pur riconoscendo che quest'ultimo sia più difficile per la mancanza di tasti. Inoltre, afferma che un altro motivo della diffusione di questo strumento in Irlanda è che si adatta molto bene alla *trad*, essendo possibile proprio per questo motivo eseguire le stesse melodie tra violino e banjo, in quest'ultimo senza suonare accordi ma colpendo

²⁶ Si veda in appendice l'intervista con James, il 13.11.23.

ogni corda singolarmente, perché timbro e ottava diversi dal violino permettono di “riempire” l’esecuzione. Nella sessione che ha tenuto, partecipando ho infatti osservato:

Mi sembra che abbia un modo di plecttrare deciso, molto ritmato e scandito, plecttra le note in modo ordinato e le fa risuonare in modo “pulito”. Tiene il ritmo con il tallone, non con la punta del piede, per cui tutta la gamba si muove. Per questi jigs in particolare, tiene la mano solo sulla prima parte del manico perché suona solo le note più basse, pur andando su e giù verticalmente sulle corde²⁷.

Io stessa ho osservato band nei pub in cui il suonatore di banjo era presente, e il suono dello strumento era distintivo, chiaramente udibile, ben armonizzato con gli altri, e che eseguiva inoltre assoli durante i brani.

Per quanto riguarda invece la chitarra, non è insegnata in *Comhaltas* Midleton, il motivo di questo essendo, da ciò che ho potuto comprendere, che non è di fatto reputata uno strumento tradizionale. Purtroppo, come già menzionato, non ho avuto alcuna occasione di conversare con Mick, l’insegnante di banjo che suonava la chitarra nelle sessioni a cui ho assistito nella scuola di musica. Essendo questo però lo strumento che più di tutti mi è familiare, ho potuto compiere alcune considerazioni personali a riguardo e comprendere il motivo di questa categorizzazione: osservando durante sessioni musicali sia in *Comhaltas* (in cui unicamente Mick suonava questo strumento) sia nei pub (in cui un solo musicista alternava chitarra e banjo), ho osservato come la chitarra acustica fosse effettivamente presente, ma non ricopriva un ruolo notevole o di spicco sonoro, perché fungeva da accompagnamento di accordi semplici e non aveva peculiarità di stile che avevano invece la maggior parte degli altri strumenti, che è ciò che li rende eccezionali, come verrà elaborato più avanti. Dalle sessioni tenute nell’aula di Mick ho osservato infatti che teneva il ritmo con accordi semplici senza abbellimenti. In una sessione in particolare gli allievi, bambini e bambine che ho valutato essere della scuola elementare, suonavano una varietà di strumenti, che ho annotato come due *fiddles*, un banjo e cinque flautini, mentre erano presenti due insegnanti oltre a Mick che alternava chitarra e banjo, una suonava il flautino, mentre l’altra il violino.

James mi ha specificato in più riguardo alla chitarra, che alcune accordature dette aperte sono adattamenti creati per la chitarra perché possa essere “in linea” con la musica

²⁷ Note dal mio diario di campo, il giorno 14.11.23.

tradizionale irlandese, per «replicare il suono delle cornamuse»²⁸. Ho potuto osservare questo direttamente anche nella sessione tenuta nel pub di Cork dal nome di *Cornerhouse*. Ciò che mi ha colpito di questo contesto, che mi era stato consigliato da Mick come “professionale”, in cui i musicisti che avrei potuto ascoltare erano di alto livello, è che mi è sembrata proprio la sessione stessa il motivo per cui tutti i presenti erano lì proprio quella sera fredda, in quel pub in particolare. È un locale non troppo ampio, di due stanze comunicanti, ma dall’atmosfera calda, in cui tanti piccoli quadri, poster, locandine, addirittura un foglio che ha catturato la mia attenzione, di alcune righe scritte dai dipendenti del pub ad un frequentatore che era scomparso da poco tempo, con la sua foto sorridente, sono appesi ai muri e sopra il bancone, a cui ero seduta. Una luce soffusa e il rumore di acciottolio di bicchieri e piattini che venivano lavati dietro al banco rendeva l’atmosfera familiare e rilassata, ma allo stesso tempo vibrante di attenzione e interesse per la sessione, che portava tutti i musicisti attorno ad un tavolo, appositamente riservato per loro con un cartellino ogni giovedì sera, seduti su panche o sedie, raccolti in un cerchio scomposto. La sessione musicale è forse tra le più intense che abbia ascoltato, e mi è sembrato in un certo senso di essere trasportata a come immaginavo dovessero essere state nel passato, a ciò che veniva considerato caratteristico e autentico di queste: al riparo dal freddo invernale fuori, ad ascoltare le linee melodiche di tanti strumenti accordarsi assieme e creare *tunes*, in una vera e propria socializzazione musicale. Ho scritto infatti sul mio diario di campo:

Ogni volta mi stupisco di come si riuniscano per suonare semplicemente assieme, per pura passione, e la gente che ascolta lo fa con altrettanto piacere e voglia di stare assieme. Ed è questo lo spirito del pub²⁹.

In questa sessione, ho notato un solo chitarrista e ho potuto notare alcune caratteristiche relative alla gerarchia che pareva esserci tra gli strumenti tradizionali:

La chitarra non è effettivamente così essenziale, tiene principalmente accordi per sostenere le melodie, e niente di più.

²⁸ Si veda in appendice l’intervista con James, il 13.11.23.

²⁹ Note dal mio diario di campo, relativa alla sessione al pub *Cornerhouse* di Cork, il 16.11.23.

Violino, uilleann pipes e tin whistle fanno la parte più alta, più sonora e singolare della melodia, catturano l'attenzione, e dimostrano la bravura del musicista in modo più evidente a chi osserva e ascolta³⁰.

Dalle mie conoscenze in merito, dopo aver osservato il ruolo di questo strumento nelle sessioni menzionate, ho cercato anche, ascoltando la musica tradizionale, di pensare a quale parte “solista” una chitarra avrebbe potuto compiere, concentrandomi il suono dello strumento in brani e *tunes* che conoscevo; ne ho concluso che non riuscivo a identificare uno “spazio” musicale dedicato alla chitarra se non quello ritmico per cui tiene accordi semplici “sullo sfondo” delle melodie, e che inoltre la velocità richiesta da tipi di melodie come *reel* e *slide* fosse più complessa in questa modalità di esecuzione nella chitarra in particolare.

Mi è stato infine confermato anche da Meadhbh che lo stile musicale della *trad* in sé non è molto aperto al ruolo che la chitarra dovrebbe avere, essendo principalmente melodico e veloce, con rare possibilità di inserire parti ritmiche di accordi³¹. Perciò, ho compreso come la chitarra potesse di fatto comunemente venire inclusa nella musica tradizionale, ma per la semplicità del suo ruolo, non fosse propriamente “degno” di nota per il minor spazio dedicato all'esecuzione e dimostrazione di abilità musicali notevoli come è invece il caso di altri strumenti, tra cui il violino, il banjo, le *Uilleann pipes*, o la fisarmonica, che nel genere tradizionale possono eseguire melodie complesse e veloci con ornamentazioni di stile.

Per quanto riguarda il bouzouki infine, è uno strumento a corda che io purtroppo non ho avuto modo di osservare dal vivo. Non era presente in nessuno dei contesti musicali a cui ho assistito e partecipato, e me ne è stato parlato solamente da James, perché lui stesso mi ha detto di ripararli. È interessante però menzionarlo come un altro strumento che è stato adattato nella musica tradizionale irlandese pur avendo un'origine esterna, e sebbene meno popolare del banjo o della chitarra, anche per il bouzouki è stato dibattuto il “titolo” di strumento tradizionale. James mi ha spiegato che è originario della Grecia, ed «è stato modificato per adattarsi alla musica irlandese» probabilmente dagli anni '70, perché le caratteristiche del design dello strumento originale, vale a dire corde, tensione, accordatura e addirittura la forma della parte posteriore (rotonda come i mandolini nel

³⁰ ibidem.

³¹ Si veda in appendice l'intervista con Meadhbh, il 7.11.23.

bouzouki greco, piatta in quello irlandese) «non erano forti abbastanza per sopportarne la pressione»³². Veniva perciò importato in Irlanda per essere modificato sostanzialmente, prima che la produzione di questi iniziasse anche nel paese. Quello che ne è risultato è uno strumento completamente diverso dall'originale che è chiamato bouzouki irlandese, e viene suonato nella musica tradizionale. James spiega infatti che:

James: l'ambiente della musica tradizionale in Irlanda è molto interessante, e per renderla più semplice, quello che direi io sarebbe [...] la scena della musica irlandese è fatta da un sacco di influenze internazionali, e perché la tradizione è così forte, non ha mai...ehm, non ha mai...come potrei dire...non ha mai tagliato fuori influenze straniere, sai come un sacco di tradizioni non permettono, ehm, influenze da altre tradizioni, [...] preferiscono tenerla pura, sai?

Tullia: mm.

J: ma, ma l'ambiente della musica irlandese è così forte che ha sempre accettato-accettato altre influenze da altre aree del mondo, e le ha incorporate nella sua...nella nostra musica irlandese, e questo succede ancora oggi.

T: okay, sì...quindi anche con gli strumenti?

J: oh, anche con gli strumenti, sì!³³.

Ho compreso infatti, che vari strumenti sono stati incorporati, raramente senza modifiche, per essere adattati alla musica irlandese tradizionale e alle sue esigenze, in una sorta di appropriazione, rendendoli perciò irlandesi e associandoli ad un genere che in sé mantiene discorsi di autenticità e legame al passato. Per cui, nonostante il bouzouki non sia completamente accettato come tradizionale, questo non ne ha fermato la diffusione, o la fluidità del suo adattamento nella musica irlandese. Che proprio questa fluidità però riesca a non "intaccare" la considerazione della musica tradizionale come forte e autentica, sebbene, come dice James, non si possa tecnicamente considerare pura, è uno dei fattori che la rende particolarmente rilevante anche oggi.

4.2 I contesti musicali individuali

³² «weren't strong enough to take the pressure of that» Si veda in appendice l'intervista con James, il 13.11.23.

³³ Si veda in appendice l'intervista con James, il 13.11.23.

In questa sezione mi concentrerò sulle descrizioni degli interlocutori riguardo il loro avvicinamento alla musica, in particolare focalizzandomi sulla loro concezione ed esperienza del suonare nei contesti di musica tradizionale e nello strumento o strumenti di loro scelta.

Partendo da Aoife, che suona e insegna violino e banjo in *Comhaltas*, che mi ha raccontato di aver cominciato a suonare il violino quando aveva sei anni (ne ha 23) perché suo padre le ha fatto scegliere uno strumento tradizionale che fosse o il flauto, o il violino. Mi ha spiegato che essendo il padre un musicista lui stesso, la ha scoraggiata dall'imparare il suo stesso strumento, la fisarmonica, che a quanto diceva, a suo tempo era molto diffuso in particolare nel sud dell'Irlanda, perché pensava che troppi strumenti simili fossero troppo rumorosi ("loud") nelle sessioni, «mentre i violini sono di solito dolci e si armonizzano assieme, quindi tanti violini non suonano-...beh, questa era la sua opinione in ogni modo. [ride] E gli piaceva il violino, quindi»³⁴. Aoife dice che questo era sia perché loro stessi suonano assieme in famiglia, e anche perché il padre pensava che i violinisti fossero meglio accolti nelle sessioni musicali e suonare questo strumento l'avrebbe perciò favorita nel futuro. Aoife stessa dice che è stata molto influenzata dal padre nel suo apprendimento musicale del contesto tradizionale e che ancora adesso nei generi che ascolta (musica tradizionale irlandese, folk irlandese, e folk americano) e nei luoghi in cui suona, è una figura che segue: «a mio papà interessa la...mi sembra di ascoltare solo quello che ascolta mio padre! [ride] Ma sì, [la musica tradizionale] sarebbe la mia maggiore influenza»³⁵.

Un aspetto importante che ho compreso essere essenziale nella musica tradizionale e nella sua già menzionata vitalità e attualità è infatti la trasmissione da individuo a individuo, primariamente familiare, ma anche da insegnante ad allievo, e in generale da musicista più vecchio a più giovane: quest'ultimo è stato affermato proprio da Aoife riguardo al suo stile regionale in particolare, su cui verrà elaborato nella prossima sezione. Si nota inoltre come nel caso della ragazza, l'intera scelta dello strumento sia stata proprio condizionata dall'esperienza e dai consigli del padre, che l'ha con questo inserita nel contesto di musica tradizionale irlandese, così come i suoi fratelli e sua sorella, che infatti suonano violino, banjo e flauto.

³⁴ «whereas the fiddles are usually sweet and they all blend together, so a lot of fiddles doesn't sound-...well, that was his perspective anyway [laughs] and he loved the fiddle so». Si veda in appendice l'intervista con Aoife, il 24.10.23.

³⁵ ibidem.

L'influenza del padre in ambito musicale mi è stata affermata anche da Micheal, che suona il *bodhrán*, anche se in termini piuttosto diversi. Mi ha raccontato che non ha scelto di suonare lo strumento stesso ma «non ho mai fatto esercizio, l'ho semplicemente imparato!»³⁶, perché suo padre suonava lo stesso strumento in un gruppetto, principalmente per raccogliere fondi per beneficenza casa per casa, «e lo sentivo suonare e dicevo, no dev'essere meglio di così, e l'ho preso [il *bodhrán*] e suonavo, e lui, come hai fatto? [ride] Ascoltando te, che lo suonavi male! E anche dopo, quando andavo a scuola...non l'ho mai suonato, per anni e anni e anni...»³⁷. Perciò, a detta di Micheal il suo primo approccio allo strumento è stato influenzato dal padre, dal fatto che anche lui lo suonava e che lo aveva disponibile nella sua famiglia per provare le sue abilità già da giovane, come è successo. Nonostante Micheal ammetta che l'approccio e l'apprendimento dello strumento non sia stato costante, ho potuto comprendere da come me ne parlava che ha sviluppato nella sua vita un legame con lo strumento, che ancora oggi può tracciare al padre, come mi ha appunto raccontato.

Mi ha detto infatti che suona da tanto tempo, e aveva anche lui cominciato con una branca di *Comhaltas*, ma di aver notato come suonassero le melodie sempre allo stesso modo, e di avere quindi poi deciso di imparare da solo. Mi ha raccontato come il *bodhrán* sia in Irlanda da prima dell'arpa e del flauto, e che come percussione semplice, creata di un mazzuolo e un tamburo, era usata dalle popolazioni che abitavano in Irlanda, ed è stata, dice, di semplice invenzione, alla base di molte tradizioni musicali nel mondo. Proprio come Jason, che conosceva (è stato proprio quest'ultimo a consigliarmi di parlare con lui) Michael non si limita all'influenza della musica tradizionale irlandese per il suo stile, ma suona vari generi e adatta vari tipi di percussioni a seconda dei propri gusti: mi ha raccontato di avere oltre a vari *bodhrán*, vari bongo, maracas, campane tubolari e *didgeridoo* e usarli anche adattandoli alla *trad*:

Micheal: ho suonato in sessioni jazz, ho suonato in sessioni country, ho suonato in...oh, perché no?...

Tullia: mm...e ti sei adattato a tutti i generi?

³⁶ «I never practiced, I just picked it up!». “Pick up” in questo senso fa riferimento ad una maniera di apprendere veloce e spontanea, e trovo interessante l'affinità con un altro significato di “raccogliere, afferrare” in questo contesto, che mi aveva, quando Micheal ne parlava, creato l'immagine che lui semplicemente avesse afferrato il *bodhrán* e così l'avesse imparato a suonare. Si veda in appendice l'intervista con Micheal, il 1.12.23.

³⁷ Si veda in appendice l'intervista con Micheal, il 1.12.23.

M: eh, è, è...è musica! I tipi a cui non piace [il *bodhrán*], sono le persone che non riescono a tenere il tempo³⁸.

Mi ha detto che con Jason ha inoltre partecipato a svariate competizioni sia di varie contee, sia regionali di musica tradizionale organizzate da *Comhaltas*, oltre allo stesso *Fladh Cheoil*, che hanno vinto tre volte assieme ad una cantante e flautista; nonostante questo, Micheal mi ha detto che trova questo contesto troppo purista, in cui tutti cioè devono suonare la stessa melodia allo stesso modo per essere giudicati abili:

la musica non considera quello, la musica, la senti...la cosa di imparare la musica tradizionale irlandese, ha trasmesso un sacco di cose buone da quando la suoniamo in pubblico, quindi stanno includendo nuove persone, quindi...ecco perché *Comhaltas* è bello così, è un buon posto per principianti per cominciare. Però, quando i bambini diventano più grandi, trovano spesso che hanno obblighi e cose così, e vanno a scuola, è difficile, continuare la tradizione. E poi, quando incontrano gli amici e le ragazze...se non suonano musica assieme...ecco quando...se non suonano, [dicono] dovremmo ritornare a danzare, dovremmo ritornare a suonare³⁹.

Proprio come Meadhbh, anche Micheal quindi afferma che *Comhaltas*, nonostante le regole che sembra definire nel mantenimento e regolamentazione della tradizione, è comunque un contesto in cui i giovani possono avvicinarsi alla musica tradizionale, e poi scegliere se proseguire, e come farlo.

Per quanto invece riguarda Jason, il suo contesto di apprendimento è il più variegato. Essendo nato in Inghilterra da genitori irlandesi (si è trasferito in Irlanda in età adulta) ha detto di aver sviluppato un interesse perché quando a scuola gli chiesero se voleva imparare musica, rispose «avevo un violino a casa e loro [gli insegnati di musica], oh fantastico vuoi provare con quello e impararlo come si deve?, e io ero tipo, sì perché no [...] quindi solo perché, solo perché...improvvisato, perché era lì [a casa]»⁴⁰. Dice infatti che vari strumenti tra cui violino, pianoforte e flautino erano in casa perché sua sorella suonava musica classica, «ma mai usati come si deve». Da quel momento, dice che ha cominciato con il violino e non ha mai smesso di suonarlo. Anche in questo caso, l'avvicinamento ad uno strumento in particolare avviene per motivi legati alla famiglia e alla loro disponibilità di uno strumento, il violino, che era già in loro possesso.

³⁸ ibidem.

³⁹ Si veda in appendice l'intervista con Micheal, il 1.12.23.

⁴⁰ Si veda in appendice l'intervista con Jason, il 17.10.23.

Ho notato con interesse e divertimento che Jason stesso inoltre ha detto di voler instillare un qualche desiderio di suonare a suo figlio e figlie con lo stesso metodo: «lascio pezzettini di strumenti in giro in casa ed eventualmente li prenderanno su...spero [ride]»⁴¹. Ho capito che si augura che qualcuno dei figli possa appassionarsi alla musica e ad alcuni strumenti in particolare, ma non ha mai enfatizzato che questa dovesse essere musica tradizionale o che lo strumento dovesse essere il suo stesso.

Jason mi ha raccontato di aver cominciato suonando musica classica con il violino, principalmente perché la scuola (in cui la musica era parte del programma) e l'orchestra sono stati i contesti in cui ha iniziato, e in questi veniva insegnata solo la musica di questo genere; ha conosciuto però alcuni ragazzi che suonavano musica tradizionale, e «io ero tipo: è davvero forte! Voglio farlo anche io!»⁴². Dice che ha poi scoperto che frequentavano la branca locale (è cresciuto a Manchester) di *Comhaltas*, nell'oratorio del posto, «ed è diventato tutto per me, così ho finito per smettere di suonare la musica classica»⁴³. Ha affermato che è cosciente di avere avuto un approccio diverso alla musica *trad* perché l'ha appresa a suonare in Inghilterra, in cui alcuni specifici modi di suonare arrivano dall'Irlanda con gli immigrati irlandesi ma non sono nativi del luogo, “copiati” come dice, da alcuni influenti musicisti e dal loro stile.

Nella sua esperienza, è stato ed è ancora influenzato da varie tradizioni musicali: suona con una band rock irlandese (unione di *trad* e genere rock), apprezza reggae e bhangra perché erano popolari dice tra le minoranze in Inghilterra quando viveva là, oltre a country, bluegrass, musica hip-hop e clubhouse che ha unito alle sue influenze, anche se ammette che a prima impressione sembrerebbe che non possano adattarsi al violino. Afferma che per questo motivo, nonostante abbia accettato di insegnare in *Comhaltas* (era il suo primo anno nel periodo delle interviste) ma che con il fatto che non suona «pura musica tradizionale» è un caso particolare: «insegnerò [agli allievi] tutto quello che serve loro sapere sulla pura musica tradizionale, ma avranno alcuni...pezzetti extra assieme che non sarebbero tipicamente...tradizionali»⁴⁴. Dice che di queste influenze ha assorbito ciò che gli poteva essere utile e gli piaceva, e che poi le ha fatte sue: cerca con questa

⁴¹ «all I do now is just leave bits and pieces of instruments laying around the house and eventually they'll pick them up...I'm hoping [ride]», si veda in appendice l'intervista con Jason, il 17.10.23.

⁴² ibidem.

⁴³ «it took over everything, so I ended up stopping playing classical music», si veda in appendice l'intervista con Jason, il 17.10.23.

⁴⁴ ibidem.

impostazione di aiutare in questo anche i suoi allievi. Afferma infatti di fornire un'impostazione classica che aiuti con le basi musicali, allo stesso tempo insegnando brani del repertorio tradizionale dal libretto di *Comhaltas* e la creatività dell'esecuzione del genere *trad*. Io stessa ho avuto modo di assistere, come già riportato nel capitolo precedente, ad una sua lezione con un'allieva di violino, e alle modifiche derivate dall'esperienza del suonare la melodia in modo più fluido e naturale che Jason ha proposto e dimostrato alla ragazza.

