

## Dall'etnofonia all'etnomusicologia. Un secolo di studi sulla musica popolare italiana

Pietro Sassu

Il percorso degli studi sulla musica di tradizione orale in Italia è segnato da profonde contraddizioni. Sono studi che nascono e si sviluppano all'interno o collateralmente alle discipline demologiche o alla musicologia e se, negli ultimi decenni dell'Ottocento, le ricerche sulla musica naturale (coltivate però più dagli antropologi che dai musicologi) seppero con efficacia collocarsi in un contesto internazionale, ripiombarono ben presto in una mortificante marginalità solo in parte riscattata nella prima metà del secolo dai pionieri dell'*etnofonia* e dai musicologi intenti a riscoprire l'"antica melodia italiana". Così, anche per gli studi sulla musica etnica, assume un significato emblematico il Primo Congresso di Etnografia Italiana che si svolge a Roma dal 19 al 24 ottobre 1911.

Seguiranno negli anni successivi analoghe iniziative e convegni e simposi, ma non avranno il rilievo, che non è esagerato definire epocale, di quell'incontro di studio sul cui significato (oltre agli Atti ovviamente)<sup>1</sup> c'è una vasta bibliografia e non è questa l'occasione per occuparcene. Basterà ricordare che quella data segna l'irreversibile tramonto del 'naturalismo positivista' e la prima, sia pure non ancora organica, affermazione dello 'storicismo idealistico'. Qui mette conto di parlarne perché quel solenne consesso sancisce un nuovo appannarsi degli studi musicali entro le scienze dell'uomo. Sono assenti Giulio Fara e Alberto Favara: il primo ha pubblicato soltanto pochi articoli (i contributi più importanti datano dal 1914) mentre la preziosa attività del secondo è sconosciuta (il suo *Corpus delle musiche popolari siciliane* verrà pubblicato postumo soltanto nel 1957). Era in programma una relazione di Giulio Cesare Paribeni, compositore e saggista, che per un non precisato impedimento si limita a inviare due paginette che hanno comunque il merito di porre alcuni quesiti pertinenti<sup>2</sup>. Qualcosa di più si deve al fisiologo Silvestro Baglioni che nel sottoporre al voto dei congressisti una mozione a favore dello sviluppo degli studi di musica etnica compie il tentativo di sopperire alla

<sup>1</sup> *Atti del Primo Congresso di Etnografia Italiana, Roma 19-24 ottobre 1911*, Perugia, 1912; si veda in particolare Sandra Puccini, *Evoluzionismo e positivismo nell'antropologia italiana (1816-1911)*, in Clemente, Leoni, Puccini, Rossetti, Solinas, *L'antropologia italiana. Un secolo di storia*, Roma-Bari, Laterza, 1975, pp. 97-148.

<sup>2</sup> G.C. Paribeni, *Il folklore musicale*, in *Atti del Primo Congresso di Etnografia*, cit., p. 201.

scarsa presenza, in quel congresso, di un settore disciplinare che nei decenni precedenti aveva raggiunto anche in Italia considerevoli risultati. Infatti, se si pensa che l'etnomusicologia, quale oggi la conosciamo, nasce e definisce scopi e indirizzi di studio in Germania nell'ultimo ventennio del secolo scorso, desta qualche stupore constatare che l'Italia, con le ricerche sulla musica naturale, abbia saputo trovarsi proprio in quegli anni nel vivo di un terreno d'indagine a respiro internazionale, per confinarsi, agli inizi del Novecento, entro interessi solo nazionali. Come è noto la *musicologia comparata* guadagnò credibilità scientifica grazie soprattutto a due decisivi strumenti operativi: il fonografo Edison, presentato nel 1877 (ma perfezionato nel '78), e il sistema di Alexander John Ellis, pubblicato nel 1884, per la misurazione centesimale degli intervalli<sup>3</sup>. Da un lato una macchina di obiettiva documentazione sonora, dall'altro uno strumento concettuale e operativo che consente di ripensare e di ridisegnare con adeguata precisione fisico-acustica tutte le strutture scalari, in particolare quelle estranee alla cultura occidentale. Il nuovo indirizzo di ricerca sulla musica etnica, molto vicino ai terreni d'indagine della nascente antropologia culturale, rese marginali gli studi sul folklore musicale perché rivolgeva speciale attenzione ai 'primitivi' e alle civiltà dell'Oriente. Ci volle in seguito tutta l'autorevolezza di Bartók e Brailoiu per riconoscere senza riserve che anche nella musica folklorica europea persistevano peculiarità lessicali da valutare entro la sfera dell'etnomusicologia<sup>4</sup>.

Sono state spese molte pagine per segnalare la problematica affermazione dell'etnomusicologia come disciplina indipendente che ha le sue origini, entro la "scienza della musica" (*Musikwissenschaft*), nella *Musikologie*, quarto sottosectore dell'approccio sistematico. Gli si riconosce il compito dello studio comparativo delle culture extraeuropee, a loro volta da confrontare con quelle europee e occidentali di matrice colta e popolare. In queste pagine citare tutti i padri della *musicologia comparata*, da Stumpf a Sachs, sarebbe un obbligo protocollare al quale però possiamo sottrarci con il rimando a chi vi ha dedicato accurate valutazioni critiche, in tempi recenti soprattutto Roberto Leydi<sup>5</sup> e alcuni anni prima Diego Carpitella<sup>6</sup>.

Ma forse si può riconoscere che in fondo tutta la musicologia, non solo quella che si occupa di *musica naturale*, nasce comparativa ed evolucionista. In ordine di tempo la musica è l'ultima espressione artistica sottoposta al tentativo di un sistematico ordinamento delle sue fasi evolutive o, se si vuole, delle diverse esperienze vissute in passato col suo stesso costituirsi in 'linguaggio'. Il filtro di questo pro-

<sup>3</sup> A.J. Ellis, *On the musical scales of various nations*, in «Journal of the Society of Arts», XXXIII, 1688, 27 marzo 1885, pp. 485-527; Id., *Tonometical observations on some exting non-harmonic scales*, in «Proceedings of Royal Society», XXXVII, 20 novembre 1884.

<sup>4</sup> Sulla questione del rapporto tra etnomusicologia e folklore musicale, vedi R. Leydi, *L'altra musica*, Milano, Giunti Ricordi, 1991, pp. 25-30.

<sup>5</sup> R. Leydi, *L'altra musica*, cit., pp. 17-23.

<sup>6</sup> D. Carpitella, *Retrospettiva e prospettiva dell'etnomusicologia*, in *Musica e Tradizione orale*, Palermo, Flaccovio, 1973, pp. 201-206.

cesso generalizzato e irreversibile è il Romanticismo, con l'impulso a estendere la fruizione musicale oltre i limiti della contemporaneità: sino allora soltanto qualche musicista della generazione immediatamente precedente e, se non vi erano finalità didattiche, quasi nessuno delle epoche più lontane trovava spazio nei repertori correntemente praticati. Nel Settecento, e ancora agli inizi dell'Ottocento, le cose non sembrano molto cambiate rispetto al Medioevo e al Rinascimento, quando una composizione musicale, come riesce a documentare Alberto Gallo, restava viva in un arco di tempo che oscillava tra i quaranta e i settanta anni<sup>7</sup>. È del tutto ovvio che la valutazione storico-estetica delle arti figurative sia nata molto presto (se non altro con il collezionismo antiquario) da una inevitabile istanza critica nei confronti di opere materialmente presenti nella vita quotidiana. Allo stesso tempo il reperimento, l'indagine filologica, la salvaguardia e la trasmissione dei testi letterari sono vecchi quanto la tradizione scritta e la nascita delle prime biblioteche, mentre è molto recente l'attenzione per le fonti musicali come materiali di studio e come arricchimento della vita culturale. Dagli inizi dell'Ottocento la musica concorre all'affermazione dello 'spirito nazionale', intrecciandosi o contrapponendosi a un disegno storico universalista: nell'uno e nell'altro caso si avverte l'urgenza, che ancora perdura, di frugare nei depositi di opere stratificate dagli eventi storici e seppellite nel silenzio dei secoli più distanti.

Ma riattivare da segni spesso sconosciuti i suoni di remote esperienze musicali si rivela subito attività molto complessa che vedrà la nascita di numerose discipline ausiliarie, alcune delle quali del tutto inedite e che si affiancheranno a quelle mutate dall'indagine storiografica e dalla filologia. Nota, infatti, Enrico Fubini che gli studi musicali, «intendendo per 'studi musicali' la storiografia, la paleografia, la critica, le indagini acustiche e fisiologiche, erano stati sino a quel momento del tutto sporadici, occasionali, privi di metodo e di serietà scientifica»<sup>8</sup>.

Tenendo conto di questo quadro complessivo si capiscono meglio il fascino, o gli interrogativi, o le repulse che potevano suscitare le musiche del 'popolo', così vive senza la necessità di riesumare fonti d'archivio. Se per i testi, le 'poesie', si potevano trovare riscontri o sparse reminiscenze nella memoria letteraria, le musiche – quando non erano assimilabili ai modelli colti più correnti – giungevano come estranee alla sensibilità del tempo, remote, selvagge. In attesa del 'relativismo culturale' (che offrirà concetti nuovi per valutare correttamente le più disparate manifestazioni sonore), la netta separatezza socioculturale corrispondeva a un'idea di musica e non-musica che sanciva un'insanabile divaricazione quando gli strati più alti (ma anche quelli medi) della popolazione venivano a contatto con le espressioni più periferiche e 'barbariche' del mondo contadino. Il cosmopolitismo e l'esotismo di isolati pionieri o il settecentesco mito del "buon selvaggio", sino alle idealizzazioni romantiche della purezza espressiva del "popolo", sono i problema-

<sup>7</sup> A. Gallo, "Introduzione" a A. Gallo (a cura di), *Musica e storia tra Medio Evo e Età Moderna*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 22-23.

<sup>8</sup> E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi, 1968, p. 142.

tici sforzi che di fronte a eventi sonori inconsueti hanno impegnato una cultura eurocentrica da sempre più attenta ai diversi aspetti del vedere che a quelli dell'udire. L'allargamento dell'orizzonte storico del mondo sonoro non corrispondeva necessariamente a una più duttile capacità percettiva. Infatti, da un lato vi era il recupero di una prospettiva storica del *fare* musica come arte nell'Europa civilizzata, dall'altro lato vi era l'attenzione per la *musica naturale* e per quella extraeuropea, due ambiti di ricerca che nascevano con protocolli d'indagine differenziati anche se, alla lunga, riducibili entro un unico impianto epistemologico che aveva come modello i procedimenti 'positivi' dell'indagine scientifica. Restavano tuttavia le divergenze di inquadramento poiché la "scienza della musica" di Guido Adler era di impostazione prevalentemente storico-umanistica ed eurocentrica, mentre la nascente etnomusicologia, radicalizzando presupposti dello stesso Adler, voleva essere sino in fondo scienziata, universalista, indifferente agli aspetti artistici per guardare all'uomo nella sua realtà biologica e psico-acustica.

