

CANTO A LO POETA.
GUITARRONEROS
E CANTORI DEL
CILE CENTRALE
STEFANO GAVAGNIN



ISTITUTO INTERCULTURALE
DI STUDI MUSICALI
COMPARATI

fondazione ONLUS
GIORGIO CINI

**GUIDE ALL'ASCOLTO
DELLE MUSICHE DEL MONDO**

PERCORSI DI DIDATTICA
MUSICALE INTERCULTURALE

© Fondazione Giorgio Cini onlus 2025
Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati
ISBN 978-88-96445-36-5

**Guide all'ascolto delle musiche del mondo.
Percorsi di didattica musicale interculturale**

Curatore

Lorenzo Chiarofonte

Coordinamento editoriale

Chiara Picardi e Costantino Vecchi

Progetto grafico

Multiplo

Pubblicazione finanziata dall'Università di Roma
'La Sapienza' nell'ambito del Progetto di ricerca
di interesse nazionale (PRIN) *EDItAVi. Valorizzazione
e sviluppo degli archivi di etnomusicologia audiovisiva italiana
attraverso le nuove tecnologie* con fondi del Ministero
dell'Università e della Ricerca.

Immagine in copertina

Il cantore-poeta Roberto Carreño suona il *guitarrón*
cileno. Schermata da Zoom in on Masters 2021.

CANTO A LO POETA. GUITARRONEROS E CANTORI DEL CILE CENTRALE STEFANO GAVAGNIN



ISTITUTO INTERCULTURALE
DI STUDI MUSICALI
COMPARATI

fondazione ONLUS
GIORGIO CINI

**GUIDE ALL'ASCOLTO
DELLE MUSICHE DEL MONDO**

PERCORSI DI DIDATTICA
MUSICALE INTERCULTURALE

Le Guide all'ascolto delle musiche del mondo. Percorsi di didattica musicale interculturale mirano a fornire strumenti critici per la comprensione della diversità musicale. Analizzando le caratteristiche coreutico-musicali di brani appartenenti a diverse tradizioni musicali del mondo, le guide approfondiscono lo stretto legame che esiste tra musica, cultura, società, integrando descrizioni testuali, immagini ed animazioni multimediali realizzati a partire dai documenti audiovisivi presenti nell'archivio dell'IISMIC. Le animazioni multimediali costituiscono il nucleo centrale delle guide e ne rappresentano l'aspetto più innovativo. Progettate per funzionare anche in modo autonomo rispetto al testo, mirano a rendere immediatamente accessibili gli elementi distintivi delle tradizioni musicali oggetto di studio. Ogni guida si conclude con alcune semplici prove per verificare le conoscenze acquisite attraverso testi e animazioni, che possono essere facilmente utilizzate come percorsi didattici da insegnanti e docenti.

A partire da brani significativi di una particolare tradizione musicale, le guide esplorano gli aspetti generali della performance, quali il contesto culturale, le modalità di esecuzione, l'organico strumentale, i testi dei canti, gli elementi simbolici della performance. Inoltre, le guide offrono elementi analitici utili alla comprensione delle procedure formali e sintattiche peculiari di ciascuna musica: strutture metrico-ritmiche, processi di variazione delle melodie strumentali e vocali, relazione tra musica e verso cantato, sistemi di intonazione, procedimenti di combinazione delle parti, relazione tra musica e movimenti di danza. Organizzati secondo progressivi livelli di complessità, i materiali didattici presentati nelle diverse guide intendono fornire un valido supporto per la didattica musicale interculturale a studenti e docenti, rivolgendosi così a diverse tipologie di pubblico, incluso quello dei non ancora esperti.

La guida all'ascolto *Canto a lo poeta. Guitarroneros e cantori del Cile centrale*, realizzata da Stefano Gavagnin, è dedicata ai repertori vocali e strumentali del *canto a lo poeta* cileno. I materiali che la compongono sono stati raccolti in occasione della registrazione per la quarta edizione di *Zoom in on Masters* dell'IISMIC, pubblicata online nel 2021 e dedicata ai *guitarroneros* e ai cantori del Cile centrale.¹ La sua realizzazione è stata possibile grazie al prezioso contributo e alla generosa collaborazione

1 L'episodio è disponibile sulla playlist YouTube dell'IISMIC:
<https://youtu.be/S50QhnWA1tU?si=LGgxlzQ2t7bVEbX6>

dei cantori Erick Gil e Roberto Carreño, e dell'etnomusicologo Claudio Mercado del Museo Chileno de Arte Precolombino.

I materiali presentati in questa guida sono organizzati in modo da introdurre una contestualizzazione ampia della pratica del *canto a lo poeta*, per focalizzarsi progressivamente su aspetti riguardanti la prassi esecutiva di musica e verso cantato. Una prima distinzione tra le due diverse tipologie di repertori, il *canto a lo divino*, di carattere religioso, e il *canto a lo humano*, profano e secolare, viene presentata a partire da un video in cui i due poeti-cantori, Roberto Carreño e Erick Gil Cornejo, eseguono un breve esempio accompagnandosi con il caratteristico *guitarrón* cileno e con una chitarra dalle specifiche accordature 'trasposte'. Un'attenzione particolare è riservata alla descrizione delle caratteristiche organologiche e dei significati culturali legati a questi strumenti: in una breve video-intervista, Roberto Carreño discute i ruoli e le funzioni della chitarra nel Cile rurale, mentre un'animazione video, realizzata a partire dall'esecuzione dei due musicisti, illustra le principali tecniche esecutive dell'accompagnamento strumentale con il *guitarrón* e la *guitarra traspuesta*. Come spesso accade, la pratica del *canto a lo poeta* non è rimasta immobile nel tempo. Una parte significativa della guida mette a confronto i contesti tradizionali di esecuzione con le trasformazioni contemporanee. Un'animazione video, realizzata a partire da un'intervista all'etnomusicologo Claudio Mercado, illustra i contesti originari di questa pratica di poesia cantata e i processi che la caratterizzano. Le trasformazioni attuali sono invece affrontate in un'intervista che coinvolge lo stesso Mercado insieme ai due *cantores*, nella quale si discutono i cambiamenti in atto nella sfera culturale del *canto a lo poeta*. Infine, i principali aspetti analitici di questa pratica vengono illustrati a partire dal primo verso del brano 'Por Adán y Eva', eseguito da Roberto Carreño. L'animazione grafica qui presentata si concentra sull'interdipendenza tra strutture metriche, poetiche e musicali, mostrando come lo schema delle rime organizzi le diverse parti della strofa. La struttura musicale viene a sua volta evidenziata attraverso dettagliate trascrizioni del verso cantato.

La guida si conclude con una serie di quattro quiz a risposta multipla relativi ai diversi capitoli e alle animazioni multimediali. Oltre a favorire la comprensione dei contenuti, questi strumenti intendono offrire anche suggerimenti pratici per integrare i materiali in percorsi educativi e attività didattiche.

Lorenzo Chiarofonte

Indice

- 10 1. Il *canto a lo poeta*: origini e diffusione
 Il cantore-poeta
 Il repertorio e i contesti
 Guitarroneros e cantori
- 17 2. Gli strumenti: il *guitarrón* e la *guitarra traspuesta*
 Il *guitarrón* cileno
 Descrizione dello strumento
 La *guitarra traspuesta*
- 23 3. Le tecniche esecutive
 Il *toquió*
 Toquiós del *guitarrón*
 Toquiós della chitarra
 Il canto
- 26 4. Contesti e performance
 Contesti d'uso
- 29 5. Analisi formale: struttura metrica e musicale
 La *décima espinela*
 Il *verso*
 Un esempio di verso: 'Décimas a lo humano por el agua'
 La *entonación*
- 33 **Approfondimenti**
 Bibliografia consigliata
 Discografia consigliata
 Videografia consigliata
 Sitografia consigliata
- 37 **Verifica le tue competenze**

Indice dei contenuti multimediali

1.1 GUITARRONEROS E POETI-CANTORI

<https://youtu.be/QCdOk0JrxiY?si=Uq8i4RqIPCpsbSYP>



2.1 GUITARRA TRASPUESTA

<https://youtu.be/4yJ4NHfKug4?si=vH2K3DC52ZnFJA0i>



3.1 TECNICHE ESECUTIVE

<https://youtu.be/G5wDKqOyEuY?si=FBn2MIDVEtHnbaKN>



4.1 CONTESTI E PERFORMANCE: LA RUEDA DE CANTORES

https://youtu.be/yIsOo7-3_DE?si=b9vdIahGcHpL9t0J



4.2 CONTINUITÀ E CAMBIAMENTO

<https://youtu.be/U8nZC72Mctw?si=nAxR6S6fHCc4SBQ4>



5.1 POR ADÁN Y EVA. STRUTTURA METRICA E MUSICALE

https://youtu.be/_sOr-6qP5OU?si=9oFdR9_ZJuQ1Zs0f



1. *Il canto a lo poeta*: origini e diffusione

Il *canto a lo poeta* (cioè ‘al modo del poeta’) è una pratica di poesia orale e cantata, con l’accompagnamento di strumenti a corda, eseguita da cantori e poeti popolari nelle aree rurali del Cile centrale. Dal punto di vista storico, esso è frutto del sincretismo culturale seguito alla conquista e alla colonizzazione delle Americhe da parte degli Spagnoli, tra il XVI e il XVIII secolo. Questa circostanza spiega le notevoli analogie con altre espressioni di poesia popolare cantata diffuse nell’America ispanofona, dal Messico all’Argentina. Diverse tradizioni poetiche regionali di questa vasta area sono infatti caratterizzate dall’uso delle medesime forme metriche comuni alla tradizione letteraria iberica. Un esempio evidente è quello della *décima espinela* (si veda §5 *Analisi formale: struttura metrica e musicale*). Allo stesso tempo, però, sono anche distinte tra loro da varie specificità locali, frutto di autonomi sviluppi che comprendono gli apporti culturali delle popolazioni indigene e meticce, sia nella costruzione del repertorio poetico e nell’estetica delle componenti musicali, sia nei modi e contesti di fruizione.