In tutti e tre gli interlocutori, ho notato il loro approccio e le loro opinioni riguardanti i discorsi associati alla musica *trad*: sebbene fossero situati in contesti con influenze e gusti personali diversi riguardo alla musica, sia Micheal, che Aoife e Jason mi hanno detto (più o meno esplicitamente) o dimostrato che il contesto di musica tradizionale severo, in cui l'unico obiettivo è dimostrare di preservare la tradizione con competizioni formali e la trasmissione di modalità di esecuzione e repertorio definiti e standardizzati non rispecchia la loro concezione di musica tradizionale irlandese, e nemmeno l'approccio corretto per l'insegnamento e perciò la continuazione di questa stessa. Sono tutti e tre flessibili nelle influenze musicali e nella percezione di ciò che è utile far conoscere agli allievi o ai più giovani: la passione, la fluidità di adattamento tra vari generi, la personalizzazione, la socialità, il divertimento che si può avere suonando. Questo mi ha colpito, specialmente perché *Comhaltas* veniva descritto dagli articoli che ho letto a riguardo come un ambiente troppo rigido nella concezione della tradizione musicale e nella concezione degli strumenti, mentre i membri che ho intervistato me ne hanno dato la prova contraria.

Infine, per quanto riguarda il liutaio che ho intervistato, James, mi è stato d'aiuto per comprendere il contesto degli strumenti tradizionali dal punto di vista di chi li costruisce e aggiusta. Mi ha detto di aver costruito strumenti per quindici anni, ma che ha interrotto questa linea di lavoro perché non ne riceveva abbastanza compenso economico, e continuato perciò solamente a ripararli su richiesta. La prospettiva di James in quanto liutaio è interessante perché non solo produceva strumenti, perciò li creava da nuovo, ma li riparava anche, per cui aveva modo di osservare l'impronta dei possessori sugli strumenti, conoscendone l'aspetto "intatto", i segni dell'uso e come questi modificavano e rendevano unico lo strumento.

Si specializza in strumenti a corda, che lui mi ha detto di aver diviso in sezioni, una classica in cui si occupa di violino, viola e violoncello, e una folk, con mandolini,

bouzouki e chitarre. Mi ha detto di essere diventato liutaio facendo un corso, ma che si tratta principalmente di abilità che devono essere sviluppate individualmente:

se non hai attitudine oltre a questo, per portarlo al livello superiore, non sarai mai un maestro liutaio, perché l'abilità e la capacità di valutare i tuoi materiali e di ottimizzare la loro forma, e assemblarli, per fare uno strumento, ehm, è la vera, ah, abilità nel creare strumenti. E questo è su una specie di livello spirituale oltre al livello tecnico di semplicemente produrre, eh, le parti e attaccarle assieme²³.

Nel chiedergli come ha trovato di possedere questa abilità (è infatti un liutaio affermato, conosciuto nella zona in cui ho fatto ricerca), ha detto che era anche musicista, e di possedere una naturale abilità nel giudicare gli strumenti, soprattutto la loro qualità; inoltre, ha detto che era interessato al lavorare il legno ancora prima di applicare questo alla costruzione e riparazione di strumenti, il che gli ha permesso di capire, prima di iniziare la professione, le qualità e possibilità dei materiali di questi²⁴. Dice che è stato allievo di altri liutai per apprendere abilità specifiche, ma che ciò che gli ha insegnato di più è stata l'esperienza individuale: nel riparare strumenti di ottima qualità, che sono quelli che vale specialmente la pena di riparare, solamente guardando come sono stati creati originariamente gli ha permesso di imparare molto. James ha infine deciso di andare in pensione definitivamente, ammette, data la sua età (aveva quasi 70 anni al tempo dell'intervista) ma che non intende trasmettere la sua conoscenza o il suo laboratorio a qualcun'altro dopo di lui, perché non ha mai avuto pazienza né tempo di tenere apprendisti, e ha sempre voluto essere solo lui a gestire il mestiere.

Mi è sembrato che in questa professione l'aspetto di trasmissione delle conoscenze non fosse particolarmente essenziale, perlomeno, da come me ne ha parlato James, che immagino si basi sulla sua esperienza in merito. Infatti, anche se ritiene che sia importante essere apprendisti ad un certo punto «per imparare le basi», e per comprendere quali bisogni e abilità servano per riparare strumenti musicali tradizionali specialmente, lui stesso non attribuisce a questo la grande parte della sua abilità, ma ad un istinto naturale di approccio agli strumenti, di comprensione e apprendimento dall'esperienza diretta del mestiere.

Mi ha spiegato infine, avendo chiesto del suo stile personale nel suo mestiere, che questo nell'ambito della liuteria dipende principalmente dalle disponibilità dell'artigiano, poiché fattori come le macchine e gli strumenti, oltre alla larghezza del laboratorio, sono scelte che dipendono da questo stesso, e influiscono poi su come gli strumenti vengono

creati e riparati; il suo stile dice, era semi-meccanizzato nel creare strumenti, vale a dire, parte a mano e parte a macchina. James afferma che questo è particolare soprattutto al giorno d'oggi, in cui gli strumenti vengono completamente concepiti e disegnati a computer e poi creati per la maggior parte del processo da macchine, ma che però avrebbe anche lui stesso compiuto se disponibilità di spazi ed economica glielo avessero permesso. Mi ha sorpreso che si definisse un buon *businessman* prima di tutto, perché ha affermato che non ha mai voluto nella sua professione di liutaio inseguire obiettivi artistici, ma principalmente economici, seguendo le richieste del mercato nel suo ambito di professione, e perciò non avesse tanto interesse ad un marchio specificatamente artistico per la sua produzione di strumenti; anzi, sostiene che se fosse stato puramente artista probabilmente non avrebbe avuto la concretezza di raggiungere compromessi per ricavarne un mestiere e un riconoscimento soddisfacente. Questo ha creato un contrasto con la mia idea personale che lo stile potesse essere una traccia di scelte individuali che l'artigiano compie sugli strumenti, specialmente se come in questo caso, esistono tantissime scelte riguardo la costruzione di questi oggetti nel processo con cui vengono creati. Ho percepito che la concretezza con cui James concepiva il suo mestiere caratterizzava in un certo senso il suo stile, che era basato sulla sua personale valutazione dei suoi stessi punti di forza, di come voleva attuare la sua vocazione, e di come tutto questo si conciliava nell'ambito commerciale e di gestione delle sue risorse effettive. Dalle osservazioni del mio diario di campo in merito si legge:

James parla degli strumenti che aggiusta con esperienza eppure con chiarezza, adatta le sue spiegazioni e si assicura che siano comprensibili per me. L'immagine che ne ho ricavato di lui è che è pratico, la sua relazione con gli strumenti che aggiusta è di concreta comprensione di quello che può essere aggiustato, migliorato, di cosa lui può impararne, e delle esigenze dei musicisti⁴⁵.

Tuttavia, è stato un punto di vista valido per capire la relazione con gli strumenti dal punto di vista di un liutaio, ed essendo io stessa più incline a quello dei musicisti, quanto effettivamente questo sia un mestiere che necessita concretezza, e non solo creazione artistica. In particolare, in quest'ultimo tema menzionato dello stile connesso agli strumenti, questa prospettiva si differenzia da quella di un musicista, nei modi di cui verrà approfondito nelle prossime sezioni.

⁴⁵ Note dal mio diario di campo riguardo all'intervista con James, il 13.11.23.

4.3 Gli strumenti musicali come categoria di oggetti

Innanzitutto, per analizzare gli strumenti musicali come oggetti dalla prospettiva antropologica, come affermato nell'introduzione a questo lavoro, ho premesso che si possa effettuare una considerazione di questi stessi come oggetti ordinari, sia nel contesto culturale irlandese che propone la musica come familiare e come attributo etnico comune agli irlandesi, sia perché per gli individui che ne hanno esperienza, che sono appunto i casi dei miei interlocutori, si tratta effettivamente di oggetti che hanno a che fare con la loro quotidianità, con la loro passione e con il loro lavoro, e di fatto sono parte integrante della loro vita.

Detto questo, gli strumenti musicali in sé in quanto non propriamente oggetti ordinari quanto una matita, un orologio o delle chiavi, hanno delle particolarità e dei legami speciali che derivano proprio dal fatto che sono oggetti connessi alla musica. È possibile infatti considerarli da molteplici punti di vista, o livelli di significato. Primo fra tutti, il nome stesso di questa categoria di oggetti li riconduce alla produzione musicale, per cui questa è il nesso immediato quando si pensa ad uno strumento, il fatto che sia creato per la musica. In realtà, è possibile anche una considerazione come semplice oggetto, che ho notato essere quella con cui spesso mi è stato presentato durante le interviste, mentre veniva mostrato e descritto: non essendo suonato, e in un certo senso, non ricoprendo in quel momento la funzione che ci si aspetta da esso, appare come un semplice oggetto, e ci si concentra perciò sulle sue caratteristiche in quanto tale, come segni di usura, graffi, materiale e colore di questo, decorazioni, che strettamente non sono legate al suo fare musica e che invece riportano a ricordi, usi o gusti particolari legati alla cosa in sé.

Subisce una “decontestualizzazione” in cui viene osservato non relativamente alla classe di oggetti in cui lo si classifica, e alla funzione in base alla quale questa stessa è creata: quando esplicitamente non viene suonato, è più evidente quando uno strumento musicale sia, essenzialmente, un oggetto, e si è “costretti” ad osservarlo in quanto tale, come ho fatto io mentre mi veniva descritto dal suo proprietario, senza vederlo “in azione”, ma invece in un certo senso, “in potenza”. In questo caso, la vista è l'organo che prevale nel percepire lo strumento stesso, a contrario di quando viene suonato, in cui l'udito si inserisce e registra le caratteristiche dell'oggetto dal punto di vista sonoro, il

che quindi lo “contestualizza”, rende evidente che è uno strumento musicale e perciò la sua aspettativa in quanto tale.

Perciò, in questa analisi sono presenti due livelli di osservazione e considerazione degli strumenti, che in egual modo sono legati al possessore: uno però riguarda strettamente la considerazione di ciò che li rende strumenti musicali, quindi rilevanti nelle loro caratteristiche sonore, l'altro invece relativo agli oggetti in quanto tali, quindi con i loro segni, dettagli e particolarità. In entrambi questi livelli sono presenti caratteristiche che parlano del legame con il soggetto, come verrà esposto più avanti, per cui è essenziale per il mio scopo analizzarli con egual importanza. Nonostante io abbia qui diviso questi due livelli di analisi per chiarezza, non sono però così nettamente separati nella considerazione e nella concezione dello strumento stesso. In alcuni aspetti che verranno esposti in questa sezione, la considerazione come “oggetto” e come “strumento musicale” sono interconnesse, perché questo è lo stato di questa categoria di cose nella realtà: quando i musicisti compiono la scelta di uno strumento, come mi hanno affermato nelle interviste, ne notano sia gli aspetti propriamente materiali che lo “rendono” oggetto, come le decorazioni estetiche, sia la sonorità, che lo “rendono” propriamente strumento. Perciò, sarò io a sottolineare i livelli di distinzione di questi, ma si tenga a mente che non sono stati esplicitati se non in questo contesto di analisi e non è sempre così chiaramente divisibile e neppure esistente nella concezione di esso, se non sottolineato.

Un'altra particolarità degli strumenti musicali, derivante dal discorso appena compiuto, è la concezione di abilità che vi è legata. Uno strumento musicale non è considerato “compiuto” nel suo scopo se non viene suonato, se non è utilizzato per produrre melodie, e se quindi, non viene riconosciuto al rapporto tra soggetto e oggetto in questione un certo legame dato dal tempo trascorso e dall'affinamento delle abilità che servono per esserne famigliari, o addirittura per padroneggiarlo completamente. Non è perciò necessario semplicemente possederlo, ma sono necessari gradi di conoscenza e abilità legati ad esso perché il suo uso sia compiuto, che ulteriormente lo distingue da un oggetto comune; queste stesse abilità associate a individui che possiedono uno strumento perché sanno suonarlo lo ricoprono di una luce diversa, in un certo senso una pienezza nello scopo dell'oggetto che viene usato per ciò per cui è stato costruito; in un valore non economico ma comunque materiale, avere un violino e saperlo usare è una soddisfazione perciò del violinista, e in un certo senso, del violino stesso. Come Jason mi ha detto quando gli ho chiesto perché tenesse ai suoi violini antichi in particolare e se non avesse paura di

danneggiarli irreparabilmente, «non c'è motivo di averli e non suonarli, se, se stessero su uno scaffale o appesi al muro, le corde cadrebbero, il ponte si distruggerebbe, il legno crollerebbe su se stesso, quindi sì...hanno bisogno di essere suonati»⁴⁶.

Penso che questo descriva il punto di vista dei musicisti riguardo ai loro strumenti musicali, oltre che la prospettiva che riguarda, in questa analisi relativa ad antropologia degli oggetti, in particolare la considerazione degli strumenti musicali come oggetti allo stesso tempo quotidiani ma legati a concezioni speciali o fuori dall'ordinario. Alle aspettative dello strumento si aggiungono infatti le aspettative di chi lo possiede di avere un'abilità in merito, per cui in turno, si aggiunge una rilevanza anche per lo strumento di essere usato correttamente da individui che hanno capacità. Allo stesso tempo quindi, l'influenza di un buon musicista si riflette sullo strumento e vi lascia un'impronta astratta, un'anima di chi lo ha usato con abilità e conoscenza e destrezza, che vi resta associata. Non è perciò solo necessario saper usare uno strumento, ma è l'abilità del tempo trascorsovi e di una buona dose di personalizzazione e stile che caratterizza il suo uso, che vengono ammirati quando lo si considera in relazione ad un musicista. Questi assumono una rilevanza più stretta per gli strumenti musicali che non per oggetti quotidiani, per cui il binomio è in genere saperli o non saperli usare, mentre per uno strumento musicale, intramezzato nel saperlo o non saperlo suonare si aggiunge l'importante qualità dell'uso, vale a dire *come* lo si sa suonare, e se in questo viene suonato bene, molto bene, o magnificamente.

A questo si collega un altro aspetto che ho notato essere rilevante e che sarà meglio approfondito nel corso di questo capitolo, vale a dire la qualità dello strumento. Non è solo sufficiente che uno strumento “funzioni”, vale a dire, riesca a produrre suoni, ma come suoni, la qualità di questo su vari livelli. Si deve quindi prendere in considerazione l'aspetto sonoro, che non è di comune considerazione negli oggetti. In più, questo lo lega strettamente al musicista, che ha gusti e preferenze in merito: per quanto un banjo funzioni e suoni, se non suona come il suo possessore vorrebbe, il valore di questo diminuisce inevitabilmente ai suoi occhi, per quanto per altri individui sia comunque un banjo funzionante. L'aspetto sonoro di uno strumento musicale perciò è fondamentale, e lo rende effettivamente ambito di distinzione, di maggior considerazione, e di maggior

⁴⁶ «there's no point in having them and not playing them, if they, if they, sat on a shelf or hanging on the wall, the strings would fall off the bridge would break down, the wood would close back up again, so yeah...they need to be played», si veda in appendice l'intervista con Jason, il 17.10.23.

legame con l'individuo che lo possiede: contraddistingue in questo un aspetto centrale della contestualizzazione dell'oggetto stesso, una considerazione di esso in quanto strumento musicale con le aspettative in merito e le qualità del suo funzionamento, oltre che i livelli più interessanti e più importanti per gli individui di personalizzazione che ho potuto osservare. Allo stesso tempo, questo non è un aspetto completamente astratto legato all'oggetto, ma riguarda direttamente la sua materialità, e le scelte compiute nell'ambito di questa. Ciò che lega intimamente oggetto e individuo, è da ritrovarsi quindi anche in caratteristiche materiali che quest'ultimo apprezza nel primo perché assieme, strumento e musicista, possono creare musica.

4.4 La relazione di materialità tra individuo e strumento

Una caratteristica degli strumenti musicali considerati nella loro decontestualizzazione, vale a dire come oggetti generalmente, è che influenzano il corpo dei soggetti con la loro materialità (Löfgren 2011). Ci sono posizioni, movimenti, gesti “obbligati” che devono essere compiuti per poter suonare ogni strumento qui analizzato: questi sono il modo in cui il corpo interagisce con lo strumento, e sono dettati dalle caratteristiche dell'oggetto stesso.

Prima di tutto, dalla forma di questo: come mi spiega Jason, per insegnare che l'archetto del violino deve essere tenuto con la mano nel mezzo dell'asta superiore che lo compone, per qualsiasi genere si suoni, spesso incolla due striscette di nastro adesivo per dividerla in terzi, perché gli allievi non la afferrino dal basso, e ne abbiano il controllo corretto per suonare, perché, mi spiega, è necessaria in questo movimento una flessibilità del polso per reggere l'archetto mentre si suona. Nel caso del violino, la posizione che deve essere tenuta nell'esecuzione è con la testa leggermente piegata a reggerlo tra collo e spalla, e in alcuni violini stesso è presente un elemento materiale apposito per questa posizione (si vedano le foto in appendice); i movimenti della mano che regge l'archetto sono anche questi precisi per suonare le corde, e inoltre le arcate possono essere “corte”, riguardare cioè solo una sezione di archetto alla volta, o “lunghe”, nella sua interezza. Jason ha anche specificato che nell'impostazione classica, quando non si sta suonando il violino lo si tiene dritto su una gamba, tenendolo per il manico, come ho osservato lui fare nelle pause tra l'esecuzione musicale durante il concerto di Natale tenuto da *Comhaltas*.

Nel caso del banjo, si regge generalmente come una chitarra, e si suona come tale: la mano dominante tiene il plettro, mi ha spiegato Aoife, mentre l'altra preme le corde singolarmente. Ho osservato spesso che nelle sessioni si suona da seduti, per cui lo si regge sulle gambe, ma se il musicista è in piedi, vi si applica una tracolla.

Per il *bodhrán* invece, la posizione "obbligata" è seduta, come spesso per i tamburi, perché viene tenuto sulle gambe, percosso con la mano dominante direttamente, oppure con mazzuoli che possono essere di vario tipo, mentre l'altra tiene il tamburo dal retro dello strumento, e ne tende o rilascia la pelle, che ne modifica il suono. Micheal mi ha fatto provare il suo *bodhrán*, spiegandomi come posizionarlo, e il movimento specifico del polso necessario per farlo suonare: non va infatti percosso dal davanti, ma il polso deve essere piegato verso il corpo del musicista, ed essere dondolato dall'alto al basso, non effettivamente battuto sulla pelle, ma come a spazzolarla, solitamente nella parte inferiore della cornice.

Osservando e annotando i movimenti dei musicisti durante le sessioni a cui ho partecipato, mi è sembrato che fossero istintivi, e fluidi, e che sicuramente data la loro esperienza, non necessitassero di troppo pensiero. Sul mio diario di campo, nella sessione a *Comhaltas* con insegnanti e allievi ho riportato che

I musicisti si guardano molto attorno, suppongo per andare all'unisono, tengono quasi tutti il ritmo con un piede, che certe volte batte allo stesso tempo. Nessuno tranne il suonatore di banjo (Aidan) guarda il proprio strumento, guardano nel vuoto o gli altri musicisti⁴⁷.

Ho poi appreso che Aidan stava imparando a suonare il banjo, che infatti alternava nella sessione con il *tin whistle* di cui aveva più esperienza, ed ho attribuito a questo il fatto che fosse concentrato sui suoi movimenti anziché sugli altri strumenti o sulla melodia, come gli altri presenti. Aoife stessa, ho notato, non guardava mai lo strumento (nella specifica sessione di queste osservazioni suonava a turno violino e banjo), o le sue mani che lo reggevano e suonavano, ma guardava davanti a sé. Senza ricorrere alla vista, le sensazioni dirette che provengono dai movimenti internalizzati sono la guida dei musicisti, e il corpo diventa a tutti gli effetti l'intermediario diretto con cui l'oggetto viene percepito, e con cui viene fatto "funzionare". Il corpo stesso è determinato nelle sue posizioni dalla materialità dello strumento, e lo strumento in questo è allo stesso tempo costruito per

⁴⁷ Note dal mio diario di campo, durante la sessione tenuta nell'aula di Aoife, il giorno 10.10.23.

essere adattato al corpo umano; dalle mie osservazioni mentre partecipavo alla sessione nell'aula di Aoife si legge che

Aoife non indossa la tracolla ma tiene il banjo sulle gambe. È come se abbracciasse lo strumento, perché al contrario della chitarra, il banjo è rotondo e ha una forma che si “incastra” meglio nell'incavo del corpo, si armonizza quasi con le forme della pancia⁴⁸.

Il violino invece mi sembrava permettere che vi si appoggi il mento come a un cuscino, e la testa piegata su di esso è in una posizione dolce e lo strumento stesso non ha angoli ma curve piacevoli alla vista. Il fatto che gli strumenti analizzati siano a contatto con più parti del corpo, e non solo con le mani, li rende posizionamenti più vicini, quasi più intimi alla persona, e mi sono sembrati nei contesti in cui li osservavo suonati come prolungamenti del corpo, altri arti, perché trattati con delicatezza e accortezza come tali, e che così semplicemente aderissero con la loro materialità alla corporeità del musicista.