In Italia l'imponente e fervido sviluppo di studi folklorici per tutta la seconda metà dell'Ottocento è solo a tratti percorso dal problema del versante sonoro dei repertori orali: in realtà, come molti dichiareranno senza infingimenti, le ricerche sul 'canto popolare' sono rivolte a una presunta "poesia popolare", assumendo un taglio spiccatamente filologico-letterario. È bene ricordare che gli interessi filologici sono sempre coltivati da studiosi di alto profilo, mentre i musicisti italiani più in vista risultano essere estranei a ogni sia pure parziale interesse di ricerca, salvo la tardiva eccezione di Leone Sinigaglia<sup>9</sup>. Non devono trarre in inganno le pubblicazioni di raccolte di canti popolari con accompagnamento pianistico perché si tratta di una periferica adesione a una moda molto diffusa in tutta Europa, alla quale però, a differenza di quanto accade in Italia, si concedono anche compositori di primo piano. A volte, in appendice alle raccolte dei testi di "canti popolari", troviamo qualche trascrizione musicale come primo sintomo di attenzione per i profili melodici. Tuttavia non è in queste rare attestazioni che dobbiamo cercare i prodromi dell'etnomusicologia italiana, ma piuttosto nelle indagini, svolte entro gli studi di indirizzo positivista, che si sono sviluppate dagli anni Ottanta dell'Ottocento agli inizi di questo secolo, con qualche propaggine nel primo dopoguerra.

Forse, in modo più acuto che altrove, l'etnomusicologia italiana ha vissuto sin dai suoi esordi il dilemma delle parentele disciplinari. Chiamata in causa (o facendo causa comune) dalla demologia o dalla musicologia, ha finito per trovarsi a lungo ai margini dell'una e dell'altra disciplina; e ancora oggi, con il riconoscimento del suo specifico statuto, resta attraversata da due anime che non sempre riesce a conciliare in una sintesi convincente. Una sintesi che entro l'antropologia di scuola positivista si era appunto adombrata in quel terzo ambito di interessi legati alla fisica acustica, alla fisiologia e alla psicologia e che indagava la *musica naturale*

<sup>9</sup> *Canzoni popolari in Piemonte. La raccolta inedita di Leone Sinigaglia*, a cura di R. Leydi, Vigevano, Diakronia, 1998.

prendendo le mosse dall'organologia. Se quella breve stagione non si fosse presto inaridita, anche tra le due guerre l'Italia avrebbe continuato a svolgere un ruolo molto attivo nel contesto europeo e avrebbe instaurato una consuetudine di rapporti con i successivi sviluppi dell'etnomusicologia negli Stati Uniti.

Ma questa piena affermazione delle scienze dell'uomo era impensabile in un clima di netta divaricazione tra l'indirizzo 'positivo', scienziata, e quello più marcatamente umanistico. Infatti i demologi, i folkloristi e i filologi avevano scarsissimi contatti con gli scienziati positivisti, in quegli anni particolarmente attenti a sistemi musicali e a manufatti, compresi gli oggetti e i congegni sonori, di provenienza prevalentemente extraeuropea. In ogni caso, al di là della diversità di indirizzi o di 'scuole', si delineava un orizzonte critico che, per molti aspetti, era già un sintomo di superamento dell'eurocentrismo. Così la crisi delle tesi evoluzioniste e comparativiste comporterà il declino di una stagione di studi che, con la nascita di altri indirizzi etnografici, per diversi decenni non vedrà più in Italia la ricerca musicale così vivamente assimilata a rigorose metodologie.

Nel frattempo la *musicologia comparata* di scuola tedesca continuava a svilupparsi ampliando il suo raggio d'azione. Nonostante la sostanziale messa in mora in ambito scientifico delle tesi evoluzioniste, il robusto quadro concettuale storico e sistematico elaborato da Adler e il solco tracciato, in una sfera più strettamente etnomusicologica, da Carl Stumpf e Felix von Luschan<sup>10</sup> assicurarono una lunga stagione di studi, irrobustita poi dall'emigrazione negli Stati Uniti di studiosi in fuga dal nazismo.

Comunque, l'applicazione dei metodi delle scienze naturali alle discipline umane portò alla nascita di un'Antropologia (non ancora specificata come "culturale") che doveva i suoi più significativi contributi a scienziati di formazione medica, con specializzazioni nel campo della fisiologia, della paleontologia, della frenologia, della psicologia generale e della psicologia della percezione. In questo ambito si registra un serrato confronto tra cultura scientifica e cultura musicale in una stagione di studi che ci viene svelata in tutta la ricchezza dei suoi fermenti da una recente indagine di Antonio Serravezza<sup>11</sup>. Le teorie evoluzioniste imponevano un'osservazione a tutto campo dei comportamenti, delle istituzioni e dei manufatti dell'uomo entro una visione universalista in grado di attivare concrete valutazioni empiriche di ordine comparativo che si estendevano alla *musica naturale*. Ebbero così inizio raccolte di strumenti musicali extraeuropei e popolari, considerati materiali ineludibili per tracciare, con osservazioni dirette e confronti, i processi evolutivi dell'uomo; raccolte che ancora oggi costituiscono la base museale delle collezioni organologiche italiane. Le fondamenta di questo modo di intendere la scienza sono nel pensiero di Herbert Spencer e nel riduzionismo biologico che

<sup>10</sup> Per i contributi di Carl Stumpf e Felix von Luschan, vedi R. Leydi, *L'altra musica*, cit., pp. 18-20; per la bibliografia essenziale di Stumpf, ivi, p. 254n.

<sup>11</sup> A. Serravezza, *Musica e scienza nell'età del positivismo*, Bologna, Il Mulino, 1994.

investe gli studi sull'uomo, ma non si deve allo stesso tempo sottovalutare, per l'Italia, il solido precedente costituito dal «Politecnico» di Carlo Cattaneo.

Il primo esponente di rilievo fu Paolo Mantegazza (1831-1910), seguito da uno stuolo di studiosi attivi nelle università di Torino, Bologna, Firenze e Padova. L'interesse per questioni musicali è concretamente testimoniato da oggetti sonori che vengono accumulati nei musei al ritorno da viaggi in località remote: se ne conservano nella sezione del Museo Psicologico che nel 1899 Mantegazza istituì in seno al più vasto Museo Nazionale di Antropologia, da egli stesso fondato nel 1869, e nel Museo Nazionale Preistorico di Roma, voluto da Luigi Pigorini (1842-1925) e a lui intitolato. Ma sono da ricordare specialmente gli articoli musicologici pubblicati nella rivista «Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia», organo della Società Italiana di Antropologia, Etnologia e Psicologia Comparata, sorta nel 1871, ancora per iniziativa di Mantegazza. A eccezione di Alessandro Kraus, nessuno degli autori di quegli scritti è musicologo, ma tutti – accanto alla formazione medica e scientifica – mostrano buona competenza musicale<sup>12</sup>.

Negli stessi anni proseguivano e si sviluppavano gli studi demologici, ormai sempre più attenti alla documentazione e alla conoscenza di tutte le componenti culturali: gli attrezzi di lavoro e della vita domestica, le fiabe, gli “usi e costumi”, la magia e la medicina, la festa, ecc., ma con scarsa attenzione agli aspetti sonori del rito. L'impulso più robusto e continuativo di questa ampia prospettiva si deve a Giuseppe Pitrè, e se nel suo «Archivio per lo Studio delle Tradizioni Popolari» (ASTP) – in tutte le annate dal 1882 al 1909 – la presenza di scritti di argomento musicale appare sporadica è solo perché sporadici sono i contributi di studio. I quali non sono molto più assidui entro il filologismo comparativo che affina le ricerche sulla poesia popolare con tesi che vedono la convergenza della vasta documentazione acquisita (e ancora da acquisire “dalla viva voce del popolo”) con l'esplorazione di fonti scritte: materiali verbali che vengono analizzati secondo le teorie linguistiche del “sostrato etnico” di Graziadio Isaia Ascoli e già presenti in Cattaneo<sup>13</sup>. Teorie specialmente incisive in Costantino Nigra che con l'identificazione di due diverse etnie spiega le nette differenze che separano il canto epico-lirico del nord e quello lirico-monostrofico del sud, repertori ai quali vede corrispondere registri linguistici rispettivamente ossitonici e parossitonici, con diretta conseguenza nel ritmo della versificazione:

<sup>12</sup> Quasi del tutto dimenticati, quei lontani lavori tornano oggi all'attenzione degli studiosi grazie alla riedizione che ne hanno curato Febo Guizzi e Roberto Leydi, *Gli strumenti musicali e l'etnografia italiana*, Lucca, Libreria Musicale italiana, 1994, riproponendo scritti di Alessandro Kraus (figlio), di Enrico Hillier Giglioli, di Domenico Del Campana, di Nello Puccioni e di Silvestro Baglioni; in particolare di quest'ultimo viene segnalata la qualità dei due saggi sulle *launeddas* sarde. I contributi però riservano particolare attenzione alle culture extraeuropee.

<sup>13</sup> Per una valutazione storico-critica delle posizioni e dei contributi di Ascoli e Cattaneo che ebbero, tra l'altro, assidui scambi e rapporti di studio, vedi Sebastiano Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, 1969. Ascoli, inoltre, fu promotore, nel 1873, dell'«Archivio Glottologico Italiano».

Il fondo lessicale e le forme grammaticali dei dialetti dell'Italia superiore e dei dialetti dell'Italia inferiore [...] procedono dalla lingua latina, [...] base sostanzialmente identica [ma] nell'Italia inferiore sotto il latino non v'è substrato se non l'italico; nell'Italia superiore sotto il latino v'è un substrato celtico, comune a vaste regioni europee (Francia, Catalogna, Portogallo) tra loro affini anche per scambi e trasmigrazioni poetico-letterarie<sup>14</sup>.

Questo ordine di idee riguarda anche Alessandro D'Ancona, gode del consenso di Pitrè e lo stesso Carducci non sembra sostenere tesi molto diverse, soprattutto quando esse prendono corpo nella convinzione che la poesia popolare abbia preceduto quella colta, secondo un processo attestato dal confronto tra le fonti scritte delle prime forme poetiche italiane e le sopravvivenze, ancora documentabili, nella tradizione orale. Predisponendo un serrato apparato filologico, tutte le fonti orali e scritte venivano dislocate secondo un presunto processo evolutivo monogenetico che individuava nella Sicilia (il che non poteva dispiacere a Pitrè) la culla del canto lirico-monostrofico propagatosi poi nelle altre regioni italiane, a cominciare dalla Toscana dove, dal XIV secolo, sarebbe assurto ai ben noti alti esiti poetico-letterari.

Sono ipotesi che affiancano e che influenzano la ridefinizione storica della musica italiana con la ricerca, nei codici medievali e rinascimentali, di tracce di origine popolare tra quelle monodie anonime che si riteneva fossero state trascritte incidentalmente dalla "bocca del popolo", oppure nelle forme polifoniche più semplici, di impianto prevalentemente omoritmico. Negli studi musicologici queste suggestioni non soltanto sono durate a lungo, persistendo anche quando la filologia e la critica letteraria si sono rivolte ad altri metodi e ad altri parametri di analisi, ma riaffiorano anche adesso, dopo avere improntato di sé per tutto il secolo gli studi sulla musica italiana. Si vedrà più avanti quante polemiche e incomprensioni siano nate proprio da un impianto evolucionistico profondamente radicato che si intreccia con l'estetica crociana e lo storicismo.