Il *canto a lo poeta* cileno è documentato in forme simili alle attuali già dal XIX secolo. Si ritiene però che la sua gestazione sia avvenuta nel corso dei tre secoli precedenti, durante il lungo e conflittuale processo di colonizzazione delle regioni meridionali del vicereame spagnolo del Perù, al quale apparteneva il territorio del Cile attuale. Si ritiene che sia nato prima il *canto a lo divino*, di carattere religioso: il clero (in particolare i Gesuiti) avrebbe adattato testi religiosi alla musica profana già diffusa dai soldati e dai coloni spagnoli, allo scopo di inculcare nelle popolazioni indigene e meticce la dottrina cattolica e la conoscenza della Bibbia. Secondo un’altra teoria, il *canto a lo poeta* deriverebbe invece da un repertorio di canto salmodico liturgico, trasferito nel tempo ad un uso privato. Dal *canto a lo divino* sarebbe poi nato il *canto a lo humano*, quando i cantori popolari iniziarono a servirsi delle stesse forme poetiche e melodie per trattare temi secolari e profani.

Tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento, il *canto a lo poeta* ha conosciuto momenti di grande vitalità e ampia circolazione all’interno di un più vasto sistema letterario popolare, anche in forma scritta, come testimonia la vivace produzione di fogli volanti della *Lira popular*

(Fig. 1.1). Lungo la prima metà del '900, con la crescita urbana e industriale del paese, il genere è invece stato progressivamente confinato nelle campagne, sopravvivendo con difficoltà. Oggi, grazie agli sforzi di ricercatori pionieri e di una generazione di cultori locali, il *canto a lo poeta* e il *guitarrón* dimostrano una nuova vitalità, che si manifesta tanto nella conservazione e trasmissione delle pratiche tradizionali come nella creazione di nuove, o nella contaminazione con altri generi. Un censimento nazionale ha permesso di registrare diverse migliaia di *cantores* e *payadores* in attività, spesso riuniti in gruppi e associazioni. L'area di diffusione odierna del *canto a lo poeta* nelle sue forme tradizionali corrisponde alle campagne del Cile centrale, tra le regioni di Coquimbo, a Nord, e di Bio Bio (Concepción), quasi mille chilometri più a Sud. Al suo interno si possono distinguere diverse zone, tra le quali si riscontrano alcune differenze negli stili musicali e nella performance (Fig. 1.2).



Fig. 1.1. Foglio volante della *Lira popular* rappresentante *guitarroneros*. Fonte: Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional Digital de Chile: <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/627/w3-article-616212.html>.

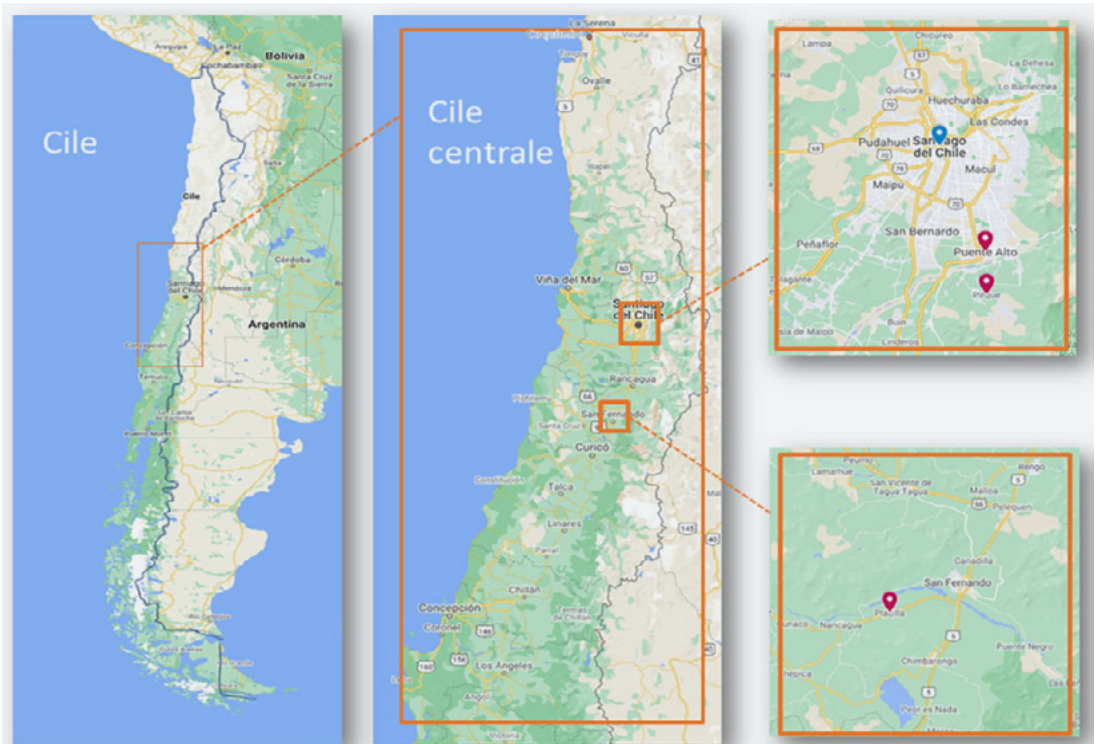


Fig. 1.2. Area di diffusione del *Canto a lo poeta*. Nei riquadri, sono evidenziate le località di Pirque e Puente Alto (Santiago), e di Placilla (Colchagua). Una mappa dettagliata della presenza di cultori individuali e associazioni del *Canto a lo poeta* è consultabile alla pagina web: <http://www.sigpa.cl/ficha-elemento/canto-a-lo-poeta>.

Il cantore-poeta

L'esecutore è in primo luogo un cantore. In alcuni casi è egli stesso l'autore dei testi (e quindi lui stesso un *poeta*), mentre in altri si limita a intonare versi composti da altri poeti e trasmessi, almeno in passato, oralmente. Oggi il cantore è quasi sempre anche uno strumentista, in grado di accompagnare il proprio canto o quello di altri cantori e poeti durante le performance collettive, denominate *ruedas*. Gli strumenti comunemente impiegati sono il *guitarrón* cileno e la *guitarra traspuesta*; più di rado il *rabel*, uno strumento ad arco a tre corde della famiglia delle ribeche medievali. Nonostante qualche eccezione documentata, in passato il cantore *a lo poeta* e il *guitarronero* erano figure prettamente maschili: alle donne erano infatti riservati altri repertori di danze e canzoni, che esse accompagnavano con la chitarra o con l'arpa. Oggi tale dualità non ha più un valore prescrittivo ed è anzi comunemente accettata la presenza di *cantoras a lo poeta* e *guitarroneras*. Il cantore *a lo poeta* non è un professionista remunerato, ma gode del riconoscimento e del rispetto della comunità per le sue doti e competenze, per il ruolo

di memoria vivente degli avvenimenti, dei saperi e dei valori condivisi. Appartenendo ad una cultura basata largamente sull'oralità, fino a pochi anni fa i cantori più anziani erano quasi sempre contadini o allevatori analfabeti, e tuttavia capaci non solo di memorizzare molte migliaia di versi riguardanti le storie bibliche e i più diversi argomenti, ma anche di creare sulle medesime tematiche le proprie narrazioni o riflessioni filosofiche versificate, oppure di improvvisare durante ore a contrasto con altri poeti. Nei confronti di queste espressioni, la cultura ufficiale ha mantenuto a lungo un atteggiamento ambiguo. Ad esempio, il *canto a lo divino* è stato accolto solo di recente negli spazi liturgici della chiesa cattolica, dalla quale in precedenza era visto con sospetto, come espressione di una religiosità popolare non omologata. A sua volta, la cultura ufficiale laica (di matrice eurocentrica) ha esaltato il *canto a lo poeta* per le sue profonde radici ispaniche, ma ne ha trascurato i caratteri non europei. Studi più recenti, invece, hanno messo in evidenza la presenza di componenti amerindie e meticce, come l'estetica del suono.