Per quanto esistano movimenti “obbligati” nel suonare uno strumento però, non sono nei casi analizzati mai tutti uguali, e possono avere variazioni, sebbene non sostanziali, che sono riconducibili a scelte individuali: quelle stilistiche. In questa considerazione, perciò, pur compiendo i movimenti necessari per suonare lo strumento correttamente, si hanno variazioni possibili che sono influenzate da come si vuole far suonare lo strumento, e da una percezione, concezione e idea personale di come si preferisce l'espressione sonora venga eseguita. L'esempio forse più illustrativo in questo senso è stato esplicitato da Jason, e la sua formazione musicale classica all'inizio della sua esperienza, e che poi ha integrato con la tradizionale irlandese, ma che ritiene sia stata estremamente utile per lui per capire lo “standard” con cui approcciarsi al violino, soprattutto nel suo aspetto materiale: mi ha mostrato infatti che i violinisti classici hanno la schiena dritta e suonano composti, mentre quelli che suonano *trad* stanno stravaccati sulla sedia e con la schiena incurvata in modo più rilassato, che teoricamente non è né corretto né comodo per suonare. Ho osservato che la prima è infatti la postura in cui lui stesso suona, durante il concerto di Natale in cui ha eseguito una melodia assieme agli altri maestri di musica di *Comhaltas*, in cui ho potuto confrontare invece Aoife che manteneva una posizione più rilassata, con la schiena meno dritta e il violino meno perpendicolare al collo; Jason ha esplicitato la differenza chiamando quest'ultimo stile quello del “fiddle player”, e l'altro del “violinist”, in cui si può notare come il termine dello strumento non solo definisca il

⁴⁸ Note dal mio diario di campo, il giorno 14.11.23.

musicista che lo suona, ma lo posizioni in una precisazione di stile riguardo alla modalità di esecuzione.

Se ciò che si è esposto finora riguardava una considerazione dello strumento decontestualizzata, osservazioni invece derivate da altre conversazioni mi hanno dimostrato come la materialità sia rilevante anche nella considerazione degli strumenti in quanto oggetti che hanno lo scopo di produrre musica. Micheal mi ha spiegato infatti come i diversi movimenti legati al *bodhrán* permettano di produrre un suono diverso, come effettivamente ho notato anche io mentre me ne faceva una dimostrazione: a seconda della tensione della pelle regolata dalla sua mano sinistra all'interno della cornice, il suono cambiava di tonalità, mentre con la mano destra che reggeva il mazzuolo percuoteva la pelle, se più verso il legno o verso il centro della pelle, ne cambiava la caratteristica del suono. Mi ha spiegato che spesso gli capita di voler suonare anche solo completamente sulla cornice di legno, con il mazzuolo, che risultava in un suono più secco e meno variabile di tono. Queste scelte dipendono chiaramente unicamente da lui, dalle sue conoscenze derivate dal rapporto con lo strumento e dal prevedere come la produzione sonora legata ai gesti compiuti ne risulterà, e agire di conseguenza; a seconda dei generi musicali, dei contesti, addirittura dei brani e delle melodie, gli effetti che decide di produrre sono vari e diversi, come mi ha mostrato, che prevedono tante piccole scelte, dalla tensione della pelle alla bacchetta particolare usata, che Micheal compie sulla materialità dello strumento.

Se questo in particolare riguarda direttamente la posizione del corpo con cui si suona lo strumento, lo stile musicale in sé comprende innumerevoli altre scelte che sono compiute dai musicisti in ambiti svariati; io mi concentrerò su ciò che ho derivato dalle mie osservazioni della relazione tra soggetti e oggetti, per cui quello che riguarda direttamente lo strumento in sé, che lo rende personale e legato al suo possessore. Alcune sonorità sono collegate a caratteristiche dello strumento in sé, e possono essere scelte dal musicista più consone ai propri gusti. Aoife, che insegna sia banjo che violino, mi ha infatti affermato riguardo alle preferenze di suono di quest'ultimo che preferisce «un violino dal suono dolce, quindi non troppo forte, questa è di solito la mia preferenza, mi piace suonare dolcemente»⁴⁹. Ha scelto il suo violino suonandolo nel negozio, e considerando, dice, il volume e «l'azione delle corde sul manico, mi piace che siano vicine». Ammette che è

⁴⁹ «a sweet sounding fiddle, so nothing too loud, that's kind of usually my preference, I like sweet playing», si veda in appendice l'intervista con Aoife, il 24.10.23.

piuttosto difficile scegliere in base ai gusti, ma pensa che sia anche in base a istinto, «immagino, lo sai e basta»⁵⁰, ed è preferenza assolutamente personale, perché il fratello stava cercando un violino in particolare, e per quanto possa suonare quello di Aoife, lei dice non lo userebbe come suo perché personalmente preferisce un suono più profondo e caldo. Questa sua osservazione ha scaturito per me la riflessione già esposta in questo capitolo, vale a dire, che la qualità del suono sia uno degli aspetti che lega lo strumento e chi lo possiede, e che potrebbe renderlo unico ai suoi occhi perché avente peculiarità che il musicista apprezza particolarmente, per caratteristiche materiali proprie dell'oggetto.

Dato che durante questa intervista Aoife mi ha parlato del violino ancor prima di estrarlo dalla custodia, che teneva appoggiata di fianco alla sua sedia, un aspetto curioso è stato che ho creato io un'immagine dello strumento basata sulle mie aspettative al riguardo, e anche in base a come me lo descriveva lei stessa. Dicendo che lo ha comprato di seconda mano, ho immaginato infatti che fosse un violino con più segni di usura e scoloriture; infatti, quando poi me lo ha mostrato la prima cosa che ho esclamato è stata che sembrava nuovo. È infatti un violino che appare molto ben tenuto, dalla vernice liscia e appena lucida, il legno dalle tonalità rossastre. Sul retro ha un piccolo e delicato intarsio con vari tipi di legno di diversi colori, sagomati in modo da raffigurare alcune case, una porta e sentieri che vi conducono sulla collina, incorniciato da un arco in stile veneziano, come una scena osservabile da una finestra (si vedano le foto in appendice). Aoife dice che questo dettaglio «ha catturato la mia attenzione per primo, ma poi l'ho suonato e mi piaceva»⁵¹; non conosce il perché sia così decorato, ma mi è sembrata piuttosto orgogliosa di questa peculiarità del suo strumento.

Per quanto riguarda il banjo della ragazza, me ne ha parlato in misura minore e ho percepito meno legame con lo strumento stesso: le ho chiesto dei dettagli nello specifico, ma lei stessa mi aveva detto che ne aveva meno conoscenza, e meno esperienza perché lo suonava da quattro anni soltanto, mentre il violino da quando era piccola. Ha ammesso di suonarlo di meno anche nelle sessioni, seppur non abbia avuto difficoltà nell'imparare a usarlo, per la familiarità con il violino. Questo è interessante perché invece Jason mi ha detto, al contrario, di non essere riuscito a imparare il movimento della mano destra per plettrare le corde, e di aver abbandonato per questo il banjo quando era adolescente.

⁵⁰ «I suppose, you just know», si veda in appendice l'intervista con Aoife, il 24.10.23

⁵¹ Si veda in appendice l'intervista con Aoife, il 24.10.23

Aoife mi ha confermato di mantenerlo con la stessa accordatura del violino (Sol-Re-La-Mi), vale a dire la già menzionata accordatura “Irish tenor tuning” usata nel genere della *trad* e uno degli adattamenti compiuti in questo genere che lo hanno “reso” strumento tradizionale. Dopo averla vista suonare nella sessione, ho notato che aveva dei fregi sulla paletta del banjo, in madreperla, e mi ha spiegato che «più aumenta il prezzo del banjo, certe volte, più diventa bello esteticamente, tipo, ci aggiungono più dettagli»⁵². Ha comprato lo strumento di seconda mano, ed è di marca Epiphone, che mi era familiare perché produce anche chitarre elettriche; dice che lo ha scelto principalmente per il suono, non per l’estetica, a contrario del suo violino.

Riguardo a quest’ultimo, Aoife mi ha anche parlato dell’archetto, che per lei ha molta importanza, e che ha scelto di legno perché ne apprezza la pesantezza, nonostante, dice, la fibra di carbone sia più utilizzata per la sua leggerezza: «dicono che l’archetto è come la penna sulla carta, quindi tipo, controlla molto, quindi...di nuovo, è una preferenza»⁵³. Jason infatti mi aveva mostrato che il suo archetto era in fibra di carbone, più moderno e flessibile.

Questi oggetti sono anch’essi rilevanti all’analisi e considerabili parte integrante dello strumento, anche se di fatto separati da esso, e suscettibili di scelte che riflettono stile personale. Micheal ha infatti fabbricato lui stesso dei mazzuoli, bastoncini tozzi per suonare il *bodhrán*, chiamati *cipín* in gaelico, che rispecchiassero i suoi gusti sonori e del genere che si trovava a suonare. Me ne ha mostrati di tre tipi, uno fatto da bacchette sottili unite assieme, che lui aveva tagliato di lunghezza per ottenere un suono di tono diverso, un altro più morbido, in cui le due estremità avevano anch’esse caratteristiche di suono differenti, una di legno e una composta da una piccola spazzola, e uno più semplice composto solo da un unico pezzo di legno rotondo e spesso (si veda foto in appendice). Mi ha spiegato che i diversi usi rispecchiavano i suoi gusti e anche i generi in cui suonava, tra cui *trad*, jazz, bluegrass, e country, ma mi ha detto e dimostrato di poter suonare qualsiasi genere, tenendovi il ritmo giusto. Gli ho detto che quando avevo provato io, vari anni fa, a suonare lo strumento in un workshop a Dublino, avevo usato un *cipín* con un pomello in fondo, che avevo compreso fosse il mazzuolo più tradizionale da usare; Micheal mi ha detto che lui invece preferisce quello che vedevo, dritto, anche perché

⁵² «as the price goes up in the banjo, sometimes, the prettier it gets looking-wise, like, they put more detail into it». Si veda in appendice l’intervista con Aoife del 14.11.23.

⁵³ Si veda in appendice l’intervista con Aoife del 24.10.23.

poteva usare entrambe le estremità con lo stesso suono, anche nello stesso momento, con scatti del polso che alternavano la percussione da una estremità all'altra.

Il suo *bodhrán* è un tamburo composto da una cornice di legno a cui è fissata con delle viti la pelle in tensione, quest'ultima dal color panna e alcune piccole macchie sparse (si veda foto in appendice). Mi stupisce subito la profondità dello strumento, vale a dire che a tenerlo sulle gambe, che Micheal mi ha permesso di fare, nella posizione in cui viene suonato, vale a dire tenuto "in piedi" sul lato dello strumento, la cornice di legno scuro era larga quanto le mie gambe unite. Ho notato che odorava effettivamente di pelle animale trattata, simile a quello che permea una giacca in pelle quando la si indossa. Micheal mi ha spiegato che anche lui nota l'odore di certi *bodhrán*, dice, perché se la pelle non riceve manutenzione frequente e corretta, con composti chimici, la prima cosa che si nota estraendolo dalla custodia è il forte odore di capra. Mi ha sottolineato più volte come il suo strumento fosse completamente scelto da lui stesso, e unico per questo motivo: «mi piace questo perché...ne ho due altri a casa, credo...ma questo qui [*bodhrán*] è...è fatto uhm...è fatto da una capra irlandese, e il legname...viene da gestione sostenibile di foreste [...] il legname è in realtà è cresciuto, tagliato, e ripiantato [...] è frassino»⁵⁴. Questo quindi rendeva il materiale «tutto nativo», proveniente e tipico dall'Irlanda. Mi ha spiegato che tiene molto a questa scelta anche perché da molti anni i frassini hanno una malattia in Europa, e cerca sostenendo questo tipo di riforestazione per aiutare in questo campo. La pelle dello strumento di capra irlandese della contea di Kerry è doppia, e tradizionalmente, mi ha detto, una vecchia capra è considerata ideale per creare la pelle di un *bodhrán*; Micheal preferisce la doppia pelle perché il mantenimento dell'accordatura di questa stessa dipende anche dall'umidità dell'aria, e il doppio strato la mantiene più stabile nelle condizioni in cui suona. Mi ha raccontato che il liutaio che lo ha fabbricato si è trasferito in Olanda e produce e importa questo strumento in Irlanda perché è più economico, e che il *bodhrán* che mi ha mostrato era il quarto o quinto che gli aveva commissionato appositamente, ma che durano per lungo tempo.

La sua scelta di materiali e inoltre il modo con cui ne parlava, con precisione ed enfasi riguardo alla modalità e obiettivi con cui sono selezionati da lui e presentati e descritti a me come "nativi", mostra come le scelte sulla materialità dello strumento agiscano nell'affermazione identitaria dell'appartenenza alla cultura irlandese. Con queste

⁵⁴ Si veda in appendice l'intervista con Micheal, il 1.12.23.

affermazioni si situa con certezza sia nel rispetto della tradizione, che “vuole” che i materiali di uno strumento considerato nativo irlandese siano anch’essi tali, in questo caso, la pelle di capra irlandese per la membrana del tamburo, e quindi nella contestualizzazione dell’oggetto come strumento musicale legato alle aspettative con cui è concepito nel gruppo etnico. A questo si aggiunge la personalizzazione di Micheal stesso, che ha esplicitamente richiesto a chi ha creato lo strumento che fosse di legno e capra irlandese, e così ne afferma il legame con i discorsi di tradizione e autenticità in cui si dimostra inserito.

I segni di usura che ho potuto notare erano dove lui suonava più spesso, vale a dire, nella parte bassa interna della pelle, in cui infatti era visibile una parte più scura che corrispondeva al movimento e alla posizione del *cipín* sullo strumento (si veda foto in appendice). Quando ho chiesto il motivo, Micheal ha detto che in realtà dovrebbe girare lo strumento per non rovinarlo solamente nello stesso punto, ma che non lo fa spesso. Ho visto in più mentre lo reggevo che aveva una piccola lista di pezzi su un foglietto di carta attaccato all’esterno della cornice con del nastro adesivo, e chiedendogli cosa fossero, mi ha risposto che erano canti marinareschi (“sea shanties”) e li aveva lì «perché non riesco a ricordarmi l’ordine, in cui li dovevamo fare, perché, questi sono tutti fatti senza strumenti, questi sono...solo voce [...] non l’ho più tolto, è lì da...sei o sette anni?»⁵⁵. Come si può dedurre dalle osservazioni riportate, in questi aspetti di personalizzazione si uniscono sia decontestualizzazione e contestualizzazione dell’oggetto: in quanto strumento musicale è legato all’esecuzione della musica, e questo lo ricorda la piccola scaletta dell’ordine dei brani che Micheal vi ha lasciato, ma allo stesso tempo, i segni di usura derivati dall’utilizzo costante dell’oggetto in un modo preciso narrano di chi lo possiede, dei suoi movimenti, del suo utilizzo che è individuale e che lascia segni visibili su di esso. Inoltre, ho notato che teneva un piccolo cacciavite a forma di S in metallo legato con un elastico alla parte interna della cornice di legno, da cui si afferra lo strumento, che lo ho visto usare per accordarlo, per girare cioè le viti mantengono la tensione della pelle del tamburo, che si trovano all’interno (si veda foto in appendice).

La misura del *bodhrán* può inoltre variare e Micheal mi ha detto di avere scelto una misura media quando ha commissionato lo strumento che mi ha mostrato, poiché affermava che grande sarebbe stato troppo rumoroso; con uno di dimensioni più ridotte

⁵⁵ Si veda in appendice l’intervista con Micheal, il 1.12.23.

invece può controllare meglio il suono, ad esempio con la modalità con cui percuote la pelle, che mi ha dimostrato è possibile fare anche semplicemente con il pollice della mano, che dice, è come fanno gli scozzesi. Più lo strumento è profondo (cioè profonda la cornice) più risuona e riecheggia forte, e così vale anche per la lunghezza del mazzuolo.

Jason ha invece due violini diversi, appositamente per due caratteristiche di suoni differenti che preferisce in contesti diversi. Un violino lo ha preso quando aveva quattordici anni, mentre l'altro quando ne aveva diciannove, ed entrambi sono stati acquistati di seconda mano. Uno ha più o meno 130 anni, mi ha detto orgogliosamente, mentre l'altro ne ha cento in più: questo secondo violino è più sottile e chiaro di legno e vernice, mentre l'altro è più spesso e scuro (si vedano foto in appendice). Il primo, dice Jason, è più alto e forte di volume ("loud"), e ha un suono più acuto e tagliente ("sharp"), che dice deriva anche dal fatto che per sbaglio lo ha danneggiato dopo un'esibizione, che ne ha causato delle crepe sul ponte, che mi ha mostrato essere ancora presenti. Ha provato a farlo aggiustare da un liutaio, ma dice che «non ha mai suonato allo stesso modo...da allora [...] non è così profondo come era prima»⁵⁶.

Le parti rovinare mi ha detto sono causate dal suo modo di tenerlo ed afferrarlo, oppure, nel caso di una sezione vicina al bordo sinistro, dal fatto che aveva provato ad installare un *pick-up* per amplificarne il suono lui stesso con della colla, che ha poi rovinato la vernice (si vedano foto in appendice). I *pick-up* che sono presenti su entrambi i violini in forma di piccoli cilindri di metallo fissati al corpo e connessi con un cavo al ponte di ciascun violino hanno la funzione di amplificare il suono, come mi ha spiegato, durante i concerti, e sono invece stati fissati da un liutaio; ha fatto riferimento per spiegarmi come funzionano a quelli della chitarra elettrica, di cui io ho conoscenza, ma che hanno un aspetto completamente diverso. Ho perciò compreso la loro funzione appena ne ha menzionato il nome, ma l'aspetto differente era ciò che mi aveva portato a chiedere cosa fossero, essendo una delle prime cose che ho osservato sui suoi strumenti.

Riguardo la manutenzione, dice che ha trovato che suonano meglio utilizzando la cera per proteggere il legno, che applica lui stesso, perché permette al legno di respirare e rimanere più flessibile; mi ha raccontato divertito di aver trovato questo metodo ricordandosi di come la madre usava la cera sui pavimenti di legno in casa, e di come ci scivolava sopra. Non mi è sembrato che i segni di usura fossero un problema per Jason in

⁵⁶ Si veda in appendice l'intervista con Jason, il 24.10.23.

quanto ad estetica, mentre ho notato il tono con cui mi ha parlato degli incidenti che ne hanno lasciato il segno sulla materialità e ne hanno cambiato il suono essere piuttosto amareggiato. Nonostante affermi che alcune modifiche fatte da un liutaio, (lo stesso James che ho intervistato) abbiano aiutato, Jason si è adattato al fatto che alcune cose riguardo all'aspetto sonoro in particolare non possono rimanere uguali se al violino inevitabilmente capita qualcosa inavvertitamente, come nel suo caso, se cade a terra per sbaglio durante la sessione in un pub; attesta che a parte due incidenti, i violini non hanno avuto altri danni. Per evitarne altri, mi dice che «la prima cosa che faccio, appena finiamo l'esibizione, [i violini] tornano nella custodia [...] sono sempre la priorità, tutte le altre cose possono essere lanciate nel furgone fa lo stesso per quelle, a patto che i miei bambini siano a posto [ride]»⁵⁷.

Mi ha spiegato che il violino chiaro e sottile è più alto di volume, è in grado di risuonare sopra agli altri strumenti a corda, e che per questo lo preferisce in contesti sonori come il pub; invece, il violino più spesso e scuro è più morbido, e lo sceglie per contesti in cui il riverbero suona meglio, ad esempio in chiesa. Mi ha dimostrato il suono di entrambi in successione, e ho potuto notare che uno fosse più alto di volume, ma non le sottili differenze di sonorità che mi aveva descritto, cosa che ho attribuito alla mia poca esperienza in fatto di violini, per cui non ho sviluppato orecchio.

Queste caratteristiche di suono sono state da Jason ricondotte alla materialità dei due strumenti: il tipo di legno, lo spessore del violino, e la grandezza del corpo, oltre alle modifiche dovute a incidenti, li rendono due strumenti chiaramente distinti per lui, adatti a contesti musicali differenti, che rispecchiano la sua adattabilità in merito; allo stesso tempo, la precisione con cui ne ricorda i dettagli, sia tecnici sia sentimentali, mi ha fatto capire quanto vi sia affezionato. La cura con cui tiene gli strumenti e gli accessori (aveva ancora la custodia e l'archetto originale del violino di 230 anni) e la precisione con cui me ne ha descritti i segni di usura senza che io glielo chiedessi esplicitamente nelle conversazioni, mi ha detto molto riguardo alla sua relazione con i suoi violini; hanno una storia e una personalizzazione profondamente legata a lui, tanto che quando ha detto di aver preso quello più antico a diciannove anni, ha affermato con certezza che «la prima volta che sono andato in America con la band, questo qua era venuto con me»⁵⁸. Ho potuto

⁵⁷ Si veda in appendice l'intervista con Jason, il 24.10.23.

⁵⁸ «the first time I went to America with the band, this one came with me». Si veda in appendice l'intervista con Jason, il 24.10.23.

intuire da come ne parlava, in particolare per il fatto che ha detto che il violino «era venuto» invece di dire “ho portato il violino con me”, che questi strumenti avessero per lui rilevanza che andava ben oltre la loro apparenza di oggetti. Quei due violini hanno condiviso parte della vita di Jason e sono diventati per lui vivi, per la storia e per l’affetto che li investe: sono per lui unici non solo per le caratteristiche che li contraddistinguono materialmente e sonoramente, ma perché hanno vissuto con lui e ricordano con lui la sua vita e la sua esperienza da musicista, questa stessa avuta grazie al possedere i violini e farne un uso specifico. Perciò si può affermare come questi di fatto siano nella visione di Jason disoggettivati, rappresentino cioè per lui quindi molto più che la semplice materia che li rende violini, ma mantengano i ricordi e le emozioni del suo vissuto, e come tali assumono una considerazione che è oltre l’essere oggetti: sono diventati «delle ombre della vita» di Jason (Löfgren 2011 :94). Come è riportato, li chiama scherzosamente «i miei bambini» («my babies»), il che esplicita a mio parere l’attaccamento che prova, e la loro percezione da parte sua di caratteristiche quasi umane, di un’anima propria, che ai suoi occhi li liberano dai loro limiti materiali di oggetti, e li personalizza.

