

**“IL BERGAMASCO, IL LIGURE
NON LI COMPRENDEVO ...”.**
LOMAX E CARPITELLA SUL TERRENO.

Maurizio Agamennone

Poiché in questa sede si intende contribuire a scavare nel passato unitario del Bel Paese, comincerei proponendo una riflessione su questioni di cui non si discute molto. Con una certa approssimazione - cui si associa qualche forzatura - si può rilevare come la nazione nasca sotto auspici assolutamente negativi per quanto concerne i destini della musica. Il processo di assestamento in un unico ordine statale si è accompagnato a una progressiva emarginazione della musica sia dagli scenari istituzionali dell'educazione e formazione, sia dalle pratiche della sociabilità propria dei gruppi dominanti.

Paradossalmente, questa prospettiva pare essersi definita proprio a partire dal superamento della frammentazione politica pre-unitaria, che, invece, aveva visto non poche élite aristocratiche locali appassionarsi intensamente alla musica e praticarla, pur con procedure amatoriali, e sostenere musicisti e istituzioni musicali ancora di “antico regime”¹.

A musica nun me passa p'a capa

Nella nuova cornice del regno unitario, il primo responsabile di questa sottrazione formale della musica alla cultura italiana contemporanea, sancita da norma di legge, viene da alcuni individuato simbolicamente nell'insigne critico Francesco De Sanctis, peraltro una

¹ A puro titolo di esempio, ricordo l'attenzione per la musica presso la corte medicea, protrattasi per generazioni; tra i riferimenti possibili, segnalo Rossi Rognoni 2009 e 2010. Ancora a tal proposito, inoltre, quasi emblematicamente si ricorda la commissione che Ferdinando IV re di Napoli propose a Franz Joseph Haydn, per la composizione di musiche destinate a uno strumento, la lira organizzata (una sorta di ghironda, cordofono a sfregamento azionato a manovella, cui furono aggiunti alcuni registri di flauto alimentati da mantici), di cui lo stesso sovrano si dice fosse un amatore: tra il 1785 e il 1790, ne scaturirono quindici composizioni per due lire organizzate e strumenti, dedicate al godimento personale del Borbone.

delle personalità più acute e intellettualmente “nobili” nella cornice delle élite italiane risorgimentali e “unitariste”. Come segnala Quirino Principe - caustico critico della contemporaneità, oltre che acuto studioso della *Finis Austriae* -, che ha lungamente indagato su questa sorta di “peccato originale” dell’Italia borghese post-unitaria, si possono individuare pesanti responsabilità delle classi dirigenti nella diffusione di una progettuale “indifferenza” verso la musica, fino ad anni a noi assai più vicini. Perciò, prelevo, e trascrivo, da un suo “parlato”, proposto durante una trasmissione radiofonica, messa in onda nell’ottobre 2008:

Cominciamo dal potere legislativo, e questa è una vecchia tradizione italiana. Ora io sono veramente un po’ stufo, anzi arcistufò, di sentire dichiarazioni incompetenti e approssimative in proposito. Non è passata una settimana che sentivo un personaggio politico, parlando in semi-privato, ricordare che “Certo, da quando c’è stata la Riforma Gentile la musica è stata emarginata dalla scuola italiana”. Ma vogliamo scherzare! Ma quale Riforma Gentile? La musica fu completamente emarginata dal sistema scolastico italiano non specialistico, cioè dalle scuole non musicali, a partire dal 1861, e colui che compì questo mirabile capolavoro fu un uomo intelligente e coltissimo, e questo è il disastro, cioè Francesco De Sanctis, di cui noi siamo debitori per quanto riguarda la sua grande capacità di innovare la valutazione delle opere letterarie della tradizione italiana [...] Nel testo del discorso parlamentare [...] nel quale egli motivò questa deliberazione, questo decreto legge ministeriale, ci sono parole come “Ma basta ora! Basta, basta, finalmente, con queste discipline per educande, con queste materie da studio per signorine! Basta con il ricamo, basta con il ballo, basta con la musica!”. E qualche anno dopo, quando era ministro della pubblica istruzione un sodale filosofico di De Sanctis, cioè Emilio Broglio, amico di Alessandro Manzoni, Broglio voleva addirittura cancellare i conservatori stessi, sempre partendo da questa premessa, e cioè che la musica è una attività spirituale, certamente, ma è un po’ come la scala misolidia, svirilizza, infiacchisce, effemina [...]. Comunque, partendo da queste premesse, poi si è giunti allo sviluppo dell’Italia ormai matura, quindi alla figura di Croce, che non capiva la musica, che si vantava di non capire la musica (che diceva: “A musica nun me passa p’a capa”), alla figura dello stesso Gentile [...]: aveva la stessa radice neo-hegeliana, che fece sì che Gentile accuratamente cercò di creare un liceo che fosse veramente il migliore possibile: non vide la musica, per lui la musica non era neanche una nemica, semplicemente non esisteva. È come nel mito della caverna: i prigionieri hanno le spalle voltate all’apertura; non è colpa loro se non vedono la luce: semplicemente dovrebbero voltare le spalle. E poi c’è stato un fatto increscioso. Antonio Gramsci, che fu discepolo di Gentile e quindi si formò più sui testi gentiliani che su quelli marxiani, assorbì attraverso la lezione di Gentile anch’egli questa concezione della

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

musica. Infatti il partito comunista italiano, che nasce dalle mani di Gramsci, è stato l'unico partito comunista che non ha promosso la musica, nel mondo. Gli altri partiti comunisti hanno magari impiccato, ucciso, fucilato, ecc. però hanno creato delle tradizioni didattiche musicali assolutamente formidabili ... Il partito comunista italiano, no, devo dire, decisamente, no².

Il lungo e stimolante “parlato” di Quirino Principe, che qui ho trascritto, induce a non pochi commenti. Intanto, brevemente, rilevo come il singolare effetto che quelle élite risorgimentali attribuivano alla musica (“svirilizza, infiacchisce, effemina”) contrasti frontalmente con la concezione della musica presente nella “paideia” della “polis”: per le élite elleniche del mondo antico la musica, al contrario, se eseguita e fruita secondo procedure efficacemente controllate nel progetto pedagogico, consentiva ai giovani maschi di acquisire un sicuro controllo dei sentimenti, nella moderazione propria dell'adulto consapevole, titolare di diritti politici, disponibile ad assumere responsabilità di governo, armarsi e battersi per la “polis”; quindi, se ben condotta - in uno specifico assetto modale, che ne escludeva altri, assai più “euforizzanti” - la musica rendeva “virili”, proprio perché consentiva di elevare un argine invalicabile contro il tumulto delle passioni (Platone, *Repubblica*); in questa prospettiva, si elaborava altresì una adeguata competenza musicale, irrinunciabile per ascoltare e valutare la performance dei musicisti professionali, nelle occasioni proprie dell'intrattenimento aristocratico (Aristotele, *Politica*).

Inoltre, pur se le ultime considerazioni sulla politica culturale del Partito comunista italiano possono suonare ingenerose alle orecchie di qualche osservatore³, la riflessione proposta risulta assai

² Quirino Principe, “La spina nel fianco”, RAI-Radio Tre Suite, 8 ottobre 2008; si può ascoltare anche in <http://www.mediafire.com/?tmzmgnndnoiz> [gennaio 2011]; lo stesso studioso è tornato spesso su questi argomenti, anche recentemente: cfr. *Quest'Italia non ha più orecchio*, in “Il Sole 24 ORE/Domenica”, 11 settembre 2011. Quirino Principe è al tresì generoso protagonista di un movimento di artisti e intellettuali che auspica una profonda trasformazione dell'istruzione musicale in Italia, con l'obiettivo di una più ampia diffusione di pratiche ed esperienze musicali permanenti nelle scuole di ogni ordine e grado.

³ Da più parti si è attribuito al Partito comunista italiano un forte impegno “egemonico” – piuttosto mitizzato, a mio giudizio, per necessità di contrasto politico – nella cultura nazionale del secondo Novecento, una “egemonia” che proprio nelle arti, nella scuola, nell'editoria e nella formazione superiore avrebbe trovato un fondamento più radicato. Per quanto concerne la musica,

interessante, poiché individua una sostanziale continuità nella storia culturale del regno unitario, fondata sulla filiazione De Sanctis-Croce-Gentile-Gramsci⁴; più recentemente, a questa specifica proiezione filosofica è stata ascritta minore pertinenza, almeno per quanto riguarda l'ultimo tratto della sequenza (Marseglia 2010); tuttavia, per quello che ci concerne in questa sede, sembra profilarsi una lunga prospettiva idealistico-storicistica di "sordità" verso la musica, nella storia recente della Penisola, condivisa da gruppi politico-culturali collocabili anche in scenari diversi, proprio a partire dalla costituzione del regno unitario. Oltre l'insofferenza originaria espressa da Francesco De Sanctis, il fulcro di questa cronica indifferenza sarebbe riconducibile alla proverbiale ritrosia di Benedetto Croce verso la musica - ricordata sapidamente da Quirino Principe ed emersa pure in

segnalo soltanto alcune testimonianze che mi sembrano rappresentative dell'impegno prodotto da quella area politica: l'opera personale di molti amministratori espressi dal partito comunista, e anche dal partito socialista, nella promozione di istituti e scuole comunali di musica, per la formazione professionale e l'educazione musicale diffusa; gli incontri denominati *Musica e cultura* e il progetto della Scuola di musica di Fiesole, un'esperienza ancora felicemente attiva e in espansione, ispirati e condotti, tra gli altri, da Piero Farulli, che senz'altro a quell'area politica afferiva, negli anni sessanta-ottanta del secolo scorso; il lunghissimo e indefesso lavoro parlamentare dedicato alla riforma degli studi musicali professionali, che ha visto protagonista il senatore comunista Andrea Mascagni; la creazione di programmi di spettacolo e festival specializzati come *Musica nel nostro tempo* di Milano o il complesso di iniziative rubricate nella denominazione *Musica/Realtà*, a Reggio Emilia, largamente ispirate e condotte da Luigi Pestalozza, a lungo parlamentare e particolarmente impegnato nella politica culturale del partito; segnalo, infine, il largo sostegno fornito alle avanguardie e alla scrittura musicale contemporanea da molte personalità vicine al Partito comunista italiano, proprio tra gli anni cinquanta e settanta del secolo scorso, nonché l'esplicita prossimità allo stesso partito di non pochi compositori, negli stessi anni.

⁴ A tal proposito, un contributo determinante si è avuto con la riflessione proposta da Augusto Del Noce, secondo cui il pensiero gentiliano, elaborando un fecondo rapporto con la filosofia di Benedetto Croce, avrebbe altresì esercitato una notevole influenza sulla peculiare declinazione del marxismo operata da Antonio Gramsci, la quale, perciò, apparirebbe come una ripresa dell'attualismo gentiliano piuttosto che come una revisione interna alla tradizione del materialismo storico (Del Noce 1978; cfr., pure, Bedeschi 2002).

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

altre testimonianze -⁵, che avrebbe influenzato profondamente la sensibilità delle élite nazionali. In ogni caso, nello stesso periodo, non risulta affatto che la nuova dinastia regnante, i gruppi politici e i ceti sociali vicini, si siano mostrati particolarmente attenti e interessati alle prospettive della cultura musicale, negli atti di governo e nelle pratiche della sociabilità⁶. E non paiono sufficienti a mutare questa percezione le rappresentazioni proto-decentralizzanti del “Carro di Tespi”, organizzate dal regime fascista, né le risibili pose “en violoniste” – tristemente parallele a quelle del mietitore o del cavallerizzo ma meno diffuse di queste –, in cui il dittatore si fece ritrarre, nel Ventennio. Tuttavia, l’inerzia delle élite e istituzioni centrali del regno unitario non ha impedito il graduale diffondersi di numerose esperienze locali, di grande interesse, impegnate soprattutto nella realizzazione di iniziative a carattere concertistico (musica da camera, società filarmoniche), nella predisposizione dei primi programmi sinfonico-orchestrali, nonché nella ulteriore valorizzazione di esperienze e progetti bandistici in diretta continuità con numerose pratiche pre-unitarie: si tratta di vicende che, inizialmente, hanno visto agire soprattutto famiglie appartenenti ad aristocrazie non immemori di certi fasti antichi, circoli di borghesia “illuminata”, gruppi associativi costituiti da accesi amateur e appassionati, circoli operai e sodalizi di matrice artigianale e rurale.