Il repertorio e i contesti

Il repertorio del *canto a lo poeta* comprende il *canto a lo divino* e il *canto a lo humano*. Entrambi utilizzano le stesse strutture poetiche (*versos*) e musicali (*entonaciones*), mentre si differenziano sensibilmente sia per gli argomenti trattati (*fundados* o *fundamentos*) sia per i contesti e le occasioni in cui il canto è praticato. Il *canto a lo divino* si esegue in occasione di festività religiose, durante le novene in onore della Vergine e dei santi, o in occasione di veglie funebri (Fig. 1.3). Il *velorio del angelito*, cioè la veglia funebre per un bambino, è considerato il momento più alto e intenso dell'ufficio di un cantore *a lo divino*. Il *canto a lo divino* attinge i suoi *fundados* a episodi dell'Antico e del Nuovo Testamento (la Creazione, Caino e Abele, la Nascita di Cristo, l'Apocalissi, ecc.) o a temi di carattere paraliturgico (le vite dei santi, la storia dell'Ebreo errante, ecc.). Il *canto a lo humano* è invece associato in origine a momenti della vita contadina, in particolare al riposo e alla ricreazione durante i lavori comunitari per il raccolto o per la trebbiatura. Si canta su una varietà di temi che vanno dagli avvenimenti della storia antica alla cronaca locale e all'attualità sociale e politica; dal sapere (astronomia, geografia, aritmetica...) dei secoli passati, alla vita sentimentale e sociale di ogni giorno: l'amore, le serenate (*esquinazos*), gli auguri agli sposi (*parabienes*).

Del *canto a lo humano* fa parte anche la *paya*, vale a dire la sfida nell'improvvisazione poetica tra cantori (*payadores*), governata da schemi altamente codificati e complessi, nella quale i poeti dimostrano il loro virtuosismo compositivo. In entrambi i casi, *a lo humano* e *a lo divino*, lo spazio privilegiato originario è quello privato, familiare, con la partecipazione di una ristretta comunità locale. In tempi recenti, tuttavia, il *canto a lo poeta* è entrato anche in spazi pubblici, come quelli della liturgia religiosa, nel caso del *canto a lo divino*, o dello spettacolo, nel caso del *canto a lo humano* e specialmente della *paya*, con numerosi festival ed incontri di *payadores* (si veda §4 *Contesti e performance*).



Fig. 1.3. Pedro Tapia e Ana Monardes, *cantores a lo divino*, durante la veglia per la festa della Virgen del Carmen, a El Tebal (Valparaíso). Fonte: Manuel Morales, Daniel González, Danilo Petrovich Mundana, Alta esfera, Ediciones MUCAM.



Fig. 1.4. I poeti e *guitarroneros* Erick Gil e Roberto Carreño.

Guitarroneros e cantori

Il Video 1.1 presenta alcuni estratti delle interpretazioni di due cantori: Roberto Carreño, originario di Placilla (a circa 150 km. a sud di Santiago), ed Erick Gil, originario di Pirque (nell'area metropolitana di Santiago) (Fig. 1.4). La registrazione è stata effettuata nell'ottobre del 2020 a Pirque, presso l'abitazione dell'etnomusicologo Claudio Mercado. Il video non mostra una performance completa, ma solo alcune strofe estrapolate dai rispettivi componimenti. Nel primo frammento, Roberto Carreño intona una *décima* (strofa di dieci versi) *a lo divino*, sul fundado della vicenda di Adamo ed Eva:

*Nel giardino del paradiso terrestre
Dio pose Adamo ed Eva
per metterli alla prova,
se fossero naturalmente portati al bene.
Disse loro: 'Non mangerai
dell'albero del bene e del male'.
Però la donna, tentata
da un astuto serpente,
colse il primo frutto
per pura curiosità.*

Nel secondo frammento, cantato da Erick Gil, l'argomento è invece 'Por el agua' (Sull'acqua) e appartiene alla categoria *a lo humano*:

*Sull'altopiano irrompe il sole
portando con sé il calore
dal ghiaccio emana il vapore
che verso il cielo si raccoglie.
Una per una le gocce
sopra le rocce scoscese
scendono pulite le balze
per naturali sentieri
formando fiumi e torrenti
dalle cime innevate.*

In queste prime due sequenze i cantori si accompagnano con il *guitarrón*. Nella terza, invece, Roberto Carreño impiega la *guitarra traspuesta*, cioè con un'accordatura diversa da quella standard (si veda §2 *Gli strumenti*). L'argomento del testo è la figura del cantore *a lo divino*, con la sua etica e la responsabilità che gli deriva dal possesso del suo dono artistico:

*Il cantore 'a lo divino'
ha una nobile missione:
cantare con il cuore
a ogni suo prossimo.
Non può essere meschino
con ciò che Dio gli ha donato
non può essere insincero
coi suoi fratelli cantori
e non pretenda fiori
se non se li è meritati.*

Il testo originale delle strofe, in spagnolo, è riportato nei sottotitoli del video.

1.1 GUITARRONEROS E POETI-CANTORI

<https://youtu.be/QCdOk0JrxY?si=Uq8i4RqIPCpsbSYP>



2. Gli strumenti: il *guitarrón* e la *guitarra traspuesta*

Nel *canto a lo poeta* la musica e la pratica strumentale hanno un ruolo funzionale al servizio della poesia, dei suoi tempi, ritmi e forme metriche. Allo stesso tempo, gli strumenti contribuiscono in modo determinante a creare nella performance particolari ambienti sonori e stati emotivi, tanto tra i cantori come nel pubblico. Nonostante il *canto a lo poeta* presenti una dimensione collettiva, in quanto più interpreti intervengono all'interno di una stessa performance, ogni cantore è un solista ed è accompagnato da un solo strumento per volta. La strumentazione, come anche gli stili e le tecniche di esecuzione, sono gli stessi sia per il *canto a lo divino* sia per quello *a lo humano*. Nel [Video 1.1](#), Roberto Carreño ed Erick Gil si servono del *guitarrón* e della *guitarra traspuesta*.

Il *guitarrón* cileno

Il *guitarrón* cileno appartiene ad una vasta famiglia di cordofoni americani accomunati da una inequivocabile parentela con le chitarre di quattro e cinque ordini ('cori' o gruppi di corde multiple) che gli spagnoli introdussero nelle Americhe. Questi strumenti americani non sono copie rustiche della chitarra otto-novecentesca, ma interpretazioni locali ed originali dei modelli europei più antichi. Allo stesso tempo, però, il *guitarrón* cileno non trova riscontri in nessun altro cordofono dell'area latinoamericana sia per il numero complessivo delle corde, sia per la loro distribuzione atipica negli ordini e per la presenza dei *diablitos*, corde secondarie esterne alla tastiera. Non ci sono dubbi sul fatto che il *guitarrón* cileno derivi dalle chitarre spagnole di epoca coloniale, ma la mancanza di documentazione anteriore alla fine del XIX secolo, epoca in cui lo strumento ha già consolidato l'attuale configurazione, impedisce di ricostruire i passaggi intermedi di tale processo, sul quale esistono diverse teorie. Secondo alcuni studiosi, i costruttori e musicisti locali avrebbero moltiplicato unisoni e ottave nell'accordatura per ricreare nel cordofono europeo il suono dal timbro denso, ricco di armonici e battimenti, che caratterizza l'estetica amerindia delle bande di aerofoni autoctoni in tutta l'area andina meridionale. Secondo altri, avrebbero invece avuto lo scopo

di riprodurre con la chitarra le sonorità dell'organo e del clavicembalo, strumenti non sempre facilmente disponibili nelle chiese cilene dell'epoca. Ancora per tutto il XIX secolo, il *guitarrón* risultava presente anche nei contesti urbani, ma ne venne poi progressivamente emarginato, sopravvivendo con fatica nelle campagne circostanti. Relegato ai margini della città, lo strumento si è specializzato nell'accompagnamento del *canto a lo poeta*, in particolare quello *a lo divino*, sentito come la quintessenza di quel mondo rurale e dai tratti arcaici. Alla metà del secolo scorso, si potevano contare pochissimi *guitarrones* ancora esistenti nella zona di Pirque e Puente Alto. Grazie agli sforzi dei cultori locali, come i fratelli Santos e Alfonso Rubio, e di alcuni ricercatori, tra cui la multifforme artista Violeta Parra, da questo circoscritto territorio poco a poco lo strumento ha ripreso vigenza in Cile. Oggi il *guitarrón* è uno strumento decisamente in auge e prestigioso, dotato di una forte carica identitaria, la cui presenza ha trasceso l'ambito tradizionale, entrando in contesti e generi lontani dal folclore.