In più, riflettendo su questa relazione, ho formulato l’opinione che nel caso degli strumenti non si tratti solamente degli oggetti in sé a cui si presta attenzione, e non è solo la materialità che per il musicista che li possiede li rende speciali, ma appunto, ciò che la materialità stessa riesce a produrre, vale a dire il suono che il musicista favorisce e che gli doni soddisfazione, di cui come si vedrà, mi ha parlato anche James. Nel caso di Jason, è stato interessante constatare che nessuno dei due violini assumeva più importanza dell’altro: anche dopo averglielo chiesto esplicitamente, non ha detto di averne uno che preferisce personalmente, ma che è ugualmente legato ad entrambi, e sceglie semplicemente uno o l’altro puramente in base al contesto in cui deve suonare.

Un aspetto tecnico del perché entrambi i miei interlocutori, e i musicisti di violino in genere, tendono a non comprare violini nuovi ma di seconda mano e a valutare di più quelli più antichi è perché, come mi ha spiegato nel dettaglio James, gli strumenti ad arco impiegano di più a sviluppare quello che ha definito “un buon tono” rispetto ad altri tipi di strumenti, per cui più vengono suonati, più sviluppano una sonorità specifica. Questo aspetto che li differenzia dalle chitarre a cui io sono familiare mi era nuovo, ed è stato interessante comprendere che l’età dello strumento ne aumenta non solo il valore storico, ma quello di fatto sonoro, che come già affermato, è sostanziale per la selezione dell’oggetto da parte del musicista; dopo aver compreso questo aspetto, ho potuto capire

il perché Jason in particolare si mostrava orgoglioso dell'età dei suoi violini, ed era preciso nel descrivere e definire il suono e i contesti in cui li favoriva, oltre alla cura con cui li riparava e manteneva.

James mi ha inoltre spiegato un altro motivo per cui i violini vengono spesso riparati invece di essere comprati nuovi: la loro costruzione permette che possano effettivamente venire facilmente aggiustati da liutai, poiché la colla usata per i violini più antichi può essere dissolta, e perciò si può intervenire per ripararli, mentre le colle sintetiche moderne non lo permettono. Per altri strumenti a corda, come il banjo, questi motivi menzionati non valgono altrettanto bene, per cui è più facile rispetto a violini, che i musicisti ne comprino di nuovi se vengono rovinati.

Alla domanda se gli venga richiesto di riparare strumenti per il loro valore sentimentale e non economico, James inoltre risponde:

sì, è una domanda molto interessante, perché il valore materiale non ha niente a che fare con l'attuale valore dello strumento per un musicista, nel senso che se ci sono suoni caratteristici per cui sono conosciuti [i musicisti], è...la più grande soddisfazione come musicista, avere un tuo suono distintivo, e lo strumento che suoni, il valore monetario, non ha...ha poco a che fare con la tua capacità artistica di fare cantare quello strumento⁵⁹.

Dice perciò che i musicisti in questo spenderebbero qualsiasi somma per mantenere le loro caratteristiche distintive e il suono che permette loro di guadagnare, e ha molte richieste di questo genere perché capisce queste motivazioni e sa riparare gli strumenti di conseguenza, intervenendo sulla loro forma materiale per farli suonare in un certo modo. Perciò, questo conferma come la materialità dello strumento è estremamente connessa con la sua sonorità, ed è specialmente questo ultimo aspetto a cui si legano i musicisti in particolare, vale a dire, a come uno strumento suona, o meglio, a come riescono a farlo suonare; questo è ciò che compone, ho trovato, una gran parte della relazione tra questi oggetti e i loro possessori.

4.5 Lo stile musicale nella relazione tra individuo e strumento

⁵⁹ Si veda in appendice l'intervista con James, il 13.11.23.

Lo stile è un aspetto del rapporto che il musicista ha con la musica, e con lo strumento stesso, che mi è stato spiegato e menzionato innumerevoli volte nelle conversazioni con gli interlocutori. Lo stile in sé, «as used by traditional Irish musicians, denotes the composite form of the distinctive features that identify an individual's musical performance» (McCulloch 1977 :85). Ho imparato durante la mia ricerca sul campo che esistevano specificità di stile che dipendevano dalla regione, chiamati stili regionali (“regional styles”). Questi riguardano usanze musicali specifiche che richiamano modi di suonare tipici delle varie zone d’Irlanda, che spesso assumono inoltre il nome della contea di origine, come lo stile di Sligo, lo stile di Clare, o di Kerry. In questi, la velocità è un aspetto fondamentale, perché quella con cui le melodie sono composte e quindi devono essere eseguite è stabilita come “regola” del genere *trad*, e ne distingue chiaramente il nome in *reel*, *jig*, *polka* e *slide* dal più veloce al più lento: *Comhaltas* ha addirittura un canale YouTube con i tempi di ognuno di questi in video, perché allievi e insegnanti ne traggano un riferimento invariabile. Questi standard ne determinano perciò la difficoltà e di conseguenza, la bravura e abilità del musicista, ascoltabile e osservabile da chi è presente, poiché questa conoscenza è diffusa anche a chi non suona.

Però, esiste una differenziazione in merito anche in base alle regioni del paese, dove in base alla tradizione, melodie più veloci sono più popolari e rappresentative dello stile della zona, oppure melodie più lente sono più tipiche; questo dipende, dalla mia comprensione e dalle spiegazioni dei miei interlocutori, anche in base a quali strumenti siano solitamente associati allo stile tradizionale della regione, poiché anche questo cambia e influenza le possibilità di velocità dell’esecuzione. Alcuni esempi più citati sono lo stile veloce di violino della parte più a nord del paese, come Sligo e Donegal, mentre le melodie del sud sono percepite più lente e caratterizzate dalle sonorità di fisarmonica e concertina.

Lo stile mi è stato inoltre descritto anche come scelte del musicista in ambito sonoro, a cui i miei interlocutori si riferivano con il termine “embellishments”, o anche “ornamentations”, abbellimenti o ornamentazioni. Queste consistono, come ho potuto constatare, in dettagli sonori che ogni individuo suonando aggiunge e che ritiene consoni per scelte personali, perché ha coscienza di come effettuare piccole modifiche accettate sia musicalmente nel genere, sia nella tradizione musicale in cui agisce: nel caso della musica irlandese, questo fa parte della creatività individuale che viene prevista dall’esecuzione dei brani del repertorio tradizionale, e che come discusso nel capitolo

precedente, la tiene effettivamente concreta e viva. Di questo non tratterò nel dettaglio perché spiegare esattamente a cosa le ornamentazioni siano riconducibili musicalmente diventerebbe troppo tecnicamente riguardante l'ambito musicale, mentre io vorrei qui concentrarmi su come questo delinea un certo aspetto del rapporto tra individuo e strumento e tutto ciò che questo comporta: ritenevo perciò importante menzionare che i miei interlocutori me ne hanno parlato come parte dello stile individuale, perché effettivamente fanno parte delle scelte compiute nell'esecuzione musicale e come tali delineano anche il carattere del musicista che le effettua, ma da cui è anche possibile dedurre la sua provenienza.

È necessario quindi sottolineare che «style in traditional Irish music, though guided by certain conventions, is not perceived by traditional musicians as a rigid, static set of rules that must be dogmatically or slavishly followed. It is, instead, a flexible, context-sensitive medium through which an individual's musical expression can be given a form and substance that will invest his performance with communicative values» (McCulloch 1977 :97). Io stessa ho percepito che lo stile riguardi scelte individuali di gusto del musicista, ma queste non sono tuttavia estranee da influenze musicali. Dalle interviste ho potuto comprendere come lo stile sia unico di ognuno e, agli occhi di altri musicisti o di iniziati musicalmente, può letteralmente “parlare” dell'individuo. Racconta della sua storia con la musica, perché può mostrare l'influenza di stili regionali in particolare: Aoife mi ha spiegato che essendo il suo maestro di violino originariamente di Limerick, capoluogo della contea omonima, lo stile con cui lei suona il violino porta sicuramente tracce dello stile di Limerick, tramandato dal suo insegnante a lei. Mi ha detto che il territorio a confine delle tre contee (Cork, Kerry e Limerick) è chiamato *Sliabh Luachra*, e ha un suo specifico stile musicale a cui lei dice di appartenere perché suona spesso in questa zona, con il padre e i fratelli partecipa a sessioni nei pub, da cui impara stili e tecniche da musicisti più anziani che appropria come sue. In particolare, uno stile di usare l'archetto suonando il violino è specifico di questa zona e lei lo ha integrato ora in quello che definisce il suo stile.

Jason, cresciuto in Inghilterra e avendo avuto contatti con la musica tradizionale irlandese da lì, dice di aver imparato a suonare i pezzi *trad* molto più veloci di come sia usanza nello stile di Cork («qui giù»), e di averne percepito la differenza quando si è trasferito; afferma di non avere uno stile definito, ma essendo lo stile in Inghilterra un'unione di stili irlandesi che gli immigrati hanno introdotto, ha imparato così, e ha poi

unito e adattato in base alle sue altre esperienze e gusti personali: «io non ho un particolare...la gente dice oh questo tipo suona con...uno stile di Cork o uno stile di Clare o stile di Kerry, io non ho uno stile particolare, io solo, penso, ho il mio modo personale di fare le cose»⁶⁰. Jason è in un certo senso “staccato” da questo discorso dell’influenza degli stili regionali, ed è infatti l’interlocutore che io ritengo (e da come ne parlavano, anche lo staff di *Comhaltas* Midleton) più fluido ed eclettico musicalmente. Questa considerazione lo ha posto nella mia considerazione in contrasto con Aoife, che invece si posizionava con più sicurezza nell’appartenere ad un certo tipo di stile regionale e tradizionale che influenza il suo modo di suonare il violino, e il banjo di conseguenza, che apprendeva dallo stesso insegnante e che dice in generale riprende molto degli stili e dell’esecuzione delle melodie da questo strumento.

Entrambi però mi hanno affermato con certezza che l’apprendimento dai musicisti più anziani è una parte fondamentale dell’esperienza di chi suona *trad*. Aoife proprio parlando dello stile mi ha detto che deriva anche da questi stessi, da cui si apprende durante le sessioni, avendo loro stessi imparato con molta probabilità in quella zona e con quello stile; Jason afferma che non è possibile imparare «le vecchie melodie che non sono scritte da nessuna parte nei libri»⁶¹ se non a contatto con persone più anziane che se le ricordano e le suonano ancora.

Nella stessa lezione di violino di Jason a cui ho assistito, ho notato di prima mano come lo stile venga tramandato direttamente con l’insegnamento. Ho annotato sul mio diario di campo infatti

Immagino che effettivamente i musicisti che insegnano, insegnino il loro stile. Interessante perché è poi uno stile che unisce varie influenze, e se insegnano quello lo stile stesso degli studenti diventa un insieme dello stile del maestro o maestra e del proprio. Guardano la partitura e la seguono con gli occhi, ma Jason modifica alcune note. Guarda le dita e l’archetto dell’allieva, eseguono il *tune* assieme lentamente, diviso in parti. In questo modo lo studente segue la partitura ma ascolta e segue anche come viene suonata dall’insegnante⁶².

⁶⁰ «I don’t particularly have...people say oh this guy plays with...a Cork style or a Clare style or a Kerry style, I don’t particularly have a style, I just do, I think, I have my own way of doing stuff [...] I can vary it to suit what environment, artist I play with». Si veda in appendice l’intervista con Jason, il 17.10.23

⁶¹ Si veda in appendice l’intervista con Jason, il 17.10.23.

⁶² Note dal mio diario di campo, il 21.11.23.

Nell'esecuzione della melodia quindi, i riferimenti per l'allieva erano la partitura, o il modo standard con cui viene trascritta la melodia, ma anche la modalità di esecuzione di Jason, influenzata dal suo stile e dalla sua esperienza di come lui stesso le suonerebbe. Io stessa ho notato che «suona meglio e più interessante».

Si ha perciò un innegabile aspetto di socialità, di apprendimento che deriva semplicemente dallo stare a contatto con altri musicisti, che trasmettono la musica così che grazie a loro non vada persa e dimenticata, che è da quello che ho potuto osservare e comprendere, il vero centro vitale della musica tradizionale irlandese, e la forza umana che tiene concretamente in vita e nella memoria collettiva le melodie e i pezzi e tutto ciò che vi è legato, dal modo di suonarli, alla storia, alla concezione dello strumento e dello stile, pur essendo aperto ad un grado di originalità e individualità che mantiene l'aspetto di vivacità e attualità. Come affermato da Meadhbh e riportato nel capitolo precedente, di fatto l'aspetto focale della musica è la socialità che questa implica, quasi esige, perché rimanga in vita, e perché le persone che la apprendono non la tengano per sé, ma la condividano creando conoscenze che dal passato continuano ad esistere, evolvendosi, creando effettivamente una continuità. La forma di apprendimento più valorizzata in questo è senza dubbio aurale, ma presuppone proprio l'interazione, come base per lo sviluppo delle abilità e l'eccellenza che compone un buon musicista *trad*. Apprendere in questi contesti musicali influenza anche le caratteristiche della concezione personale dello stile, e perciò del rapporto alla musica, e di conseguenza, all'approccio allo strumento per la sua esecuzione. Situa perciò ogni individuo all'interno di queste categorie, come con gli stili regionali, che sono riconosciuti e frutto della storia, e così consolidati. Per cui, nonostante lo stile sia associabile per una parte a scelte personali, abilità e preferenze del musicista, un'altra parte di questo è anche l'influenza del contesto o dei contesti in cui il musicista si viene a trovare nel corso della sua vita, come la famiglia, la regione e il paese di nascita o in cui ha maturato l'apprendimento musicale, la provenienza dell'insegnante, il periodo storico e rilevanza della musica e di vari stili in questo, oltre ad occasioni ed eventi di rilievo soggettivo.

È necessario infine sottolineare in questo discorso che nonostante esistano perciò quelle che Nettl definisce "aree musicali", quindi aree territoriali che vengono identificate o divise a seconda degli stili musicali (o altre variabili) che le caratterizzano, in Irlanda, come mi è stato sottolineato dagli interlocutori, questo fenomeno è un risultato di condizioni storiche, poiché nel passato le persone avevano meno occasioni di spostarsi e

viaggiare, e perciò i contatti musicali tra zone distanti erano scarsi; oggi però permangono e sono di grande influenza per il discorso di mantenimento della tradizione di cui si è parlato; ma è comunque importante tenere in considerazione i fattori con cui invece la musica si trasmette velocemente nel presente, e con cui perciò ad esempio, il riferirsi ad uno stile con la regione di origine non suppone che tutti affermino che sia unico di quella zona, o “puro” ed escluso da influenze esterne (Nettl 2005 :332, ed.or.1983). Aoife mi ha sottolineato infatti che le persone, soprattutto i musicisti, viaggiano spesso e partecipano a contesti musicali in cui apprendono e uniscono nuovi stili e tecniche di altre zone, che poi diffondono. La fluidità e assenza di delimitazione precisa come quella degli effettivi confini territoriali è quindi assolutamente una caratteristica della musica, e la musica tradizionale irlandese non ne è da meno.

Se dunque gli strumenti musicali considerati essere tradizionali irlandesi non sono nativi in sé, il modo in cui sono stati incorporati e vengono suonati li rende senza dubbio legati alla tradizione musicale del paese: in questo gli stili regionali, assieme alle modifiche materiali e sonore, e in certi casi la terminologia (“fiddle” invece di “violin” è l’esempio maggiore) rimarkano che sono stati appropriati da una collettività che li ha in questo modo resi “etnici”, li ha collettivamente “culturalizzati” e presentati come tali. Sono ciò che esprime musicalmente la caratterizzazione del gruppo etnico: «the music of a given society comprises a discreet configuration of sounds unique to that society, by virtue of that society's distinctive sociocultural history. [...] More significantly, an accompanying set of learned meanings is attached to those sounds» (Johnston 1995 :39). Questa “sonorità culturale”, una particolare caratteristica di suono che viene associata ad una cultura, viene creata appunto con le sonorità degli strumenti che sono considerati tipici nella musica, e crea perciò un discorso che comprende gli strumenti in quanto oggetti che emettono musica che identifica la cultura, la rappresenta, e che ha una forte capacità di evocare un legame culturale e un’associazione a tutti i valori e gli ideali che vi sono uniti. Nel caso dell’Irlanda, la musica tradizionale irlandese è soggetta ad una strumentalizzazione in questo senso: agisce come rappresentazione sonora della cultura a cui rimanda, sia internamente, per le persone che si considerano appartenenti al gruppo etnico, sia esternamente, per le persone al di fuori di esso che vi collegano la musica come uno dei suoi attributi. I musicisti sono inseriti in questi discorsi, consciamente o inconsciamente, e performano l’appartenenza culturale riproducendo l’influenza che le strutture culturali musicali hanno sul loro rapporto con lo strumento e con la produzione

di musica del genere. Ogni musicista ha quindi appropriato lo strumento che suona nei discorsi della musica tradizionale irlandese, in diversi gradi, per cui non rappresenta più solamente uno strumento musicale nella tradizione irlandese che lo concerne, ma vi aggiunge significati individuali che lo investono di valori personali e legati alla vita del possessore, del suo concepire lo strumento e della sua relazione con gli stessi discorsi collettivi (Chevalier 2011). Per cui è collocato di fatto in una rete di discorsi collettivi in cui quello strumento viene concepito dal gruppo etnico come rappresentativo culturalmente, ma anche individuali, per cui lo strumento e le esperienze e memorie e concezioni vi sono intrinsecamente connesse da chi lo possiede.

Sugli oggetti ho potuto osservare infatti una densità, uno spessore di significati in cui rientrano, collettivi ed individuali, che ho cercato di districare, ma che ho inevitabilmente percepito come strettamente connessi tra loro e di influenza reciproca. Gli strumenti musicali considerati tradizionali diventano “simbolicamente densi” per i significati che assumono nel significato collettivo assegnato dal gruppo culturale, e questo ne influenza la percezione per l’individuo (Wiener 2011). La scelta del padre di Aoife di consigliarle di suonare il violino invece della fisarmonica è dettata da concezioni culturali che lui stesso ha assorbito, per il fatto che il violino è più accettato in contesti musicali, e meno diffuso nella zona in cui abita (sud dell’Irlanda), e per questo sperava che Aoife ne avrebbe tratto vantaggio nella socialità musicale, potendo partecipare a più sessioni come *fiddler*; questa concezione deriva sia da una opinione personale dell’individuo, come Aoife stessa ha affermato, ma anche dalla sua percezione dei discorsi legati al violino e alla fisarmonica nel contesto della musica tradizionale irlandese, in particolare in questo caso il suo legame territoriale. Un significato assegnato dalle costruzioni culturali relative allo strumento è quindi presente “sullo” strumento stesso, ma allo stesso tempo, anche altre concezioni personali di Aoife lo sono: apprezza sinceramente il suono del violino, e quello che possiede lo ha scelto per gusti personali sia estetici che sonori, e vi è legata.

Anche nell’utilizzo stesso si notano entrambi i livelli di significato: Micheal è cosciente e orgoglioso del significato e della rilevanza culturale del *bodhrán*, lo suona in contesti tradizionali come nel suo gruppo *trad* che io ho ascoltato nel pub, e sceglie di commissionarlo con materiali nativi come da tradizione, ma le innovazioni personali nel costruire vari tipi di mazzuolo rispecchiano gusti sonori del tutto personali, e usi dello strumento che variano dai contesti in cui preferisce altre sonorità e altre tecniche di esecuzione, come ha detto lui stesso, ricollegabili ad altri generi musicali come jazz,

country e bluegrass. Lo stile stesso è un caso evidente di come discorsi culturali collettivi e affermazioni individuali si uniscano e intreccino nella concezione dell'esecuzione musicale e nella percezione di questa: gli stili regionali influenzano indubbiamente l'esecuzione e il repertorio dei musicisti singoli, come hanno affermato gli interlocutori con cui ne ho parlato, e "permettono" di riconoscere lo stile individuale come legato alla regione di provenienza o di apprendimento musicale a chi ascolta, in una sorta di inquadramento culturale dell'esecuzione legata ad uno strumento. Allo stesso tempo però, è innegabile che esista una possibilità di scelte individuali che riguardano di nuovo l'esecuzione stessa, e sono percepibili allo stesso modo degli stili regionali nella performance di ogni musicista, perciò affermando il suo carattere individuale, i gusti, il livello di abilità, il grado di personalizzazione. Anche qui, i discorsi collettivi che investono gli strumenti sono legati a quelli individuali, e non chiaramente divisibili, nemmeno forse dall'individuo stesso, che non ne è sempre perfettamente cosciente. Influenze musicali del luogo di provenienza, di insegnanti musicali e del loro luogo di provenienza, di gusti musicali di membri della famiglia, di gusti musicali sviluppati individualmente, di concezioni culturali collettive di un gruppo etnico o di più gruppi etnici, di influenze musicali tradizionali o di *world music*, di personali avvicinamenti ad altri strumenti o tecniche, erano tutti presenti nelle storie dei miei interlocutori, che si univano assieme nella relazione creata con lo strumento che possedevano e di cui mi hanno raccontato.