Educazione musicale, intervento dello stato e decentramento regionale nelle politiche culturali dell’Italia repubblicana

Assai in breve, perché ci sia un sostanziale passo avanti, e l’iniziale anatema desantisianiano e post-risorgimentale verso la musica sia finalmente rimosso, è necessario attendere le politiche egualitaristiche e di *welfare* adottate nell’Italia repubblicana, a cominciare dalla riforma che introdusse timidamente un’ora, più tardi raddoppiata, di

⁵ Diego Carpitella ha ricordato in più occasioni come Ernesto de Martino si divertisse a rievocare la conclamata “sordità” di Benedetto Croce nei confronti della musica (Agamennone 1989).

⁶ Anche a tal proposito, si cita, come esperienza di maggior rilievo, l’interesse della regina Margherita, cugina e sposa del re d’Italia Umberto I, che sembra praticasse il mandolino, ebbe come maestro di canto il celebre compositore Francesco Paolo Tosti, e si fece alfiera della musica da camera nella nuova capitale del regno.

educazione musicale nella “Scuola media unica”⁷, e dalle misure predisposte dalla legge 800, la cosiddetta legge Corona⁸.

Altrettanto determinante, per una più ampia diffusione nazionale della produzione e fruizione di pratiche musicali complesse, è stata l’istituzione di numerosi Conservatori di musica, soprattutto nel corso dei decenni sessanta a settanta del secolo scorso, anche in aree periferiche altrimenti sprovviste di efficaci occasioni formative: pur se tra non poche contraddizioni e soluzioni amministrative non sempre lungimiranti, è indubbio come questa politica abbia consentito di formare molti ed eccellenti professionisti, e fornito a migliaia di famiglie l’opportunità di guardare alla musica come una persuasiva e credibile prospettiva di vita, con esiti del tutto inimmaginabili soltanto due generazioni or sono, anche in relazione ai rilevanti processi di mobilità sociale e territoriale che ne sono scaturiti.

Una ulteriore spinta, consistente e generosa, a partire dalla metà degli anni settanta del secolo scorso, si è avuta con la progressiva attuazione dell’ordinamento regionale della Repubblica, che ha indotto molti amministratori a promuovere leggi di sostegno alla cultura e alla musica, costituire organismi orchestrali, favorire l’associazionismo specializzato e allestire numerose scuole locali di musica.

Negli stessi anni, come effetto di istanze più euforicamente “movimentiste”, si colloca la diffusione delle cosiddette “scuole popolari di musica”.

Per alcuni decenni, gli effetti sono stati piuttosto soddisfacenti, con un aumento considerevole del pubblico interessato all’offerta di musica e spettacolo, assai oltre le fasce più consuete (certe élite urbane e ristretti segmenti di appassionati), e senza attendere le più recenti ossessioni federaliste.

⁷ Si tratta della legge n.1859 del 31 dicembre 1962, promossa dal primo governo di centro-sinistra (non ancora “organico”, con l’astensione del PSI), sottoposta a successivi aggiornamenti.

⁸ Si tratta della legge n. 800 del 14 agosto 1967, promossa dal ministro socialista Achille Corona, anch’essa sottoposta a numerosi e profondi cambiamenti nel corso dei decenni successivi, con esiti fortemente pervasivi nelle politiche di intervento dello stato per il sostegno alle attività musicali, a cominciare dalla istituzione del Fondo Unico per lo Spettacolo (FUS), che negli ultimi anni è stato fortemente ridimensionato.

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

Un possibile declino

Negli ultimi anni, queste politiche di “decentramento” e “autodeterminazione” hanno subito i colpi feroci dei tagli che la precedente maggioranza di governo ha imposto alla produzione nello spettacolo e nella cultura, nonché alle risorse degli enti locali. Ancora, l’istruzione musicale superiore rimane tristemente “in mezzo al guado”, nonostante l’impegno generoso dei docenti e la pazienza degli allievi, a oltre dieci anni dalla legge di riforma⁹ che interveniva a modificare norme risalenti agli anni trenta del secolo scorso. Così, i recenti dispositivi tendenti all’accorpamento e razionalizzazione dei corsi di laurea universitari, stanno già producendo l’estinzione di numerosi corsi di studio di interesse musicale e spettacolistico, con un arretramento consistente rispetto alle esperienze didattiche e di ricerca maturate nel secondo Novecento.

Infine, pur essendo stata ordinamentata la scuola media a indirizzo musicale, e pur introducendo un nuovo “Liceo musicale e coreutico” i cui destini sono ancora piuttosto nebulosi, il processo di ridefinizione della scuola secondaria, recentemente avviato dal ministro Gelmini, non prevede alcun insegnamento di interesse musicale nei nuovi licei (neanche a carattere storico-musicale, come nei corsi di storia dell’arte; un’unica opportunità, remota e aleatoria, è prevista nell’area dei cosiddetti “Insegnamenti aggiuntivi”); la riforma, quindi, ha ulteriormente ridotto la presenza della musica nelle poche scuole superiori in cui essa era, bene o male, insegnata e praticata (come avveniva in passato negli istituti a indirizzo pedagogico), confermandone la sostanziale assenza nella scuola primaria, dove, per opinione comune, proprio la musica può fornire formidabili opportunità di educazione nella formazione di sé e di una socialità solidale.

Nell’arco di due/tre generazioni, perciò, si è assistito a una considerevole espansione della “offerta musicale”, cui sembra seguire – è cronaca degli ultimi anni e mesi – un prevedibile processo di arretramento, con possibili esiti di estinzione per non poche esperienze

⁹ Mi riferisco alla legge n. 508 del 21 dicembre 1999, che reca l’ambiziosa titolazione di “Riforma delle Accademie di belle arti, dell’Accademia nazionale di danza, dell’Accademia nazionale di arte drammatica, degli Istituti superiori per le industrie artistiche, dei Conservatori di musica e degli Istituti musicali pareggiati”.

e istituzioni. Questa situazione, paradossalmente, rende il Bel Paese arretrato e isolato in ambito europeo e internazionale, nonostante la diffusa retorica sulla presunta “patria del belcanto e della musica”, il cui territorio elettivo sarebbe la Penisola italiana.

Ricerche di interesse locale, a carattere filologico, su tratti di rilievo poetico-letterario

Rivolgendo ora lo sguardo alle musiche prodotte dalle numerose “contadinanze” assunte nel nuovo consesso nazionale a compimento del processo risorgimentale, si può senz’altro rilevare come quelle pratiche, nello scenario post-unitario, siano state largamente ignorate. Una timida traccia si può scorgere nelle fatiche di alcuni linguisti, dialettologi e folkloristi impegnati nell’analisi delle forme di “poesia popolare” rilevabili allora: quelle espressioni, tuttavia, erano considerate al pari di testi letterari, separate dal “fare” locale, e ricondotte a modelli metrico-formali teorici, spesso desunti da analoghe forme della poesia scritta; su simili astrazioni, così problematiche, si esercitavano complesse e sofisticate speculazioni metro-filologiche che, non raramente, conducevano a valutazioni critiche parziali e restrittive: si trascura - o si ignora - che nell’esecuzione cantata la poesia assume numerosi tratti della musica, nella felice co-occorrenza di due codici (1: poetico; 2: musicale) che si esplica esclusivamente nel corso dell’azione performativa (nel canto, nelle occasioni e circostanze previste dalle tradizioni locali), all’esterno della quale quegli stessi testi non trovano alcuna consistenza, nelle pratiche della tradizione orale. L’indagine, quindi, risultava orientata prevalentemente verso una prospettiva filologica, limitatamente a tratti di rilievo poetico-letterario e, soprattutto, era circoscritta a documenti di stretto interesse locale. Segnalo alcuni titoli di particolare rilievo, indicandone altresì le eventuali ristampe e riedizioni recenti:

- a) Niccolò Tommaseo, *Canti popolari, toscani, corsi, illirici, greci*, 4 voll., Venezia, Stab. tip. G. Tasso, 1841-42;
- b) Corrado Avolio, *Canti popolari di Noto*, Noto, Zammit, 1875 (ried., introduzione di Antonino Buttitta, Palermo, Fondazione Ignazio Buttitta, 2006);
- c) Costantino Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, Torino, Loescher, 1888 (ried. recente a cura di Franco Castelli, Emilio Jona e Alberto

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

Lovatto, introduzione di Alberto Mario Cirese, con 2 CD allegati, Torino, Einaudi, 2009);

d) Luigi Molinaro Del Chiaro, *Canti popolari raccolti a Napoli*, Napoli, Lubrano, 1916 (rist. anast. Sala Bolognese, Forni, 1983).

Ricerche di interesse generale, a carattere filologico, su tratti di rilievo poetico-letterario

Più rare, e più tarde, appaiono alcune ricerche che, pur conservando la prospettiva già indicata, si impegnano in una valutazione comparativa sensibile a una più consapevole prospettiva “nazionale”, che aspira a prendere in esame espressioni appartenenti ad aree non omogenee, a identificare tratti comuni, a proporre criteri analitici di più estesa applicazione, oppure, semplicemente, a fornirne un affiancamento antologico; anche in questa prospettiva i tratti musicali delle espressioni cantate sono largamente ignorati; alcune di queste opere, peraltro, hanno conservato a lungo un profilo paradigmatico per gli studiosi del settore; anche in questo caso segnalo alcuni titoli, che ritengo particolarmente rappresentativi:

a) Ermolao Rubieri, *Storia della poesia popolare italiana*, Firenze, Barbera, 1877 (ris. anast. con pref. di Vittorio Santoli, Milano, Ed. del Gallo, 1966);

b) Alessandro D’Ancona, *La poesia popolare italiana. Studi*, II ed. accresciuta, Livorno, Giusti, 1906 (rist. anast. Sala Bolognese, Forni, 1968);

c) Michele Barbi, *Poesia popolare italiana: studi e proposte*, Firenze, Sansoni, 1939;

d) Vittorio Santoli, *I canti popolari italiani: ricerche e questioni*, Firenze, Sansoni, 1940 (nuova ed. accr. Firenze, Sansoni, 1968);

e) Paolo Toschi, *Fenomenologia del canto popolare*, parte 1 e 2, Roma, Ed. dell’Ateneo, 1947;

f) Pier Paolo Pasolini (a cura di), *Canzoniere italiano: Antologia della poesia popolare*, Parma, Guanda, 1955.

Ricerche di interesse locale, a carattere musicologico

Le ricerche e l’interesse più direttamente orientati verso i tratti musicali delle espressioni prodotte dalle comunità locali della Penisola

risultano piuttosto marginali, opera di pochi studiosi, stabilmente impegnati in altre attività professionali, oppure di musicisti singolari, talvolta provenienti da contesti lontani. Segnalo alcune esperienze di ricerca e documentazione che mi paiono rappresentative, senza pretendere affatto di esaurirne la descrizione in questa sede¹⁰. Perciò, inizio da Giulio Fara (1880-1949), sardo, costantemente impegnato nell'analisi di musiche e strumenti della Sardegna: fu insegnante e bibliotecario al Conservatorio di musica di Pesaro, dove lavorò fino alla scomparsa, salvo l'allontanamento, nel 1943, dovuto alla sua opposizione al regime nazi-fascista; a lui si devono l'emergere di una prima sensibilità interdisciplinare, che collocava lo studio delle musiche locali nel quadro di competenze più estese (linguistiche e geografiche, in primis), l'interesse per una sistemazione teorica di concetti e problemi inerenti alle musiche osservate, e l'introduzione del concetto di "etnofonia", che oggi può apparire marcato da un forte vizio di "essenzialismo", ma pure è stato un utile strumento critico per individuare e definire certe pratiche locali fortemente connotate; altrettanto importante è stato il suo impegno nella raccolta e conservazione di strumenti arcaici e nella realizzazione di numerose trascrizioni in notazione musicale, presupposto irrinunciabile per la formulazione di ipotesi teoriche. Indico di seguito alcuni suoi lavori, di stretto interesse "insulare":

- a) *Su uno strumento musicale sardo*, in "Rivista musicale italiana", XX (1913), pp. 763-791; XXI (1914), p. 13-51.
- b) *Dello zufolo pastorale in Sardegna*, "Rivista musicale italiana", XXIII (1916), pp. 509-533-791;
- c) *Sull'etimologia di "launeddas"*, "Rivista musicale italiana", XXV (1918), pp. 259-270;
- d) *L'anima della Sardegna. La musica tradizionale*, Udine, Istituto delle edizioni accademiche, 1940.