Descrizione dello strumento

Nonostante il nome, il *guitarrón* o *guitarra grande* (Fig. 2.1) presenta dimensioni complessive leggermente inferiori a quelle della chitarra moderna, salvo per la profondità della cassa, tendenzialmente maggiore. Questa, a forma di 8 e a fondo piatto, ricorda piuttosto le forme allungate delle chitarre antiche, tuttavia con curve più pronunciate. Sul piano armonico, alla radice della tastiera, è situata la buca circolare. Il ponte presenta due prolungamenti laterali simmetrici sulla tavola armonica (detti *puñales*), atti a renderlo più stabile e a sopportare la notevole tensione prodotta dalle ben venticinque corde.

Il manico è relativamente corto e la tastiera ospita sette o più tasti, in origine mobili e realizzati con corde intrecciate di budello, oggi comunemente sostituiti da altrettante barrette fisse in metallo. La caratteristica grande paletta ospita ventuno piroli o chiavette, suddivisi in tre serie parallele, di sette ciascuna. Anche in questo caso, le meccaniche in metallo hanno oggi sostituito i piroli in legno, di più laboriosa e precaria accordatura. Un'altra novità recente è l'utilizzo di legni di importazione in sostituzione di essenze autoctone non più disponibili. Spesso gli strumenti presentano elementi decorativi (incrostazioni di madreperla, specchietti inseriti nella tastiera, intarsi), che riprendono motivi

simbolici, come croci, stelle, colombe, cuori, le navate di una chiesa. Anche i due *puñales* presentano spesso forme di carattere decorativo.

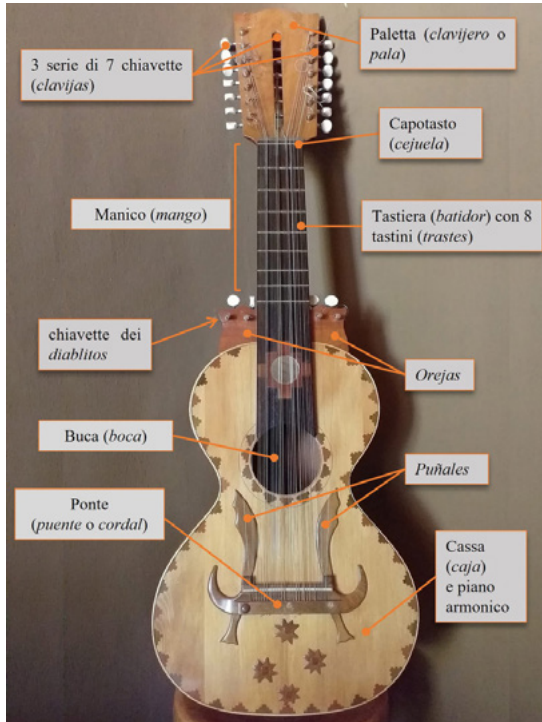


Fig. 2.1. Il *guitarrón* cileno e le sue parti. Strumento di proprietà di Erick Gil Cornejo, realizzato da Manuel Basoalto Maturana, di Pirque (per gentile concessione di Erick Gil Cornejo).

L'incordatura è l'aspetto più originale dello strumento (Fig. 2.2 e 2.3). A differenza di quanto accade con la *guitarra traspuesta*, lo schema di accordatura del *guitarrón* è fisso e ben consolidato; ciò consente a ciascun interprete solo poche e sottili variazioni individuali, soprattutto nella scelta dei materiali e dei calibri delle corde, o nella intonazione assoluta, che può in genere oscillare di due semitoni (con il IV ordine, considerato il baricentro tonale dello strumento, accordato in SOL, SOL# o LA). In anni recenti si sono accordati strumenti in tonalità più alte per assecondare il registro vocale delle interpreti femminili.

Le ventuno corde principali sono distribuite in cinque gruppi od ordini (*órdenes* o *ordenanzas*), accordati a intervalli di quarte, salvo l'intervallo di terza maggiore tra il II e III ordine. Ciascun ordine conta da tre a sei corde, tra loro all'unisono, all'ottava o alla doppia ottava. La nota più grave e alcune delle più acute si trovano al centro, nel III ordine, dando così luogo ad una forma di accordatura rientrante (cioè nella quale la sequenza delle corde non è ordinata da più grave a più acuto).

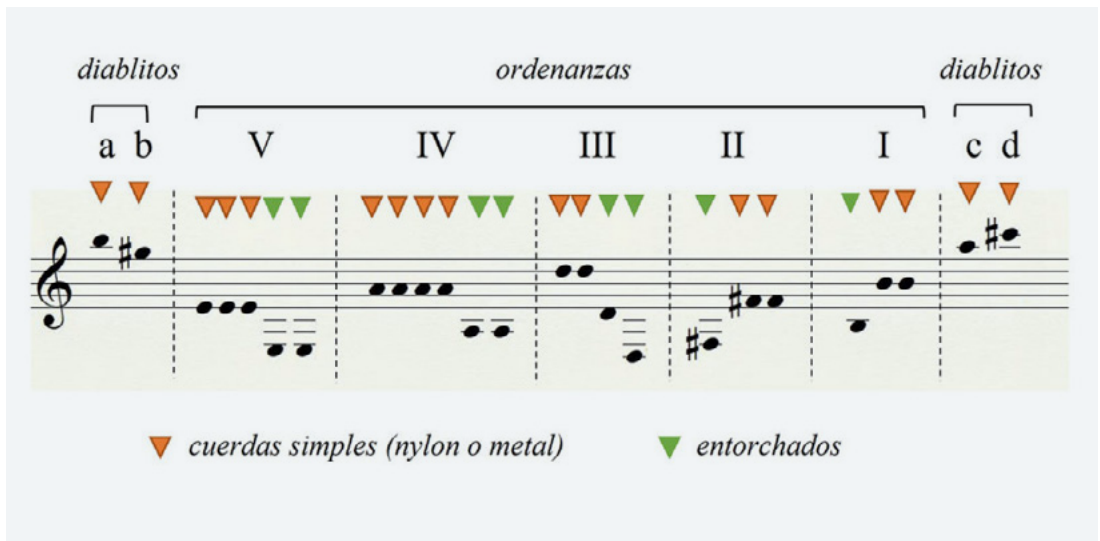


Fig. 2.2. Accordatura del *guitarrón*. L'assetto illustrato può variare da un interprete all'altro nella tipologia delle corde e nella distribuzione delle ottave all'interno degli ordini.

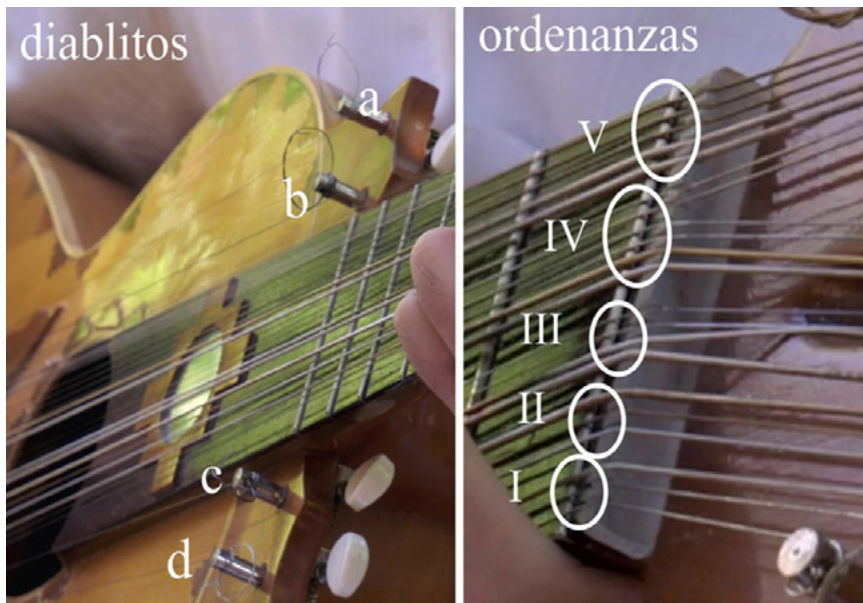


Fig. 2.3. L'incordatura del *guitarrón*, con i 5 ordini principali (21 corde) e i 4 *diablitos*, corde laterali esterne alla tastiera.

Sono poi presenti quattro corde singole più corte, di registro acuto, dette *diablitos* (diavoletti) o *tiples* (cantini). Sono posizionate sullo stesso piano orizzontale delle altre corde, ma all'esterno della tastiera, due a ciascun lato, e sono messe in tensione da chiavette fissate su due sporgenze (*orejas*, orecchie) della tavola armonica, in prossimità dell'attaccatura del manico. I *diablitos* vengono percossi a vuoto ed hanno la funzione di completare l'armonia, sottolineando con il loro suono squillante e ben definito determinate cadenze, a seconda dello stile dell'interprete.