Mi soffermo per ultimo perciò sul peso della densità specificatamente culturale che hanno gli strumenti che ho analizzato attraverso la percezione mia e degli interlocutori; come già detto, è difficile limitare la fine della concezione culturale collettiva e l'inizio invece di quella individuale, per il reciproco intreccio di questi livelli. Tuttavia, è importante qui analizzare quanto gli strumenti musicali, e i discorsi di tradizionalità a cui sono legati, siano resi rilevanti come oggetti attraverso i quali è possibile affermare l'autenticità della cultura irlandese. In cui cioè, questi oggetti assumono per il gruppo etnico stesso, e per altri gruppi etnici che lo percepiscono, una densità culturale specifica, che va oltre al suo contesto locale (Weiner 2011). Questo è evidente e da me osservato nella già citata presenza di strumenti musicali considerati tipici e voluti rendere tali da simboli celtici esposti e acquistabili nei *souvenir shops* in tutta Irlanda, che mostrano l'immagine turistica di come certi strumenti musicali siano associabili alla musica irlandese e di conseguenza alla sua cultura.

Questo riguarda in egual modo l'appropriazione culturale collettiva di alcuni strumenti che non sono originari dell'Irlanda e sono riadattati e incorporati nella musica tradizionale, e perciò investiti anch'essi di discorsi in questo senso. Questo risulta anche dal fatto che è impossibile chiudersi alle influenze esterne, soprattutto in ambito musicale, ma deve essere trovato un modo perché queste non minino la concezione di autenticità della cultura e dell'appartenenza ad essa se si vuole che questa rimanga originale. Come riportato dalle affermazioni di James, la tradizione musicale irlandese è percepita come forte, e per questo riesce ad incorporare influenze e strumenti musicali stessi e a renderli, letteralmente, propri. Questi processi sono stati per me osservabili sugli strumenti direttamente, investiti di significati e così densi da poter permettere questo tipo di analisi.

Per cui, si può affermare che le costruzioni relative all'originalità e autenticità culturale sono visibili negli strumenti e create mettendovi alla base la relazione che si ha tra il gruppo etnico autodefinito irlandese e la musica, manifestate nelle concezioni che riguardano gli strumenti musicali nei casi singoli degli individui con cui ho interagito. Questi discorsi sono creati dalle relazioni degli individui con gli strumenti, ma allo stesso tempo li influenzano in queste stesse, definendone i parametri di riconoscimento con cui vi si possono identificare: lo stile di Sligo di un *fiddler* gli "detta" una specifica velocità nell'esecuzione di *reel*, se questi vuole affermare la sua appartenenza alla tradizione e al territorio a cui nello specifico questa è legata, oltre alla sua abilità personale sviluppata individualmente. Questi parametri sono stati identificati da istituzioni come *Comhaltas* che hanno l'obiettivo di mantenere e unificare la tradizione, ma a loro volta derivano da una esistente e concreta percezione della variabilità dello stile dei violinisti a seconda delle aree del paese. Ancora, è esplicativo l'esempio di strumenti come il banjo, che è stato introdotto dagli Stati Uniti dagli stessi irlandesi che lo suonavano nelle *céilí*, e adattato con modifiche sostanziali nella musica irlandese, per poi gradualmente diventare accettato come strumento tradizionale a tutti gli effetti anche dall'"alto" delle organizzazioni della gestione della musica *trad*, e oggi è così percepito agli allievi che si iscrivono a *Comhaltas* Midleton per imparare a suonarlo.

L'idealizzazione di ciò che è capace di rappresentare la cultura irlandese nel suo insieme, l'irlandesità, è così *esplicitata* nella relazione con gli strumenti musicali tradizionali dalle stesse costruzioni costruite a partire da questi. Il suonare il violino con lo stile di Kerry, che è una parte della relazione tra l'oggetto stesso e il musicista (parte della sua educazione musicale, della sua influenza, e del suo stile personale) ne esplicita

il legame con una tradizione musicale legata ad un luogo specifico, è una *performance* di identità, di appartenenza ad un gruppo etnico, con cui ci si identifica. Come esposto perciò, nella relazione con gli strumenti degli individui che ho considerato, ho ritrovato il legame con un'espressione dell'identità, che si manifesta su vari livelli, di cui quelli rilevanti sono appunto quello culturale, e quello personale: entrambi sono espressi in caratteri differenti per ogni individuo con cui ho interagito, ma in comune mostrano un'affermazione di identità intimamente legata a opinioni, desideri, tratti, preferenze e scelte del tutto personali nella vita di ciascuno, che si riflettono nella loro relazione con gli strumenti di cui mi hanno raccontato.

Conclusioni

In questo lavoro è stata presentata la mia ricerca svoltasi nel sud dell'Irlanda, in e attorno il paese di Midleton nella contea di Cork. Era di mio interesse, tramite l'approfondimento di ambiti di studi di identità, antropologia della musica e antropologia degli oggetti, esplorare i legami tra individui e strumenti musicali nell'ambito di costruzioni culturali che riguardano la percezione di identità irlandese, quella che è chiamata *Irishness*, "irlandesità". Le formulazioni di svariati autori mi hanno aiutata a comprendere che ciò che viene proposto come stabile e determinato, nell'ambito di presentazioni identitarie collettive, è un'immagine creata per garantire, tra gli altri, la coesione interna di un gruppo etnico, che inoltre ne definisce le caratteristiche e attributi in contrasto ad altri gruppi e per l'affermazione di un diritto di esistenza come entità separata. Questo è stato presentato nella mia analisi come applicabile in particolare per il caso della costruzione della cultura irlandese, in cui i discorsi di autenticità storica e mantenimento di un'eredità culturale passata sono stati molto evidenti per me durante la mia ricerca sul campo; l'opposizione al gruppo etnico inglese e il ricordo della colonizzazione perpetrata da questo in secoli di dominazione culturale sono temi rilevanti nell'analisi e nella percezione dell'identità irlandese. Il secondo in particolare è uno dei temi ritrovabili nella musica tradizionale irlandese, il mantenimento di una memoria collettiva sentita e viva nei brani del repertorio tradizionale che è spesso suonato nei pub, a cui io stessa ho assistito e da cui ne ho ricavato riflessioni per me fondamentali.

La musica stessa non è esente da discorsi di autenticità e da parametri che sono considerati vitali per il mantenimento e la trasmissione della tradizione che vi è legata, come si è visto nel terzo capitolo, e che attori nello specifico sono incaricati di regolare: uno di questi è l'organizzazione nell'ambito della quale ho svolto una buona parte della mia etnografia, *Comhaltas Ceoltóirí Éireann*.

Nel contesto della musica tradizionale irlandese, questi stessi discorsi investono anche gli strumenti musicali, per cui è prevista una categorizzazione e presentazione come "tradizionali", anche se i processi con cui questi vengono definiti tali non sono basati sul fatto che questi stessi siano nativi, come ho scoperto durante la mia ricerca sul campo, ma che invece siano integrati, appropriati e "culturalizzati" nell'ambito musicale tradizionale.

In questo, ho esplorato vari ambiti di relazione tra gli interlocutori e i loro strumenti, che ritenevo più interessanti per l'analisi di come le costruzioni culturali effettivamente li riguardano, su livelli che ho trovato essere svariati. Questa stessa categoria di oggetti può essere concepita come tale, come oggetti decontestualizzati dalla loro funzione musicale, per cui le tracce della loro storia, legata strettamente a quella di chi li possiede, sono più evidenti; oppure, la loro considerazione come strumenti musicali in sé ne rende manifesto l'aspetto che li particolarizza, che li rende speciali per gli interlocutori e che parla di gusti, scelte e carattere manifestati nella loro materialità e sonorità.

C'è perciò un'interconnessione di significati culturali e personali che ho potuto osservare in ogni strumento, che non possono essere nettamente separati e che parlano allo stesso modo del singolo individuo e dei costrutti relativi alla cultura in cui è inserito, questi ultimi resi rilevanti e rappresentativi del gruppo etnico nel suo insieme.

Ciò di cui sono grata e che in particolare mi rimane di questa ricerca è che essa, l'esperienza di campo in particolare, ha creato l'occasione di osservare e ascoltare piccoli frammenti, estratti delle vite personali degli individui a cui ho parlato: ritengo estremamente sorprendente soprattutto quanto esista da osservare, quanto, dietro ai più piccoli dettagli, si manifesti della personalità di ciascuno di loro, e quanto io stessa, prestandovi attenzione, sia riuscita a scorgerne. In ogni segno di usura, graffio e scoloritura di ciascuno degli strumenti che ho considerato per la mia analisi erano delle storie, delle scelte, degli episodi della vita di ogni persona che ne mostrava il legame che avevano instaurato con i loro oggetti, e quanto entrambi, in modi diversi, potessero parlarmene. Ha sicuramente aiutato il fatto che tutti gli interlocutori, abituali o saltuari durante il campo, siano stati di enorme disponibilità e gentilezza per aiutarmi come potevano, oltre che di una loquacità che ha sicuramente favorito la riuscita positiva delle mie conversazioni con loro. Hanno sempre permesso che li registrassi, che scattassi foto ai loro strumenti, e che ponessi tutte le domande che mi venivano in mente, oltre a propormi contatti ulteriori e informazioni o eventi che avrebbero potuto interessarmi. Questo mi ha dimostrato la loro grande passione per l'argomento di cui mi stavano parlando, e la loro considerazione per la mia, allo stesso modo.

Avere avuto l'opportunità di vivere assieme ad una famiglia irlandese durante i tre mesi di campo ha enormemente aiutato in tanti aspetti. Innanzitutto, come già affermato nell'introduzione, perché mi ha fornito una facilitazione nell'inserimento nel contesto della ricerca, attraverso la conoscenza dei membri che hanno vissuto lì; inoltre proprio

loro mi hanno fornito i contatti di James e informato riguardo a *Comhaltas* Midleton, che è stato di enorme aiuto. In più, il supporto morale che mi hanno saputo dare è un altro aspetto che ho apprezzato molto: poter parlare con loro della mia ricerca, di come proseguivano le interviste e delle conversazioni con gli interlocutori mi ha fornito non solo punti di vista differenti, ma anche aiutato a rielaborare e affinare le mie stesse opinioni. Come si è letto, ho riportato in questo lavoro le conversazioni con i membri della famiglia stessa, che si sono dimostrate rilevanti alla mia argomentazione.

Riguardo ad altri aspetti di riuscita positiva della mia ricerca sul campo ritengo che il mio posizionamento sia stato efficace e inoltre flessibile per permettermi di adattarmi a svariati contesti differenti. Se durante le sessioni adottavo un posizionamento decentrato per osservare e ascoltare l'esecuzione dei musicisti, ma anche i loro movimenti corporei e la loro interazione verbale e non-verbale, durante le interviste cambiavo impostazione a seconda dell'interlocutore, e agli stili di esposizione e a come sceglievano di raccontarmi di loro e dei loro oggetti. Considerando che tutte le conversazioni si sono dimostrate estremamente utili e inerenti al tema del mio lavoro, sono stata soddisfatta di come le ho condotte e di come ho saputo relazionarmi agli interlocutori. Mi aspettavo anzi di sentirmi fuori posto, essendo la mia prima volta a condurre una ricerca di campo e a dover richiedere informazioni specifiche e piuttosto personali riguardo il loro strumento e la loro storia di avvicinamento alla musica, e mi sono sorpresa del fatto che la maggioranza di loro fosse estremamente aperta in questo ambito, e non abbia avuto riguardi a raccontarmi episodi della loro vita, pur incontrandomi per la prima volta. Mi ero immaginata, prima di partire per la ricerca, che il mio interesse per questi aspetti potesse in certi casi "raffreddare" l'interazione, e forse portare alcuni interlocutori a chiedersi quali effettivamente fossero i miei fini; invece, ho percepito che anzi, molti avessero piacere a parlarne, e nessun impaccio o remore.

In questo ambito l'unico ostacolo è stata forse la disponibilità di alcuni interlocutori, non ad accettare di parlare con me, ma piuttosto di riuscire a trovarne il tempo. Nel caso di James, l'unica modalità con cui sono riuscita ad intervistarlo è stata per telefono una sera, dopo averlo contattato svariate volte; avrei inoltre desiderato osservarlo lavorare alla riparazione degli strumenti, e poter visitare il suo laboratorio di liuteria che mi aveva detto essere a fianco della sua casa, ma nonostante me lo avesse accennato come possibile, dopo alcune richieste, per motivi di impegni personali non ha potuto più acconsentire. Mi ha spiegato più volte di essere molto indaffarato con il lavoro, perciò mi è dispiaciuto non

essere riuscita a parlare di persona, ma ho rispettato e compreso la sua situazione. Mick è stato un caso simile, in cui mi è sembrato molto disposto a parlarmi, e io stessa ho provato più volte ad organizzare un'intervista, anche dovuto al mio interesse per il fatto che suonasse la chitarra in *Comhaltas*, strumento che mi era stato presentato svariate volte come non tradizionale e perciò non presente in questo contesto; tuttavia, essendo Mick molto impegnato, purtroppo non è mai riuscito durante i tre mesi di campo.

Altri ostacoli nella ricerca di campo suppongo siano state le mie aspettative riguardo a certi aspetti e contesti. Per esempio, immaginavo di poter trovare con facilità un o una arpista a cui fare alcune domande, e avevo prima di partire per la ricerca sul campo, incluso con sicurezza l'arpa tra gli strumenti della mia analisi. Queste si sono scontrate con il fatto che ho poi compreso come questo strumento, per quanto considerato assolutamente tradizionale irlandese, non è così prontamente osservabile nei contesti in cui lo sono gli altri strumenti tradizionali, per i motivi che mi sono stati spiegati e che ho esposto nel lavoro. Ho trovato che in questo caso la mia idea precedente al campo mi aveva fornito una convinzione che era andata a mio sfavore, che ho percepito mi avesse riempito di stupore quando ho trovato che non era il caso nel contesto concreto di ricerca, mentre invece sarei forse dovuta rimanere aperta mentalmente alle situazioni che avrei incontrato.

Tra gli aspetti che mi hanno invece più sorpresa è stato il senso di comunità che ho osservato fosse creato con la musica tradizionale. Come ho raccontato, ascoltando una sera una band di musica tradizionale nel pub del paese in cui vivevo, l'entusiasmo e la malinconia che ho percepito le persone presenti condividessero, che sembrava aleggiare nell'aria e nelle vibrazioni della musica, creavano un'atmosfera che sembrava riunire gli individui ricordando loro che cosa significasse essere irlandesi. In questo evento, il mio sentirmi *outsider* mi ha preso di sorpresa, e mi ha fatto riflettere sul mio posizionamento, che il mio interesse e conoscenza del contesto e degli stessi brani non poteva colmare nel sentimento di *belonging* che veniva suscitato.

Mi ha colpito quanto le persone incontrate e con cui ho parlato, da quelle che mi hanno ospitato, o semplicemente offerto un passaggio, consigliato un libro, invitato per il tè, dato suggerimenti e osservazioni, fossero senza eccezione calorose e aperte; la madre della famiglia ha attribuito questo anche al fatto di abitare in un piccolo paese, dicendomi che loro stessi si erano trasferiti lì prima di avere figli per quel motivo. Ciò che prima di partire avevo considerato un possibile svantaggio perciò, vale a dire abitare in una

cittadina relativamente ristretta e fuori da una grande città, per cui mi ero detta, avrei dovuto spostarmi ogni volta per compiere la ricerca in contesti più ampi o semplicemente all'università di Cork, si è invece rivelata ottima per i miei obiettivi, e nelle prime settimane mi sono accorta di quanto fosse sì piccola, ma vivace e animata, e quanti luoghi di interesse per la mia ricerca avrei potuto esplorare, come è di fatto successo. Il pub sulla strada principale ospitava spesso band di musica tradizionale e non, che ho avuto il piacere di ascoltare in varie serate durante i fine settimana, oltre al fatto che *Comhaltas* stessa aveva una branca nel paese a dieci minuti a piedi da dove vivevo a cui sono diventata regolare frequentatrice il martedì sera, e la stessa Emily, bibliotecaria di Middleton, che ho scoperto per puro caso essere stata professoressa di lingua gaelica, ho trovato nel paesino che a prima occhiata sembrava troppo ristretto. Ho davvero apprezzato percepire in prima persona il senso di comunità e di unione, dai numerosi eventi organizzati ai piccoli ritrovi familiari in cui sono stata accolta. Proprio questo sentimento di ospitalità in cui sono stata immersa per tutto il periodo del campo ha forse reso ancora più strano che percepissi la distanza emotiva dalle storie, valori e ricordi collettivi che sono intrecciati alla musica che anche io ascolto e ammiro, che mi ha fatto sentire un po' affranta e mi ha "ricordato" il mio reale punto di osservazione quella sera nel pub.

In conclusione, tramite la mia ricerca nel suo insieme ho potuto apprendere e imparare molto, in particolare dall'interazione con gli individui, come la definizione di identità sia estremamente complessa ma percepita come necessaria per l'affermazione sia collettiva che individuale, e quanto ogni individuo sia inserito in discorsi collettivi allo stesso modo di auto-definizioni individuali, e quanto questo sia osservabile e presente come tracce concrete nella relazione con gli oggetti che hanno un ruolo fondamentale nella vita di questi stessi.

Appendice

Bibliografia

AIME, M.

2019, *Eccessi di culture*, Torino, Einaudi.

APPADURAI, A.

1986, (a cura di), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.

BAILEY, J.

1972, "Historical Origin and Stylistic Developments of the Five-String Banjo", in *The Journal of American Folklore*, Vol. 85, No. 335, American Folklore Society, pp. 58-65.

BARTH, F.

1994, *Gruppi etnici e loro confini*, in Maher V. (a cura di) *Questioni di etnicità*, Rosenberg & Sellier, pp.33-71.

BAUDRILLARD, J.

2007, *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani.

BERNARDI, S., DEI F.

2011, *La materia del quotidiano. Per un'antropologia degli oggetti ordinari*, Pisa, Pacini.

BODEI, R.

2009, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza.

CARLETON, W.

1840, "The Irish Fiddler", in *The Irish Penny Journal*, Vol. 1, No. 7, pp. 52-55.

CHADWICK, S.

2008, "The Early Irish Harp", in *Early Music*, Vol. 36, No. 4, Oxford University Press, pp. 521-531.

CHEVALIER, S.

2011, *Costruire il proprio universo. Una comparazione franco-britannica*, in Bernardi, Dei, pp. 145-158.

DEI, F., MELONI, P.

2015, *Antropologia della cultura materiale*, Roma, Carocci.

DIETER, M.

1994, "Our Ancestors the Gauls": Archaeology, Ethnic Nationalism, and the Manipulation of Celtic Identity in Modern Europe", in *American Anthropologist*, New Series, Vol. 96, No. 3, Wiley, pp. 584-605.

DONNAN, H., WILSON, T.M.

2006, *The Anthropology of Ireland*, Oxford, Routledge.

FABIETTI, U.

2013, *L'identità etnica*, Roma, Carocci.

2014, *Materia sacra. Corpi, oggetti, immagini, feticci nella pratica religiosa*, Milano, Raffaello Cortina.

FLEMING, C. R.

2004, "Resisting Cultural Standardization: Comhaltas Ceoltóirí Éireann and the Revitalization of Traditional Music in Ireland", in *Journal of Folklore Research*, Vol. 41, Indiana University Press, pp. 227-257.

FOLEY, C.

2011, "The Irish Céilí: A Site for Constructing, Experiencing, and Negotiating a Sense of Community and Identity", in *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 29, No. 1, Edinburgh University Press, pp. 43-60.

FORKER, M.

2012, "The use of the 'cartoonist's armoury' in manipulating public opinion: anti-Irish imagery in 19th century British and American periodicals", in *Journal of Irish Studies*, Vol. 27, Iasil-Japan, pp. 58-71.

HENRY, O. E.

1989, "Institutions for the Promotion of Indigenous Music: The Case for Ireland's Comhaltas Ceoltoiri Eireann" in *Ethnomusicology*, Vol. 33, No. 1, University of Illinois Press, pp. 67-95.

JOHNSTON, T.F.

1995, "The Social Context of Irish Folk Instruments", in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 26, No. 1, Croatian Musicological Society, pp. 35-59.

KELLER, M.S.

2002, *Musica come rappresentazione e affermazione di identità*, in Magrini, T. (a cura di), *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia*, Torino, Einaudi, pp.187-210.

KOPYTOFF, I.

1986, *The cultural biography of things: commodization as a process*, in Appadurai A., (a cura di) *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.

LANIER, S.C.

1999, "It is New-Strung and Shan't be Heard": Nationalism and Memory in the Irish Harp Tradition" in *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 8, British Forum for Ethnomusicology, pp. 1-26.

LIVINGSTON, E. T.

1999, "Music Revivals: Towards a General Theory, in *Ethnomusicology*, Vol. 43, No. 1, University of Illinois Press, pp. 66-85.

LÖFGREN, O.

2011, *Il ritorno degli oggetti? Gli studi di cultura materiale nell'etnologia svedese*, in Bernardi, Dei, pp. 83-102.

MAGRINI, T.

2002, *La ricerca sul campo*, in Magrini, T. (a cura di), *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia*, Torino, Einaudi, pp. 27-48.

2002, *Ruoli per la musica*, in Magrini, T. (a cura di), *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia*, Torino, Einaudi, pp. 169-186.

2002, *Lo studio dei testi verbali*, in Magrini, T. (a cura di), *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia*, Torino, Einaudi, pp. 129-150.

MCCULLOGH, L. E.

1977, "Style in Traditional Irish Music", in *Ethnomusicology*, Vol. 21, No. 1, University of Illinois Press, pp. 85-97.

MERRIAM, A.P, MERRIAM, V.

1964, *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press.

MICHELUCCI, R.

2009, *Storia del conflitto anglo-irlandese. Otto secoli di persecuzione inglese*, Bologna, Odoja.

MILLER, D.

1998, *Material Cultures. Why some things matter*, Londra, UCL Press.

NETTL, B.

2005, *The Study of Ethnomusicology Thirty-one Issues and Concepts*. Seconda edizione, University of Illinois Press, ed.or. 1983.