Singolarmente, come si vede, molti suoi lavori furono presentati sulla "Rivista musicale italiana", un periodico specialistico che si pubblicava a Torino, e che accolse altresì, in maniera lungimirante ed

¹⁰ La storia degli studi è narrata in numerosi articoli e saggi; suggerisco: Carpitella 1961, 1973a e b, Giuriati 1995; per una valutazione della possibile cifra "meridionalista" che connota l'etnomusicologia in Italia, può altresì essere utile una lunga intervista concessa da Diego Carpitella, raccolta pochi mesi prima della sua scomparsa (Agamennone 1989).

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

esemplare, le ricerche di un'altra singolarissima personalità degli studi di allora, la compositrice russa, “proto-femminista” e pioniera dell'etnomusicologia, Ella von Schultz Adaïewsky (1846-1926), arrivata in Italia nel 1882, a lungo residente a Venezia, e assai impegnata nello studio di musiche espresse da alcune popolazioni che allora non erano ancora comprese nel regno unitario: recentemente è stato rinvenuto un suo enorme manoscritto inedito, risalente al 1883, concernente le musiche vocali e strumentali della Val di Resia - un territorio che allora era “sotto l'Imperatore” e sarà compreso nel regno d'Italia soltanto dopo la Grande Guerra -, una indagine che suscita un esteso interesse, densa di ipotesi storico-culturali interessanti che faranno discutere allorché il manoscritto, “Un voyage a Rësia” sarà finalmente pubblicato. E altri suoi saggi, di interesse più generale, pubblicati sulla medesima rivista, appaiono oggi, anch'essi, veramente sorprendenti, oltre che assai precoci; ne indico due titoli:

- a) *La berceuse populaire*, in “Rivista musicale italiana”, I 2 (1894), pp. 240-256, II 3 (1895), pp. 420-448, IV 3 (1897), pp. 484-493;
- b) *Anciennes melodies et chansons populaires d'Italie*, in “Rivista musicale italiana”, XVI 1, (1909) pp. 143-166, XVI 2 (1909), pp. 311-319, XVIII 1 (1911), pp. 137-146.

Un'altra grande personalità, di assoluto prestigio, è stato Alberto Favara Mistretta (1863-1923), compositore e didatta siciliano, musicista finissimo, che raccolse e pubblicò, nell'edizione per canto e pianoforte allora praticata da Ricordi, centinaia di espressioni vocali siciliane, tratte da un monumentale corpus che rimase a lungo inedito e fu pubblicato, oltre trenta anni dopo la sua scomparsa, dal genero Ottavio Tiby. Il corpus di Favara - che può essere considerato ancora oggi la collezione regionale di massima ampiezza - presenta oltre mille trascrizioni in notazione musicale di grandissimo interesse, largamente rappresentative di numerose pratiche ormai scomparse, e mostratesi pienamente pertinenti nel corso di verifiche successive; il *Corpus* ha cominciato a diffondersi in ritardo e lentamente nella consapevolezza regionale e nazionale, ma ne rappresenta un fondamento: vi hanno attinto numerosi compositori attivi negli ultimi decenni¹¹ e costituisce ancora oggi uno strumento indispensabile per

¹¹ Segnalo Luciano Berio, ligure del Ponente, nelle sue origini anagrafiche e familiari, che, tuttavia, proprio nella musica siciliana e nel corpus favariano ha trovato un riferimento costante e un veicolo di identità culturale ed

Maurizio Agamennone

qualsiasi valutazione comparativa. Indico di seguito l'*opus maximum* di Alberto Favara:

Corpus di musiche popolari siciliane, a cura di Ottavio Tiby, 2 volumi, Palermo, Accademia di Scienze Lettere ed Arti, 1957.

Ancora carattere pionieristico assume l'opera di un'altra personalità che vorrei ricordare in questa sede, appartenente a una generazione successiva, e pure impegnata su un terreno piuttosto circoscritto, con esiti di grande interesse. Si tratta di Luigi Colacicchi (1909-1976), musicologo, fondatore e direttore di cori prestigiosi (a cominciare da un piccolo coro di militari dell'esercito, istituito nel 1942, tra i primi nella storia delle nostre forze armate), critico musicale e appassionato viticoltore: negli anni precedenti il Secondo conflitto mondiale percorse campagne, paesi e piccole città della sua terra, la Ciociaria, e, con una cura che diveniva quasi una forma di devozione, osservò direttamente le pratiche rituali più "segrete", i balli e i canti di questua locali, di cui realizzò trascrizioni musicali accuratissime, e individuò altresì alcuni esecutori di grande presenza, intendendo, tra i primi, l'importanza assunta dall'azione dei singoli interpreti nelle musiche tradizionali¹². Fu anche il primo a documentare una singolare prassi devozionale, il *Pianto delle zitelle*, sorta di sacra rappresentazione che marca l'alba della festa della SS. Trinità, presso il santuario di Vallepietra (Roma), sul monte Autore, un luogo che ancora accoglie numerosissime compagnie di pellegrini provenienti da gran parte del Lazio e regioni vicine. Di questo dispositivo rituale realizzò anche una registrazione sonora, nel 1947, con la Discoteca di Stato, su undici dischi a 78 giri, e promosse una ripresa filmica anch'essa assai precoce (con Giacomo Pozzi Bellini, nel 1939, e Gian Vittorio Baldi, nel 1958). Indico di seguito lo studio di Colacicchi sulle musiche tradizionali (non solo i canti, in verità) della sua terra di origine:

emozionale (cfr. Agamennone 2012), e il palermitano Francesco Incardona che pure considerava quel corpus una fonte irrinunciabile.

¹² Tra gli "informati" di Colacicchi vi era Silverio Calicchia, allora giovane addetto alla nettezza urbana della città di Frosinone, che fu in seguito proprietario dell'appartamento dove ebbi modo di abitare per diversi anni con la mia famiglia: una delle memorie più solide, ed emozionanti, della mia infanzia è rappresentata dagli auguri di buon anno che il "padrone di casa" ci porgeva, irrompendo in casa e cantando accompagnato da una orchestrina sovrastata da un fragoroso tamburo a frizione (*cudufù*, nella onomopotea locale).

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

Canti popolari di Ciociaria, in *Atti del III Congresso di Arti e Tradizioni Popolari*, Roma, Opera Nazionale Dopolavoro, 1936, pp. 289-335.

Ovviamente, anche Colacicchi realizzava queste attività ritagliando tempo prezioso ad altri incarichi assai più impegnativi che, tuttavia, erano quelli da cui traeva il proprio reddito: compositore di musiche per il cinema¹³, “maestro del coro” e professore all’Accademia Nazionale di Danza in Roma, dove fu progressivamente affiancato da Diego Carpitella, già all’inizio degli anni sessanta del secolo scorso.

Una possibile proiezione nazionale: l’avvio della registrazione sonora e di una conservazione consapevole (1948)

Oltre queste esperienze e poche altre, gran parte delle ricerche condotte nei decenni del regno unitario mostrano un profilo piuttosto “amatoriale” e un interesse soprattutto locale. In un testo risalente ai settanta del secolo scorso, Diego Carpitella ha ben individuato alcuni fattori gravemente condizionanti gli studi di allora, stigmatizzando il forte retaggio socioculturale della lunga contrapposizione storica città/campagna (élite urbane/popolazioni rurali), e rilevato come coloro che pur si occupavano di pratiche musicali locali risultassero impacciati da onerose difficoltà interpretative:

Anzitutto la maggior parte di coloro che si interessarono alla musica popolare non era costituita da filologi nel senso musicale (o musicologi, ma non avrebbero potuto esser tali, considerando che la storia della musica è una disciplina essenzialmente ottocentesca mittel-europea): erano in genere, più che musicisti, spesso di secondo piano, cultori e amatori di musica, con un chiaro complesso di inferiorità verso l’alta musica, la musica *colta*. Questo equivoco complesso di inferiorità e di riverenza, li portava inevitabilmente ad un etnocentrismo auricolare che, oltre ad una nebulosa definizione di “popolare” aveva come conseguenza arrangiamenti, elaborazioni, armonizzazioni, etc. di lontana e dubbia estrazione colta [...] la situazione italiana si presentava se non proprio con delle aggravanti, di certo con degli atteggiamenti dovuti ad una particolare tradizione culturale, che soprattutto

¹³ Nel cinema Colacicchi ebbe modo di lavorare con un altro grande “ciociaro” del Novecento artistico, il regista Carlo Ludovico Bragaglia, fratello minore di Anton Giulio.

dal Rinascimento in poi, aveva sempre sottolineato la divaricazione tra *colto* e *popolare* (Carpitella 1973b, p. 14).

Inoltre, pur considerando pertinente l'opera degli "arrangiatori" e "armonizzatori" citati si può ritenere che per tutto l'Ottocento e gran parte della prima metà del secolo successivo, le musiche strumentali in uso per affiancare il canto e sostenere il ballo, o realizzate come procedure autonome, siano state quasi del tutto ignorate dagli studiosi, come se gli abitanti della Penisola – in contesti locali assai diversi: nei paesi, in campagna e in montagna, nelle valli interne, nelle piccole e grandi isole, in numerosi quartieri urbani "marginali" – non suonassero alcuno strumento e preferissero starsene tranquilli e immobili, piuttosto che assecondare qualsiasi impulso di danza¹⁴.

Si è largamente sottolineato come una svolta negli studi nazionali, rispetto alla situazione descritta, si sia avuta soltanto con la costituzione del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare (CNSMP), nel 1948¹⁵. Si trattava del primo, vero, archivio sonoro italiano, cui si giungeva con quasi cinquanta anni di ritardo rispetto alle vicende del celebre Phonogramm Archiv di Vienna e Berlino, o di istituti simili europei e nord-americani; promosso dall'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, in collaborazione con la RAI – vale a dire l'allora neonata Radio italiana (la televisione non c'era ancora!) sorta nel nuovo scenario democratico e repubblicano –, il nuovo istituto programmò rapidamente numerose iniziative di ricerca, promuovendo raccolte di interesse locale, a carattere antologico o monografico: per la prima volta, si considerava la registrazione sonora irrinunciabile in qualsiasi prospettiva di ricerca e conservazione, una opzione resa più agevole e pertinente grazie alla diffusione dei nuovi registratori a nastro magnetico, tecnologicamente assai più affidabili rispetto ai "vecchi" fonografi e grammofoni d'ante-guerra; finalmente, ci si persuase che la documentazione delle musiche tradizionali dovesse sostenersi su supporti più stabili, che non la memoria individuale del singolo studioso oppure alcune trascrizioni in notazione musicale realizzate, per così dire, "al volo", come pure era accaduto, con esiti peraltro affidabilissimi, nell'esperienza degli studiosi prima citati. Consapevoli della sicura efficienza delle nuove tecnologie di ripresa

¹⁴ Alcune rare eccezioni, già indicate nell'opera di Giulio Fara, non fanno che convalidare la tendenza descritta.

¹⁵ Il processo è stato descritto in numerosi contributi critici; suggerisco, soprattutto per quanto concerne i materiali acquisiti e conservati, *Folk documenti sonori* 1977 e Ferretti 1993a e b.