Si riteneva che, a partire dalla fine del XIV secolo, molte fonti scritte fossero la testimonianza di una intensa attività musicale di derivazione popolare accolta dalla 'musica d'arte' secondo una prassi di rielaborazione compositiva colta. Molte melodie ancora tramandate oralmente, se non sempre riproponevano quelle antiche canzoni, certamente però ricalcavano strutture scalari e assetti polifonici di antichi moduli, comunemente valutati come inequivocabilmente popolari. In questa prospettiva si collocano, alla fine del secolo scorso, le ricerche su l'"antica melodia popolare italiana" di Oscar Chiesotti<sup>15</sup>, che continueranno anche negli anni successivi, per esempio con il contributo di Gaspare Zuga-

<sup>14</sup> C. Nigra, *Canti popolari del Piemonte*, 1888; ristampa: Torino, Einaudi, 1957, p. XLVII del saggio introduttivo.

<sup>15</sup> Per gli studi e la figura di O. Chiesotti e una bibliografia completa dei suoi scritti vedi Oscar Toffolo, *Oscar Chiesotti. Un intellettuale veneto tra cultura e musica*, San Pietro in Cariano, Il segno dei Gabrielli, 1998.

relli che ha il merito, sempre nell'ordine delle 'sopravvivenze', di mettere a confronto canzoni a ballo e pezzi strumentali, raccolti in area bolognese, con fonti rinascimentali<sup>16</sup>.

Si può dire che gli studi sulla storia della musica italiana e gli studi sul canto popolare procedano a volte con qualche scambio o, più propriamente, con qualche assimilazione, da parte degli studiosi di *etnofonia*, delle acquisizioni filologico-musicali; e tuttavia anche quando i due versanti sembrano ignorarsi si possono scorgere diverse convergenze. Tra queste è da segnalare la distinzione tra *popolare*, *popolaresco* e *popolareggiante*, introdotta meritoriamente da Fara, ma che si era già affacciata, per i testi letterari, in Ermolao Rubieri. Distinzione che, per la verità, sarà ricorrente soprattutto tra gli etnomusicologi, poiché Ferdinando Liuzzi<sup>17</sup>, Domenico Alaleona<sup>18</sup> e Fausto Torrefranca<sup>19</sup> ne faranno un uso incerto che non si discosta molto da quello dei decenni precedenti. Valga per tutti l'esempio di Torrefranca nelle ricerche sulla polifonia italiana del Quattrocento (condotte però con composizioni edite nel Cinquecento)<sup>20</sup> che si profonde su modelli, caratteri espressivi, procedimenti compositivi di matrice popolaresca senza però soffermarsi sulla specifica nozione di *popolare*, forse perché assimila in una definizione unica i due livelli. Che invece, come scriverà più tardi Carpitella, vanno nettamente distinti:

nella letteratura musicale ricorre sovente, ma con discontinuità, il termine *popolare* e *popolaresco*, riferito in particolare modo ad alcune forme transitorie dal '400 al '500, al madrigale sceneggiato del '600 e ad alcuni aspetti dell'opera napoletana, [termini da collocare nella] dicotomia tra città e campagna, che ha dato luogo ad una fascia artigiana-popolaresca che conteneva, sì, elementi etnici della campagna, ma che negli agglomerati urbani aveva subito trasformazioni ed acculturazioni anche a causa della musica colta<sup>21</sup>.

È il richiamo a uno dei non tantissimi meriti degli studi di musica popolare italiana degli inizi del secolo e all'utilità della distinzione tra *popolare* e *popolaresco* anche se, per la verità, l'originalità di questo contributo alla demologia è spesso resa arruffata dagli stessi studiosi. Più recentemente, quando Peter Burke – nel valutare le stratificazioni culturali tra il Medioevo e l'Età moderna – ridefinirà con

<sup>16</sup> G. Ungarelli, *Le vecchie danze italiane ancora in uso nella provincia bolognese*, Roma, Forzani, 1894.

<sup>17</sup> F. Liuzzi, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 voll., Roma, 1935.

<sup>18</sup> D. Alaleona, *Le laudi spirituali italiane nei secoli XVI e XVIII e il loro rapporto coi canti profani*, in «Rivista Musicale Italiana», XVI, Milano, pp. 1-55; e Id., *Storia dell'Oratorio Musicale in Italia*, Roma, Fratelli Bocca, 1945.

<sup>19</sup> F. Torrefranca, *Il segreto del Quattrocento*, Milano, Ulrico Hoepli, 1939.

<sup>20</sup> A questo proposito, vedi Francesco Luisi, *Specimen delle occasioni perdute nella ricerca del «Segreto»*, in F. Torrefranca, *Atti del Convegno Internazionale di Studi. Vibo Valentia, 15-17 dicembre 1983*, Vibo Valentia, 1993, pp. 95-104.

<sup>21</sup> D. Carpitella, *L'etnomusicologia in Italia*, in *Musica e tradizione orale*, Palermo, Flaccovio, 1973, p. 14.

acume il *popolaresco* come “piccola tradizione”, saprà estendere il concetto a diversi aspetti del costume e della produzione culturale<sup>22</sup>.

Insistere sul valore di questa distinzione è necessario perché lo scarto tra i due livelli è inequivocabile sul piano strettamente musicale e, soprattutto, perché con la nozione onnicomprensiva di *popolare*, nell’analisi di testi e, talvolta, anche di altri tratti culturali, si è a lungo trascurato il rilievo di nette diversità di situazioni non solo socioeconomiche, ma anche storiche e geografiche. La dinamica di scontri e di scambi tra cultura (orale) del ‘popolo’ e ‘alta cultura’ (scritta) che investe da un lato un popolano di città, o la gente del contado, e dall’altro le classi egemoniche, è irriducibile a un modello *popolare* unico se, ad esempio, si prendono in esame, e si mettono a confronto, i contadini della Toscana e i ‘cafoni’ di remote regioni meridionali. Sono problemi di studio e di indagine che affioreranno con forte evidenza, anche politica, soltanto nel secondo dopoguerra, ma che in qualche modo, se non altro per l’esigenza di circostanziare meglio – in ambiti territoriali e socioeconomici ben definiti – la natura stessa del canto popolare, già affiorano in Rubieri alla metà dell’Ottocento con la sua *Storia della poesia popolare italiana*<sup>23</sup>. Una voce isolata che non sembrò avere visibili conseguenze negli studi della generazione successiva per ragioni che, secondo Benedetto Croce, si spiegano facilmente: «l’autore non era un mero filologo, [...] e concepiva la storia in modo più profondo che non s’usò poi»<sup>24</sup>. Di fatto restò in ombra, apparentemente attardato su posizioni romantiche che, a differenza di quelle assunte da D’Ancona, Nigra e Pitrè, non si erano sposate alle teorie evoluzioniste, monogenetiche e diffusioniste (intese come negazione di simultanee convergenze: i canti si riteneva nascessero in un determinato luogo per poi trasmigrare). E anche se la sua opera, pubblicata nel 1877, uscì vent’anni dopo la stesura e un anno prima della ben più celebre *Poesia popolare italiana* di D’Ancona, proprio in Rubieri cogliamo alcuni spunti inediti. Innovativa era l’attenzione ai caratteri (ma noi oggi diremmo “stili”) regionali e, soprattutto, ai testi, intesi come elaborazione e rielaborazione non tanto di singole parole ma di aggregati di parole, «a significare un dato sentimento, e dopo non resta che prendere e accozzare le formule per mettere insieme un canto». Per la prima volta con Rubieri si dava un senso alla scrupolosa raccolta delle *varianti* e, ciò che più conta, si adombravano le teorie dell’elaborazione formulaica dei testi orali avanzata agli inizi del Novecento da Milman Parry per i poemi omerici, poi

<sup>22</sup> Il concetto di “piccola tradizione” è una delle chiavi di lettura della cultura popolare europea che più ricorre in P. Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, London, 1978 (*La cultura popolare nell’Europa moderna*, Milano, Mondadori, 1983).

<sup>23</sup> Ermolao Rubieri, *Storia della poesia popolare italiana*, Firenze, 1877 (rist. anast. con prefazione di V. Santoli, Milano, Edizioni del Gallo, 1966).

<sup>24</sup> B. Croce, *Poesia popolare e poesia d’arte*, Bari, Laterza, 1933, p. 60n.

sviluppata da Eric A. Havelock<sup>25</sup> e Walter J. Ong<sup>26</sup> e, in qualche modo, ripresa da Zumthor<sup>27</sup> per la poesia del Medioevo. Tesi, insomma, che hanno fortemente influenzato, e influenzano, le più aggiornate riflessioni sui dispositivi dell'oralità e che investono, come in più occasioni ha sottolineato Carpitella, punti nodali della formalizzazione musicale orale. Altrettanto notevole era il superamento del concetto romantico-consevatore della poesia popolare come luogo di affermazione dei valori della famiglia, della religione, della semplicità e di ogni sentimento edificante. Contenuti entro i quali Rubieri seppe invece additare mescolanze contraddittorie tra religiosità superstiziosa e miscredenza, tra acquiescenza al potere costituito e moti di rabbia, tra affetti famigliari e sfoghi di "malmaritate". Non è un caso che Antonio Gramsci tragga alcuni spunti per le sue riflessioni sulla letteratura popolare e il folklore proprio dal libro di Rubieri. Un interesse che non ci sembra soltanto da attribuire alle ristrettezze del carcere, dove poteva riflettere soltanto sui non molti libri che riusciva a procurarsi. Altri autori (forse neppure D'Ancona) non avrebbero probabilmente attratto il suo interesse e stimolato le sue annotazioni; in ogni caso nacque dalla lettura di quel libro l'osservazione della costruzione 'a mosaico' e inorganica dei testi e delle stesse elaborazioni intellettuali del popolo, guidato da «una concezione della vita in contrasto con la società ufficiale»<sup>28</sup>.

Soffermarsi su questi temi è utile perché aiutano a comprendere meglio discussioni e tendenze che peseranno non poco nel dibattito sulle scienze sociali del secondo dopoguerra in riferimento agli studi etnomusicologici. Il marcato interesse per gli aspetti letterari che, come si è detto, ancora prevale, sia pure con metodi nuovi, alla fine del secolo scorso, si deve alla presenza di protagonisti di alto profilo, mentre nel versante del folklore musicale, secondo Carpitella, i contributi, salvo rarissimi casi, sono poco affidabili: «la maggior parte di coloro che si interessarono alla musica popolare [...] erano in genere, più che musicisti, spesso di secondo piano, cultori o amatori di musica, con un chiaro senso d'inferiorità verso l'alta musica, la musica *colta*»<sup>29</sup>.

Un primo segnale di attenzione ad aspetti di specifico e autonomo interesse

<sup>25</sup> Lo studio dei poemi epici di tradizione orale, in area slava e nell'Africa del nord, suggerisce a Milman Parry una interpretazione nuova sull'origine e i processi di formalizzazione e trasmissione dei poemi omerici: M. Parry, *Studies in the Epic Technique of Oral Versus-Maging*, I: *Homer and Homeric Style*, in «Harvard Studies in Classical Philology», 41, 1930, pp. 37-147; II: *The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry*, ivi, 43, 1932, pp. 1-50. Il continuatore più autorevole delle tesi di Parry fu forse Eric A. Havelock, *Preface to Plato*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1963 (*Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, trad. it. Mario Carpitella, Roma-Bari, Laterza, 1983).