NIC CONGÁIL, R.

2012, "Life and the Dream": Utopian Impulses Within the Irish Language Revival", in *Utopian Studies*, Vol. 23, No. 2, Penn State University Press, pp. 430-449.

NICHOLSEN, M. D.

2016, "File Under Celtic": The Uses and Misuses of a Musical Myth, 1882-1999" in *The Canadian Journal of Irish Studies*, Vol. 39, No. 2, Canadian Journal of Irish Studies, pp. 134-161.

Ó BUACHALLA, S.

1984, "Educational Policy and the Role of the Irish Language from 1831 to 1981", in *European Journal of Education*, Vol. 19, No. 1, Wiley, pp. 75-92.

Ó CADHLA, S.

2022, "800 Years We Have Been Down": Rebel Songs and the Retrospective Reach of the Irish Republican Narrative", in *Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies*, Firenze university press, pp. 195-214.

Ó hÓGÁIN, D.

2002, *The Celts. A History*, Boydell Press. (consigliato da Emily)

Ó SÚILLEABHÁIN, M.

1981, "Irish Music Defined", in *The Crane Bag*, Vol. 5, No. 2, Richard Kearney, pp. 83-87.

PENNACINI, C.

2013, *La ricerca sul campo in antropologia. Oggetti e metodi*, Roma, Carocci.

PORTER, J.

1998, "Introduction: Locating Celtic Music (and Song)" in *Western Folklore*, Vol. 57, No. 4, Western States Folklore Society, pp. 205-224.

RAPUANO, D, FERNANDEZ, J.R.

2010, "Remembering and living Irishness: Tourism, Place and Memory", in *International Review of Modern Sociology*, Vol. 36, No. 1, International Journals, pp. 1-21.

REMOTTI, F.

2001, *Contro l'identità*, Roma-Bari, Laterza.

2019, *Somiglianze*, Roma-Bari, Laterza.

RIMMER, J.

1964, "The Morphology of the Irish Harp" in *The Galpin Society Journal*, Vol. 17, Galpin Society, pp. 39-49.

SLOBIN, M.

2002, *Quali musiche?*, in Magrini, T. (a cura di), *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia*, Torino, Einaudi, pp. 151-168.

SMITH, S.K.S.

2001, "Traditional Music: Ceol Traidisiúnta: Irish Traditional Music in a Modern World" in *New Hibernia Review / Iris Éireannach Nua*, Vol. 5, No. 2, University of St. Thomas (Center for Irish Studies), pp. 111-125.

STOKES, M.

1994 (a cura di), *Ethnicity, Identity and Music. The musical construction of place*, Oxford, Berg Publishers.

VALLELEY, F.

2005, "Authenticity to Classicisation: The Course of Revival in Irish Traditional Music" in *The Irish Review* (Cork), No. 33, Cork University Press, pp. 51-69.

WARREN, S.

2012, "The making of Irish-Speaking Ireland: The cultural politics of belonging, diversity and power", in *Ethnicities*, Vol. 12, No. 3, Sage Publications, pp. 317-334.

WATSON, I.

1996, "The Irish Language and Television: National Identity, Preservation, Restoration and Minority Rights", in *The British Journal of Sociology*, Vol. 47, No. 2, Wiley, pp. 255-274.

WEINER, A.

2011, *La differenza culturale e la densità degli oggetti*, in Bernardi, Dei, pp. 43-58.

WHITE, H.

1996, "The Preservation of Music and Irish Cultural History", in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 27, No. 2, Croatian Musicological Society, pp. 123-138.

Sitografia

[History of Ireland's Saints and Scholars - Ireland Christianity \(discoveringireland.com\)](https://www.discoveringireland.com/land-of-saints-and-scholars/)

<https://www.discoveringireland.com/land-of-saints-and-scholars/> ultima consultazione 8.12.2023

[High Crosses | Heritage Ireland](https://heritageireland.ie/articles/high-crosses/)

<https://heritageireland.ie/articles/high-crosses/> ultima consultazione 8.12.2023

[The Meaning of St Brigid's Cross \(blarney.com\)](https://www.blarney.com/st-brigid_s-cross/)

https://www.blarney.com/st-brigid_s-cross/ ultima consultazione 8.12.2023

[Anglo Norman Conquest | Anglo-Norman History in Ireland \(discoveringireland.com\)](https://www.discoveringireland.com/the-anglo-norman-conquest/)

<https://www.discoveringireland.com/the-anglo-norman-conquest/> ultima consultazione 8.12.2023

[Celtic Definition & Meaning - Merriam-Webster](https://www.merriam-webster.com/dictionary/Celtic)

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/Celtic> ultima consultazione 13.12.2023

[Gaelic Definition & Meaning - Merriam-Webster](https://www.merriam-webster.com/dictionary/Celtic)

<https://www.merriam-webster.com/dictionary/Gaelic> ultima consultazione 13.12.2023

[Waterford City & County Council : Gaeltacht na nDéise \(waterfordcouncil.ie\)](https://www.waterfordcouncil.ie)

<https://www.waterfordcouncil.ie/departments/corporate/oifig-na-gaeilge/an-gaeltacht.htm> ultima consultazione 14.12.2023

[The Gaeltacht | Our Language & the Ghaeltacht | Údarás na Gaeltachta \(udaras.ie\)](https://udaras.ie)

<https://udaras.ie/en/our-language-the-gaeltacht/the-gaeltacht/> ultima consultazione 14.12.2023

[RTÉ - Wikipedia](https://en.wikipedia.org/wiki/RT%C3%89)

<https://en.wikipedia.org/wiki/RT%C3%89> ultima consultazione 15.12.2023

[Who we are | Heritage Ireland](https://heritageireland.ie/about/who-we-are/)

<https://heritageireland.ie/about/who-we-are/> ultima consultazione 15.12.2023

[Our values | Heritage Ireland](https://heritageireland.ie/about/our-values/) <https://heritageireland.ie/abo>

<https://heritageireland.ie/about/our-values/> ultima consultazione 15.12.2023

[Experience Ireland's Ancient East with Discover](https://www.discoverireland.ie/irelands-ancient-east)

[Ireland](https://www.discoverireland.ie/irelands-ancient-east)<https://www.discoverireland.ie/irelands-ancient-east>

<https://www.discoverireland.ie/irelands-ancient-east> ultima consultazione 15.12.2023

[An Caighdeán Oifigiúil - Wikipedia](https://en.wikipedia.org/wiki/An_Caighde%C3%A1n_Oifigi%C3%BAil)

https://en.wikipedia.org/wiki/An_Caighde%C3%A1n_Oifigi%C3%BAil ultima consultazione 19.12.2023

[Celtic Tiger - Wikipedia](https://en.wikipedia.org/wiki/Celtic_Tiger)

https://en.wikipedia.org/wiki/Celtic_Tiger ultima consultazione 28.12.2023

[Comhaltas: About Us](https://comhaltas.ie/about/)

<https://comhaltas.ie/about/> ultima consultazione 02.01.2024

[Uilleann pipes - Wikipedia](https://en.wikipedia.org/wiki/Uilleann_pipes)

https://en.wikipedia.org/wiki/Uilleann_pipes ultima consultazione 08.01.2024

[Things to Know Before Buying the Right Irish Tenor Banjo \(mcneelamusic.com\)](https://blog.mcneelamusic.com/irish-tenor-banjo-buyers-guide/)

<https://blog.mcneelamusic.com/irish-tenor-banjo-buyers-guide/> ultima consultazione 10.01.2024 (pagina web consigliata da Aoife)

[Understanding Tenor Banjos: Origins & Its Evolution \(mcneelamusic.com\)](https://blog.mcneelamusic.com/understanding-tenor-banjos-origins-its-evolution/)

<https://blog.mcneelamusic.com/understanding-tenor-banjos-origins-its-evolution/> ultima consultazione 10.01.2024 (pagina web consigliata da Aoife)

[Regional Styles | Leaving Cert Notes \(cutthroat78.github.io\)](https://cutthroat78.github.io)

<https://cutthroat78.github.io/Leaving-Cert-Notes/subjects/music/irish-music/essays/regional-styles.html> ultima consultazione 19.01.2024

[Tune Types in Irish Traditional Music - A Detailed Guide \(tradschool.com\)](https://www.tradschool.com/en/irish-music/tune-types-in-irish-traditional-music/)

<https://www.tradschool.com/en/irish-music/tune-types-in-irish-traditional-music/>
ultima consultazione 21.01.2023

Fonti orali

Per ogni intervista ho ricevuto il consenso orale dagli interlocutori di essere registrati, e il registratore stesso era sempre visibile durante queste stesse. Gli estratti sono stati riportati per contestualizzare le citazioni dirette delle interviste nel lavoro, perciò comprendono alcuni minuti di conversazione precedente o successiva alle frasi estrapolate ed analizzate all'interno del testo.

Staff di *Comhaltas* Midleton

| | |
|--|--|
| Interlocutori | Staff di <i>Comhaltas</i> Midleton: Fiona, Aidan, Elizabeth |
| Ruolo | Volontari dell'associazione <i>Comhaltas</i> Midleton |
| Data e luogo dell'intervista | 10.10.2023, Scuola di St. Brigid di Midleton |
| Metodo di rilevamento | Intervista semi-strutturata con registrazione audio |
| Condizioni di rilevamento e osservazioni | L'intervista si è tenuta in un'aula ampia, con una cucina su un lato, che credo funzioni da aula degli insegnanti della scuola, e quando ci sono i corsi di musica da aula centrale dello staff. Sono tutti e tre volontari dell'organizzazione, genitori di allievi di musica della branca di Midleton, e sia le due donne che l'uomo sono di mezz'età. All'inizio è Fiona che ha accettato di essere intervistata e mi ha dato l'impressione che fosse la persona che conoscesse di più, per cui è stata la mia interlocutrice primaria in questa intervista e la persona che mi ha subito dopo fatto conoscere gli insegnanti di musica; Aidan ed Elizabeth andavano e venivano dall'aula, e si aggiungevano alla conversazione di tanto in tanto per aiutare con alcuni consigli o osservazioni. |
| Durata delle interviste | 36'03" estratti riportati: a) da 1'45" a 5'19" b) da 8'33" a 9'39" c) da 11'43" a 13'02" d) da 19'42" a 20'27" |

Estratto a)

Tullia: and uhm...how do you select the instruments for the courses? Like the musical instruments?

Fiona: Well, they're all traditional Irish instruments, so...

T: how do you choose between...

F: most children are starting, tend to start with the tin whistle, and then, they after a year or so they might branch out to other ones so, the traditional Irish instruments would be...ehm, I suppose, the fiddle, which is a violin, except we call it a fiddle, ehm, you'd have the concertina, the button accordion, eh the flute, which is a wooden flute, it's different to...it's not like the concert flute, so, it tends to be a black wooden flute.

T: okay.

F: ehm, you'd have the...what was it, the mandolin, same fingering as the banjo, the banjo I suppose...and like the banjo it's an instrument across but, it has been adopted into Irish music, as well, but what other instruments do we have?

Elizabeth: the harp, and the Uilleann pipes, but we don't have classes for them here, at the moment, but hopefully...

F: in the future, yeah, they're quite special...

E: and they're expensive as well.

T: oh, is that because you couldn't find the teachers then?

E: ehm, we actually have a teacher...

F: for the pipes, yea, but the pipes themselves are really expensive.

E: really, really expensive, and even for us to acquire them in our instruments you'd have to rent them, there's a waiting list of about twelve months, like we would need to purchase...

F: it would be a pretty big investment...

T: and the harp, it would be the same?

E: yes, it would be the same for the harp, at the moment we don't have a teacher, but we have no demand so we haven't advertised either.

T: and are they used in folk music?

E: you wouldn't really even say in the pub, if you're meeting in sessions, you wouldn't see that, people wouldn't really...

F: the harp? No, not really, it wouldn't...

E: it must be more kind of...a concert, yeah.

F: so today...the harp would be a very traditional Irish instrument, but it's different, it's not like the big concert harps, they're about this size, the harps, yeah.

T: okay.

Estratto b)

T: so, like they all know the same tune but different instruments then they play together, is that what happens?

F: so, because we're here in the branch, so we'll have a Christmas concert.

T: oh, okay!

F: yeah, so for the Christmas concert they'll say, they'll probably decide on a set of tunes for people to learn, so they'll all know the same tunes for the concert.

T: okay...

F: other than that, generally it wouldn't be given that they would know all the same tunes, you know, so... 'cause different teachers would teach different tunes.

T: and who decides, like, the set of tunes? Like, is there for all the organisation like a book or...like, how do you know the traditional Irish songs?

F: ehm, I suppose the teachers have learnt them over the years, now we do have a book, that they collected it all together, they collected a bunch of tunes, of you know, reels and jigs and polkas and slides and marches, so we tend to use that as a base, but they would go outside the book then as well. Just to learn different tunes...

T: okay.

Estratto c)

T: and, do you think that Comhaltas has popularised Irish music, in Ireland and abroad?

F: I would think so, yeah! And so, like Comhaltas branches have gone abroad doing shows over the years, to different countries, ehm...then I suppose it's a way of organising and keeping together the tradition.

T: okay.

F: yeah.

T: so would kids learn Irish music in other places, if they didn't come to the classes, or?

F: they wouldn't, really, unless they went to, if they went to a Gaelscoil, you know, so it's an Irish language school.

T: okay.

F: ehm, so because the Gaelscoil is more about promoting Irish they would tend to do some Irish tunes there...but it would, a lot of it depends on the teacher that they have, if the music teacher that they have is in the tradition, then it probably would be taught, but

if they weren't in the tradition, then maybe not. So, it's very much for promoting and teaching the Irish music.

T: oh, okay. Okay, that's very interesting.

Estratto d)

Aidan: it's probably more popular...the Comhaltas branches...and the Fladh cheoil, which is our biggest festival, there was half a million people now there this year...it's growing, it is and...it's getting more time on television...

T: oh, really?

F: yeah.

A: it's becoming cooler, like...

F: yeah, it's becoming trendier, because...when I was younger now, traditional Irish music was nearly seen as...

A: the Irish language kinda like, yeah...

F: yeah, like a few old lads in the pub, playing in the corner, oh for god's sake...yeah...

T: okay...but now is...becoming popular?

F: but now, yeah.

Meadhbh

| | |
|--|---|
| Interlocutrice | Meadhbh |
| Ruolo | Membro del comitato di <i>Comhaltas</i> Midleton, insegnante di piano, musicista di violino |
| Data e luogo dell'intervista | 7.11.2023, aula del coro della scuola di St.Brigid di Midleton |
| Metodo di rilevamento | Intervista semi-strutturata con registrazione audio |
| Condizioni di rilevamento e osservazioni | Meadhbh è una donna di mezz'età dai capelli candidi tagliati corti e gli occhi chiari. Mi ha colpito la sua vivacità e la sua amichevolezza, è stata subito disponibile, appena mi ha incontrata, ad essere intervistata, oltre a farmi tante domande sull'Italia, in cui va in vacanza spesso e che mi ha detto di piacerle molto. È un membro del comitato di <i>Comhaltas</i> Midleton, e ha |

| | |
|-------------------------|--|
| | <p>una figlia adolescente che suona il flauto irlandese, il motivo principale mi ha detto, per cui partecipa all'organizzazione. Lei dà lezioni di piano privatamente ma suona anche il violino, e per questo dice che ha musicalmente un'impostazione classica, ma adora anche la <i>trad.</i> L'intervista si è svolta nell'aula del coro della scuola di St. Brigid a Midleton, io e Meadhbh eravamo sedute una di fronte all'altra su sedie di plastica rigida, attorno ad allievi che andavano e venivano dalle lezioni di musica.</p> <p>Meadhbh usava spesso intercalari, tra cui "you know", e "I suppose", che aggiungono familiarità e spezzano spesso le frasi; verranno riportati come lei li pronunciava.</p> |
| Durata delle interviste | <p>40'05" estratti riportati a) da 2'03 a 5'20" b) da 17'19" a 19'18" c) da 21'15" a 26'33"</p> |

Estratto a)

Meadhbh: well, I suppose it's interesting 'cause Ireland is a post-colonial country, so, you know, the Irish wouldn't have been valued in our educational system, we'd probably be very closed to, you know, followed on from an English system.

Tullia: yeah, yeah.

M: so you know, Irish music was the music of the peasants, you know so that's the history! But more and more now, people are saying, this is a valid music, so it's also being studied, 'cause it's a valid music form.

T: that's great!

M: mm yeah, yeah. So then I only come here really because my daughters started doing lessons, so I had to wait for them, so, ah it's just, you know, I...yeah, I come in to the classes sometimes.

T. you don't teach here?

M: no I don't teach, no. Well, I teach piano myself, but not here, not with Comhaltas.

T: oh, okay! Because piano is not really a traditional instrument...

M: yeah! So, it wouldn't be a traditional instrument, and guitar wouldn't have been...

T: oh, okay.

M: no, like, really, traditional Irish music is really a melodic only, not a c-you know, it's not doing your chords, not really, it's about just the tune, with lots of ornaments, and a really great rhythm.

T: okay.

M: but gradually, because people play guitar in real life, they bring in guitars, yeah, and so...you know...you would have piano, or piano accordion, but they're not traditional.

T: okay. So they're not...the don't have classes here for that reason?

M: no that wouldn't...no...so, I know there is a specific kind of...have you heard of competitions, the Fladh?

T: yeah.

M: so there's specific competitions which is ceili band, and that always has a piano, playing chords, and it has a drum, and it can have harps, well harps would be traditional Irish, but it would have...it might have violins doing more classical, a little bit of different, yeah.

T: okay.

M: then I suppose, you have the purists, you know, Irish trad years ago, there wouldn't have been pianos, there wouldn't have been guitars. And even bodhrán, you know the bodhrán?

T: yeah!

M: that came in the fifties.

T: oh, really? It's not traditional...

M: yeah...and the thing about it is, because it's dance music, traditional Irish music really is dance music, so would have originally been written for dancers – it wouldn't have been written, it would have been just...orally, you know, passed down, ehm so you know it was dance music, and ehm, it's just all about the rythm. So, if you have a bodhrán, sometimes it can set the rhythm, dum, dum, where it almost existed without that.

T: ahh...

M: so, some purists, they don't really like bodhrán, and if a bodhrán player comes in a session, they have to be really good.

Estratto b)

T: do you teach, in Comhaltas...is tunes, are tunes from east Cork taught or is it all Ireland...?

M: yeah, no I'd say they are...did you see the booklet?

T: no! I didn't! They mentioned they had one...

M: yeah, I don't have one there now...that book contains a lot of...it was actually put together by Louise...you know Louise? she's from this area, and from a family, and they would really know the tunes of the area. A lot of them are kinda national, but some of them are also favoured by east Cork, yeah.

T: okay.

[...] [Meadhbh chiede ad una allieva lì vicino di prestarle il libretto di Comhaltas Midleton]

M: yeah, so that's the booklet, yea...there's a hundred and twelve...

T: so students learn on this? When they play together?

M: yeah, I mean sometimes teachers teach tunes that are not in the book.

T: oh, okay!

M: I mean really traditional music, in my opinion and in a lot of opinions, should be taught through the ear, not through reading. But still this is a...because, it's like you read a tune, and you like da-da-da-da-da-da, that's not how the tune would be played.

T: oh yeah.

Estratto c)

T: what would you say is the main objective for this branch of Comhaltas?

M: for this branch...I know it's interesting, I suppose it's...you know, technically we'd probably like to be doing the competitions, but I suppose, I understand 'cause I teach music, like, you don't get to that level...without, like five lessons a week, one to one, here it's a group for maybe four to five children for a half an hour, you know you learn a little bit. And the other thing is it all comes from your home, if your parents were playing every night and you sit down and play, you know, so it's hard to replicate that, you know. Ehm, I suppose it's just, it gives kids a bit of exposure.

T: mm okay yeah.

M: to traditional music, I would hope that...it might mean...if they go to sessions, 'cause that's where the real love would come, if you go to a pub and there's a session you go oh, I wanna do this, whereas the class can't ever, you know, capture that as such, it can be nice, you know.

T: okay, yeah.

M: so I think...yeah, it's kinda complicated like it involves all of your communities, deciding what parents are interested in, but I would hope for my children...I've two

children in college now, and you know they're not really playing now, but I would hope...they had a bit of exposure, they wouldn't have been in an elite place, but at some stage perhaps, they would go to sessions and go oh, I wanna learn that. I mean I do think the purpose of music is to create an audience, you know, because loving music, that's great, even if you're not playing in the sessions, if you go and socialise in the sessions, you're part of a group, it's a nice thing to be part of. You know, so some of the kids would end up doing that and some other will probably end up playing, you know, yeah. They have the choice, they have the exposure, at least they can't say they never held an instrument or saw it or knew how it worked, they have an idea and it's up to their own interests then.

T: mm-m.