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

sonora e della competenza delle “radio-squadre”, composte dai tecnici RAI che partecipavano alla rilevazione, programmatori e ricercatori sembrano presi da una incombente ansia di raccogliere il più possibile, prima che certi processi socio-economici possano sconvolgere gli scenari culturali locali. Una esperienza considerata emblematica di questo primo periodo è la Raccolta 18 del CNSMP – in Basilicata, nel 1952 – la cui direzione fu affidata a Ernesto de Martino: si trattò di una esplorazione che muoveva da un interesse storico-religioso (l’indagine sulla lamentazione funebre nel mondo antico e nella tradizione cristiana medioevale), sosteneva un orientamento comparativo (confrontare la documentazione antica, tratta da fonti scritte, con la documentazione folklorica, che nelle fonti etnografiche raccolte in quella occasione trovava una prima fissazione), e affiancava all’etnologo e storico delle religioni un giovane musicologo documentarista, impegnato nella rilevazione sonora e nella valutazione critica delle musiche raccolte¹⁶. Ne scaturì, sei anni dopo, un volume demartiniano – forse il più meditato ed emozionante, nella scrittura – che riprendeva proficuamente quella indagine sul terreno (de Martino 1958). L’attività del CNSMP videro negli anni cinquanta del secolo scorso il periodo di massimo impegno, sostanzialmente aperto e chiuso da ricerche condotte da Ernesto de Martino. Nel 1954, un anno veramente mirabile, Carpitella e de Martino sono ancora insieme, in aprile, per documentare le espressioni alloglotte degli Albanesi di Calabria (Ricci e Tucci [a cura di] 2006). Carpitella è quindi in Molise con Alberto Mario Cirese, tra aprile e maggio, per raccogliere le espressioni rituali di maggio e le musiche degli Albanesi del Molise (Agamennone e Lombardi [a cura di] 2005).

Il “viaggio” di Lomax e Carpitella (1954-1955): “l’occasione per documentare insieme un quadro più vasto”

Quindi, prima dell’estate, “alla fine del molo di Civitavecchia, o di un posto lì vicino” (Lomax Wood 2008, p. 11), Carpitella accoglie Alan

¹⁶ La raccolta 18 del CNSMP è stata pubblicata in CD; cfr. Giorgio Adamo e Carlo Marinelli (a cura di), *Basilicata. RegISTRAZIONI 1952 di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino*, 1 CD con libretto allegato, IRTEM 991/2, Melodram – Discoteca di Stato – I.R.T.E.M 1993.

Lomax, che arrivava da Parigi insieme con la famiglia¹⁷, e intraprende con lui un lungo itinerario di ricerca che nel tempo avrebbe assunto un'aura mitica, fornendo alle indagini etnomusicologiche una dotazione documentaria (nota agli studiosi come Raccolta 24 del CNSMP) assolutamente straordinaria, per molto tempo considerata paradigmatica. Riporto direttamente le parole di Diego Carpitella, che così ha rievocato quella esperienza, definendo con chiarezza il prima e il dopo quel famoso “viaggio”:

Bisogna ricordare che allora, alla metà degli anni '50, la documentazione sonora sulla musica tradizionale italiana era molto ridotta, e limitata alle raccolte realizzate nel Lazio, in Sardegna, in Sicilia, presso le comunità albanesi della Calabria ed in Lucania con de Martino. Non esisteva ancora un quadro d'insieme. Nelle diverse località ognuno conosceva le musiche del suo posto, ma mancava ancora un corpus di registrazioni sonore anche minimo. Il fine pratico di quest'esperienza con Lomax, è vero, furono i due dischi da produrre, ma poi si colse l'occasione per documentare insieme un quadro più vasto, rappresentativo, di cui si sentiva da tempo la necessità [...] Fu proprio un viaggio di scoperta. C'era allora una conoscenza localistica della tradizione musicale popolare, con pubblicazioni, opuscoli (talvolta con trascrizioni musicali) di circolazione limitata, ma il documento sonoro (il più importante, date le difficoltà di rendere a parole la musica) costituiva ancora una rarità. Si può dire che sia stata la prima grande esplorazione sonora, e per molto tempo il profilo della musica tradizionale italiana fu dato proprio da questo corpus sonoro [...] L'indagine con Lomax è stata un'esplorazione; era quindi inevitabile che alcune cose rimanessero ai margini, ma fu comunque tale da fornire un profilo essenziale. Infatti, moltissime ricerche che cominciarono negli anni '60 replicarono i percorsi seguiti per compilare quella antologia sonora di due dischi. Bisogna poi distinguere i documenti compresi nei due dischi Columbia da quello che è il ‘tutto raccolto’. Nell'antologia comparivano 75 brani, quelli raccolti arrivavano a ca. 3.000: lo stesso rapporto tra il film *montato* e il materiale *girato* (Carpitella, in Agamennone 1989, pp. 23 e 24).

Carpitella si riferisce ai due dischi¹⁸ – antologia minima! – che sarebbero stati pubblicati negli anni successivi, e la stessa definizione

¹⁷ Le vicissitudini del “viaggio” di Lomax in Italia sono efficacemente ricostruite e narrate da Goffredo Plastino (2008).

¹⁸ *Northern and Central Italy and the Albanians of Calabria e Southern Italy and the Islands*, edited by Alan Lomax and Diego Carpitella, The Columbia World Library of Folk and Primitive Music, voll. XV e XVI, New York, 1957.

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

della quantità di documenti raccolti non è univoca¹⁹; tuttavia, una percezione risulta nettissima: prima di quella esperienza non si aveva alcuna conoscenza complessiva delle musiche tradizionali praticate nelle regioni della Penisola, dopo quel viaggio, la diversità estrema, complessità e bellezza di quelle musiche divennero tratti ormai riconoscibili. Ma la loro diffusione nella coscienza nazionale non fu per niente veloce e univoca.

La consapevolezza culturale e gli esiti dell'indagine sul terreno: una querelle “presidiata” da Italo Calvino e il cantometrico di Alan Lomax

Carpitella ne trasse rapidamente alcune ipotesi per una possibile tassonomia (1956a, 1956b, 1961); Lomax, per parte sua, avrebbe intuito e avviato allora una complessa riflessione (Lomax 1955-56, 1956) che sarebbe culminata, oltre dieci anni dopo, nel suo monumentale dispositivo di classificazione delle musiche del mondo, forse l'esperienza comparativa più ambiziosa nella musicologia occidentale (Lomax 1968). Eppure, quei tratti così sorprendenti delle musiche conservate nelle tradizioni locali del Paese rimasero a lungo inespressi e inerti, noti soltanto a fasce circoscritte di studiosi e amatori; fra le élite intellettuali, anche le più curiose e aperte, prevalevano ancora alcuni luoghi comuni che proprio quella documentazione smentiva, in maniera clamorosa. Massimo Mila, una delle personalità più acute e brillanti della cultura musicale italiana ed europea, proprio negli anni immediatamente successivi a quel “viaggio” continuava a ritenere che le musiche tradizionali della Penisola fossero semplicemente riducibili a “sottoprodotti” di pratiche e testi aulici, come ebbe modo di replicare allo stesso Carpitella, che invece cercava di descriverne l'originalità e l'autonomia, nel corso di un confronto a distanza alimentato da Italo Calvino:

[...] la divergenza tra Carpitella e me consiste in questo: io credevo che in Italia (e in Francia e in Germania) il canto popolare fosse per così dire sopraffatto dalla luminosa tradizione della musica d'arte, e non se differenziasse sostanzialmente, riducendosi praticamente a sotto-prodotti e derivati dell'opera lirica che, in pratica, l'ha così largamente soppiantato fra noi [...] Ora invece Carpitella ci annuncia che ‘esiste un sottofondo della

¹⁹ Tutta la questione, assai complessa, è stata lucidamente districata e descritta da Walter Brunetto (1995, 2013).

musica popolare italiana che non ha niente a che fare né con la musica colta, né con la chiesa o cose simili', e nel quale non è in uso la tecnica musicale della tradizione classica sette-ottocentesca: al contrario vi si 'incontrano scale *pre-pentatoniche, pentatoniche, e moduli, note blues, diafonie e polifonie* varie, strutture asimmetriche, particolari tecniche di esecuzione, ecc. che con la tradizione colta e chiesastica non hanno proprio niente a che fare, né tanto meno con il *linguaggio musicale romantico*'. [...] Attendiamo che queste scoperte vengano alla luce perché si possa constatare (e non sarà impresa facile) se si tratti di bizzarrie sporadiche, e di casi eccezionali, per ognuno dei quali si possa magari ricostruire la provenienza esotica, oppure se davvero essi costituiscono una presenza costante e finora ignorata, per l'appunto, come scrive Carpitella, un vero 'sottofondo della musica popolare italiana' (come è – qui siamo tutti d'accordo, ma lo si sapeva da un pezzo ed è un isolato fenomeno locale – in Sardegna). E anche supponendo che si avveri quest'ultima, più lieta ipotesi, teniamo sempre presenti, a scampo di facili infatuazioni, le sagge riflessioni di Bartók e Kodály sul 'minor significato' che una musica popolare, anche originale, ha necessariamente in un paese di grande tradizione musicale colta (Carpitella-Mila 1973, pp. 262 e 263).

In effetti i due dischi americani furono pubblicati in edizione italiana quasi venti anni dopo²⁰ e il grosso di quella raccolta rimase conservato in archivio, ma a lungo silenzioso, anche a causa di sempre maggiori difficoltà di accesso. Carpitella provvide a mobilitare un interesse vigile e costante, nella sua estesa presenza radiofonica (Carpitella 1992) e promovendo numerose tesi di laurea nel corso del suo magistero romano. La stessa attività del CNSMP fu sottoposta a una lunga stasi, dall'inizio degli anni settanta, e soltanto nel 1989, dopo oltre quindici anni di chiusura, il CNSMP cambia denominazione trasformandosi negli *Archivi di Etnomusicologia* (AEM) dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, per espressa volontà dello stesso Carpitella, che ne divenne il primo Conservatore, pochi mesi prima della sua scomparsa. Recentemente una ampia selezione dei materiali compresi nella Raccolta 24 è stata pubblicata negli Stati Uniti, in una nutrita serie discografica cui si è attribuita la denominazione *Italian Treasury*²¹. Negli ultimi anni un complesso contenzioso ha opposto gli eredi Lomax all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, per questioni inerenti ai diritti di proprietà relativi alla Raccolta 24. O ggi, infine, se ne prevede una edizione italiana

²⁰ *Folklore Musicale Italiano*, vol. 1 e vol. 2, cura di Alan Lomax e Diego Carpitella, 2 LP, Pull, QLP 107 e 108, Roma, 1973.

²¹ *Italian Treasury*, a cura di Goffredo Plastino, 11 CD, Rounded Records, 1999-2005.

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

realizzata con criteri di restituzione integrale, estesa ricognizione storico-culturale e analisi musicologica, nel quadro di un ambizioso programma editoriale di proiezione pluriennale²².

Sul terreno

Il tempo che Lomax e Carpitella passarono insieme – percorrendo le polverose strade di allora, lungo la Penisola, sul vecchio pulmino Volkswagen in cui ammassavano il loro equipaggiamento (nastri, aste, microfoni e registratore) e dove pure talvolta dormivano –, speso a dialogare con gli informatori e a rilevarne l'azione, contribuì moltissimo a consolidare l'amicizia tra i due grandi documentaristi e a integrarne favorevolmente le specifiche attitudini. La narrazione di quella esperienza, anni dopo, ne mette a fuoco bene certi aspetti, in relazione ad alcune singolari, ma efficaci, opzioni espressive:

Lomax parlava 'itagnolo', se così si può dire, perché veniva dalla Spagna e provava a parlare italiano ma era uno spagnolo italianizzato. Qualche volta comunque io facevo da interprete, il che mi creava non poche difficoltà; risultava problematico rendere verbalmente il senso di alcune espressioni gestuali: ad. es., il noto gesto *ok* spesso dava adito ad equivoche e maliziose interpretazioni [...] Certe volte Alan pretendeva l'immediata traduzione di espressioni dialettali molto particolari che non potevano essere riportate facilmente, ad alta voce, trattandosi spesso di sfumature sottili o di circostanza. Ma comunque Lomax si faceva capire bene, in questo la musica lo ha aiutato moltissimo perché ogni tanto prendeva la chitarra e si metteva a suonare, cantando canzoni di cow-boys. In fondo si trattava di situazioni che suscitavano curiosità e simpatia. La gente avrebbe voluto sempre che poi si rimanesse (Carpitella, in Agamennone 1989, p. 26).