Alla fine del XIX secolo, le corde erano di tre tipi: in filo di seta rivestito (*entorchados*); di budello (*cuerdas*); di filo metallico (*alambres*). Attualmente si impiegano le comuni corde da chitarra, nei vari calibri, sia in metallo, sia in nylon, o in combinazioni miste. La diversità dei materiali e la distribuzione disomogenea di unisoni e ottave nei cinque ordini, assieme alle relative microvariazioni di intonazione, fanno sì che il *guitarrón* presenti una straordinaria varietà timbrica, che produce l'effetto di una orchestra di strumenti diversi, che suonano simultaneamente. Questa caratteristica, come anche la tessitura ampia ma con prevalenza del registro medio, rende lo strumento idoneo al suo ruolo principale di accompagnamento della voce umana.

La guitarra traspuesta

Le chitarre impiegate nella musica contadina cilena non presentano differenze morfologiche sostanziali rispetto al modello universale moderno a sei corde, salvo per la varietà di accordature che differiscono da quella comune, che qui è chiamata *por música*, o *universal*.

Le diverse accordature sono definite *finares*, o *afinares* (dal verbo *afinar*, accordare), e la chitarra così accordata è chiamata *traspuesta*. Sono state censite oltre cinquanta diverse accordature impiegate dai cultori della chitarra *campesina* (contadina) cilena, alcune delle quali sono strettamente associate al *canto a lo poeta*. Esse variano a seconda della zona geografica e ciascun cantore ne domina solo un certo numero. Tali accordature trasposte spesso trasferiscono sulle sei corde dello strumento moderno lo schema delle chitarre antiche di quattro o cinque ordini, semplicemente raddoppiandone una o più note (Fig. 2.4). In generale le accordature così ottenute mirano alla semplificazione delle posizioni della mano sinistra, in modo da ottenere gli accordi con il massimo numero di corde vuote, allo stesso tempo molto sonori

e di semplice esecuzione. La semplicità nell'uso della mano sinistra che offre questa soluzione comporta però la necessità di cambiare accordatura a seconda delle diverse tonalità ed *entonaciones*, modificando volta per volta gli intervalli tra corda e corda dello strumento. Di conseguenza, il cantore dovrà apprendere e memorizzare un grande numero di posizioni, dato che uno stesso accordo richiede digitazioni diverse a seconda dell'accordatura volta per volta adottata. Anche in questo caso, come per l'aspetto testuale, il *canto a lo poeta* mette in gioco un considerevole bagaglio mnemonico da parte dell'interprete.

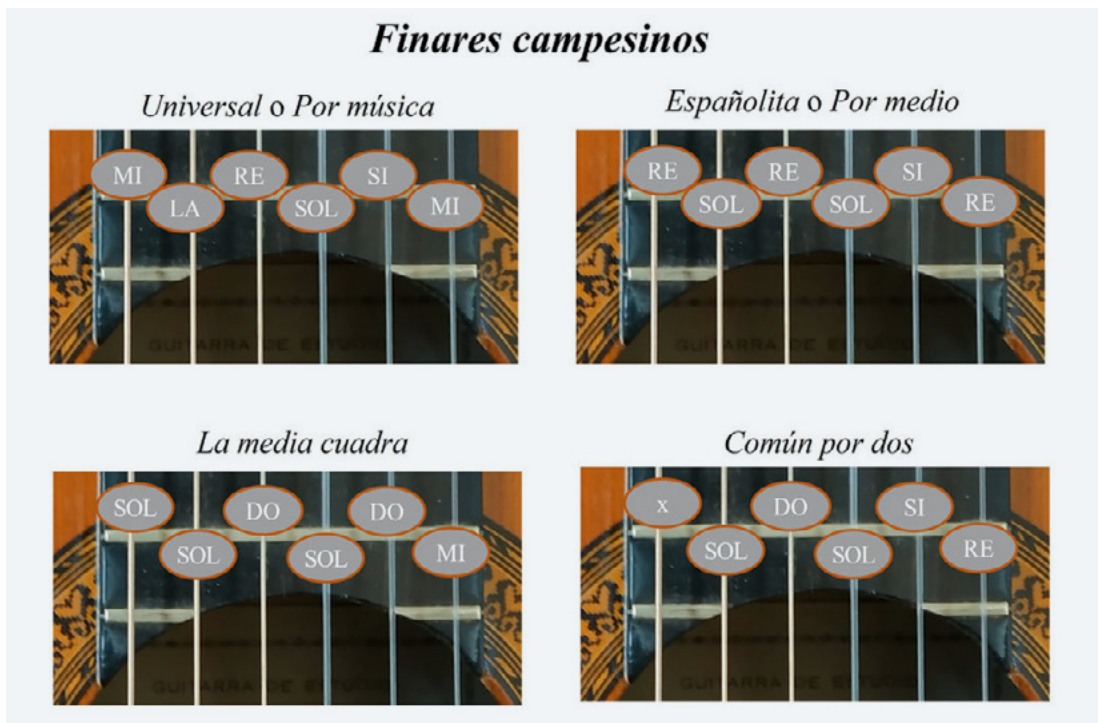


Fig. 2.4. Alcuni esempi di accordatura della *guitarra traspuesta* cilena. La seconda (*Españolita o Por medio*) è quella impiegata da Roberto Carreño nel Video 2.1. *La media cuadra* presenta due corde all'unisono, mentre nella *Común por dos* l'accordatura della sesta corda risulta indifferente.

Nel Video 2.1, Roberto Carreño mette in relazione le caratteristiche dello strumento con l'obiettivo di alleggerire la fatica degli esecutori, che in passato erano spesso chiamati ad accompagnare continuamente durante ore numerosi *poetas* e cantori.

2.1 GUITARRA TRASPUESTA

<https://youtu.be/4yJ4NHfKug4?si=vH2K3DC52ZnFJA0i>



3. Le tecniche esecutive

Il *toquío*

Il *toquío* (da *tocar*, suonare) è la componente strumentale associata all'*entonación* (la melodia), ed è eseguito con il *guitarrón* o con la chitarra. L'assieme di *toquío* ed *entonación* costituisce la forma musicale che accompagna il *verso* (che è invece la forma letteraria del componimento). Mentre l'associazione tra *verso* ed *entonación* è sostanzialmente libera, cioè a discrezione del singolo cantore, ogni *entonación* è complementata da un preciso *toquío* corrispondente.

Toquíos del guitarrón

Il *guitarrón* è uno strumento non facile da accordare e suonare, a causa del grande numero di corde, distribuite in uno spazio in proporzione piuttosto angusto, dato che la tastiera è solo di poco più larga di quella di una comune chitarra a sei corde. L'interprete, stando seduto, sostiene lo strumento in orizzontale, come una normale chitarra (Fig. 3.1), oppure con un'inclinazione più verticale, appoggiando il fondo della cassa sulle gambe. Nel primo caso si ottiene una maggiore agilità per la mano sinistra, mentre nel secondo è favorita la mano destra. La maggiore difficoltà per la mano sinistra è rappresentata dal dover premere con precisione e forza gruppi di cinque o sei corde ciascuno. Di conseguenza si prediligono le digitazioni più semplici, cioè con molte corde vuote. La mano destra, appoggiata sul piano armonico in prossimità del ponticello, pizzica le corde alternando pollice, indice e medio (Fig. 3.2). Non è invece mai utilizzata la tecnica del *rasgueo* – cioè la 'battuta' o 'grattata' simultanea su più corde con il pollice o le altre dita della mano destra, sia dall'alto in basso sia all'inverso – tipico invece nella pratica chitarristica iberica e latinoamericana, Cile compreso.



Fig. 3.1. Postura del cantore-guitarronero.

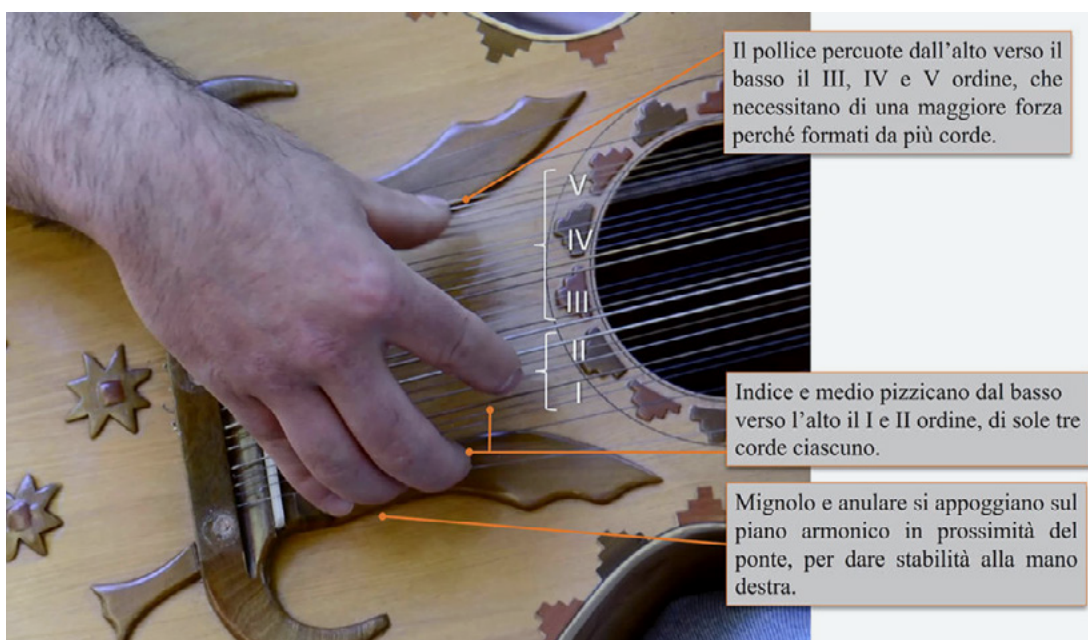


Fig. 3.2. Tecniche esecutive: la posizione della mano destra.