Jason

| | |
|--|--|
| Interlocutore | Jason |
| Ruolo | Insegnante di violino a <i>Comhaltas</i> Midleton |
| Data e luogo dell'intervista | 17.10.2023 e 24.10.2023, aula di Jason nella scuola di St. Brigid a Midleton |
| Metodo di rilevamento | Intervista semi-strutturata con registrazione audio |
| Condizioni di rilevamento e osservazioni | Jason ha 43 anni ed è nato in Inghilterra da genitori irlandesi. Si è trasferito in Irlanda in età adulta, inizialmente a Dublino e poi nella contea di Cork, 25 anni prima. Insegna violino ed è il suo primo anno a <i>Comhaltas</i> , prima teneva lezioni private. Jason mi è subito parso molto aperto e disponibile, ha uno sguardo attento e modi sicuri e gentili. Lo ho intervistato due volte dopo che aveva finito le lezioni della serata, e un'altra volta ho assistito ad una sua lezione con un'allieva; ho avuto inoltre occasione di osservare come suonava durante il concerto di Natale tenuto dall'organizzazione. Per le interviste avevo preparato delle domande in modo da essere certa di toccare tutti i punti che mi interessassero, ma Jason mi ha colpito perché, oltre al raccontare indipendentemente senza che glielo ponessi direttamente, ha avuto un'esposizione chiara e sincera, sia delle |

| | |
|-------------------------|---|
| | <p>sue opinioni che di alcuni episodi della sua vita legati ai violini. La prima intervista riguarda il suo personale avvicinamento alla musica e agli strumenti, mentre la seconda più nello specifico la storia e le caratteristiche dei suoi due violini. Jason riporta spesso direttamente esclamazioni o domande dirette mentre parla, che creano una sorta di visualizzazione diretta delle scene che racconta; queste verranno riportate nelle interviste senza virgolette ma direttamente come le enunciava lui stesso.</p> |
| Durata delle interviste | <p>31''56'' la prima, 45''04'' la seconda. Estratti riportati: prima intervista: a) da 1'40'' a 3'08'' b) da 3'59'' a 6'06'' c) da 9'10'' a 12'40'' d) da 18'39'' a 20'05'' e) da 23'09'' a 24'54'' Seconda intervista: f) da 3'19'' a 5'11'' g) da 21'37'' a 23'24''</p> |

Estratto a)

J: I started off, I did five years of classical music, ehm, so in England we start secondary school at eleven years old, ehm, and the first parent-teacher open like meeting, the music teacher came across from me and, you should try playing music! And I was like, I probably should!

T: oh, just you?

J: yeah, you see, my sister, she's nine years older than me she played the piano and the violin, so the violin was at home, my brother and myself used to think it was an electric guitar and play it like this [fa il gesto di suonare una chitarra elettrica con trasporto]

T: [rido]

J: so the violin was at home but it never really bothered, while we were doing tin whistling in primary school, in England we start from the recorder, so eh, just to get the basics, most people don't continue it because it's not a really cool instrument, so, I...there was always something in the house, but it was never really used properly. Ehm, and then when he said yeah you should play music, was like, whatcha fancy? and I was like, I've got a violin at home! And he went, oh great d'you wanna try that and learn it properly? and I was like, yeah, why not.

T: oh so just like, just like because you had a violin at home.

J: just like, off the cuff, 'cause it was there.

T. oh yeah, okay.

Estratto b)

J: but then, these other kids, started...playing things in music class, we had music as part of the curriculum, and these other guys just started playing stuff I was like, I didn't know *you* could play that, I didn't know you could play *that!* And it was all trad music they were doing, and I was like, that's really cool, I wanna do that! Where'dya learn that?

T: oh so they, on their own they were playing traditional music?

J: yeah, well as it turns out they have, I didn't know...obviously Comhaltas is a global thing, so turns out they were all going to a branch of Comhaltas, which is next to the church close to our school in the church hall, so I was kinda where'dya go, what'dyou do...met these schoolboys out on a Thursday night and...it took over everything. So I ended up stopping playing classical music, 'cause there was so much focus on, you get a tune very week, you learn a tune, you get a tune, learn a tune, you get a tune, learn a tune...and then by the time you're into your fourth tune we were kinda pushed into learning, the variations and ornamentations for the music. Where...where our influences in England were probably a lot different than over here.

T: hmm-m.

J: ehm, over here would have been...the style of music they play in Cork would be very different from what they play in Dublin, Sligo, Galway. Ehm, in England we were very influenced by the likes of De Dannan, so the faster Galway music, Sligo music, the likes of the classics, so our fiddle music represents that quite a lot. We copied that kinda style.

T: so just, some specifics styles from Ireland, not...

J: yeah, yeah.

T: okay.

Estratto c)

J: now, me teaching in Comhaltas is actually...it's not that's unusual, it's the fact...I don't strictly play pure traditional music. I will teach them everything they need to know about pure traditional music, but they'll get a few little extra bits in that wouldn't be typically traditional.

T: hmm

J: like, say, when I play this song I play variations and chords, I don't play a tune the same way twice in one night. So, generally with a trad tune a traditional music you would say it's two or three different tunes. Each tune is played three times each,

typically, so playing the same tune over and over again. So I don't do a lot of change from the tune, but I'll change different ornamentation, to suit me for a while.

T: okay.

J: which brings us back to the ornamentation we learned in Manchester, isn't strictly what they learned in Cork. Ehm, in Manchester, you find even coming from a pub session, there'd be a lot of jigs, reels and hornpipes. At speed! Now, very fast. When I moved over here, twenty-five years ago, I was used to playing up in Dublin, where my family were from, we went there on holidays, so not too different from the sessions in Manchester because everybody, again Dublin is one of these cultural centerpoints, where everybody goes to Dublin, and then they get on a ferry, they go to England, and they go to York, so that's the way I was affected. But when I came down here, it was all very slow, steady, the polkas, slides, hornpipes, slow reels, which it's very different because it's a very set down province in general, Munster is, like Cork, Kerry, Waterford, Tipperary, they're all big in set dancing.

T: hmm.

J: and that influences the music. Whereas if you go further up the country, even dance-wise, up to, say Sligo, Donegal, a lot of the dances there would be based on reels, and faster jigs. Yeah so there's that difference of tunes as well, as well as the style. There's a lot of variation, and I don't particularly have, people say oh this guy plays with a Cork style or a Clare style or a Kerry style, I don't particularly have a style.

T: oh, okay.

J: I just do, I think, I have my own way of doing stuff!

T: do you consider your style to be a mixture of other styles? Or just, your own?

J: yea. No, see, classical helped with...sort of, the basics of how to play the violin properly, ehm, and then, the trad gave me speed, the other things, that people don't take into consideration with trad is, when you're in a session, you learn, typically, historically trad music was passed down orally, so no written music or anything is passed down, same with storytelling and poetry and that kinda thing. Ehm, when you're in sessions you learn the tunes, so it might not be exactly note to note to the guy you're learning it off, but it'll be close enough.

T: okay.

Estratto d)

J: there's been guys that have come over from the likes of Holland, they try and learn it and they're not really getting in, they probably got more help from certain players down here, where they teach that's the simple way to do it, 'cause they're not understanding the whole improvisation and the concept for their own tunes, so if you go, I don't know how

to play this, and they go, try this, ah yeah, that works, so these guys give you counseling, and the older generation do that, still, with myself and others. Ehm, so you always look at the older ones to teach ya, because you have to, really. All the old tunes that are probably, not written down in a book anywhere, so you have to try and learn them before...they pass on to the next life. Ehm, some of them, I wrote down, probably, some of them I have not, I have lost a lot of sheets with music I've taken off the older guys, ehm.

T: so, like, learning from other musicians is still a big part of Irish traditional music?

J: yeah. A lot of Irish culture in general, ehm, was always, an orally based tradition, ehm whether it's music, storytelling or poetry, myths and legends, all that was passed down.

T: yea, yea, yeah.

Estratto e)

J: so I knew Comhaltas was here, and then when my second daughter came along, and she was like, dad I want to go to Comhaltas 'cause some of my friends go there and I want to learn the tin whistle! Great, okay fine, so I signed Sarah up for lessons, she did...she did it for about six months, I'd say. And then she decided, yeah, I don't want to do this anymore, I want to do the violin, but not your diddly Irish music, so i took her for classical lessons in Glanmire, so she did that for six months, and then said I don't wanna do the violin anymore. It's okay! Now the thing about Sarah, she was a natural, she made it sound good and not the keen notes everybody else gets, so I was like, yes, she can play, she can play! We've got a violin player! And then she said, I don't wanna do this, I wanna do piano instead. So she tried piano. The youngest in the family had an ick two weeks ago and went I wanna play the guitar, and I was like d'ya wanna learn guitar for trad and he was like nah, Nirvana [ride].

T: [rido] oh wow.

J: so he has electric guitars at home. He doesn't play as much as I want him to, but he picks it up ever so often. So, the kids are musical, but all I do now is just leave bits and pieces of instruments laying around the house and eventually, they'll pick them up...I'm hoping [ride].

T: [rido] okay!

Estratto f)

J: I got this one when I was...[pause] I was...nineteen. And the reason I can remember I was nineteen is...the first time I went to America with the band, this one came with me.

T: okay...

J: now this one, you see the body of it, it's an awful lot, is a lot deeper, more rounded, and it's a lot louder, but it does have a hefter sound to it. Now I've tried putting softer strings on, and it's still quite sharp. What didn't help was that when I was in America, I was putting it away one night, someone backed into me and I put my knee on top of the bridge. Which got a crack here [indica una parte del ponte del violino], here. And there was another one up here, and when I came back, ehm I came across a luthier...who lives a bit further away again, still in Manchester, and he took the top off of it, had to put some other patch underneath and repaired and put it back together, but it was never quite...it never quite sounded the same...

T: ohh...

J: since. So that's why it has that pitchy ring to it, because it was...because of the old patches don't seem to fix or bond as well as you hope or give you the same sound afterwards.

T: hmm.

J: ehm, at the time I wasn't too concerned because most of what I was doing was either...putting a pick-up on it, and you can see where...it was, on of these pick-ups it was actually one of these tacky, blue tack, and it used to stick on to that, that's why there's a lot of discoloration down here.

T: okay.

Estratto g)

T: maybe...it's a stupid question but, why do you keep these violins still playing, like why, not maybe get one with...less...less connection to...

J: ehm...

T: are you not afraid to break them, and could not, would not be able to use them, anymore?

J: eh. [pausa] There's no point in not having them and not playing them. D'you know, if they, if they sat on a shelf or hanging on a wall, the strings would fall off the bridge would break down, the wood would close back up again, so yeah...they need to be played. If they survived this long I'm sure they will survive a bit longer [ride].

T: oh, okay!

J: But, again, it's down to, I see a lot, of singers, singing guitar players, let the guitar then go off across the pub, a guy there was like, get a 700 pound or euro guitar, put it away first. The first thing I do is like, as soon as I, as soon as we finish the gig, they go back in the case. I only keep one out the case in case I need it, but ehm, straight back into the case that's the first job. Then the cables, so, all the organisation of how things come out and

go back in. Ehm, so it's always the priority, and then all the speakers and that can just be thrown in the van doesn't matter about those, as long as my babies are okay, you know?
[ride]

T: [rido] okay!

Aoife

| | |
|--|--|
| Interlocutrice | Aoife |
| Ruolo | Insegnante di violino e banjo a <i>Comhaltas Midleton</i> |
| Data e luogo delle interviste | 24.10.2023 e 14.11.2023 |
| Metodo di rilevamento | Intervista semi-strutturata con registrazione audio |
| Condizioni di rilevamento e osservazioni | Aoife ha 23 anni, viene dalla parte nord della contea di Cork, a confine con la Contea di Limerick, una regione con il nome gaelico di <i>Sliabh Luachra</i> . Mi è sembrata un po' timida ma disponibile ad aiutare come poteva, e aveva cercato alcune informazioni sul banjo perché temeva, mi ha confessato, di non sapermi dire molto, da cui ha letto all'inizio dell'intervista (pagine web che mi ha inviato e che ho poi incluso nella sitografia di questo lavoro). Mi ha parlato sinceramente del suo rapporto con la musica tradizionale e delle sue preferenze per i suoi strumenti, e le ho potuto porre alcune delle domande che mi ero preparata. Ho condotto due interviste, la prima in cui mi ha parlato molto del violino, e del banjo invece in maniera più generale, per cui nella seconda le ho chiesto alcune specificità del banjo, ma me ne ha parlato con meno passione. Aoife parlava con timidezza, per cui spesso si interrompeva, esitava, o ripeteva certe parole, caratteristiche del suo discorso parlato che ho riportato nella trascrizione. |
| Durata delle interviste | 40'34" la prima, 20'04" la seconda Estratti riportati: prima intervista: a) da 11'03" a 12'43" b) da 14'19" a 16'58" c) da 19'31" a 20'31" |

| | |
|--|---|
| | d) da 23'24" a 24'28" e) da 28'23" a 29'27" Seconda intervista: f) da 58" a 2'30" |
|--|---|

Estratto a)

Tullia: I'm learning about Irish music because like, I play guitar myself but like...they never, they don't think that playing together in a session...

Aoife: a session, yeah!

T: as, this is really really important for musicians, I think it's really great, especially for traditional music, yeah.

A: yeah! Yeah. No, I suppose it's really...even teaching here I really like to influence ehm, learning it for the love of it and for fun, and for like just the social aspect, and definitely like sessions, that's what you want at the end of the day, but it's for not really the competitions, I know competitions can be a big, a big thing here just trying to get the standard approved and everything but, that is good but, to a certain level, because sometimes it can become too competitive and that's all it's about, you know? And that's not what it was about, you know?

T: yeah. So you mean, you mean in Co-Comhaltas?

A: Comhaltas, yeah, I suppose it's kinda why it was set up, was to keep the music going but then it kinda, I suppose sometimes it can turn into, just all about competitions, and entering, you know.

T: yeah, okay. The one that's in summer, right?

A: yeah, the Fladh Cheoil, the Fladh Cheoil yeah, yeah. That's very true 'cause actually, I do like the Fladh Cheoil but actually, it can just become swarm with young musicians, and a lot of the...a lot of the...music, the good music it's from older players, you know, traditionally played, and they would be in a lot of the smaller sessions.

Estratto b)

T: soo...how did you decide to, learn the fiddle?

A: learn the fiddle? My dad actually, my dad, since I was six, he said that we would wanna be playing something, and he gave me the option of the fiddle, or the flute. And it was funny 'cause, he plays the accordion, and said you're not learning the accordion! [ride] and I said, why? He said too many accordions, because here there would actually be a lot of musicians that play accordion and then it's funny 'cause as you go further up the country, there seems to be a lot of fiddles.

T: oh, okay!

A: and then, Sligo is kinda for fiddles and flute, it just seems to be the way it was, I don't know maybe it's because oh, your grandfather plays the fiddle, I teach you the fiddle, whereas down here it was the accordion, I teach you the accordion.

T: oh so really in the south, it's more of the accordion than in the north...

A: yeah, a lot, a lot anyway, maybe not anymore, 'cause you know people have travelled, but you know, but originally it would have been a lot so my dad-

T: so when you were little that was...

A: yeah, yeah so my dad was little he said there was a lot of accordions, and in a session, too many reels can make it sound very loud, which it does sometimes, or you know, too many banjos sometimes can sound a bit...whereas the fiddle are usually sweet and they all blend together so a lot of fiddles doesn't sound that-well, that was his perspective! [ride] and he loved the fiddle, so.

T: okay! So is that because he wanted to play together with you?

A: yeah, I think so, yeah. And when you go out to a session he felt that, ehm, people would be welcoming over you more if you played the fiddle, because d'ya know, many fiddles sounded okay whereas many accordions...if they had a few accordions, the session already might be kinda like- oh, but that might be in his head! [ride]

T: and is that just to play traditional music, or any kind of music, do you have like other influences from your family or is it most traditional music?

A: it seems to be traditional Irish, yeah, ehm I suppose kinda folk music as well just singing and stuff, you know when you go out to sessions, there would be ehm, my dad is currently with a fella who plays guitar but he's big into folk, Irish folk music as well, and American folk, so he...

T: okay.

A: he would have an influence in that, d'you know just backing songs and things like that, but ehm, other than that not really, my dad has an interest in casian-I feel like I just listen to what my dad listens to! [ride] but yeah, that would be my biggest influence, yeah. Yeah, but not a whole loads, so yeah mainly Irish, yeah.

T: okay.

Estratto c)

A: [mi mostra il suo violino]

T: so you chose it for some particular reason, or?

A: ehm yeah, the back! [ride] ah no, well, that as well but actually I like ehm, a sweet sounding fiddle, nothing too loud. Ehm, that's kind of usually my preference, I like sweet playing, so. I try to play sweet. [ride]

T: so is that...ehm, how thick the violin is? How do you choose that?

A: ah, it's...solely by just playing it, the volume of it, if when I played, one sounded louder than the other, and then...I suppose the...I know you can change that as well but, the action of the strings near the fingerboard, I kinda like them to be quite near, some of them can be, kinda...further up and harder to play...so.

T: okay.

A: those little things. So yeah, no I liked this [ride].

Estratto d)

T: so it was just mainly because of the decor...

A: yeah! Well, that caught my eye first, but then when I played I actually quite liked it, maybe when I went in the room, there were ten of them hanging up, and I narrowed it down to three and I was going out of the room and someone else was playing it just to hear what it sounded like when someone else was playing it, and then I kinda picked them from sound, yeah. That's kinda what I thought, yeah. It is hard to kinda choose what you like, ehm, so...like I know my brother is now looking for one lately and we went up to Galway looking, but ehm, he ended up not buying any of them, he...he didn't find the one I suppose!

T: hmm

A: I suppose you just know. Yeah, just kind of a...but that's it, like just preference, like he would, he liked my fiddle but he wouldn't buy it off me or anything like that, he was looking...

T: so it's personal preference only.

A: yea, he likes it a bit ehm, kinda mellower, deeper like, yeah.

Estratto e)

A: ehm, this is actually made of horse hair, the bow, ehm...so the rosin, yeah...it's this.
[mi mostra archetto e resina del suo violino]

T: okay. Yeah, the bow too...is this wood? [indico l'archetto]

A: yeah! It's wood and that's horse hair, yeah...

T: okay...do you choose the bow, too? For some specific...

A: yeah, actually, yeah, I got this bow separate, it's about two hundred euros [ride]. Yeah, but this one...they generally, they kinda make out of, ehm, carbon fiber as well, sometimes, which seems to be quite lighter, this is wood but I kinda like that...eh, I don't know maybe it's because I kinda play on a wooden bow, but a kinda heavier feel.

T: okay!

A: ehm, they say like you bow is like you pen to your paper, so kinda, it's like lots on control so I kinda...it's preference, again.

T: hmm.

A: so...but yeah.

Estratto f)

T: I noticed that you have, like really pretty motifs on your banjo...

A: oh, on the banjo!

T: yeah, like motherpearl...

A: oh on the top, here! [indica la paletta del banjo che tiene sulle gambe]

T: yeah!

A: actually, ehm [pausa] as the...as the price goes up on the banjo, sometimes, the prettier it gets looking-wise like, they put more detail into it. Here, kinda on top, yeah.

T: so is it pretty expensive because of that, too?

A: ah, yeah...yeah, I suppose, that would probably be one of the most plainer of the two, or no, of the few...

T: really? This one?

A: yeah.

T: oh, but that's really...

A: yeah, I'll actually, I have a picture, of the Epiphone...

T: 'cause I know it from, the electric guitar brand.

A: oh is it, yeah?

T: they're very pretty to look at, too...

[Aoife cerca una foto da mostrarmi dei banjo più elaborati della stessa marca. Ho riportato la foto in questa appendice]

A: I know some of them have...they kinda have green on top of them as well.

James

| | |
|--|--|
| Interlocutore | James |
| Professione | Liutaio |
| Data e luogo dell'intervista | 13.11.2023, casa della mia famiglia ospitante a Midleton |
| Metodo di rilevamento | Intervista semi-strutturata con registrazione audio |
| Condizioni di rilevamento e osservazioni | L'intervista è stata condotta per telefono, perché James non mi ha dato disponibilità per poterlo incontrare a casa sua o nel suo laboratorio. È stato disponibile a rispondere a tutte le mie domande e ogni volta spiegava con precisione, confermando con me che stessi comprendendo quello di cui parlava e che non fosse un linguaggio troppo tecnico. La mia impressione di James è che sia sicuro di quello che fa e che dice, estremamente esperto nel suo campo ma concreto e pragmatico. Nell'intervista gli ho rivolto domande che variavano dal lavoro del liutaio in generale, alla sua opinione su di esso o sulla musica tradizionale, e mi ha esposto sempre la sua sincera opinione. Parlava in modo molto diretto, con poche interruzioni ed esitazioni, che mi ha ulteriormente dato l'impressione che fosse appassionato e conoscitore di vari campi legati alla musica. |
| Durata delle interviste | 50'04" estratti riportati: a) da 1'50" a 4'21" b) da 14'15" a 16'39" c) da 38'04" a 41'32" d) da 46'17" a 47'46" |

Estratto a)

Tullia: okay, yeah...I'm interested especially in the bouzuki, like, I've never hear of that instrument before so, what can you tell me about it?

James: well, it originated from Greece, and as a...ehm...as a six-stringed instrument and when I say six strings, there were really three pairs of two, like a mandolin, except it didn't have the extra course on the bottom G. So it was basically, eh, and instrument that came from Greece but was modified to suit Irish music, eh, the instrument was transformed probably in its design because the strings that were needed and the tension

that were needed, the tuning that was needed to play Irish music on the original instrument weren't strong enough to take the pressure of that. So the instrument was modified, I'd say probably around ninety-seventy, when it started, and today we have out Irish bouzuki, which is completely different from the original Greek bouzuki.

T: oh, that's really interesting. Was it because of the revival, the music revival you mentioned?

J: yeah, well, you see the Irish music scene, the traditional music scene, in Ireland is very interesting, and, eh, and to simplify that, what I'd say would be that, the Irish music thing is, the Irish music scene right, the Irish music system, is made up of an awful lot of international influences, and because the tradition is so strong it has never, ehm, it has never...ah what's an easy word for it...it has never cut out foreign influences, you know how other traditions like they don't allow influences from other, ehm, other traditions to influence their particular, they like to keep it pure, you know? But...

T: hmm-m.

J: but, the Irish music scene is so strong that it always welcomt-welcomed, other influences from other areas of the world. And it incorporated into their own, into our own Irish music, and this is still happening today.