<sup>26</sup> Per una ulteriore valutazione dell'opera di M. Parry, oltre che per una indagine complessiva dei dispositivi della poesia orale, si veda: Walter J. Ong, *Orality and Literacy. Technologizing of the Word*, London and New York, Methuen, 1982 (*Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, trad. it. Alessandra Calanchi, Bologna, Il Mulino, 1986, in particolare pp. 43-55).

<sup>27</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, 1983 (*La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, trad. it. Costanzo Di Girolamo, Bologna, Il Mulino, 1984).

<sup>28</sup> A. Gramsci, *Quaderni dal carcere. Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1971, p. 274.

<sup>29</sup> D. Carpitella, *Musica e tradizione orale*, cit., p. 14.

etnografico-musicale è la raccolta di richiami e grida di venditori ambulanti siciliani, pubblicata da Corrado Ferrara nel 1896<sup>30</sup>. Nessuno dei filologi comparativi, da Nigra a D'Ancona a Pitrè (per citare i più rappresentativi) sino agli studiosi minori, sottostima l'essenzialità del versante sonoro di quei canti che, in mancanza di una cultura musicale adeguata, si vedono costretti ad analizzare soltanto come *poesia popolare*; perciò, quando possono, accolgono nelle loro raccolte trascrizioni musicali affidate a qualche musicista di loro conoscenza. Lo fa Nigra, lo fa Pitrè per il quale «la parola non isposata alla melodia non è l'espressione intera della poesia veramente popolare»<sup>31</sup>. Altri significativi documenti musicali orali si devono in quel periodo a Corrado Avolio<sup>32</sup>, Antonio Ive<sup>33</sup>, Coronato Pargolesi<sup>34</sup>, Benedetto Pergoli<sup>35</sup>, Eugenia Levi<sup>36</sup>, contributi occasionali che tuttavia segnalano una volontà di indagine non del tutto sopita.

L'Italia, come si è visto, non è in quegli anni la periferia del mondo: gli scienziati positivisti non trascurano, negli studi antropologici, il versante sonoro; e se dedicano speciale attenzione all'organologia è perché strumenti e congegni fonici consentono di valutare il livello di civilizzazione raggiunto attraverso la costruzione di manufatti per produrre suoni. Di oggetti, insomma, capaci di rendere udibili entità astratte di natura psicoacustica combinate tra loro, in un sistema coerente, da processi cognitivi e da esigenze comunicative.

Al contrario, la scarsità di trascrizioni delle melodie di canti popolari italiani nell'Ottocento è la conseguenza della povertà (per non dire della sostanziale inesistenza) di studi musicologici. E infatti il sorgere della musicologia tedesca con robusti assetti teorici e operativi non mancherà di esercitare una forte influenza anche in Italia. Che poi la *musicologia comparata* non fosse operativamente possibile senza il fonografo risultò presto evidente poiché nessuna indagine scientifica era concepibile se non si disponeva di materiali oggettivamente inequivocabili<sup>37</sup>.

Non stupisce che la *musicologia comparata*, con le sue prime registrazioni dell'Archivio di Berlino, trascuri la musica di tradizione orale europea, considerato che nei paesi di lingua tedesca il problema della musica popolare era già stato affrontato e risolto da tempo. In Germania la distinzione, per noi fondamentale, tra *popolare* e *popolaresco* non aveva particolare significato, come pure ne aveva assai poco la distinzione tra 'autentico' e 'contraffatto'. Già con la raccolta di Ludwig Achim von Arnim e Klemens Brentano *Des Knaben Wunderhorn* (i tre volumi vennero pubblicati a Berlino tra il 1806 e il 1808) non soltanto venivano

<sup>30</sup> C. Ferrara, *La musica dei Vanniaturo*, Noto, Tipografia di Fr. Zammit, 1896; ristampato più tardi in «Nuove Affermazioni», III, 11, Napoli, 1990, pp. 153-174.

<sup>31</sup> G. Pitrè, *Canti popolari siciliani*, Roma, Barbera, 1940, p. 44.

<sup>32</sup> C. Avolio, *Canti popolari di Noto*, Noto, Uff. tip. di Fr. Zammit, 1875.

<sup>33</sup> A. Ive, *Canti popolari istriani*, in *Canti e racconti del popolo italiano*, Roma, Loescher, 1877.

<sup>34</sup> C. Pargolesi, *Canti popolari trentini*, Trento, Società degli Alpinisti Tridentini, 1892.

<sup>35</sup> B. Pergoli, *Canti popolari romagnoli*, Forlì, Luigi Bondardini tipografo-editore, 1894.

<sup>36</sup> E. Levi, *Fiorita di canti tradizionali del popolo italiano*, Firenze, Bemporad, 1895.

<sup>37</sup> R. Leydi, *L'altra musica*, cit., pp. 17-25.

mescolati Lieder raccolti dalla tradizione orale con quelli tramandati da stampe antiche, ma si metteva mano in diversi casi a rifacimenti delle fonti introducendo talvolta composizioni del tutto originali. Per la cultura del tempo si trattava comunque di “canti popolari” che esprimevano lo spirito del popolo tedesco, e come tali entrarono nella coscienza comune e attraversarono tutto il secolo offrendo materia di ispirazione a diversi musicisti romantici e degli inizi del Novecento, da Schubert a Mahler.

Gli antropologi italiani che si erano formati sulla scia di Mantegazza, quando prestano attenzione a tematiche musicali, non attribuiscono un particolare peso alla tradizione ‘etnica’ italiana, salvo il caso in cui emergano affinità organologiche e scalari con congegni sonori extraeuropei. Certo è però che, quando vi si rivolgono, raggiungono livelli di eccellenza. È il caso di Silvestro Baglioni. Il suo studio sulle *launeddas* sarde<sup>38</sup>, infatti, se confrontato con quello, pur meritorio, di Fara<sup>39</sup>, si impone per rigore di metodo, ampiezza di prospettive e assidui rimandi ai traguardi raggiunti, a livello internazionale, nella ricerca organologica e psicoacustica. Ha, anzi, un valore emblematico notare che sullo stesso argomento, più o meno negli stessi anni, si abbiano due diversi contributi: quello, appunto, di Baglioni, pubblicato nel periodico della Società Romana di Antropologia, e quello di Fara in una rivista di musicologia. Che poi i due studiosi si siano sistematicamente ignorati non deve stupire più di tanto se si pensa che anche le bibliografie più recenti, redatte con pretese di obiettiva valutazione, presentano spesso il vezzo di ‘distrazioni’ e omissioni. C’era comunque in quella comunità scientifica molta cura nel seguire i migliori contributi degli studi etnografici, accogliendo gli esiti di ricerche su usi, costumi e “pregiudizi” del popolo italiano.

Alla nascita, nel 1894, della «Rivista Musicale Italiana», l’Italia dimostra nuovamente di sapere esprimere studiosi niente affatto provinciali. L’impostazione della rivista è di notevole apertura a nuovi campi di ricerca e accoglie sin dai primi numeri studiosi che si occupano di *etnofonia*, come Fara e Ella de Schültz-Adaiewski, e di antiche melodie italiane, come Chilesotti, curatore di una rubrica fissa intitolata «Folklore Musicale». Ma il periodico fa anche di più, accogliendo recensioni della pubblicistica internazionale che talvolta assumono le proporzioni del saggio e che aggiornano con regolarità sugli esiti delle ricerche di *musicologia comparata*.

La rivista cesserà le pubblicazioni nel 1930. Scorrendo le annate si ha modo di valutare come gli interessi che investono prioritariamente la musica colta e scritta si siano intrecciati con quelli, minoritari (per lo scarso numero degli studiosi), del folklore musicale; ma tutti sono accomunati da uno stesso indirizzo comparativo che resterà immutato negli autori ancora attivi a cavallo della seconda guerra, no-

<sup>38</sup> S. Baglioni, *Contributi alla conoscenza della musica naturale*. 3/4. *Strumenti musicali sardi e ulteriori ricerche sulle launeddas*, in «Rivista Italiana di Antropologia», XVI (1911), pp. 75-84 e 391-409. Ripubblicato in *Gli strumenti musicali e l’etnografia italiana*, a cura di R. Leydi e F. Guizzi, cit., pp. 296-325.

<sup>39</sup> G. Fara, *Su uno strumento popolare sardo*, in «Rivista Musicale Italiana», XX, 1913, pp. 763-791 (prima parte) e XXI, 1914, pp. 13-51 (seconda parte).

nostante la presunta egemonia dello storicismo crociano. Si può dire, anzi, che nella musicologia italiana, come si è visto, l'idea che, grazie al confronto tra la tradizione manoscritta delle prime fonti e le *sopravvivenze* della tradizione orale, dovesse darsi per certa l'esistenza di melodie popolari antiche divenne una pacifica e generalizzata acquisizione.

La concezione storico-evolutiva della musicologia converge di fatto col concetto di *survival* delineato da Edward Burnett Tylor nel 1871 col suo *Primitive culture*. L'idea della sopravvivenza, tra i primitivi, di fasi attraversate dall'uomo nel cammino verso la civiltà, è un'eredità dell'evoluzionismo di Darwin e si incontra col disegno sociologico di Herbert Spencer. Pitrè fu tra i primi ad accogliere l'evoluzionismo di Tylor e analoga influenza ebbe Spencer sulla musicologia. Valga per tutti l'esempio del saggio di Chilesotti pubblicato nel 1898 con il titolo *L'evoluzione della musica. Appunti sulla teoria di Herbert Spencer*<sup>40</sup>.

Se riannodiamo i fili del nostro discorso iniziale, i segni del mutamento di indirizzo e la crisi del positivismo comparativo, collocata simbolicamente nel Congresso di Etnografia del 1911, hanno una forte componente epistemologica che Alberto Maria Cirese riassume con

il fatto che ormai trionfa l'opposizione dello "storicismo idealistico" al "naturalismo positivistico" e più in generale alle ricerche socio-antropologiche e comparative, mentre dal campo demologico – salvo alcune eccezioni – non si contrappongono istanze culturali ed elaborazioni concettuali che siano all'altezza del compito<sup>41</sup>.

Viene alla luce la profonda contraddizione di una tradizione di studi che dagli ardori romantici di un populismo diffuso passa alla sovrana indifferenza, e talvolta al disprezzo, della realtà umana e sociale di quei ceti popolari già oggetto di pertinaci indagini. L'obiettivo era quello di estrapolare dal popolo 'sopravvivenze arcaiche' dei suoi modi di vivere e di produrre, oppure di strappare dalla sua memoria *reliquie* di un passato che, specialmente nelle espressioni poetico-musicali, si riteneva avesse conosciuto i suoi massimi fasti con una 'poesia popolare' soggiacente, a partire dal secolo XIII, alla più consapevole ed elaborata tradizione colta.

La divaricazione concettuale (e di metodo) tra demologi, storici, economisti di diverso orientamento, e tra politici retrivi e politici illuminati, è profonda. Il movimento di opinione della borghesia meno ottusa, i risultati dell'Inchiesta Jacini<sup>42</sup>,

<sup>40</sup> O. Chilesotti, *L'evoluzione della musica. Appunti sulla teoria di Herbert Spencer*, «Rivista Musicale Italiana», V, 1898, pp. 559-573.