In effetti, entrambi avevano una grande esperienza di terreno, acquisita anche in condizioni assai difficili: prima di arrivare in Italia Lomax era stato in Spagna, nel periodo più duro della dittatura franchista, e sicuramente avrà avuto modo di sperimentare efficaci tecniche di dialogo, tali da infrangere la barriera del sospetto che può

²² L'edizione italiana della Raccolta 24 degli *Archivi di Etnomusicologia* (AEM) è il risultato di un accordo di programma tra l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e l'editore Squilibri: prevede specifici volumi, con uno o più CD allegati, inerenti alle diverse regioni e aree esplorate da Lomax e Carpitella; sono annunciate numerose uscite successive, la prima delle quali, dedicata al Salento, è prevista nel 2014.

ingerarsi nei confronti di un estraneo e sconosciuto, che arriva in casa a far domande insolite. Il “viaggio” di Lomax e Carpitella ebbe un carattere largamente panoramico e prevedeva soggiorni assai brevi, nelle località interessate. D’altra parte, proprio perché si trattò di una “missione esplorativa”, in territori talvolta non frequentati precedentemente da altri osservatori, la distanza tra i due documentaristi e le espressioni rilevate poteva apparire oltremodo estesa, pur compensata dalla stretta rappresentatività socio-culturale che le musiche raccolte, allora, conservavano:

Spesso certi dialetti erano incomprensibili anche per me, anzi lo erano senz’altro: il bergamasco, il ligure, non li comprendevo per l’80%. La musica mostra determinati vantaggi nella documentazione: non ha la complicazione della *parola* che concettualizza con *contenuti* e *significati*. La sintonizzazione della fascia, senza la puntualizzazione concettuale, già consente di cogliere l’*alea* del documento, per cui è più difficile prendere lucciole per lanterne (Carpitella, in Agamennone 1989, p. 26 e 28).

La competenza acquisita consentiva di “ottimizzare” l’intervento, pur in condizioni di contatto effimero e occasionale:

In fondo eravamo un po’ degli ambulanti, percepiamo subito il clima e andavamo a colpo sicuro nell’individuare le fonti; alla fine avevamo il senso preciso di quali fossero le persone che sapevano quello che noi cercavamo. I livelli di queste musiche erano talmente definiti che appena ci si ‘sintonizzava’ su quella che poteva essere definita sociologicamente la fascia contadina/pastorale o artigiana/paesana, immediatamente il timbro, il modo di suonare e di cantare, i gesti, i movimenti del corpo si rivelavano inequivocabilmente. (Carpitella, in Agamennone 1989, p. 26).

La perizia dei due documentaristi rendeva particolarmente felice il rapporto con i singoli informatori – strumentisti o vocalisti – incontrati sul terreno; si può intendere lo scambio di allora come una relazione tra “specialisti”: tali erano, infatti, i due studiosi, da una parte, ma anche molti dei loro informatori, riconosciuti e individuati come gli esecutori più rappresentativi dei repertori locali. Perciò, il dialogo tra rilevatore e interpreti locali appare come una interazione amichevole, pur se di brevissima durata: gli informatori sanno pienamente il fatto loro, reggono benissimo il confronto con l’osservatore esterno e queste condizioni creano un “interplay” fortemente dialogico, alla pari. Non è dato sapere se, trovandosi sul Gargano, a Monte Sant’Angelo, il 25 agosto 1954, insieme con Carpitella, dopo il breve

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

soggiorno salentino, Lomax avesse suonato la chitarra di fronte ai suoi informatori, per innescare una maggiore “complicità”. Sicuramente, il risultato che ottiene è straordinario. Nel nastro conservato presso gli AEM è possibile ascoltare le indicazioni che Lomax rivolge a “Diego”, che al momento agisce come suo assistente alla registrazione, nonché alcune incomprensioni tra i due, gli annunci sull’esecuzione che segue, alcuni segnali di interruzione della registrazione; ma, soprattutto, nel nastro emerge il “fatidico” invito che il ricercatore texano rivolge al suo informatore pugliese, in perfetto “itagnolo”: “Mostrame como è tocado”.

Il “chitarrista del Gargano” risponde proponendo, in rapida sequenza, uno splendido inventario dei tipi di accompagnamento che è in grado di eseguire: si tratta di una sorta di auto-presentazione dell’esecutore – uno “specialista”, evidentemente – che mostra allo studioso una “antologia” di ciò che sa fare, indipendentemente da qualsiasi contesto e relazione sociale: nella tradizione locale, lo stesso chitarrista difficilmente avrebbe avuto l’opportunità di proporre la stessa “sequenza antologica” ai consueti destinatari (cantori e danzatori); al contrario, ogni pratica di canto e ballo richiede il suo specifico accompagnamento, che esclude gli altri, afferenti a pratiche diverse²³. Credo emerga, in questa circostanza, un ulteriore tratto dell’azione esercitata dallo studioso texano: la sua curiosità e il suo spiccato interesse per gli esecutori, considerati quali persone titolari di competenze e saperi specifici, gestiti ed espressi mediante condotte individuali; non si tratta, quindi, soltanto, di una attenzione per le “tradizioni”, estesi e complessi scenari sociali in cui le diverse pratiche musicali si esplicano, ma, altresì, per l’azione personale degli “informatori”, con le necessarie peculiarità e differenze. È poi evidente che, nelle condizioni date, una relazione privilegiata con valenti interpreti agevolava assai le procedure di registrazione, rendendole più veloci e sicure (non raramente “buone alla prima”): ciò sembra valere soprattutto nel rapporto con gli strumentisti, generalmente considerati come “specialisti” locali della conduzione del ballo, dell’accompagnamento al canto, di alcuni processi rituali.

Ma è anche vero che sul terreno i nostri documentaristi incontrarono pratiche di canto altrettanto esuberanti, largamente rappresentative di

²³ Il documento sonoro originale è attualmente rubricato con la denominazione “Ritmi di accompagnamento della chitarra battente” (Raccolta 24/B, brano 105, Monte San’Angelo [Foggia], 25 agosto 1954; cfr. Brunetto 1995: 144).

Maurizio Agamennone

consuetudini locali ancora assai vivaci, allora. Così Alan Lomax si è espresso a tal proposito, in occasioni diverse:

a) in un suo ricordo di Carpitella, proposto nel 1991:

Le persone volevano cantare, e quando avevano finito, [Diego] le faceva sentire felici e orgogliose di averlo fatto (Lomax, cit. in Plastino 2008, p. 42).

b) celebrando le sue remote radici familiari:

Diego e io ci sentimmo davvero a casa in Lombardia. Il cognome dei miei antenati è Lomazzi, e la famiglia scappò da questa zona per sfuggire alle persecuzioni religiose al tempo degli Albigesi. Tutto ci sembrò naturale: i luoghi, la musica, la gente. C'era come un legame profondo che mi univa a questo ambiente, e le donne che cantavano mi sembrarono le mie lontane cugine (Lomax 2008, p. 172).

c) rievocando e comparando le vicende occorse sul terreno, in Italia, con precedenti esperienze di ricerca, condotte altrove:

Una era magra, con pazzi occhi marroni e capelli arruffati, distratta, non aveva avuto niente da mangiare per tutto il giorno – un'altra con la faccia scura da africana, la bocca larga, molti denti macchiati di nero. E cantarono per me la più commovente canzone che io avessi sentito in tutta Italia, una canzone che mi ricordò l'infinita pena dei neri del Mississippi e del Texas che avevano cantato per me tanti anni prima (Lomax 2008, p. 155).

D'altra parte, all'epoca, il canto polifonico di grande gruppo si dispiegava ampiamente durante il lavoro o altre attività co-occorrenti, spesso con locali differenziazioni di genere:

In Italia del sud, dove le giovani donne non hanno il permesso di uscire con i ragazzi, di danzare con loro, di sedere con loro in salotto, e neanche di parlarci per strada, le ragazze, tutte, cantano durante il lavoro. Tutte le canzoni sono d'amore, e le loro voci squillanti, alte, si sentono da lontano, attraverso gli oliveti, e dicono ai ragazzi che passano di lì: siamo qui, stiamo pensando a voi (Lomax 2008, p. 136).

Similmente, di fronte al canto di gruppo durante il lavoro, esercitato ancora da donne:

In Puglia, nei capanni dove si lavora il tabacco, le giovani donne cantano sedute per terra, con la camicia sbottonata, infilando velocemente e con cura

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

le foglie del tabacco, profumate, verdi e dorate con un lungo ago d'acciaio (Lomax 2008, p. 144).

E un'analogia rilevazione è effettuata di fronte ad attività maschili:

Ad alcuni di questi disoccupati il governo offre un po' di lavoro per le strade. Così in Puglia io seguì i miei amici su una strada di campagna: con il martello rompevano alcuni massi in pietre, e per passare il tempo cantavano una canzone amara, arida come il caldo vento d'estate (Lomax 2008, p. 151).

Come si vede, tutte queste testimonianze pertengono alle pratiche polifoniche di grande gruppo a partecipazione largamente inclusiva²⁴: Lomax ne descrive il farsi, nelle occasioni proprie. Inoltre, come ho già indicato, fu proprio in occasione del suo “viaggio” in Spagna (1952) e in Italia che lo studioso americano cominciò a maturare le sue riflessioni sui forti legami esistenti tra gli stili vocali e le consuetudini inerenti ai rapporti di genere e alla morale sessuale, poi confluite ed elaborate nel suo *opus maximum* (Lomax 1968).

Velocemente, si può osservare come Lomax indulga spesso in descrizioni di tipo impressionistico, con tratti narrativi molto forti, spesso lasciando emergere in primo piano le proprie reazioni emotive, e sottolineando frequentemente alcuni motivi di affinità, affettuosa e “mitica”, tra sé e i suoi informatori (le donne lombarde sono sue lontane “cugine”, gli spaccapietre e sterratori salentini sono suoi “amici”): in questo senso, la sua narrazione del “viaggio in Italia” ci appare assai più “tenera” di quanto non sia possibile rilevare nelle scelte del suo compagno di avventura; la scrittura di Carpitella, al contrario, risulta molto più misurata, meno incline a facili assimilazioni culturali, quasi del tutto priva di riferimenti personali (se non dopo, forse, in alcune prove autobiografiche per tarde interviste), e assai più attenta alla definizione delle prime ipotesi analitiche e tassonomiche concernenti espressioni musicali che allora erano sostanzialmente prive di una bibliografia critica. A tal proposito, può essere utile confrontare alcuni testi coevi e largamente influenzati dal comune “viaggio in Italia” (Lomax 1955-56 e 1956, Carpitella 1956a, b e 1961): alcune delle ipotesi storico-culturali proposte da Lomax risultano, oggi, francamente inaccettabili, pur se offerte con caldo entusiasmo, allora; viceversa, le riflessioni di Carpitella, prudenti,

²⁴ Tutti i presenti, in un determinato spazio e contesto, possono prendere parte all'esecuzione e disporsi, anche migrando, nelle diverse parti vocali dell'impianto polifonico.

asciutte, e concentrate prevalentemente sull'analisi dei tratti stilistici delle musiche raccolte, appaiono tuttora persuasive. Probabilmente, l'essere più vicino alle pratiche osservate rendeva Carpitella assai più cauto e riservato; viceversa, l'esserne esterno consentiva a Lomax una maggiore euforia interpretativa unita a una più libera espressione dei propri sentimenti: ciò, beninteso, anche oltre le indubbie differenze caratteriali tra i due formidabili documentaristi, peraltro amici fraterni. E con questa considerazione – sia detto incidentalmente – non intendo affatto “premiare” una azione “fredda” rispetto a un approccio “caldo”, nella rilevazione etnografica e nella interpretazione critica.