T: okay, yeah. So with the instruments, too?

J: oh, the instruments too, yeah!

Estratto b)

T: so, ehm...now, I wanted to ask you, how did you learn you job, is there someone who taught you, or did you have a course, like, a professional course...?

J: yeah, like I did a course but, to learn the basics but, learning a craft, like the first thing you learn are just, eh, woodworking skills, which are just the basics of just assembling the thing, as a cosmetic box. Now, if you don't have attitude beyond that to bring it to the next level, you will never be a master instrument maker, because the ability and the capacity to evaluate you materials and then to optimize their shape, and to assemble them, to make an instrument, ehm, that's the real, ah craft in making instruments. And that's on kind of the spiritual level beyond the kinda mechanical level to, producing eh the parts and sticking them together as I said, to make a cosmetically, eh, appeasing, pleasing box as opposed to an instrument, has a different function all together.

T: okay, so did you find out you had that ability?

J: that ability, yeah, good question! Ehm, I did yeah, well, I was a musician as well, I would have kinda of...a natural, ehm ability to...be able to assess instruments, as to their qualities, or lack of them, and having a basic, eh, kind of interest in woodwork before I started making instruments, I also had an understanding of the materials, of their traits

and their possibilities before I ever started making instruments. So I just, with the help of master instrument makers and courses and stuff I was able to kinda join on all the dots, and then became an instrument maker.

Estratto c)

T: what about, I wanted to ask, what about guitars in traditional Irish music? Because I understand there's a bit of a debate about it not being a...traditional musical instrument but it's still accepted, and...it still fits in traditional music...?

J: [sospira] uh, you're getting into a very difficult area there now.

T: [rido] tell me what you know, your point of view.

J: well, my point of view is kinda, very simple, I consider all of that just bullshit because, like there's only two traditional instruments, probably only one which is the Uilleann pipes.

T: oh yeah.

J: that's the only one in the lot of them, there is, there are other instruments in other traditions that are, are close to it, but there are none that are, are in any way similar to the eh, Uilleann pipe, for lots of reason, which you need to talk to an Uilleann piper, to explain all that to you, but, I mean apart from that all we have done is, the rest of it has been, the violin, they weren't first made in Ireland, they were first made like on the continent, probably Italian, are the older surviving instruments that are there 'n then you have the Hungarian and then you have Austrian, you had German, you had French, and you had English maker and they were all coming into Ireland and then we started making our own. So I mean the fiddle is not strictly speaking a traditional instrument, we started getting banjos, they all came from America, there was nobody making banjos in Ireland, nobody had the capacity to make a banjo in Ireland, so they were all brought in from the States and that was brought into the tradition. You take the concertina and the box which is the accordion, none of those were made in Ireland, because again there was a high degree of skill involved, a high degree of machinery involved, and mechanisation, like we had no industrial revolution in Ireland, so...there was...apart from the recent involvement of petrochemical and pharmaceutical, and then silicon valley kinda development, but outside of that, before that, there was no industry there like, to make those things. Then you had, okay the guitar started coming in from the States, and people were kinda rejecting that as well, and the bouzouki was also branded as a foreign instrument.

T: hmm-m.

J: but the bouzouki now is totally accepted, the guitar is totally accepted. We have gone from the standard tuning of the EADGBE, to DADGAD and DADFED, if you know what I mean there, these are all called open tuning, but they're all specific for Irish music, and what you're trying to do with those tuning is basically you're trying to replicate the sound

of the pipes, which is you have the bottom drone going and the melody on top of it, and...eh, you have the percussive chordle ehm, that is done with the right hand.

Estratto d)

T: the last question, is like, do you get often musicians that ask to repair instruments because they have, a...more than a material value, more than the instrument is playing especially well, like do they have a sentimental value, that...

J: yeah, that's a very interesting question, because the material value has nothing to do with the actual value of the instrument to a musician, in terms of, if there's signature sounds, that's what they're know for, that the greatest satisfaction to a musician, having your own distinctive sound, and the instrument that you're playing, the monetary value that has little to do with your artistic capacity to make that instrument sing. So if you can make that instrument sing in a specific way that gets you notoriety, then you most certainly would spend any amount of money to protect that income flow.

T: hmm.

J: and do I get jobs like that? Oh yeah. Because I can hear what they're on about, I can understand what they're on about, and I know what to do to the instrument like, to protect that sound, to also make the thing sound, to make the thing stable, should I say.

T: okay.

Micheal

| | |
|--|--|
| Interlocutore | Micheal |
| Ruolo | Musicista di <i>bodhrán</i> |
| Data e luogo dell'intervista | 1.12.2023, pub di Midleton |
| Metodo di rilevamento | Intervista semi-strutturata con registrazione audio |
| Condizioni di rilevamento e osservazioni | L'intervista si è svolta in un pub che Micheal conosceva, in cui abbiamo preso un té assieme e poi mi ha mostrato il <i>bodhrán</i> che aveva portato con sé in una custodia rigida. Micheal parlava con un tono di voce sottile e basso, spesso sovrastato dalla musica della radio del pub, dalle voci degli altri presenti attorno, o dall'acciottolio delle stoviglie e bicchieri. È piuttosto anziano, ha i capelli bianchi e gli occhi chiari, ha un'aria tranquilla e |

| | |
|-------------------------|--|
| | composta, sorride e fa spesso battute e ironia. Nell'intervista ho posto domande sul suo personale avvicinamento alla musica e sul suo strumento in particolare, e mi ha esposto per ognuna vicende e piccole storie; infatti, mi era stato detto che James è anche un raccontastorie, che mi ha lui stesso confermato, e che questo si unisce bene all'essere musicista, specialmente di <i>bodhrán</i> . |
| Durata delle interviste | 86'07" estratti riportati: a) da 23'47" a 25'42" b) da 32'02" a 33'56" c) 54'03" a 53'12" d) da 63'28" a 65'14" e) da 72'38" a 73'42" |

Estratto a)

Tullia: and how did you decide to learn the bodhrán?

Micheal: how long have you played it, is it?

T: oh, how did you decide, like...to start learning it?

M: eh, my father, yeah, my father always might have played the bodhrán.

T: oh, okay, so you played too?

M: he...it was a long time, he used to go out with this thing called Lorraine, which raised money for charity. A big group with a couple box accordions, ehm, flutes...they'd go house to house and few little money and then all together they'd have a week or so. But then the rest of the money would go into, either making a pitch for football, or a playground or something like that, you know.

T: hmm-m.

M: and so, my father never drank or smoke, but he loved the music, my goodness' sake, he...he couldn't dance! [ridacchia] but he loved the music, I couldn't...fathom...how could he meet my mother because, eh, at a dance hall, he couldn't dance or sing. [pausa] so like...

T: but he was playing the bodhrán?

M: yeah, I heard him playing and I was like nah, it's gotta be better than that so I picked it up and played it and he was like, how do you know how to do that? [ride] Listening to you, playing it bad! And even...after that, when I started school, never played, for years and years and years...

T: oh, okay!

Estratto b)

M: there's a lot of that, old, called...puritanism, which means, if you don't play a tune this way, that's the same way all the time, in that case then, everybody would play the same tune, the same way, all the time. It's the same partition, the song is the same. You need to improvise, vary it. Stuff that went up to Nova Scotia, down to the Appalachians, oh something! Riverdance came over and made Irish dance and music...sexy! [ride] that word, there is no...there is no word in the Irish language for sexy.

T: [rido] really?

M: and that's the problem!

T: okay...so you think Comhaltas is too...like, concentrated on respecting tradition, how it should be done?

M: [annuisce]

T: hmm, okay.

M: music doesn't entertain that, music, you feel it, the one thing about learning Irish traditional music, it sent a lot of the good stuff since we played it in public, so they're bringing new people into it, so...that's why Comhaltas is good like that, there's some place they can go for starters to begin. But then again, as the kids get older, and they find often to be putting up chores and things like that, and they go to school...it's hard to keep on the tradition. And then when they actually meet fellas, and fellas meet girls, and unless they are playing music together, that's when...if they don't, we should get back dancing, we should get back playing.

T: hmm-m.

Estratto c)

M: a good, eh, a good musician, doesn't matter what you're playing, you fall in, get the feel of it, so...I've played in jazz sessions, I've played in country sessions, I've played in...oh, why not...?

T: hmm, and you kinda adapted to all the genres?

M: eh yeah, it's, it's...it's music! Guys who don't like it are people who can't keep time, no this, we play for dancers. And sometimes you'd be off you say...I said to Jason, the girl who plays with us, plays the flute.

T: okay.

M: she set the time for t'two of us. Because, I automatically speed up, and Jason picks up with the ornaments! [ride]

T: [rido] okay!

M: only a little bit!

T: but they can tell, so!

M: oh!

Estratto d)

M: the reason why I like the bodhrán, I have two more at home I think, but this one, it's...it's uhm...made from an Irish goat, and the timber comes from sustainable forestry.

T: that's nice!

M: the timber is actually grown, cut down, and it's replanted. That's why it's...I've replanted it myself, because, every time they cut trees...the timber in this, is ash. Unfortunately our ash plantations have got ash disease, so we have...hope to regenerate the ash again, the actual ash disease came in from Europe, but this is...

T: when was that?

M: it started, the ash disease started in 2005, 2006...

T: still going?

M: yeah, we're talking about, at the moment the ash plantation that's there, it's about twenty-two and a half thousand ectares, that's all dying.

T: where is that?

M: it's all over Ireland, different plantations all over Ireland...native ash, this is native ash. [mi mostra il bodhrán che estrae dalla custodia].

Estratto e)

M: [suona il *bodhrán*] so you can feel...

T: yeah! Oh wow...do you have like...[indico il lato dello strumento con un pezzo di carta attaccato con il nastro adesivo alla cornice di legno]

M: oh, these are instructions on how to get home! No, I'm joking, they are actually sea shanties.

T: oh! And why do you have them up here?

M: I have them up here because...I couldn't remember the order, that we got to so this, because, these are all done without instruments. These are, uh, voices only.

T: voices only, ohh...I know....[leggo la piccola scaletta] yeah, I just know "drunken sailor" [rido] that's the only one I know....

M: oh, yeah!

T: do you always have...up on the instrument...

M: oh I haven't taken it off, that's there for about...six or seven years?

T: oh wow! It doesn't look like...

M: oh yeah it doesn't...

Emily

| | |
|--|--|
| Interlocutrice | Emily (nome di fantasia) |
| Professione | Bibliotecaria, ex insegnante di gaelico all'Università di Cork |
| Data e luogo dell'intervista | 30.11.2023, café sulla strada principale di Midleton |
| Metodo di rilevamento | Intervista semi-strutturata con registrazione audio |
| Condizioni di rilevamento e osservazioni | L'intervista si è svolta durante la pausa pranzo di Emily, che lavora in biblioteca, anche questa sulla strada principale del paese. Emily ha 45 anni, una faccia gioviale ed è stata subito disponibile ad aiutarmi, da quando le avevo chiesto un libro sui Celti al bancone della biblioteca: me ne ha consigliati tre, e ha accettato di parlare con me di quello che sapeva dopo che le ho esposto gli obiettivi della mia ricerca. Mi ha parlato di tanti aspetti della percezione della cultura irlandese, e parlava velocemente e spedita, tanto che faticavo ad interromperla per domande e chiarimenti. Nonostante i rumori di |

| | |
|-------------------------|--|
| | sottofondo fossero vari, per l'affollamento del café all'ora di pranzo, Emily parlava con un tono sicuro e deciso, e la sua voce è chiaramente udibile e distinta nella registrazione. |
| Durata delle interviste | 58'08" estratti riportati: a) da 1'20" a 3'20" b) da 5'29" a 6'16" c) da 8'19" a 9'56" d) da 12'14" a 14'00" e) da 35'03" a 36'14" |

Estratto a)

Emily: so, you see there's this whole phenomenon where...I suppose, over the years, I suppose ehm, a sort of, how do you say, Irish was a language not held in high esteem, because of the fact that we had British colonial rule, you know? Very different to the Welsh language, where Queen Elizabeth, one of the first things that she did after ehm, subduing the Welsh was she translated the Bible, the Protestant reformation Bible, she had that translated into the Welsh of that era, even though she, like we're talking way back to the fifteen-forty, even though she knew that it would be a lot easier to keep the Welsh on site, and most converted to protestantism, they were allies in religion, not always in culture. However in Ireland where the plantations came from Queen Elizabeth's rule, and she basically took over Irish lands, there was members of the nobility that I suppose were loyal to her, she knew that Irish was the language of rebellion, and so associated with Catholicism.

Tullia: okay.

E: so she didn't allow the Bible to be translated to Irish, she knew a little bit of Irish herself, I think there exist somewhere a little booklet of Irish words and phrases that she knew to interact with Irish at the time, but ehm she knew that English would be forced upon the Irish. Because, the sooner you remove the language, the easier it is to break them down and remodernise with the colonial kinda forces, you know? So that was a very smart move on her behalf but it meant that the Irish have always been sovereign ever since.

Estratto b)

T: do you think that Irish today is kept alive from...higher institutions?

E: I think Ireland...Irish is kept alive today mainly to the will of the people and the...and the government, and also, EU recognition. The will of the people...that really love it, and keep it alive as a living language.

T: just in some zones, or all over Ireland?

E: ehm, a lot of the time is in the Gaeltachts, ehm sometimes...the Irish people actually love to use Irish when they're abroad.

T: oh!

E: they love to use Irish when they're abroad because that's a way to speak to other people, and not have whoever is around you understand, it's actually as a point of pride often, you know.

Estratto c)

E: I suppose the third aspect of what keeps the language alive is just, I suppose this kind of old patriotism, and form of pride, you know?

T: hmm, yeah. That's also my impression.

E: yeah, there is there's a stubbornness, still...a rebellious spirit, that refuses to be totally homogenised into the British kind of, overculture. So that's always been a part of it as well. But, the language is still a living language, I mean, it's not as...[pausa] how do you say, when I was a kid, it wasn't really cool to be, to kinda, speak Irish, whereas in my lifetime is has got to be from an uncool thing the nerd kinds in school paid attention to, to be something that every kid, you know, whose parents can afford it, would like to go to the Gaeltacht, for the summer holidays, for the summertime, for Irish. Ehm, but I think it eh, it has undergone a change, however, not everybody agrees that that change is necessarily good.

T: oh.

E: people think that the standard of spoken Irish has declined, however they also think that it is developing a lot of...ehm I suppose, Americanisms, you know?

T: oh, okay.

E: ehm, and people always feel that the authentic Irish has been lost.

Estratto d)

T: that's interesting, because I've been talking to other people, like in Comhaltas, and they said that traditional music has become more...they said cooler, there's more people that are like interested in the traditional music, so...is that all together with the language, you think?

E: oh yeah, I don't think you can separate culture as a whole, I'm sure you know from your own studies, culture comprises, traditions, attitudes in life, music, history, you know, all the rest. So like, Irish culture is kinda scrabbling for its authenticity and...trying to reconstruct a...a fractured, I'm not saying entirely broken, but fractured tradition for the 21st century, you know? So they're trying to...Irish people, they've been very slow, people say we're always late to the party, but they've been trying to resurrect it and I

think that in my lifetime it has seen greater respect being afforded to the language and the culture, tradition and the history and everything, more than ever was.

Estratto e)

E: it's a very complex relationship that we have with our own national psychology, and I think that comes from being colonised, i think it comes from emigration, and it comes from being a tourist destination that...where certain things are kinda paid up, you know, Ireland of the welcomes, Ireland of the Saints and Scholars, you know there's so many kinds of Irelands...

T: exactly!

E: ehm, so people realise that we're part, we're a tiny little island, with on the whole island I think we have like nearly six million people, which is nothing compared to, you know, Ireland is known for recognition, internationally because you know, literary heroes, musical heroes, and all of this other kinda people, you know? Ehm, and Irish people are proud of that, however, there's a strange kinda...reluctance to keep that pride, sometimes?

T: hmm.

E: because the stereotypes are coming from next to our, neighbors.

T: exactly, yeah. From England, from what I understand...

E: exactly!

Struttura interviste

Musician:

- How did you learn how to play? With which methods?
- Is there something you consider yours, that you are doing, when you perform? What do you consider your style as a musician? Does that include or reflect on your instrument?
- What do you think about musical abilities? In your opinion and experience, are there such things as inherited skills, or potential, or natural talent, or predisposition?
- Do you play Irish music only? If yes, how did you choose?
- Is traditional Irish music still played unchanged?

Comhaltas staff:

- Who founded Comhaltas and for what purpose?
- How and when was Comhaltas Midleton founded?
- How did you select the instruments in the courses?
- Is only traditional music played in the classes? How is traditional intended in this context?
- Is traditional Irish music still played unchanged? Who decides the songs played in the classes or performances?
- Do all Comhaltas local groups have the same standards, or do they have some level of independence?
- Why are classes held in this school?
- Do you think it's popularising traditional Irish music and musical instruments abroad?
- Do you hold sessions?

Craftsman:

- Do you think there is something you could call "Irish craftsmanship"? What attributes would it have?
- How did you learn your job? Is there a specific style or mark that you consider to be yours? Or one that was passed on to you?
- How did you choose to specialise in string instruments? Which exactly do you know how to build and repair?
- Do you get requests from musicians from other countries to craft or repair instruments?
- I read on the website you build and export violins, guitars, and bouzoukis in the 1990s. Was that because of the folk revival? Is it popular in Ireland? What modifications does the Irish bouzouki have?
- What are the modifications that are most often asked?
- Do you do purfling? Which motifs?
- What are the reasons musicians tell for them wanting to repair their instruments, keeps them from buying a new one? (sentimental? special instrument?)

Fonti visive

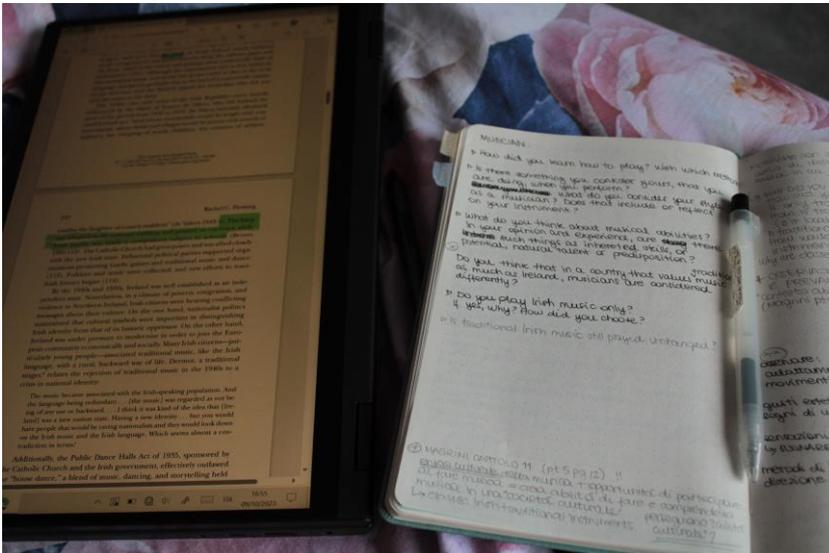


Foto 1: il diario di campo (foto di Tullia Panizza)



Foto 2 e 3: le sezioni di strumenti musicali con simboli celtici nei souvenir shops di Galway e Cork. Si può notare il *bodhrán*, il flauto irlandese, e il flautino (foto di Tullia Panizza).



Foto 4: un'insegna in metallo all'esterno di un pub che ritrae l'arpa in associazione alla pubblicità della birra Guinness (foto di Tullia Panizza).



Foto 5: un negozio di musica che elenca a fianco della vetrina gli strumenti musicali venduti. Primi fra tutti i “traditional musical instruments and accessories”, si legge anche *bodhrán* e Uilleann pipes (foto di Tullia Panizza).



Foto 6: un pub che pubblicizza “7 sere a settimana” la musica tradizionale irlandese, con sessioni tradizionali. Il nome del pub, *Fáilte*, significa benvenuto in gaelico irlandese (foto di Tullia Panizza).



Foto 7: il violino di legno chiaro e sottile di Jason.



Foto 8: il violino più spesso e scuro di Jason (entrambe foto di Tullia Panizza).



Foto 9: i dettagli di usura descritti da Jason (foto di Tullia Panizza).



Foto 10: il retro dei due violini di Jason. Si notano le differenze tra il legno, e lo spessore (foto di Tullia Panizza).



Foto 11: i due violini di Jason visti di lato (foto di Tullia Panizza).



Foto 12: il violino di Aoife, con il suo archetto a lato (foto di Tullia Panizza).



Foto 13: l'intarsio sul retro del violino di Aoife (foto di Tullia Panizza).



Foto 14: modello del banjo di Aoife.
(entrambe foto da Google immagini).



Foto 15: foto mostrata da Aoife,
banjo più decorato della stessa marca



Foto 16: il *bodhrán* di Micheal da davanti, e uno dei suoi *cipín* (foto di Tullia Panizza).



Foto 17: dettaglio dei segni di usura sul *bodhrán*: annerito dove Micheal percuote più spesso (foto di Tullia Panizza).



Foto 18: il retro e interno del *bodhrán*. Si può notare quanto sia profonda la cornice di legno e i segni di dove Micheal tocca la pelle per tenderla, con la mano sinistra (foto di Tullia Panizza).



Foto 19: dettaglio del cacciavite a S per accordare la pelle del *bodhrán* di Micheal, che agisce sulle viti all'interno della cornice che la tengono tesa (foto di Tullia Panizza).



Foto 20: i *cipín* del *bodhrán* di Micheal. Si tratta di mazzuoli che ha creato lui stesso con diversi materiali e composizioni per ottenere suoni diversi. Quello al centro ha una piccola spazzola all'estremità opposta (foto di Tullia Panizza).