<sup>41</sup> A.M. Cirese, *Culture egemoniche e culture subalterne*, Palermo, Palumbo, 1973, p. 180.

<sup>42</sup> Stefano Jacini, *I risultati dell'inchiesta agraria*, Torino, Einaudi, 1976. Si tratta della ristampa della Relazione pubblicata negli «Atti della Giunta parlamentare per l'inchiesta agraria e sulle condizioni della classe agricola», voll. I-XV, Roma Forzoni, 1883 e 1885. Nel rievocare i presupposti dell'Inchiesta, Jacini lamenta che nel 1877, al momento di promulgare la legge istitutiva, «non era per niun verso un bisogno sentito dal Paese. Infatti, quella idea e quella legge furono accolti colla più glaciale indifferenza dal ceto dei contribuenti fondiari»; nondimeno si fece affidamento «in quegli uomini [...] che sono pe-

l'evidenza della "questione meridionale" fanno affiorare i drammatici segnali di una situazione sociale esplosiva. Senza mezzi termini Cirese riassume le contraddizioni dei demologi della fine del secolo e degli inizi del Novecento notando che

si esalta la "bellezza" della poesia popolare "antica" e [...] la tradizione orale contemporanea [...] viene apprezzata solo se corrisponde ai modelli antichi. Si giunge così a dichiarare (come appunto fece Carducci) che "il popolo moderno non canta, e quando canta, canta *scempiaggini*" [...] Il popolo contemporaneo comincia a spaventare [...]; si identifica il "popolo" del passato con la nascente borghesia e ci si rifiuta di riconoscerlo nelle classi contadine moderne<sup>43</sup>.

Ma la paura si accompagna spesso al disprezzo. Se Carducci va per le spicce, non si capisce che cosa induca Corrado Avolio a mescolarsi con gente che gli procura tanto fastidiose reazioni:

Mi è toccato di aver da fare con una classe ignorante e diffidente, la classe dei contadini. Ho dovuto cercarli nelle loro stamberghe; e, quando ho significato il desiderio di sentire la loro *Canzona*, molti di loro han piantato lì, dopo avermi guardato con sospetto. Qualche ragazza, più pietosa, è condiscesa a dettarmene qualcuna del suo copioso repertorio. Qualche vecchia, per vanità, me ne ha recitate delle centinaia.

Va comunque valutato positivamente un interesse più ravvicinato per gli aspetti musicali:

Il motivo musicale della canzone di Noto è affatto speciale; per ciò si dice: cantare alla *noticina*. Esso è un tempo *larghissimo*, il più largo. È una cantilena che par lamento, piena d'una dolcezza flebile e affettuosa. Ci son note che è difficile fermare sulla carta, note che nessun maestro di musica saprebbe mettere insieme, per cavarne un effetto che si assomigli a quello che ne trae il nostro popolo. La scrittura non dà che un'idea molto sbiadita d'una melodia la quale muta colorito a ogni bocca, secondo i mezzi di chi canta e il sentimento da cui questi è posseduto<sup>44</sup>.

Del resto anche chi, come già Berti nel 1842, si proponeva di utilizzare le melodie popolari come pezzi da salotto finiva per dare voce a crescenti insofferenze nei confronti di «sozze e scipite canzonacce»<sup>45</sup>.

Il ristagno degli studi etnomusicologici in Italia tra le due guerre viene imputato

netrati di tutta l'importanza del problema proposto ai nostri studi, ne sanno ravvisare, al pari di noi, l'indole complessa ed hanno il cuore aperto ai sensi di pietà verso le classi sofferenti, ma di una pietà illuminata e operosa», pp. 5-7.

<sup>43</sup> A.M. Cirese, *Culture egemoniche e culture subalterne*, cit., p. 161.

<sup>44</sup> C. Avolio, *Canti popolari di Noto*, cit., pp. 108-110.

<sup>45</sup> Antonio Berti, *Le voci del popolo. Canti popolari di Antonio Berti scritti sui temi di musica popolare raccolti da T. Zacco*, Padova, 1842.

all'egemonia dell'idealismo crociano. Lo sostiene Carpitella<sup>46</sup> e, più diffusamente, lo ribadisce Leydi<sup>47</sup>. È un giudizio difficile da condividere pienamente: in primo luogo perché Leydi e Carpitella riconoscono che, dal 1919 al 1939, nella rivista musicologica «Musica d'oggi» e, con continuità da allora a oggi, in «Lares», la più importante rivista di demologia, vengono accolti diversi scritti sulla musica popolare; in secondo luogo perché gli studiosi attivi in quegli anni non riuscirono, per limiti loro e per difficoltà oggettive, a eguagliare e, soprattutto, a sviluppare i risultati raggiunti nella stagione positivista. Infatti, Michele Barbi e, subito dopo, Vittorio Santoli, elaborarono nello studio dei canti popolari un severo metodo filologico estraneo agli indirizzi crociani e, a più riprese, espressero profondo rammarico per l'assenza di interlocutori nell'analisi del versante musicale di testi raccolti con perseverante scrupolo in anni di ricerche meticolose. Questo cruccio e gli appelli ai musicologi erano circostanziati specialmente da parte di Santoli che, con parole severe, non mancò di esprimersi sugli studi di Fara e di Francesco Ballilla Pratella, riconoscendo invece a Cesare Caravaglios «più chiari criteri, mutuati dalla filologia»<sup>48</sup>. Dal canto suo Barbi non soltanto si era adoperato per ottenere molte trascrizioni musicali (nei suoi scritti singolarmente numerose) ma dedicò al problema un ampio saggio nel 1934. Anche da queste pagine traspare un'ombra di delusione per lo stato delle ricerche sulla musica popolare e, pur lodando genericamente le energie profuse da diversi musicologi, Barbi ritiene che occorra dotarsi di strumenti critici più adeguati: «la storia del “canto popolare” [...] nel senso di canto entrato comunque nella tradizione orale [...] è in sé cosa più vasta che il Fara non pensa, e da farsi con più larghi criteri»<sup>49</sup>.

Non si può stabilire fino a che punto gli etnografi musicali non poterono, per oggettive difficoltà ambientali, o non seppero, per carenze concettuali, stare al passo con gli sviluppi che la disciplina conosceva in diverse regioni europee e che non erano affatto sconosciuti, a giudicare dalle recensioni e dai richiami di Fara, Pratella e Caravaglios agli scritti di Bartók, di Kodaly e degli etnomusicologi della *musicologia comparata*. Resta in ogni caso accertato che in Italia gli studi sulla musica etnica soffrirono di un vistoso ritardo tecnologico. Basterà infatti ricordare che già negli anni Ottanta dell'Ottocento era ovunque acquisita la necessità di registrare le espressioni sonore non soltanto per garantirne la conservazione ma, soprattutto, per consentire ricerche e analisi attendibili. A fronte di un così marcato fervore documentario, in Italia l'idea di creare una Fonoteca si affacciò soltanto agli inizi del Novecento e ancora più tardi, tra le due guerre, venne sentita come un'esigenza ineludibile. Gli etnografi, qualche musicista e alcuni musicologi avvertirono in termini molto acuti il ritardo rispetto agli altri Paesi europei e quasi fiori

<sup>46</sup> D. Carpitella, *Musica e tradizione orale*, cit., p. 43.

<sup>47</sup> R. Leydi, *L'altra musica*, cit., p. 108.

<sup>48</sup> V. Santoli, *I canti popolari italiani. Ricerche e questioni*, Firenze, Sansoni, 1940; terza edizione aggiornata, ivi, 1979, p. 208.

<sup>49</sup> M. Barbi, *Poesia e musica popolare*, in *I canti popolari italiani. Studi e proposte*, Firenze, Sansoni, 1979 (prima ediz. Firenze, 1940), pp. 207-208.

una letteratura sull'argomento con le esortazioni e i progetti tanto di Fara e Bagliolini, quanto di Bonaventura, Favara, Torrefranca, Caravaglios, Gabriel e altri<sup>50</sup>. Una prima risposta e un ulteriore impulso all'esigenza di creare archivi sonori vennero dal Decreto Legge del 10 agosto 1929 con l'istituzione della Discoteca di Stato<sup>51</sup>. Ma la prima documentazione si ebbe soltanto nel 1947, con l'incisione discografica in studio del *Pianto delle zitelle* del Santuario di Vallepietra, effettuata da Luigi Colacicchi. Tra le due guerre i costi elevati delle tecnologie disponibili rendevano necessario un intervento finanziario pubblico, specialmente se si volevano effettuare le registrazioni non in studio ma nei luoghi ed entro i contesti originari. Così in quel periodo le uniche registrazioni dal vivo furono alcuni esempi di *taja* galluresi effettuate, in studio, da Gavino Gabriel e i quindici gridi di venditori ambulanti raccolti da Caravaglios a Napoli. Circolavano comunque produzioni commerciali di dischi a 78 giri delle musiche popolari di alcune regioni, destinati in parte al mercato interno e, in quantità notevole, al mercato esterno dei Paesi di emigrazione. Il pesante ritardo dell'etnomusicologia italiana di quegli anni si deve dunque all'impossibilità di dotarsi di una base documentaria empirica in linea con gli altri Paesi e, sul piano teorico, al non essere riuscita a rinnovare un rapporto di collaborazione e di confronto né con la musicologia né con le scienze sociali.

Le personalità più spiccate della cosiddetta "generazione di mezzo"<sup>52</sup> (appunto perché attiva tra le due guerre) sono quelle di Fara, Caravaglios e Pratella; a questi tre nomi occorre aggiungere almeno quelli di Alfredo Bonaccorsi, Gavino Gabriel e Giorgio Nataletti, attivi anche nel secondo dopoguerra.

Giulio Fara, coetaneo di Pratella (nacquero entrambi nel 1880), s'impose subito come il primo autorevole esponente di una disciplina nuova che egli battezzò, come si è più volte ricordato, *etnofonia*<sup>53</sup>. In effetti, insieme ad Alberto Favara, Fara fu l'iniziatore dell'etnomusicologia in Italia. Ma mentre l'attività di Favara restò a lungo pressoché ignorata, per irrompere con notevole e meritato rilievo soltanto nel 1957 con la pubblicazione postuma del *Corpus di musiche popolari*

<sup>50</sup> Basteranno alcuni titoli: F. Torrefranca, *Problemi del dopoguerra musicale*, Milano, 1918. Inoltre i reiterati appelli formulati durante i congressi di Tradizioni Popolari: di Fara, al primo; di Bonaventura e Barbi al secondo, nel 1929; di Gavino Gabriel e Giorgio Nataletti al terzo, nel 1936. La riflessione più approfondita, con una rassegna dei più importanti archivi sonori europei, si deve a Cesare Caravaglios, *Per la Fonocineteca italiana di Stato*, in *Saggi di folklore*, Napoli, Editrice Rispoli Anonima, 1936, pp. 15-42.

<sup>51</sup> Il regolamento di gestione arriva soltanto il 31 giugno 1931. Di fatto però soltanto nel 1934 si pone il problema di attribuire al nuovo ente pubblico compiti di documentazione etnografica, esigenza finalmente sancita con la Legge n. 467 del 2 febbraio 1938 che stabilisce la raccolta de «i dialetti, i canti popolari e le manifestazioni di costume di tutte le regioni», ma l'imminente guerra non consente alcuna iniziativa.