Dopo aver lasciato che Carpitella rientrasse a Roma, in ottobre, Lomax, ormai solitario, si imbatte ancora in alcune complesse pratiche di canto polifonico, assai connotate localmente: in Liguria, a Ceriana (Imperia), il 10, 12, 13 e 14 ottobre (Brunetto 1995, pp. 156-158), dove ha modo di individuare repertori poco noti allora, ma caratterizzati da una qualità e originalità formidabili, e a Genova, il 10, 14 e 15 ottobre (Brunetto 1995, pp. 156-160) dove “scopre” la impetuosa polifonia maschile del *trallalero*.²⁵

Così, ancora “in solitaria”, a Castel del Piano (Grosseto), sull'Amiata, il 22 dicembre 1954, si trova di fronte alla polifonia locale, già allora eseguita dai “Cardellini del Fontanino” che muovevano i primi timidissimi passi come gruppo organizzato.²⁶ Ne rimase fortemente impressionato e ricorse a un artificio di rilevazione che consisteva nel registrare separatamente le quattro parti dell'impianto polifonico, per favorirne una valutazione analitica:²⁷

[...] si tratta di una incisione sezionata, vale a dire effettuata facendo eseguire ad ogni esecutore la propria parte, in modo da isolare le varie voci e di ciascuna trascrivere le note, al fine di capire il sistema armonico (ossia verticale) e quello ritmico (ossia orizzontale). Probabilmente Alan Lomax fu impressionato da quanto andavano cantando i Cardellini, in quanto forse ne rilevava alcune somiglianze con le caratteristiche del canto degli schiavi africani [...], cioè modi corali senza accompagnamento strumentale nei quali

²⁵ Cfr. *Canterini e “professori”*, in Balma 2001, pp. 197 e segg.

²⁶ “Sergio Magliacani, che da un certo momento in poi militò nella prima formazione, ci dice che i Cardellini ‘nacquero’ tra il 1951 e il 1953 e una fotografia ce li mostra in fila su un muretto, subito dopo la guerra, per nulla preoccupati di apparire come individui speciali, chiamati a compiti rappresentativi” (Settimelli 2003, p. 45).

²⁷ Così viene segnalata questa operazione: “esecuzione separata per lo studio delle voci”; “parti vocali in successione” (Brunetto 1995, pp. 171 e 172).

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

le risposte alla voce principale procedono liberamente imprimendo un ritmo basato su anticipi, ritardi, note rubate, sincopi (Settimelli 2003, p. 49).

Non so dire, francamente, quanto una simile assimilazione culturale fosse presente nella percezione dello studioso texano, allora: certo la polifonia con *la tirulese*²⁸ colpì moltissimo Lomax, che aveva fresca nelle orecchie la polifonia del *trallalero* genovese, con la quale, forse, è possibile stabilire una analogia meno arrischiata. Pure, insisto, Lomax fu attratto da una complessa azione d'insieme che si svolgeva fuori dalle coordinate della musica scritta, agita estemporaneamente da “specialisti” locali, ed esclusiva della montagna. E anche i “Cardellini” si ricordano dell'*americano* dei loro esordi – soprattutto i più anziani, che ormai non fanno più parte del gruppo corale, ma anche i più giovani ne serbano memoria, dal racconto dei vecchi cantori e di altri testimoni – e sono ben consapevoli delle peculiarità identitarie della polifonia dell'Amiata, di cui, oggi, sono gli unici “specialisti” attivi, al punto da averne auspicato il riconoscimento Unesco, che tuttavia sembra tardare ad arrivare.

Sul terreno, nel Salento

Dal 12 al 16 agosto 1954 Lomax e Carpitella sono nel Salento: il 16 agosto, a Martano, due lamentatici eseguono diverse espressioni di *moroloja*²⁹ e si intrattengono in una complessa conversazione con Carpitella, concernente i modi esecutivi e i sensi simbolici della lamentazione funebre grico-salentina. Il tono del dialogo è molto affettuoso, talvolta ludico: si percepisce agevolmente una curiosità reciproca tra le “informatrici” e lo studioso³⁰, nella frequente alternanza di dialetto romanzo (durante il dialogo) e dialetto ellenico (per l'esecuzione dei frammenti di lamento); il confronto suscita

²⁸ Così è definita localmente, sull'Amiata, la parte (solistica) che esegue una costante figurazione di *yodel*, articolata sulle elementari armonie dei brani cantati e sulla sillaba “béi”, corrispondente all'ingiunzione “bévi!”

²⁹ Così sono denominati i lamenti funebri intonati nei locali dialetti ellenici, in una ristretta area interna della Puglia meridionale interna, nota come Grecia salentina; sui *moroloja* grico-salentini cfr. Montinaro 1994 e Corti 1995.

³⁰ Le informatrici si rivolgono a Carpitella con l'espressione *signurìa*, che localmente indica una intenzione di rispetto e una posizione subordinata nei confronti dell'interlocutore.

Maurizio Agamennone

spesso il riso e assume modi giocosi. Carpitella chiede informazioni sulla oscillazione laterale del fazzoletto impugnato a braccia distese, esercitata su un'asse orizzontale da sinistra a destra e viceversa, e governata da una misura binaria. Le lamentatrici rispondono che quella azione serve a "dare la battuta" e a "dare l'aria", vale a dire a stabilizzare l'azione del corpo e l'andamento metro-ritmico, nonché a favorire l'intonazione cantata. Propongo la trascrizione di questo breve passaggio, evidenziando il dialogo tra le informatrici (il cui parlato è reso *in corsivo*) e lo studioso:

[...] *Cinquanta cinquanta anni addietro eh?. Adesso nno, adesso nno... ma prima*

Oh, il fazzoletto sempre così?

Sempre così, sempre così!

Ma perché così?

E perché così se dae la ... la battuta

... la battuta

... la battuta e puru se dae l'aria ... perché se deve regolare se deve regolare, no? ... se no comu lavori, comu lavori così!

... ah, ho capito

... certe parole ... certe parole ca te fanne chiàncere [piangere] tutte quante ... va bene va ... [...]

Io ... io quando sono stato in Abruzzo, c'erano altre due donne che facevano [...] no diverso ... l'aria ... è diverso, ma io mi sono messo nel letto con le candele, però ... ho fatto il morto ...

Ah ... (risate)

per mezz'ora ...

... (risate)

[...]

Ma quello cos'è, suo nonno?

... è mio nipote

ah nipote ... ah nipote, nipote ... io credevo fosse figlio invece quello e lei *no, no è mio nipote ... prima lo [il lamento] volevano perché serviva per molte... tutte tutte, adesso puru ma non ci vado più ... eh non le conviene [...]* *no, no, ci vuole ... ci vuole piettu pu lavorare, sennò comu lavori*

Ma quanto durava questo lamento?

Cazza, ca mu nce stannu multe multe parole

Ma quanto durava, per esempio, no quando c'era il morto, quanto durava?

Un'ora, un'ora e mezza ...

Un'ora, un'ora e mezza ... ma allora in che momento preciso avviene questo?

Quand'esce il morto, prima di uscire il morto

Ah, prima che esce, un'ora e mezza prima che lo portano via. E durante la strada non se fa?

Poi scusa se ce suntu ... No la strada niente ...

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

E invece in Lucania, lo fanno ancora [1954], durante la strada, fino al cimitero...

Senti ...

... al momento del cimitero il morto va via e i parenti si [...]

Sì al ritorno a casa 'ntorno

poi al ritorno a casa

sì al ritorno a casa sì

ah, sì, quando si ritorna a casa

sì sì, sì la fannu cu na cosa ... quandu poi quandu

Ma il pranzo non si fa mai?

No il pranzo no no

Non si fa mai il pranzo

Quando quando quando parlane e dicone:

“Cheretimmata ambie su o sposo-su

ca se li saluti te mandau lu sposu

e cheretimmata ambie su o sposo-su

ce sa ... s'ambiezze pu si strata

[trad.: te li mando dalla strada]

ipe rispuse ca rispuse na mi to mini jamacà

[trad.: disse di riferire di non aspettarlo affatto]

Addhai ca te vai sposuta

non è locu pe' tornare

ddhai stannu ricchi e poveri

sai le doti te l'ha dare

Segnifica quasi “Disse cu gli dici alla sposa cu non lo spetta mai”

Mò signoria l'ha ntitu lu lamentu. Pò scrivere tantu

Addhai ca te vai sposuta

non è locu pe' tornare

ddhai stannu ricchi e poveri

sai le doti te l'ha dare

Queste parole poi gliele devo dire al professore, le voglio eh?

Tutte quante?

Dopo ...

Quante parole ave!

... perché poi lui sta male oggi

C'hannu tante ... tante parole

Signora volevo un poco d'acqua

Nu pocu d'acqua, addoe stae [...]

Se volete continuare

No

Se volete un altro pochetto, o no?

E n'atra tirata la facemu va³¹.

³¹ Il documento sonoro originale è attualmente rubricato con la denominazione “Intervista sul lamento funebre” (Raccolta 24/B, brano 13,

La testimonianza, come si vede (e si sente, nel documento sonoro originale) divertì molto le lamentatrici salentine, e lo stesso studioso sembra piuttosto compiaciuto nel raccontarne. Carpitella si riferisce a una precedente esperienza realizzata in Molise – non in Abruzzo³² – insieme con Alberto Mario Cirese, presso le comunità arbëreshe insediatesi nella regione: a U ruri, nel Basso Molise, per venire incontro a una esplicita richiesta delle lamentatrici locali – che altrimenti non sarebbero riuscite a “p iangere” – Carpitella si vide costretto a stendersi sul tavolo e restare immobile fingendosi morto, mentre le donne, finalmente, piangevano; allora, diversamente da come sembra raccontare alle lamentatrici salentine, non ne fu affatto compiaciuto: anzi, al momento di scendere dal tavolo si mostrò assai sollevato che tutto fosse finito e si rifiutò decisamente di ripetere la “finzione”, annunciando che mai più avrebbe sperimentato simile esperienza.³³ In Molise – pochi mesi prima, nel maggio dello stesso anno – si trattava di mettere in atto una energica sollecitazione all’avvio del rito, un suo “innesco” forzato, allo scopo di documentarne le espressioni cantate e o sservarne posture e modi cinesici: pur attivato artificialmente, in seguito a una richiesta e a un’azione esterne (la “finzione” del ricercatore sul terreno ... e sul tavolo, disteso e immobile, tra le candele!), il pianto poteva andare avanti e auto-alimentarsi in forza di una parziale autonomia psicologica ed emotiva dei modi performativi iscritti nella cornice

Martano [Lecce], 16 agosto 1954; cfr. Brunetto 1995, p. 139). Per la trascrizione e traduzione dei versi in grico sono debitore a Enrico Baldassarre.

³² La “svista geografica” di Carpitella non era del tutto priva di una sua possibile motivazione: è bene ricordare, che nel 1954 il Molise apparteneva a un’unica entità amministrativa, la regione Abruzzi e Molise (Costituzione della Repubblica italiana, Art. 131). Con legge costituzionale n. 3 del 27 dicembre 1963, il Molise fu separato dall’Abruzzo ottenendo il riconoscimento della sua specificità culturale, la cui pertinenza amministrativa e legislativa fu sancita solo più tardi, nel 1970, con l’avvio dell’ordinamento regionale della Repubblica.

³³ La ricostruzione dell’episodio si deve a una testimonianza di Rosolina Cirese Savino, recentemente scomparsa, cugina di Alberto Mario Cirese, presente alla registrazione: cfr. Agamennone e Lombardi (a cura di) 2005, pp. 21 e segg.