Il *toquió* del *guitararrón* consiste in una sequenza melodico-armonica continua, che include parti di pizzicato melodico (*punteo*) a note singole o doppie, e altre figure, come il *trinado* (trillo), cioè una sequenza ritmicamente più veloce sulle note dell'accordo. Queste figure si combina-

no in formule ricorrenti che caratterizzano in particolare le clausole a fine frase e le cadenze. Per sottolineare determinati passaggi, l'interprete può occasionalmente percuotere o ribattere anche le corde laterali, i *diablitos*, che completano e risaltano nel registro acuto l'armonia degli accordi di tonica e di dominante. Grazie alla frequenza elevata di note pizzicate a corda vuota, con la loro prolungata risonanza intensificata dalla conformazione di unisoni e ottave di ciascun ordine, il toquío del *guitarrón* produce nel complesso un flusso sonoro continuo e legato, chiamato *campanilleo* ('scampanello'), una qualità apprezzata dagli interpreti. Le scelte della tecnica esecutiva – come le posizioni accordali semplici e l'alternanza continua di pollice, indice e medio nel pizzicato – riflettono l'esigenza di non affaticare eccessivamente lo strumentista che, secondo l'uso abituale in passato, doveva accompagnare consecutivamente anche per diverse ore numerosi cantori.

Toquíos della chitarra

La chitarra nel *canto a lo poeta* è impiegata soprattutto con accordatura *traspuesta* (si veda §1 *Strumenti*). Anche i *toquíos* della chitarra possono impiegare le tecniche del *punteo* e del *trinado*, probabilmente per influenza del modello prestigioso del *guitarrón* e del *canto a lo poeta*: nel video dedicato alla *guitarra traspuesta*, il cantore Roberto Carreño definisce infatti questa modalità *punteada* anche come *a lo poeta*. La maggior parte dei *toquíos* di chitarra sono però basati sulle tecniche del *rasgueo*, quindi sulla percussione ritmica degli accordi con le dita della mano destra, con tutta una varietà di modi di colpire le corde che include anche il caratteristico *golpe apagado*, in cui la mano stoppa le corde allo stesso tempo che le percuote. L'utilizzo di accordature aperte (vale a dire che producono a corde vuote un'armonia consonante) consente di servirsi del *rasgueo* della mano destra per produrre una melodia nel registro acuto sulle prime corde, mentre simultaneamente le corde vuote del registro medio e grave offrono un supporto armonico continuo, a modo di bordone. Il **Video 3.1** di approfondimento sulle tecniche propone esempi di *punteo* e *trinado* del *guitarrón*, e di *rasgueo* della chitarra *traspuesta*.

3.1 TECNICHE ESECUTIVE

<https://youtu.be/G5wDKqOyEuY?si=FBn2MIDVEtHnbaKN>



Il canto

Lo stile vocale del *canto a lo poeta* è caratterizzato da un'emissione tesa e potente, in un registro che, fatte salve le peculiarità di ciascun cantore, tende generalmente all'acuto, o comunque alla fascia più acuta del registro del cantore. L'espressività del canto deriva dalla sua semplicità, tensione e chiarezza, anche nella dizione del testo, che rimane il perno della performance del poeta. Sono invece assenti coloriture affettive, come il vibrato o abbellimenti vari. Un procedimento che contribuisce ad accrescere l'espressività e l'autonomia estetica del canto è quello che Santos Rubio, cantore di Pirque, definiva 'cantar arrogante': uno stile in cui la voce tende a dilatare il fraseggio, evitando la coincidenza con l'accentazione ritmica e regolare del *toquiño* dello strumento. Il *verso* per Adamo ed Eva interpretato da Roberto Carreño offre un esempio di questa voluta indipendenza tra la metrica dello strumento e quella più libera e dilatata del canto.

4. Contesti e performance

Contesti d'uso

In quanto espressione organica al mondo contadino, il *canto a lo poeta* ne riflette i ritmi, il calendario e i rituali. Tradizionalmente, le performance dei cantori si svolgono in spazi privati, nelle case, su invito dei padroni di casa, che offrono agli invitati ospitalità, cibo e bevande. Il *canto a lo humano* è intonato in occasione di feste di matrimonio, battesimi e compleanni, o in momenti di riposo e svago, al termine di una giornata di lavori agricoli comunitari, o anche ai margini di una festa religiosa. Nelle stesse occasioni trova il suo spazio tradizionale anche la *paya*, duello di improvvisazione poetica. Si canta invece *a lo divino* durante le veglie in occasione di funerali, novene, o ricorrenze religiose come quella della Cruz de Mayo o quelle dedicate alla Vergine Maria. Una considerazione speciale è riservata alla veglia funebre per la morte di un bambino (*velorio de angelito*), che costituisce per i cantori *a lo divino* uno dei momenti più alti e impegnativi del loro ufficio artistico. In queste occasioni – un tempo molto frequenti a causa dell'elevata mortalità infantile nelle cam-

pagne, ma oggi fortunatamente molto più rare – il ruolo dei cantori è quello di aiutare la famiglia a rielaborare il lutto, ristabilendo attraverso l'enunciazione dei valori spirituali della comunità un ordine delle cose, apparentemente negato da un evento luttuoso difficile da accettare. La veglia segue un preciso rituale, al termine del quale il cantore impersona il ruolo dell'angioletto che si rivolge ai genitori per consolarli della sua dipartita, mentre sale direttamente in cielo (Fig. 4.1).



Fig. 4.1. *Velorio de angelito*. Dipinto di Antonio Caro (1855-1903).

In tempi recenti il *canto a lo poeta* si è diffuso in nuovi contesti, anche urbani, acquistando una dimensione pubblica e spettacolare. Da una parte, il *canto a lo divino* è stato accolto all'interno dello spazio liturgico, mettendo così al servizio della chiesa cattolica il suo notevole potenziale di attrazione sul pubblico dei fedeli. Dall'altra, il *canto a lo humano* e specialmente la *paya* vengono proposti in eventi pubblici, come concerti, festival e incontri specializzati di cultori, tanto a carattere locale, come nazionale o internazionale. Nei due video proposti in questa pagina, l'etnomusicologo Claudio Mercado e i cantori Roberto Carreño ed Erick Gil illustrano alcuni aspetti della performance e conversano tra loro sulle nuove pratiche che emergono accanto a quelle più con-

servative e tradizionali. Il quadro che ne risulta ci mostra un complesso culturale in movimento, la cui vitalità è strettamente connessa alla capacità di inglobare ed elaborare trasformazioni anche radicali dei codici del genere.

Nel *canto a lo poeta*, anche quando canto e accompagnamento sono eseguiti da persone diverse, il cantore è sempre un solista. Quando sono presenti più cantori, questi intervengono a turno, uno alla volta. Tuttavia, questa pratica possiede anche un carattere collettivo, ben visibile nel caso della *rueda de cantores*.

Nel **Video 4.1**, Claudio Mercado delinea il contesto d'uso tradizionale del *canto a lo divino*, per poi descrivere il meccanismo performativo della *rueda*. Nello sviluppo della *rueda* (letteralmente ruota o circolo), i cantori si alternano seguendo una turnazione ciclica, fino a creare una specie di esteso 'metapoema', che verte su un unico argomento (*fundado*, o *fundamento*) ma che è in realtà il risultato dell'intersecarsi dei loro rispettivi componimenti (*versos*), diversi l'uno dall'altro. Una *rueda* può durare un'intera nottata, dal tramonto all'alba, passando da un *fundado* all'altro, e alternando il *canto a lo poeta* con altre canzoni e danze.