<sup>52</sup> D. Carpitella, *Musica e Tradizione orale*, cit. p. 44.

<sup>53</sup> Per un esame, parziale, della produzione di G. Fara, vedi Pietro Sassu, *Bibliografia analitica degli scritti etnomusicologici di Giulio Fara. Primo saggio*, in «Bollettino dell'Atlante Demologico Sardo», BRADS, 5, 1974-1975. Per una raccolta degli scritti di argomento sardo: G. Fara, *Sulla musica popolare della Sardegna*, a cura di Gian Nicola Spano, Nuoro, ILLISSO, 1997.

*siciliane*<sup>54</sup>, Fara fu attivamente presente nel mondo della musicologia riuscendo ad attrarre attenzione e interesse su suoi specifici terreni di studio grazie alla pubblicazione di diversi saggi nella prestigiosa «Rivista Musicale Italiana». I suoi contributi più notevoli, a distanza di anni, restano gli scritti sulla musica sarda, in particolare quello, già citato, sulle *launeddas*, e quelli sugli strumenti-giocattolo e su alcuni aspetti dei repertori vocali (fu il primo, tra l'altro, a menzionare lo stile di canto della Barbagia definito *cantu a tenore* e a trascrivere alcune forme di polivocalità). La musica sarda iniziò a imporsi come paradigma di arcaicità proprio con Fara poiché prima dei suoi studi, oltre agli accenni occasionali e frammentari tratti da opere demologiche e alle scarse annotazioni di viaggiatori, una qualche consistenza informativa la si ricavava solo dallo scritto *Le armonie de' Sardi* di Matteo Madau, pubblicato nel 1798<sup>55</sup>. Fara, che nel 1923 divenne bibliotecario e docente al Conservatorio di Pesaro (dove restò sino alla morte, nel 1949) e che dedicò qualche attenzione alla musica marchigiana, ritornò nel 1940 sulla musica sarda con un'opera di largo respiro: un tentativo di offrire un quadro complessivo della musica dell'isola che però è da valutare come poco riuscito non soltanto per la dubbia attendibilità della documentazione prodotta (trascritta 'a orecchio' sul campo in parte dallo stesso Fara e in parte da oscuri corrispondenti) ma anche per l'impressione di ritardo metodologico delle proposte di analisi e per i commenti che a tratti si affacciano su alcune forme di espressione tipiche della Sardegna<sup>56</sup>. Nel 1926 aveva accettato di collaborare alla collana che l'editore Ricordi dedicava ai canti popolari italiani elaborati per voce e pianoforte pubblicando *Canti di Sardegna*, una raccolta di melodie tradizionali 'normalizzate' sino allo stravolgimento, ed elaborate con accompagnamenti di elementare e scolastica trama armonica che impoveriscono quelle peculiarità lessicali estranee agli assetti tonali più correnti. Ma particolarmente significativi, per cogliere il quadro concettuale di Fara, sono gli scritti dedicati a questioni complessive della musicologia. Attardato su posizioni di positivismo romantico, scrive un po' di tutto: si occupa di Rossini, di Wagner e, con piglio polemico, reinterpretava i periodi cruciali della storia della musica adottando criteri approssimativamente comparativi che assegnano all'*etnofonia* una centralità scarsamente argomentata. Mette insieme infatti un coacervo di dati storici, musicologici, filologici, lessicali conditi con suggestioni personali che danno luogo a scritti che oggi è difficile scorrere senza imbarazzo; e nonostante l'incerto positivismo delle sue argomentazioni sulla peculiarità dell'*ethnos* giungesse già in ritardo agli inizi del secolo, ad esso Fara si attenne sempre, sino alla fine.

Dal canto suo, Pratella dedicò ogni energia alla *sua* Romagna svolgendo assidua attività di ricerca, di pubblicazione e di elaborazione della tradizione orale accanto a quella di compositore, di didatta e di agitatore del verbo futurista. Tra i suoi numerosi titoli meritano particolare attenzione una prima antologia dei repertori

<sup>54</sup> A. Favara, *Corpus delle musiche popolari siciliane*, a cura di O. Tiby, Palermo, Accademia di Scienze, Lettere e Arti, 1957.

<sup>55</sup> M. Madau, *Le armonie de' Sardi*, 1797; ristampa a cura di C. Lavinio, Nuoro, ILLISSO, 1997.

<sup>56</sup> G. Fara, *L'anima della Sardegna. La musica tradizionale*, Udine, IDEA, 1940.

regionali<sup>57</sup> e, nel 1938, *Etnofonia di Romagna*<sup>58</sup>. Scrisse anche saggi storico-musicali e trattati teorico-pratici; ma, soprattutto, tentò l'impresa di pubblicare il *Primo documentario per la storia dell'etnofonia in Italia*<sup>59</sup>. Una raccolta in due volumi, divisa per regioni, che unificava una scelta molto ampia (ma di diseguale livello qualitativo e di dubbia attendibilità) delle trascrizioni edite sino a quel momento. Venivano escluse la Sardegna e la Sicilia, trattandosi di realtà musicali molto separate e, soprattutto nel primo caso, oggetto di specifica e ben nota trattazione. Comunque è nei lavori dedicati alla musica popolare romagnola (cioè nel terreno che gli sarebbe dovuto essere più congeniale) che emergono con più evidenza tutte le inadeguatezze del metodo adottato, riducibile a una "etnomusicologia d'intervento"<sup>60</sup>. Solo sporadicamente Pratella svolge 'inchieste' dirette: secondo l'uso più corrente negli studi demologici riceve da una rete di corrispondenti le trascrizioni effettuate in diverse località della regione, trascrizioni che provvede, al momento della pubblicazione, a ritoccare, correggere e normalizzare secondo un solfeggio che ignora le peculiarità melodiche e ritmiche della documentazione acquisita. E, a quanto sembra, non si regola in modo molto diverso per i testi verbali che 'aggiusta' secondo la parlata romagnola lughese, a lui più familiare. Tra l'altro non manca il suo contributo attivo, con elaborazioni a più voci, alla formazione del repertorio dei *Canterini romagnoli*, uno dei tanti gruppi dopolavoristici attivi tra le due guerre<sup>61</sup>.

Giungono più persuasivi, anche a distanza di anni, i contributi di Cesare Caravaglios (1895-1937), più giovane di Fara e Pratella che però gli sopravvissero a lungo. Il suo studio sui gridi di venditori ambulanti di Napoli è in Italia il primo esempio di indagine etnografico-musicale condotta secondo i due livelli di ricerca 'sul campo e a tavolino' (cioè di registrazione dei materiali sonori e di successiva analisi) diventata, come si è detto, del tutto usuale in Europa e negli Stati Uniti, vanamente auspicata anche in Italia ma assurta a prassi corrente soltanto nel dopoguerra<sup>62</sup>. Gli altri scritti toccano questioni di metodo e di merito suffragate dalle sue esperienze di ricerca<sup>63</sup>. A Caravaglios si deve anche una valutazione dettagliata dei problemi della documentazione sonora in Italia secondo il modello degli

<sup>57</sup> F.B. Pratella, *Saggi di gridi, canzoni, cori e danze del popolo italiano*, Bologna, Edizioni Bongiovanni, 1919.

<sup>58</sup> Id., *Etnofonia di Romagna*, Udine, IDEA, 1938.

<sup>59</sup> Id., *Primo documentario per la storia dell'etnofonia in Italia*, Udine, IDEA, 1940.

<sup>60</sup> P. Sassu, *Verifica delle ricerche di Pratella nel repertorio di Sant'Alberto di Ravenna*, in *Francesco Balilla Pratella. Edizioni, scritti, manoscritti musicali e futuristi*, a cura di D. Tampieri, Ravenna, Longo, 1995, pp. 337-342.

<sup>61</sup> Per quanto riguarda la tutela fascista delle tradizioni popolari vedi D. Carpitella, *Gli studi sul folklore musicale in Italia*, in «Società», VIII, 3, sett. 1952. L'ente preposto era l'Opera Nazionale Dopolavoro (OND) con un Comitato per le Arti popolari, responsabile di una collana che pubblicò i lavori di Fara, Pratella, Novati e altri. Il Comitato organizzò i Congressi sino al 1942 e si adoperò per varie attività ricreative; la stessa rivista «Lares», diretta da Paolo Toschi, era sotto il suo controllo. Quei compiti, specialmente nelle attività dopolavoristiche, vennero poi assunti dall'ENAL.

<sup>62</sup> C. Caravaglios, *Voci e gridi di venditori ambulanti a Napoli*, Catania, Tirelli, 1931.

<sup>63</sup> Id., *Il folklore musicale in Italia*, Napoli, Editrice Rispoli, 1936.

archivi già attivi in vari Paesi europei, sui quali mostra di essere assai bene informato<sup>64</sup>.

In Italia gli studi sulla musica popolare diventano a pieno titolo ricerche etnomusicali soltanto a partire dal 1948. È una data canonica, perché da quel momento in poi nessuno riterrà di poter parlare di musica folklorica senza fare riferimento a una base documentaria acquisita 'sul campo'. In quell'anno inizia la sua attività il Centro Nazionale Studi di Musica Popolare (CNSMP), un ente ideato da Giorgio Nataletti presso l'Accademia di Santa Cecilia di Roma in collaborazione con la RAI-Radiotelevisione Italiana che fornisce tutti i supporti tecnici.

Dall'anno della sua costituzione sino al 1972 nel Centro confluì una imponente messe di documenti sonori, grazie al ruolo attivo dei non molti etnomusicologi e alla collaborazione di diversi demologi, molti dei quali poterono vivere per la prima volta – dopo diversi anni di attività – esperienze di ricerca diretta che resero evidente l'incongruenza delle inchieste condotte attraverso i 'corrispondenti'. Tra le registrazioni effettuate dagli studiosi di musica popolare della "generazione di mezzo", oltre naturalmente a quelle di Nataletti, si segnalano quelle di Ottavio Tiby e Luigi Colacicchi. Ma è soprattutto l'apporto di Diego Carpitella, con due notevoli imprese, a segnare l'effettivo inizio di una stagione veramente nuova che giunge sino ai nostri giorni. La prima è la partecipazione alle 'spedizioni' con Ernesto De Martino in Campania, Basilicata<sup>65</sup> e Puglia; la seconda è la ricognizione effettuata insieme ad Alan Lomax in pressoché tutte le regioni italiane a eccezione della Sardegna (ma Carpitella era già stato in Barbagia per suo conto insieme a Franco Cagnetta)<sup>66</sup>. L'indagine Carpitella-Lomax ebbe il merito di evidenziare attraverso un'iniziativa unitaria tutto l'immenso e variegato patrimonio di musica di tradizione orale dell'Italia che si svelò definitivamente come un giacimento ancora da esplorare e da mettere a fuoco con ricerche mirate all'approfondimento di ben definiti repertori e stili e di singole realtà territoriali.

Negli stessi anni Leo Levi, che coltivava analoghi interessi in area mediterranea e nella Mitteleuropa, visitava con sistematica costanza tutte le comunità ebraiche italiane raccogliendo per la prima volta ricchissime testimonianze di musica liturgica tradizionale.