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

rituale, e conservati profondamente nelle memorie del corpo³⁴. Nel Salento, invece, la medesima esperienza aveva completamente cambiato di senso – dal disagio originario, in Molise, alla intenzione ludica – divenendo un efficace tema narrativo di scambio con le informatrici, nella prospettiva di mettere in rilievo gli aspetti esperienziali comuni – alle informatrici e al ricercatore – per facilitare il dialogo e ridurre le distanze, scongiurando così una eventuale ripetizione della “funesta” finzione molisana. Il dialogo salentino continua – nel nastro che ne è testimone – e lascia emergere più precisamente tempi, luoghi e itinerari del pianto negli usi grico-salentini, con alcune valutazioni comparative proposte dallo studioso, rispetto agli usi lucani; le lamentatrici segnalano che l’uso rituale del pianto, all’epoca, risultava essere ancora attivo, pur se in declino, e giudicato assai impegnativo e faticoso; la conversazione si conclude con una formula di congedo, assai affettuosa, da parte di una delle due informatrici (“Mó signuria, l’ha ‘ntisu lu lumentu ... pò scrivere tantu”), e ci consente anche di rilevare come Lomax – che Carpitella chiama “il professore” – nell’occasione fosse assente, a causa di una momentanea indisposizione. Nel dialogo, se si escludono alcune espressioni cerimoniali, gli interlocutori sembrano essere su un medesimo piano, in una condizione di sostanziale parità; le lamentatrici sono due “specialiste”, celebranti di un rito particolarmente sensibile nella vita locale, conoscono molto bene il fatto loro e amministrano un sapere esclusivo: perciò, il dialogo con lo studioso esterno procede spedito, disposto sul giusto binario e tutelato da prudenti opzioni di verbalizzazione; pur in un tempo breve, si innesca una confidenza reciproca tra i “dialoganti”, nella sicurezza dello scambio: le specialiste del pianto forniscono al ricercatore alcune informazioni di cui esse soltanto sono in possesso, che consentiranno allo studioso di scriverne, al momento opportuno, come è suo mestiere. E la stessa idea di un testo musicale – in uno scenario di tradizione orale – risulta assai più riconoscibile e stabile nell’azione

³⁴ Questa percezione di una parziale autonomia dei modi performativi iscritti nel corpo degli esecutori e nello scenario del rito risulta centrale nel magistero di Diego Carpitella. Così poteva accadere pure per l’individuazione e registrazione di ninne nanne e altre espressioni destinate all’infanzia; cullare un cuscino, in assenza e in sostituzione di bambini “veri”, richiamava gesti e comportamenti iscritti profondamente nelle memorie del corpo di mamme, nonne, zie: moduli espressivi che, una volta mobilitati, difficilmente si arrestavano o adulteravano, pur in presenza di ricercatori esterni o con l’intervento dei mezzi di registrazione.

individuale: il testo è “nascosto” nel modello mentale e acustico che la specialista del pianto conserva nella sua memoria, e assume forma sensibile soltanto al momento della esecuzione, secondo l’intenzione di colei che agisce, non subordinata ad altro progetto individuale se non quello di un’eventuale altra specialista, con cui opera in stretta coerenza e solidarietà.

Anche l’ambiente in cui si svolge il dialogo risulta molto importante nell’orientare i modi della interlocuzione: all’ascolto del documento sonoro originale si intuisce uno spazio circoscritto, domestico. Carpitella indica alcuni ritratti fotografici di familiari delle lamentatrici, da queste precisamente definiti in relazione alla parentela; l’unico testimone sembra essere un bambino piuttosto piccolo, a giudicare da alcuni suoi brevissimi episodi di pianto e da una tenera cantilena che si intende sullo sfondo acustico. Anche in questo caso, la relazione tra lo studioso e le sue informatrici appare come scambio tra “specialisti”, e il dialogo si muove secondo i modi di una interazione amichevole.

Avetrana, 1960: l’euforia dirompente del canto di gruppo

Completamente diversa fu la situazione sperimentata da Diego Carpitella, ancora nel Salento, ma in area romanza, e alla fine del decennio: il 16 giugno 1960, nella località di Avetrana (Taranto), il nostro documentarista si trovò a dover fronteggiare un nutrito gruppo di cantori impegnati nella esecuzione di numerosi brani, secondo le procedure proprie della polifonia di grande gruppo; si tratta di una pratica connotante le musiche tradizionali di numerose aree della penisola e delle isole, nella quale la partecipazione è inclusiva (chiunque sia presente può prendere parte al canto) e l’azione individuale può mostrarsi estremamente mobile, pur all’interno del gruppo: assai frequenti risultano la migrazione da una parte all’altra dell’impianto polifonico, il raddoppio improvviso, l’uscita momentanea dall’insieme e l’entrata ritardata, l’eventuale assunzione antagonista, da parte di cantori diversi, del ruolo di voce-leader per l’intonazione dell’incipit monodico. Anche l’idea di un testo possibile diviene assai più sfumata, subordinata alle scelte individuali che convergono nell’azione di gruppo: il testo musicale, perciò, consiste nei diversi e successivi esiti di opzioni esercitate attingendo a un comune modello mentale, costituito da un insieme di opportunità performative, selezionate e messe in atto attraverso azioni individuali

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

estremamente variabili e imprevedibili. Inoltre, queste pratiche di polifonia risultano spesso esterne a uno scenario rituale strettamente formalizzante: si esplicano in occasioni indeterminate o durante il lavoro, senza alcuna funzione euritmica né programmi specifici se non quelli insiti nel piacere e nell'euforia del cantare in gruppo, e possono accogliere, come s'è detto, sia istanze di solidarietà che pulsioni antagonistiche³⁵.

Ed è proprio questo che sembra determinare non poche difficoltà di rilevazione. I documentaristi impegnati sul terreno negli anni cinquanta del secolo scorso si trovarono ad agire sotto la pressione di circostanze e necessità molteplici; ne ricordo alcune:

- a) una istanza permanente di “antropologia urgente”;
- b) la velocità della rilevazione etnografica, che non consentiva affatto soggiorni prolungati o frequenti ritorni successivi;
- c) l'obiettivo di raccogliere materiali che fossero fruibili anche nella programmazione radiofonica e nella discografia;
- d) certe ristrettezze economiche che inducevano a risparmiare sul consumo del nastro magnetico e altri materiali;
- e) una opzione documentaria di tipo panoramico, a fronte della scarsità – allora impressionante – di documenti sonori già acquisiti e conservati in archivio.

La rilevazione, perciò, sembra puntare soprattutto a collezionare esecuzioni stabili, equilibrate, bilanciate, rappresentative di testi coerenti e sicuri, piuttosto che espressione di pratiche performative in atto, e assai mutevoli nel loro farsi: l'obiettivo prevalente, quindi, sembra essere rilevare brani che si configurino, approssimativamente, come testi definiti, chiusi, congruenti nelle successive iterazioni strofiche, preferibilmente equilibrati nei timbri e nelle dinamiche. Ad Avetrana, invece, Carpitella si imbatte in un cantare impetuoso e travolgente, che sembra opporsi tenacemente alle condizioni auspiccate e rende estremamente difficile la rilevazione. Il documentarista, quindi, pare costretto ad assumere i modi di un confronto severo con i suoi informatori: suggerisce, talvolta chiede, talaltra impone comportamenti e modi performativi precisi, strettamente corrispondenti a un modello che lo stesso rilevatore ha in mente, nella

³⁵ Una descrizione efficace dei comportamenti individuali messi in atto nella polifonia di grande gruppo, realizzata con l'ausilio determinante dell'analisi spettro-acustica, si ha in Di Virgilio 2000.

forma di un testo, come s'è detto, stabilmente chiuso, coerente e definito³⁶.

Dall'ascolto dei documenti sonori originali si può rilevare come in qualche occasione la voce del documentarista non riesca a nascondere una certa irritazione di fronte a comportamenti ritenuti inammissibili: l'azione deve avviarsi nel silenzio assoluto, non sono consentiti altri interventi verbali che risultino estranei al canto (suggerimenti diversi, inviti ad attaccare, correzioni, dispute su chi debba intonare il pur breve incipit monodico), la determinazione concernente quale brano cantare e chi debba avviarne l'esecuzione deve essere assunta prima dell'avvio del nastro, marcato dal gesto del rilevatore.³⁷

Talvolta, il conflitto sulle procedure d'attacco diventa piuttosto acceso: alle interruzioni imposte da Carpitella si aggiungono concitati interventi degli altri presenti e delle stesse vocaliste impegnate nell'esecuzione, che si sovrappongono nella valutazione dei modi di intonazione; inoltre, nelle successive ripetizioni dello stesso brano sollecitate da Carpitella, e nell'avvicinarsi delle vocaliste, il profilo melodico dell'intonazione monodica iniziale si trasforma sensibilmente, in conseguenza, ancora, di scelte individuali che, evidentemente, prendono il sopravvento sulle opinioni delle altre vocaliste e sulla stessa vigilanza del rilevatore e degli altri testimoni presenti, ormai divenuti corresponsabili della ripresa. Alla lunga e faticosa seduta di registrazione risulta presente anche il sindaco di Avetrana, il cui giudizio è talvolta ritenuto dirimente nell'orientare alcuni comportamenti delle vocaliste, a quanto lo stesso Carpitella sembra suggerire³⁸.

³⁶ Cfr. Raccolta 53 AEM, brano 46, "Sotto l'orologio", Avetrana (Taranto), 16 giugno 1960: Carpitella interrompe ripetutamente l'esecuzione, chiedendone una ripetizione "migliore"; altri presenti intimano: "Silenzio!"; altri ancora prescrivono di incominciare a cantare, tutte insieme, "Al comando!"; oltre lo studioso, tutti coloro che impartiscono disposizioni sono maschi.

³⁷ Cfr. Raccolta 53 AEM, brano 47, "Neri so' l'occhi mia", Avetrana (Taranto), 16 giugno 1960: Carpitella chiede ripetutamente alle sue "informatrici" di non parlare tra loro una volta che sia stato avviato il nastro, e di concordare opportunamente – ancora, prima dell'avvio del nastro – chi, e con quale verso, debba dare inizio all'esecuzione.

³⁸ Cfr. Raccolta 53 AEM, brano 48, "All'erta di lu sonnu, non cchiù dormite", Avetrana (Taranto), 16 giugno 1960: Carpitella sembra quasi perdere la pazienza: chiede alle sue "informatrici" una esecuzione "identica" a quella eseguita prima; quindi, protesta accoratamente: "Ma allora non ci

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

Nel confronto con gli esecutori e gli altri attori sociali presenti a titolo diverso nel luogo della seduta di registrazione, Carpitella, perciò, si trova in condizioni difficili, indotto a mettere in atto operazioni che riassumo così:

- a) interrompere un'esecuzione già avviata, perché attaccata male, a suo giudizio;
- b) auspicare una nuova esecuzione “identica” a una precedente, ritenuta più congeniale o rappresentativa;
- c) sollecitare una nuova esecuzione senza alcun intervento spurio;
- d) imporre di evitare qualsiasi azione verbale di suggerimento o accordo tra gli esecutori.

In queste condizioni, d'altra parte, anche la sua leadership (di rilevatore esterno, rappresentante di istituzioni prestigiose) sembra indebolirsi, progressivamente affiancata dall'intervento verbale di altri attori presenti ma non impegnati direttamente nel canto, sempre uomini, che ingiungono il silenzio, invocano il rispetto di procedure mai sperimentate prima, impongono una stretta subordinazione a un segnale d'attacco.

All'ascolto dei materiali sonori, il disagio e il conflitto risultano piuttosto netti. Il documentarista, per parte sua, cerca di acquisire brani “puliti”, privi di incertezze e di interventi esterni al canto, quasi fosse in uno studio radiofonico o discografico³⁹, possibilmente “buoni alla prima” ripresa, opportunamente preceduti da prove e accordi persuasivi e convincenti, e che si configurino, il più possibile, come testi coerenti ed equilibrati: ciò può spiegarsi con alcune motivazioni già addotte. Il gruppo di cantori, invece, agisce come è nella consuetudine; le procedure di attacco – rappresentate nelle espressioni locali “ci la zzicca?” e “comu la zzicchi?” (chi la comincia? come la cominci?), ricorrenti nei documenti sonori originali e riprese dallo stesso Carpitella – sono ampiamente flessibili e mutevoli: nelle successive iterazioni possono intervenire vocaliste diverse, talvolta con improvvisi raddoppi, così come possono mutare gli stessi profili melodici dell'intonazione monodica iniziale, e le variazioni sono numerose, vanificando l'occorrenza di ripetizioni “identiche”, come

siamo capiti!”; infine, propone ancora una nuova esecuzione, appellandosi all'intervento del sindaco, che poco prima aveva ordinato perentoriamente a una delle informatrici presenti: “Attacca tu”!