Questo meccanismo si mantiene nel presente, ma con importanti modifiche rispetto agli usi del passato. In precedenza, la *rueda* era normalmente accompagnata da un solo strumentista, ripetendo la medesima *entonación* (melodia), alla quale ogni cantore doveva adeguarsi, generando così un effetto iterativo e ipnotico. Oggi, invece, nell'area di Pirque è invalso l'uso che ciascun cantore si accompagni da sé, con una propria *entonación* e il relativo *toquío* (ovvero formula di accompagnamento sullo strumento), creando una discontinuità acustica che limita considerevolmente le possibilità di generare uno stato ipnotico. Non c'è dubbio però che lo sforzo di vegliare una notte intera recuperando nella memoria una notevole quantità di versi, adeguandosi ai *fundados* di volta in volta proposti ma senza ripetere strofe già eventualmente cantate dai colleghi, comporta comunque un'esperienza psico-fisica profonda e intensa, in una situazione al limite delle proprie possibilità.

4.1 CONTESTI E PERFORMANCE: LA RUEDA DE CANTORES

https://youtu.be/yIsOo7-3_DE?si=b9vdIahGcHpL9t0J



Nel [Video 4.2](#), l'etnomusicologo e i cantori conversano tra loro sulle diverse vocazioni del cantore *a lo divino* e *a lo humano*. Se il primo è ancora vincolato al sentimento religioso dell'interprete, il secondo appare più interessato da spinte alla spettacolarizzazione, soprattutto per quanto riguarda l'arte della *paya* (improvvisazione). In questo campo è stato determinante il confronto con le altre correnti latinoamericane del *repentismo* (improvvisazione poetica), come spinta a innalzare il livello poetico, musicale e performativo, soprattutto degli interpreti più giovani. Il cambiamento si manifesta nell'emergere di una nuova generazione di cantori estremamente preparati e disposti a sperimentare forme non canoniche, sia nell'uso degli strumenti, sia nel superamento di codici tradizionali, come nel caso dell'apertura del *canto a lo poeta* all'ambito dell'interpretazione femminile.

4.2 CONTINUITÀ E CAMBIAMENTO

<https://youtu.be/U8nZC72Mctw?si=nAxR6S6fHCc4SBQ4>



5. Analisi formale: struttura metrica e musicale

Dal punto di vista formale, il *canto a lo poeta* si serve di alcune forme metriche prevalenti (la *cuarteta*, la *décima espinela* e il *verso*), di melodie (*entonaciones*), e di accompagnamenti strumentali (*toquíos*).

La *décima espinela*

Il principale modulo metrico impiegato dai cantori è la *décima espinela*, un tipo di strofa creato alla fine del XVI secolo e attribuito al poeta e musicista spagnolo Vicente Espinel. Oggi la *espinela* è una delle forme poetiche più diffuse e vitali nelle letterature popolari dell'America Latina, in particolare nell'ambito dell'oralità e dell'improvvisazione. La *espinela* è costituita da dieci versi ottosillabi (che i cantori chiamano *vocablos*) legati da rime secondo lo schema obbligato **abbaaccddc**. Nella tradizione del *canto a lo poeta*, a differenza del modello canonico, sono ammesse anche rime non consonanti. All'interno della *espinela* si possono distinguere tre sottoparti: due quartine a rima incrociata (ver-

si 1-4, con rima **abba**, e 7-10, con rima **cddc**), chiamate *redondillas* nella metrica ispanica e *cuartetas cuadradas* o *cuartetas redondas* nel contesto cileno; e un *punte* (ponte) che le collega, riprendendone le rime esterne (versi 5-6, con rima **ac**).

| | |
|--|---|
| Re - vien - tael - sol - en - la - pu - na | a |
| a - rras - tran - do - su - ca - lor | b |
| bro - ta - del - hie - loel - va - por | b |
| queha - cia - los - cie - los - sea - cu - na. | a |
| (¡Ay sí!) | |

| | |
|---|---|
| Las - go - tas - u - na - por - u - na | a |
| so - bre - ro - cas - es - car - pa - das | c |
| lim - pias - des - cien - den - las - gra - das | c |
| por - na - tu - ra - les - sen - de - ros | d |
| for - man - do - rí - os - yes - te - ros | d |
| Des - de - las - cum - bres - ne - va - das. | c |
| (¡Ay sí!) | |

Al termine della prima *cuarteta* o *redondilla* è sempre presente una pausa sintattica e di significato che separa in due parti la *décima*: la *cuarteta* iniziale (versi 1-4) espone il tema o argomento della strofa, mentre la seconda parte (versi 5-10) lo sviluppa o approfondisce. Questa architettura garantisce una struttura estremamente compatta ma allo stesso tempo dotata di dinamismo interno, che la rende specialmente idonea alle narrazioni estese e all'improvvisazione.

Il verso

Servendosi della *décima espinela*, i poeti compongono il *verso*, una forma poetica basata sul procedimento della *glosa*. Ogni verso (termine che qui indica l'intero componimento, da non confondere con il singolo verso o linea del testo) nella sua forma completa è infatti costituito da una *cuarteta* (quartina di versi ottosillabi) che viene 'glossata', cioè sviluppata o espansa, in quattro *décimas*, ciascuna delle quali si conclude con la ripresa di uno dei quattro versi della *cuarteta* iniziale. Nell'uso dei cantori cileni, il verso è talvolta completato da una quinta *décima*, con la quale il cantore prende congedo dagli ascoltatori.

Un esempio di *verso*: ‘Décimas a lo humano por el agua’

‘Décimas a lo humano por el agua’ è una composizione originale di Erick Gil Cornejo. Nel [Video 1.1](#) ne troviamo un estratto, corrispondente alla prima *décima*, interpretata dallo stesso Erick Gil. L’argomento o *fundado* del testo – ‘Por el agua’ – rientra nell’ambito del *canto a lo humano* e in questo caso il poeta se ne serve per affrontare un tema di critica ambientale e politica, esprimendo il suo dissenso nei confronti della privatizzazione delle risorse idriche, introdotta dalle politiche neoliberiste dei governi cileni.

La *entonación*

Le melodie con cui i cantori intonano i loro *versos* sono dette *entonaciones*. In genere, ogni *entonación* può essere associata a qualunque *verso* o *fundamento*, a discrezione del cantore, e quindi risulta intercambiabile nei confronti del testo. L’accompagnamento strumentale dell’*entonación* è detto *toquiño* (dal verbo *tocar*, suonare) ed è eseguito normalmente dal *guitarrón* o dalla chitarra. Lo sviluppo melodico della *entonación* coincide nella sua durata complessiva con quello testuale di una *décima*, ma la sua struttura interna presenta un’articolazione differente (Fig. 5.1): mentre la pausa sintattica principale divide la *décima* letteraria in due parti diseguali (4+6 versi), la struttura musicale presenta due periodi simmetrici, di tre frasi ciascuno (3+3). Affinché la pausa tra i due periodi musicali coincida con la pausa del testo, è necessario compensare lo sfasamento tra le due strutture. Nell’esempio analizzato nel video ‘Por Adán y Eva’ ([Video 5.1](#)), vediamo come la compensazione sia ottenuta nella prima *cuarteta* in due diversi modi: dilatando la durata del canto del primo verso fino a farla coincidere con un’intera frase musicale, e ripetendo due volte il terzo verso.

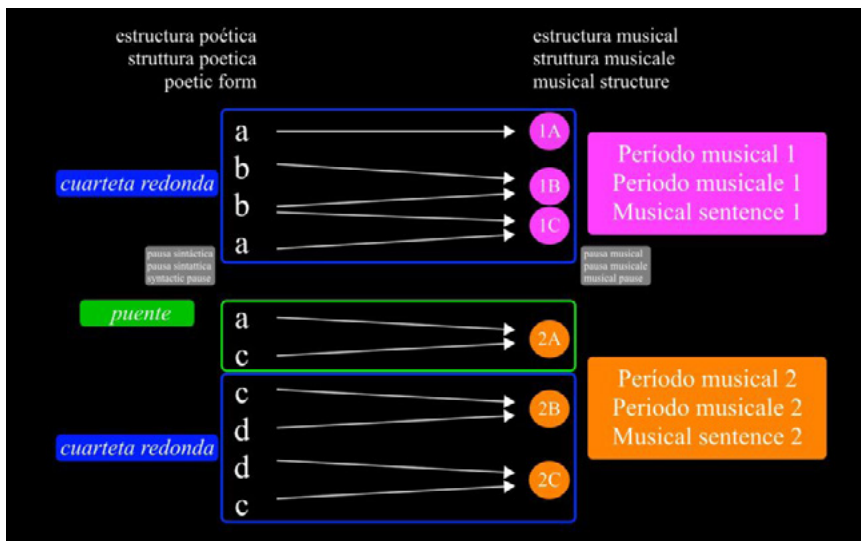


Fig. 5.1. Schema della relazione tra struttura metrica (*décima espinela*) e struttura musicale in una strofa del *verso* 'Por Adán y Eva', nell'esecuzione di Roberto Carreño, presentata nel Video 5.1.