Nella prima metà di questo secolo, e ancora negli anni successivi, era inevitabile fare i conti col pensiero di Croce e con le riflessioni di Gramsci: un'eredità che ha esiti fecondi già nei primi lavori di De Martino, dove si coglie come, nell'additare nuove prospettive in larga misura di impostazione marxiana, non fosse comunque possibile evitare di misurarsi con la storiografia idealista in quanto componente irrinunciabile della formazione intellettuale del Paese. E l'influenza esercitata da

<sup>64</sup> Id., *Per la Fonocineteca di Stato*, in *Saggi di folklore*, Napoli, Editrice Rispoli, 1938, pp. 15-42.

<sup>65</sup> Qualche rapporto etnografico venne pubblicato subito dopo la ricognizione sul campo, come, ad esempio, E. De Martino – D. Carpitella, *Una spedizione etnologica in Lucania*, in «Società», VIII, 4, 1952, pp. 735-739.

<sup>66</sup> F. Cagnetta, *Inchiesta su Orgosolo*, in «Nuovi Argomenti», 10, sett.-ott. 1954, pp. 1-267.

De Martino, attraverso Carpitella (e, in seguito, con i ricercatori più giovani), sul radicale ripensamento della musica popolare italiana è stata decisiva. Il postulato crociano secondo cui la storia è sempre contemporanea perché è l'uomo di oggi, con la sua ansia di decifrare l'età in cui gli è dato di vivere, ad avvertire l'esigenza di interrogare le vicende del passato per tornare alle urgenze più attuali, è una delle componenti delle prospettive inedite che gli studi demologici assumono in Italia. E De Martino, etnologo e storico delle religioni, nel condividere il rifiuto crociano dell'insieme delle scienze sociali così come si erano delineate dal Romanticismo al Positivismo, agisce, come nota Cirese, «in diretta polemica con gli indirizzi evolucionistici, diffusionistici e funzionalistici, ma con l'intento di costruire gli studi etnologici su base storicistica e non di dissolverli»<sup>67</sup>.

L'opzione è dunque tra 'naturalismo' e 'storicismo idealistico', tra biologia e storia. Ma è appunto la piena consapevolezza della contraddizione tra modernità e arretratezza, tra ragione e "mentalità magico-religiosa" a indurre De Martino a effettuare ricerche nel Mezzogiorno d'Italia. Senza paternalismi ma con vigile solidarietà umana rivolge la sua attenzione a uomini e donne dell'oggi, non più intesi come arcaiche sopravvivenze di un passato avvolto in nebbie senza tempo ma, casomai, scandalo sociale e politico da riposizionare in un asse storico-critico. Nel definire i compiti della ricerca nelle aree depresse del sud sostiene che

l'incontro etnografico comporta, qui come altrove, una duplice misurazione che si rivolge sia all'etnos e al suo condizionamento culturale, sia alla civiltà occidentale rispetto alla quale l'etnos sta come documento mediatore di nuove vie di consapevolezza storica<sup>68</sup>.

Ed è singolare che questa diversa sensibilità nasca con *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, un'opera letteraria che però fornisce l'impulso ad andare oltre le ricerche demologiche del passato per tracciare «il disegno [...] di una storia religiosa del Sud come nuova dimensione della questione meridionale». De Martino rivendica inoltre il valore della ricerca etnografica proprio entro un orizzonte storiografico come

Esigenza di un umanesimo più largo [e] riesame della nostra problematica storiografica, utilizzando anche quella particolare istanza documentaria che si suole chiamare folkloristica, e avvalendosi anche di quella particolare tecnica di raccolta che si suole chiamare etnografica<sup>69</sup>.

Le sue posizioni sulla mancata coincidenza, in Italia, del *nazionale* col *popolare* si rifanno a Gramsci; egli, infatti, pone l'accento su dinamismi sino allora misco-

<sup>67</sup> A.M. Cirese, *Culture egemoniche e culture subalterne*, cit., p. 55.

<sup>68</sup> E. De Martino, *Furore, Simbolo, Valore*, Milano, Il Saggiatore, 1962, p. 99.

<sup>69</sup> Id., *Storia e folklore*, in «Società», Roma, X, 5, ott. 1954, pp. 940-944.

nosciuti e li compendia nella formula “folklore progressivo”<sup>70</sup>, esponendosi in modo attivo nel dibattito politico-culturale del dopoguerra.

Il richiamo a Gramsci, subito dopo la pubblicazione dei *Quaderni dal carcere*, è quasi d’obbligo in quegli anni perché a lui si riconosce il merito di una riformulazione del *popolare* nei processi storici e nella stretta saldatura tra classi sociali e circolazione culturale: «Il folklore non dev’essere concepito come una bizzarria, una stranezza o un elemento pittoresco, ma come una cosa che è molto seria e da prendere sul serio».

Nel rimeditare le tesi di Ermolao Rubieri egli apre una prospettiva originale che influenzerà i successivi studi sul canto popolare. Non gli sfugge il frequente fenomeno delle *parodie* come

lavorio di adattamento [...] nella musica popolare per i motivi musicali popolarmente diffusi; quante canzoni d’amore non sono diventate politiche, passando per due tre elaborazioni? Ciò avviene in tutti i paesi e si potrebbero citare dei casi abbastanza curiosi (per esempio l’inno tirolese di Andreas Hofer che ha dato forma musicale alla *Moldaia Guardia*)<sup>71</sup>.

Gramsci si occupa sporadicamente di musica, ma quando vi allude è sempre pertinente, come nel caso del melodramma su cui torna a più riprese e che mette in relazione con il concetto di “letteratura popolare”<sup>72</sup>.

Antonio Gramsci, Carlo Levi, Ernesto De Martino: la svolta sugli studi demologici in generale e sul folklore e il canto popolare in particolare è irreversibile. Se qualche studioso, ancora attardato su posizioni proromantiche, arranca per adeguarsi alle prospettive nuove, nondimeno l’interesse per la musica popolare diventa, per la prima volta, parte viva del dibattito culturale. Non è più, insomma, un settore parcellizzato degli studi filologici ma argomento urgente di ricerca, divulgazione, terreno per nuove forme di spettacolo e, persino, di battaglia politico-culturale. La facilità di accesso al registratore a nastro accende un furore documentario che vuole rendere palpabili tutte le voci popolari.

<sup>70</sup> «Il movimento del popolo verso nuove forme culturali, lo sbocco del folklore tradizionale e lo sviluppo di un folklore progressivo sono testimoniati dal fatto che esiste, e già si comincia a raccogliere di fatto, un folklore della resistenza e della liberazione, degli scioperi e della occupazione delle terre e delle fabbriche, etc. In un certo senso il folklore progressivo, sotto forma di folklore di protesta, è sempre esistito», in Id., *Il mondo popolare nel teatro di massa*, in «Emilia», Bologna, IV, 3, maggio 1952, pp. 91-93.

<sup>71</sup> A. Gramsci, *Quaderni dal carcere. Letteratura e vita nazionale*, cit., p. 173.

<sup>72</sup> Basterà almeno una citazione: «Il rapporto melodramma italiano-letteratura popolare anglo-francese non è sfavorevole criticamente al melodramma, poiché il rapporto è storico-popolare e non artistico-critico. Verdi non può essere paragonato, per dire così, a Eugenio Sue, come artista, se pure occorre dire che la fortuna popolare di Verdi può essere solo paragonata a quella di Sue, sebbene per gli estetizzanti (wagneriani) aristocratici della musica Verdi occupi lo stesso posto nella storia della musica che Sue nella storia della letteratura. La letteratura popolare in senso deteriore (tipo Sue e tutta la sequela) è una degenerazione politico-commerciale della letteratura nazionale-popolare, il cui modello sono appunto i tragici greci e Shakespeare». Ivi, p. 96.

Alcuni ricercatori degli anni Sessanta esprimevano esasperazioni ideologiche che ora ci giungono estranee, ma che allo stesso tempo rendono testimonianza della nuova concezione: più democratica e attenta alla complessa articolazione sociale del Paese e delle masse popolari, che così cessano di essere relegate entro i confini asfittici di 'volghi' e 'plebi', oppure di depositarie dei valori della "stirpe italica". Allo stesso tempo avvertono l'urgenza di cancellare il bozzettismo agreste e la collocazione dopolavoristica delle espressioni folkloristiche penetrate capillarmente ovunque con l'OND e, nel dopoguerra, con l'ENAL.

Molte delle posizioni espresse dai demologi di fine Ottocento, che continuano a riverberarsi tra le due guerre, rendono meglio comprensibili le posizioni di ricercatori che intendono la documentazione folklorica come occasione di conoscenza di un mondo negletto e ghettizzato che invece, sia pure in modo frammentario e incoerente, esprime, appunto, secondo l'insegnamento di Gramsci, «una concezione del mondo e della vita in contrasto con la società ufficiale». Però solo "in contrasto", si badi bene, non in aperta opposizione e in consapevole alterità culturale e politica come si riterrà, negli anni Sessanta, di poter sostenere.

Il nuovo slancio meridionalista, con le spedizioni di De Martino e Carpitella tra i 'cafoni' del sud, trova ben presto un riscontro nella nuova stagione di studi nelle regioni centro-settentrionali, peraltro già segnalate come luoghi di "folklore progressivo" dallo stesso De Martino<sup>73</sup>. Protagonisti di questo nuovo impegno sono Gianni Bosio e Roberto Leydi che negli anni Sessanta danno vita a numerose iniziative intorno al «Nuovo Canzoniere Italiano» (NCI), una rivista che, nella sua prima fortunata serie (dal 1962 al 1968)<sup>74</sup>, affronta in termini di militanza politica la conoscenza e la riproposizione del *canto sociale* come atto contestativo antiborghese e come antidoto al minaccioso dilagare delle canzonette di consumo<sup>75</sup>.

Il «Nuovo Canzoniere Italiano» del resto non era soltanto una rivista, era anche un movimento di proposte culturali che attingeva i suoi fermenti dal repertorio popolare e popolaresco. Per la prima volta, nel giugno 1962, Sandra Mantovani, Sergio Amodei e Michele L. Straniero propongono al Teatro del Popolo dell'Umanitaria di Milano un 'ricalco' non solo dei testi e delle musiche ma anche degli

<sup>73</sup> E. De Martino, *Il folklore progressivo emiliano*, in «Emilia», Bologna, III, 21, sett. 1951, pp. 251-254.

<sup>74</sup> *Il Nuovo Canzoniere Italiano dal 1962 al 1968*, reprint con prefazione di Cesare Bermani, Milano, 1978.

<sup>75</sup> Una prima reazione alle banalità e al disimpegno della produzione di massa più corrente si era avuta nel 1954 a Torino col movimento "Cantacronache" che riuniva Sergio Liberovici, Michele L. Straniero, Fausto Amodei, Giorgio De Maria, Emilio Jona. Erano vicini al movimento, tra gli altri, anche Italo Calvino e Franco Fortini (autori di alcuni testi), Massimo Mila e Umberto Eco. Effettuavano qualche ricerca sul campo in area piemontese ma, soprattutto, scrivevano canzoni nuove traendo spunto da fatti di cronaca e di costume o da temi politici e sociali. La musica e i testi erano molto ricercati: non ignoravano alcune forme popolari (la ballata, ad esempio) ma si ispiravano specialmente ai più illustri esempi della canzone europea, con una predilezione per Kurt Weill e Brassens. Avevano pubblicato alcuni dischi, ma l'esperienza si era conclusa agli inizi degli anni Sessanta, quando alcuni del gruppo avevano iniziato a rivolgere attenzione all'impegno anche politico del *folk revival* italiano confluendo nel Nci.

stili vocali dei canti registrati sul campo nelle regioni settentrionali. Ci sono indubbi collegamenti col *folk music revival* degli Stati Uniti e del Regno Unito, ma i criteri e le scelte (in qualche modo imposte dalla specificità dei repertori) hanno un tratto originale maturato da un esame critico delle esperienze americane e anglosassoni<sup>76</sup>.