³⁹ Si tenga presente che uno degli obiettivi della rilevazione, e anche una delle condizioni dell'accordo che univa CNSMP e RAI, era la realizzazione di materiale sonoro che fosse fruibile nel palinsesto radiofonico.

sembra essere auspicato dal rilevatore e dagli altri testimoni. E, pure, gli stessi interventi di commento, valutazione e suggerimento, che possono apparire come un inserto spurio nella registrazione sonora, risultano ampiamente leciti e frequentati nella polifonia di grande gruppo a partecipazione inclusiva, laddove i vocalisti interagiscono liberamente, nell'avvicinarsi sui ruoli e nella migrazione tra le parti vocali dell'impianto polifonico. Le stesse incertezze iniziali, le relazioni interrogative tra le esecutrici, i commenti sull'intonazione, certi squilibri dinamici e timbrici sono pienamente leciti e fanno parte del gioco, vale a dire sono interni al modello condiviso dell'azione performativa e costituiscono i vettori su cui si regolano le reazioni individuali alle necessità dell'essere gruppo: nelle circostanze dell'esecuzione, queste procedure sono intese come parte del canto polifonico, agite estemporaneamente da chi vi partecipa⁴⁰.

Assai diversa, per contro, può essere la reazione di chi ascolta "da lontano", alla radio o su disco, senza poter osservare i volti e i corpi, senza vedere lo spazio in cui il canto si dispiega, la prossemica dei cantori e degli altri eventuali testimoni⁴¹: il rilevatore, sul terreno, si trova a dover rappresentare anche questa istanza di ascolto, poiché gli esiti del suo lavoro saranno comunque trasferiti altrove (in archivio, alla radio, in disco), fissando definitivamente in un documento chiuso, e replicabile nella sua "fissità", una pratica che invece si dimostra costantemente mutevole.

L'ambiente in cui si svolge la seduta di registrazione, anche in questa circostanza, risulta determinante nell'orientare i modi del confronto: si intuisce uno spazio piuttosto ampio, con numerosi esecutori, cui si aggiungono non pochi presenti estranei all'esecuzione (immancabili i bambini, considerato il numero delle donne impegnate nel canto), che pure intervengono verbalmente in termini piuttosto intransigenti.

⁴⁰ D'altra parte, può risultare forse inutile ricordare quanto Carpitella fosse pienamente consapevole delle mutevolezze della tradizione orale e delle continue variazioni perseguite dagli esecutori (si tratta di uno dei lasciti più fecondi del suo magistero): tuttavia, nell'occasione appare sopraffatto dalle circostanze, come se contraddicesse se stesso, in una situazione effettivamente "sfuggente" e quasi "riottosa" alla rilevazione sonora.

⁴¹ Devo segnalare, ancora, come Carpitella fosse assai sensibile alle posture e azioni del corpo nell'esecuzione musicale, fino a introdurre il concetto della "somatizzazione del suono" nelle musiche di tradizione orale, e a indurlo a sperimentare, tra i primi, le tecniche della ripresa audio-visuale nella documentazione e nella interpretazione critica (cfr. Agamennone 1994).

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

Peraltro, la polifonia di grande gruppo non può essere descritta come una pratica di “specialisti”, essendo essa, al contrario, pienamente inclusiva, come s’è detto: questa condizione moltiplica i possibili punti di contatto e frizione tra il rilevatore e gli informatori. Sul terreno, quindi, nelle circostanze descritte, il confronto tra il rilevatore e i suoi informatori sembra manifestarsi nelle forme di una possibile interazione prescrittiva.

Una opzione estetica?

Infine, si può ritenere che i nostri due formidabili documentaristi agissero anche mossi da una opzione estetica, forse non pienamente consapevole ma assai robusta, che li induceva – pure in conseguenza delle stringenti necessità altrove segnalate – a cercare, anche a privilegiare, espressioni musicali caratterizzate da una forte originalità, che fossero sicuramente rappresentative di scelte locali, di piccole comunità, marginali e periferiche ma capaci, tuttavia, di conservare ed eseguire musiche emozionanti e seducenti, idonee a “passare” con successo alla radio e in disco, nonché a sostenere il confronto con pratiche e testi musicali ben più prestigiosi, negli stessi media: una istanza nobile e generosa, dunque, che ci ha consegnato musiche di grandissima qualità, a volte effettivamente sorprendenti, molte delle quali si possono ascoltare tuttora per ciò che offrono musicalmente, anche lontano dai contesti originari, oltre la dissoluzione delle culture locali di provenienza, e persino ignari delle informazioni e teorie che gli studiosi delle generazioni successive hanno faticosamente e tenacemente prodotto.

Riferimenti bibliografici

Agamennone, M., 1989, *Etnomusicologia italiana: radici a sud. Intervista a Diego Carpitella sulla storia dell’etnomusicologia in Italia*, in “Suonosud”, 4, pp. 18-41.

Agamennone, M., 1994, *Du folklore musical à l’ethnomusicologie. Entretien avec Diego Carpitella*, in “Cahiers de musiques traditionnelles”, 4, pp. 229- 238.

Agamennone, M., a cura di, 2005, *Musiche tradizionali del Salento. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino*, con 2 CD allegati, Roma, Squilibri-Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

- Agamennone, M., 2012, *Di tanti "transiti". Il dialogo interculturale nella musica di Luciano Berio*, in *Luciano Berio. Nuove prospettive*, a cura di A. I. De Benedictis, Firenze, Olsckhi, pp. 359-397.
- Agamennone M. e Di Mitri, G. L., a cura di, 2003, *L'eredità di Diego Carpitella. Etnomusicologia, antropologia e ricerca storica nel Salento e nell'area mediterranea*, Atti del convegno: Galatina 21, 22 e 23 giugno 2002, Nardò (Lecce), Besa.
- Agamennone, M. e Lombardi, V., a cura di, 2005, *Musiche tradizionali del Molise. Le registrazioni di Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese (1954)*, con 1 CD allegato, Roma, Squilibri-Accademia Nazionale di Santa Cecilia.
- Balma, M., 2001, *Nel cerchio del canto. Storia del trallalero genovese*, Genova, De Ferrari.
- Bedeschi, G., 2002, *La fabbrica delle ideologie. Il pensiero politico nell'Italia del Novecento*, Roma-Bari, Laterza.
- Brunetto, W., 1995, *La raccolta 24 degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, in "EM. Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia", III, pp. 11-187.
- Brunetto, W., 2013, *Il viaggio in Italia e il viaggio nel tempo. Aspetti, storia e problemi conservativi della raccolta Lomax-Carpitella*, in "Acoustical Arts and Artifacts AAA – TAC", 8, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Ed., pp. 37-50.
- Carpitella, D., 1956a, *Problemi attuali della musica popolare in Italia*, in "Ricordiana", II, pp. 417-421.
- Carpitella, D., 1956b, *Ritmi e melodie di danze popolari in Italia*, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia.
- Carpitella, D., 1961, *Folk music (Italian)*, in "Grove's Dictionary of Music and Musicians", Supplementary Volume to the Fifth Edition, London, Macmillan, pp. 135-154.
- Carpitella, D., 1973a, *Profilo storico delle raccolte di musica popolare in Italia*, in Id., *Musica e tradizione orale*, Palermo, Flaccovio, pp. 31-54 (I ed. 1961).
- Carpitella, D., 1973b, *L'etnomusicologia in Italia*, in Id., *Musica e tradizione orale*, Palermo, Flaccovio, pp. 13-29 (I ed. 1972).
- Carpitella, D., 1992, *Conversazioni sulla musica. Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche (1955-1990)*, Firenze, Ponte alla grazie.
- Carpitella, D. - Mila, M., 1973, *Esiste in Italia un fondo di musica popolare indipendente dalla tradizione colta?*, in Id., *Musica e tradizione orale*, pp. 257-266 (I ed. in "Notiziario Einaudi" V, 1956, n. 1-2, pp. 7-10).

“Il bergamasco, il ligure non li comprendevo ...”

Corti, M., 1995, *Panta nifta scotini: sempre notte buia*, in Id., *Otranto allo specchio*, Milano, All'insegna del pesce d'oro di Vanni Scheiwiller, pp. 33-50 (ed. or. 1951).

Del Noce, A., 1978, *Il suicidio della rivoluzione*, Milano, Rusconi.

de Martino, E., 1958, *Morte e pianto rituale: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino, Einaudi (ried. con il titolo *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Boringhieri, 1975).

Di Virgilio, D., 2000, *La musica di tradizione orale in Abruzzo*, in “Rivista Abruzzese”, Quaderno 35, Lanciano (Chieti).

Ferretti, R., 1993a, *Dal Centro Nazionale Studi di Musica Popolare agli Archivi di Etnomusicologia*, in “EM. Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia”, I, pp. 13-30.

Ferretti, R., 1993b, *Indice delle raccolte degli Archivi di Etnomusicologia*, in “EM. Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia”, I, pp. 158-190.

Folk Documenti Sonori, 1977, *Catalogo informativo delle registrazioni musicali originali*, a cura della Documentazione e Studi RAI per la I Rete radiofonica, Torino, Eri-Edizioni Rai Radiotelevisione italiana.

Giuriati, G., 1995, *Italian Ethnomusicology*, in “Yearbook for Traditional Music”, 27, pp. 104-131.

I Cardellini del Fontanino, 2003, *Un volo lungo 50 anni*, a cura di F. Bonelli, R. Fazzi, L. Settimelli, G. Zorcù, Arcidosso (Grosseto), Effigi.

Lomax, A., 1955-56, *Nuova ipotesi sul canto folcloristico italiano*, in “Nuovi argomenti”, 17-18, pp. 109-135.

Lomax, A., 1956, *Ascoltate, le colline cantano*, in “Santa Cecilia”, V-4, pp. 81-87.

Lomax, A., 1968, *Folk Song. Style and Culture*, Washington, American Association for the Advancement of Science.

Lomax, A., 2008, *L'anno più bello della mia vita. Un viaggio in Italia 1954-1955*, a cura di G. Plastino, Milano, il Saggiatore.

Lomax Wood, A., 2008, *Il doppio solitario*, in A. Lomax, *L'anno più bello della mia vita*, pp. 9-15.

Marseglia, M., 2010, *La formazione culturale di Antonio Gramsci. 1910-1918*, Roma, Aracne.

Montinaro, B., 1994, *Canti di pianto e d'amore dall'antico Salento*, Milano, Bompiani.

Plastino, G., 2008, *Un sentimento antico*, in Lomax 2008, pp. 16-85.

Maurizio Agamennone

Ricci, A. e Tucci, R., a cura di, 2006, a cura di, *Musica arbëreshe in Calabria. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1954)*, con 2 CD allegati, Roma, Squilibri-Accademia Nazionale di Santa Cecilia.

Rossi Rognoni, G., 2009, *Liutai, chitarrai e violinai nella Firenze del Cinque-Seicento*, in “per archi – rivista di storia e cultura degli strumenti ad arco”, IV/3-4, pp. 33-46;

Rossi Rognoni, G., 2010, *Per uno studio degli strumenti a corde nella Toscana del XVIII sec.*, in “per archi”, V/5, pp. 63-85.

Settimelli, L., 2003, *Il mistero del “Béi”*, in *I Cardellini del Fontanino*, pp. 39-67.

Tucci, R., 1992, *Diego Carpitella: bibliografia*, in “Nuova rivista musicale italiana”, 3/4, pp. 523-572.