Le melodie presentano una certa varietà, oscillando tra l'assetto tonale e la reminiscenza di modi antichi europei. Generalmente si muovono entro un ambito (la distanza tra la nota più grave e la più acuta) ridotto, compreso tra un intervallo minimo di quinta e uno massimo di ottava; hanno perlopiù carattere sillabico (a ogni sillaba corrisponde una sola nota) e salmodico (gli intervalli fra le note sono prevalentemente congiunti, di tono o semitono). Anche il rapporto tra struttura metrica e musicale può variare. In alcune melodie, come quella che canta qui Erick Gil, per esempio, viene introdotto un breve inciso melodico e testuale corrispondente alle parole *Ay sí*, aggiunte ma non computate nella metrica della *décima*. Un ulteriore elemento di variazione ritmica è fornito dalla diversità degli accompagnamenti (*toquíos*) associati alle *entonaciones*. Un elemento fisso è invece la presenza di curve melodiche discendenti (*caídas*) in corrispondenza della quarta e decima linea testuale della *décima*, vale a dire la conclusione di ciascuno dei due periodi musicali che compongono la *entonación*.

Il Video 5.1 mostra le strutture metriche e musicali della prima *décima* del *verso* 'Por Adán y Eva', cantato da Roberto Carreño. In questa interpretazione il fraseggio del canto tende a dilatarsi, per evitare di coincidere con la più regolare accentazione del *toquíó*.

5.1 POR ADÁN Y EVA. STRUTTURA METRICA E MUSICALE
https://youtu.be/_sOr-6qP5OU?si=9oFdR9_ZJuQ1Zs0f



Approfondimenti

Bibliografia consigliata

Sulla musica popolare e folclorica del Cile

CLARO VALDÉS, Samuel

1979 *Oyendo a Chile*, Andrés Bello, Santiago de Chile.

1998 'Chile', in Dale A. Olsen & Daniel E. Sheehy (a cura di), *The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 2, South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*, Garland Publishing Inc., New York & London: 356-375.

GREBE, Maria Ester

2001 'Chile: Folk music', in Stanlie Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 5*, Macmillan, London: 614-622.

Sul canto a lo poeta

ASTORGA, Francisco

2000 'El canto a lo poeta', *Revista Musical Chilena* 54/194: 56-64.

RAMOS RODILLO, Ignacio

2011 'Construcciones y disputas en torno a lo mestizo: canto a lo poeta y bailes chinos en Chile Central, del folklore a la diversidad cultural', *Revista Chilena de Literatura* 78: 1-31.

VILLAROEL BOOMFIELD, Francisca, et al.

2019 *Cuaderno pedagógico de patrimonio cultural inmaterial: el canto a lo poeta*. Ministerio de las Culturas, de las Artes y el Patrimonio, Santiago de Chile.

Sul guitarrón e la guitarra traspuesta

ASTORGA, Francisco & Juan Carlos BUSTAMANTE

1996 *Renacer del Guitarron Chileno*, AGENPOCH (Asociación Gremial Nacional de Trabajadores de la Poesía Popular, Poetas y Payadores de Chile) & FONDART (Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes), Rancagua.

DANNEMANN, Manuel & Raquel BARROS

1960 'El Guitarrón en el Departamento de Puente Alto', *Revista Musical Chilena* 14/74: 7-45.

MERCADO, Claudio

2007 'De la guitarra grande al guitarrón amplificado: una historia de 25 cuerdas', *Resonancias* 21: 57-82

PÉREZ DE ARCE, José

2007 'El guitarrón chileno y su armonía tímbrica', *Resonancias*, 2: 22-55.

VERA, Alejandro

2016 'La música entre escritura y oralidad: la guitarra barroca, el guitarrón chileno y el canto a lo divino', *Revista Musical Chilena* 70/225: 9-49.

CHAVARRÍA ZEMELMAN, Patricia

2015 *La guitarra es la que alegra*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile.

Discografia consigliata

- 1988 *Chile: Hispano-Chilean Metisse Traditional Music*, Unesco (UNES08001), Manuel Danneman & Jochen Wenzel (a cura di).
- 2000 *Poetas populares de Chile y Perú*, Fondart.
- 2000 *El Guitarrón Chileno. Herencia Musical de Pirque*, Fondart.
- 2007 *Guitarroneros de Pirque*, edizione indipendente.
- 2010 *Payadores du Chili*, Daqui (332041), Guillermo Villalobos, Manuel Sánchez, Moises Chaparro.
- 2011 *No es permitido de Dios que esa flor permaneciera*, Mucam.

Videografia consigliata

MERCADO, Claudio; Gerardo SILVA

- 2015 *La caña con choclo. Historias pircanas*, Museo Chileno de Arte Precolombino, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chimuchina Records, 76 min.

QUENSE, Verónica

- 2005 *Chile traspuesto*, La Perra, 45 min.

Sitografia consigliata

JARAMILLO, Anselmo et al., *La huella del guitarrón chileno*: <http://www.guitarronesjaramillo.cl/>.

Biblioteca Nacional de Chile, Memoria chilena, *Canto a lo poeta*: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3320.html>.

Biblioteca Nacional de Chile, Memoria chilena, *El oficio del guitarronero*: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100608.html#presentacion>.

Museo Campesino en Movimiento (Mucam): <https://www.mucam.cl>.

Museo chileno de arte precolombino, *Colección guitarroneros de Pirque*: <https://archivopatrimonial.precolombino.cl/pages/inicio-pirque/>.

Verifica le tue competenze → in questa sezione è possibile verificare le competenze acquisite attraverso i materiali multimediali presentati nella guida all'ascolto:

CANTO A LO POETA. GUITARRONEROS E CANTORI DEL CILE CENTRALE

Le seguenti serie di quiz presentano ognuno 10 domande a risposta multipla. Le serie corrispondono ai diversi capitoli:

1. INTRODUZIONE > VAI AL QUIZ
<https://forms.gle/gZUbbhLozTJaQijY8>

2.-3. GLI STRUMENTI E LE TECNICHE ESECUTIVE > VAI AL QUIZ
<https://forms.gle/1hATrPg9VBfHUbJg8>

4. CONTESTI E PERFORMANCE > VAI AL QUIZ
<https://forms.gle/QmkgqcAeqy5wZLHx8>

5. ANALISI FORMALE > VAI AL QUIZ
<https://forms.gle/Lwc79xkos7d1YWYJA>

RISPONDI ALLE DOMANDE, COMPLETA LA SERIE INVIANDO LE TUE RISPOSTE ED ACCEDERAI AL RISULTATO FINALE CON UN RISCONTRO PER OGNI RISPOSTA INVIATA!

In alcune località rurali del Cile centrale, talvolta a pochissimi chilometri dalla metropoli di Santiago, si mantiene vigente una tradizione di poesia popolare cantata che affonda le sue radici negli strati profondi della cultura coloniale spagnola, pur avendo assorbito elementi sincretici autoctoni. I cantori *a lo poeta* affrontano nei loro testi (*versos*) – in parte appresi per trasmissione orale e in parte da loro stessi creati o improvvisati – tanto temi di argomento biblico e parabiblico (che formano il canto *a lo divino*) come di carattere profano (il canto *a lo humano*). Questi ultimi comprendono versi nei quali si riflette un sapere arcaico di ascendenza medievale, mentre altri canti sono legati alla socialità. I poeti-cantori si accompagnano con chitarre, dalle specifiche accordature trasposte, e soprattutto con il *guitarrón* cileno, una singolare derivazione locale della chitarra barocca spagnola. Tanto le intonazioni modali, come pure le forme metriche della poesia e la tradizione del contrappunto poetico, rimandano ad un fondo ispanico coloniale che accomuna diverse aree dell'America Latina.

Stefano Gavagnin

Istituto per lo studio della musica latinoamericana (IMLA)

st.gavagnin@gmail.com

Stefano Gavagnin ha conseguito il dottorato di ricerca in etnomusicologia presso l'Università di Roma 'La Sapienza' (2020) e precedentemente la laurea in Storia della Musica presso l'Università Ca' Foscari (Venezia). Insegna materie letterarie presso il Liceo Artistico e Musicale di Venezia. La sua ricerca si concentra sul folk revival latinoamericano con un particolare interesse per le dinamiche transnazionali della Nueva Canción latinoamericana e della musica andina. Una prospettiva che ha frequentato anche come musicista. Ha pubblicato saggi in volumi collettivi e in riviste europee e latinoamericane, come *Rivista italiana di Musicologia*, *XXth Century Music*, *Journal of music criticism*, *Anclajes*, *Revista Argentina de Musicología*. Con Laura Jordán e Javier Rodríguez, ha curato per *Cuadernos de música iberoamericana* il dossier 'Territorios y trayectorias de la Nueva Canción Latinoamericana' (2022). È autore della monografia *Suonando il Cile e le Ande. L'esperienza di una generazione di italiani tra musica dell'altro e memoria di sé (1973-2023)*, Roma, Neoclassica, 2024.