Intanto, tra difficoltà finanziarie e contrasti nel gruppo, la rivista andava avanti mentre si facevano sempre più numerose le parallele edizioni discografiche con l'etichetta «Dischi del Sole», che vedevano il crescente impegno di Ivan Della Mea e di Giovanna Daffini, una ex mondina della bassa emiliana, cantante di piazza e di balera.

Lo sbocco naturale, dopo i primi esperimenti, è dunque la spettacolarizzazione delle canzoni, che si fa sempre più frequente grazie agli apporti di Giovanna Marini e Teresa Bulciolu del «Folk Studio» di Roma, di Rudi Assuntino, Bruno Pianta, Caterina Bueno e altri. Così, tra il 6 marzo e il 29 maggio del 1964, con nove serate alla Casa della Cultura di Milano, si svolge *L'altra Italia. Rassegna della canzone popolare vecchia e nuova*. È l'anno di maggiore fortuna del NCI. Poco dopo, il 23 maggio, nell'Università di Padova, e a Milano il 6 maggio, al Piccolo Teatro, va in scena *Pietà l'è morta. La Resistenza nelle canzoni*, a cura di Filippo Crivelli, Roberto Leydi e Giovanni Pirelli. L'enorme successo porta il gruppo al Festival dei Due Mondi di Spoleto con *Bella ciao. Un programma di canzoni popolari italiane*, a cura di Leydi e Crivelli con testi di Franco Fortini. Lo spettacolo provocò chiosose reazioni di una parte del pubblico per alcuni accenni antimilitaristi e indusse alcuni benpensanti a denunciare Leydi, Crivelli e Bosio per vilipendio alle Forze Armate. L'episodio ebbe notevole risonanza nei giornali. Firme illustri della cronaca musicale di quegli anni e giornalisti di primo piano, presenti allo spettacolo, scrissero sapidi resoconti con ampi consensi (salvo qualche voce isolata) partecipando alla lunga polemica che ne seguì<sup>77</sup>.

L'esperienza acquisita e la larga notorietà moltiplicarono i concerti-spettacolo sino agli anni Settanta (e talvolta oltre). Il culmine viene raggiunto con *Ci ragiono e canto*, curato da Cesare Bernani e Franco Coggiola, mentre la regia e la struttura dello spettacolo portano la firma di Dario Fo<sup>78</sup>.

Tuttavia la crisi era già in atto. Tra defezioni e polemiche il gruppo si dissolve e molti dei suoi componenti tenteranno altre esperienze. Nel frattempo poi era nato l'Istituto De Martino che, con le Edizioni del Gallo (trasformazione, nel 1964, delle Edizioni «Avanti!»), dispone di una piccola casa editrice. L'Istituto vede al

<sup>76</sup> Per una valutazione del revival, compreso quello italiano, vedi R. Leydi, *Il folk music revival*, Palermo, Flaccovio, 1972.

<sup>77</sup> Tra i cronisti musicali sono da ricordare Franco Abbiati, Duilio Courir, Rubens Tedeschi, Erasmo Valente, Renato Gianì. Tra i giornalisti, inviati dai più importanti quotidiani e periodici italiani, spiccano i nomi di Giorgio Bocca, Ennio Flaiano, Adele Cambria, Mario Pasi, Ivano Cipriani, Edgarda Ferri, Giovanni Russo, Oscar di Riz.

<sup>78</sup> Lo spettacolo debuttò il 16 aprile 1966 al Teatro Carignano di Torino per andare in scena successivamente a Milano.

suo vertice Bosio, Cirese e Leydi. Promuove seminari, convegni, suggerisce spettacoli e ripubblica alcuni 'classici' della demologia.

Per Bosio, ideologo e incontentabile coscienza critica del gruppo, le attività del NCI, accanto alla riproposta e al 'ricalco' stilistico del canto sociale e di protesta, «conducono a opporre alla indiscriminata accettazione della cultura popolarizzata una concezione del mondo popolare protagonista di storia e quindi di cultura»<sup>79</sup>. Lo scopo di attività come quella del NCI e dell'Istituto De Martino, insomma, come precisa Leydi, è di «ricavare dalla tradizione culturale popolare, attraverso la completa razionalizzazione, nuovi modelli di cultura propri del proletariato»<sup>80</sup>. Anche questa esperienza non durerà a lungo e l'Istituto resterà attivo soltanto come archivio affidato alla generosa dedizione di Coggiola.

Ma l'evento più notevole di quegli anni, estraneo sia al NCI che all'Istituto De Martino, è lo spettacolo *Sentite Buona Gente*, curato da Carpitella e Leydi per la regia di Alberto Negrin, andato in scena al Teatro Lirico nella stagione 1966-67 del Piccolo Teatro di Milano. Per la prima volta, in uno spettacolo di risonanza nazionale, pastori, contadini, mondine, operai di diverse regioni italiane uscivano dal loro ambiente e venivano invitati tutti insieme in un teatro per eseguire i loro canti, i repertori strumentali e i balli. Non i gruppi folkloristici dei dopolavoro ENAL, con i loro "canterini e danzerini", ma quegli stessi uomini e quelle stesse donne che gli etnomusicologi avevano incontrato nel corso delle loro 'campagne' di ricerca. Nessuna mediazione, dunque, nessun tentativo di attenuare l'asprezza del confronto tra quelle espressioni e il pubblico urbano. L'azzardo era credere nelle autonome qualità musicali di quei repertori e nella loro capacità di imporsi anche in un contesto del tutto estraneo a quello abituale. Era quello che nel NCI veniva definito *folklore di base* e che quasi mai (tra le poche eccezioni, i cantori di Aggius in *Ci ragiono e canto*) si era osato proporre nella sua autentica veste. Circolavano già dischi che documentavano la realtà etnomusicale italiana, ma in questo caso si trattava di 'vedere e sentire', di cogliere dal vivo l'energia e l'*alterità* che si sprigionava dai suoni di una cultura ancora vitale. I cantori, i suonatori, i danzatori venivano da Carpino (Foggia), Crema (Cremona), Maracalagonis (Cagliari), Nardò (Lecce), Orgosolo (Nuoro), San Giorgio di Resia (Udine), Venaus (Torino).

Se è vero che il revival continuò per diversi anni a ricalcare lo stile tradizionale, è altrettanto vero che lo spettacolo *Sentite buona gente* vanificava, di fatto, proprio in virtù dell'autonoma forza espressiva svelata da quei musicisti popolari, tutto l'impianto teorico e le velleità della mediazione culturale.

L'esperienza del NCI ha certo avuto il merito, sia pure con i limiti già evidenziati, di restituire dignità sociale, culturale e politica alla musica popolare, ma restava nondimeno da costruire una tradizione di studi basata sulla documentazione ac-

<sup>79</sup> G. Bosio, *Le esperienze del N.C.I.*, in *Comunicazioni di massa e di classe*, «Strumenti di lavoro. Archivi delle comunicazioni di massa e di classe», 1, febbr., Milano, 1966, p. 66.

<sup>80</sup> R. Leydi, *Mondo popolare e nuova cultura*, ivi, p. 161.

quisita nelle campagne di rilevamento. Da un lato, tutto un repertorio *popolaresco* o *popolareggiante* veniva a essere valutato non più come residuo di cascami “dal colto al popolare” ma come espressione di classi sociali capaci di elaborare forme di comunicazione legate alla vita quotidiana, alle occasioni di aggregazione e alla lotta politica; dall’altro, si spostava l’attenzione dai dati dell’*alterità* linguistico-strutturale della tradizione orale alle funzioni e alle occasioni di espressione delle “classi subalterne”. Con uno sguardo retrospettivo, oggi possiamo dire che Carpitella e Leydi rappresentarono in quegli anni non tanto una reciproca contrapposizione di indirizzi, quanto una diversa sensibilità e spostamento di accento sull’uno o sull’altro versante. Carpitella frugava nella musica popolare italiana con un rovello ‘bartókiano’ per individuare moduli *altri* rispetto alla cultura musicale borghese; Leydi, più pragmaticamente, rivolgeva attenzione alla cultura che, per dirla con Gramsci, le “classi strumentali” avevano elaborato in contrapposizione al “dominio borghese”. Tuttavia, la radice dei loro interessi di ricerca era comune: in entrambi era viva la convinzione che vasti strati della popolazione e ampie zone del Paese fossero meritevoli di attenzioni non paternalistiche e di rispetto per la cospicua ricchezza di autonoma elaborazione musicale che le ricerche più recenti avevano messo in luce.

Dal 1948 in poi, andare ‘sul campo’ in qualsiasi regione italiana garantiva, se si adottavano adeguati metodi d’indagine, la raccolta di materiali sonori sorprendenti e davvero, in diversi casi, non assimilabili a strutture scalari e dati lessicali di discendenza colta. Affioravano, insomma, repertori musicali autonomi, estranei all’impianto concettuale che aveva collocato le espressioni orali nel quadro di un parallelo scorrere, con *ascese* e *discese*, della cultura elitaria (e scritta) e di quella popolare (e orale). Era questo l’impianto più accreditato di una tradizione di studi che aveva accomunato i demologi (e diversi filologi) e che Pier Paolo Pasolini riassume e fa proprio con rara efficacia proponendosi di tenere conto anche di due diverse ‘velocità’ sul piano diacronico:

è infine il “rapporto” tra le due vite istituzionali, quella delle classi dominate e quella delle classi dominanti, l’indice dello stato e dell’evoluzione di una società nel suo complesso. Individuabile in grado maggiore o minore, in nessun periodo della storia tale rapporto è mancato. La poesia popolare è un prodotto di tale rapporto [...] dalla parte bassa una mentalità di tipo arcaico, primordiale, atto a produrre poesia anche nelle comunità umane più arretrate [...]. Dalla parte alta, una mentalità che si approssima, per mimesi, per influenza, alla vita moderna, storica: per un apporto ideologico disceso dalla classe dirigente<sup>81</sup>.

L’indagine, da Barbi a Carducci e che, per certi aspetti, sfiora anche Santoli, volta a individuare una “poesia popolare antica”, con la parallela ricerca – da parte di Chilesotti, Alaleona, Torrefranca e altri – di “melodie popolari antiche”, era

<sup>81</sup> Pier Paolo Pasolini, *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Parma, Guanda, 1955, pp. XL-XLI.

assimilabile, come si è visto, a indirizzi filologici che hanno tracciato la storia culturale italiana, specialmente quella musicale. Ma le questioni sollevate dall'imponente affiorare del giacimento etnomusicale italiano solo in parte trovano una collocazione entro lo schema dell'*ascesa* e della *discesa*, che appare attendibile soltanto laddove vi è contiguità tra le classi dei "dominanti" e dei "dominati", per risultare invece pressoché inesistente laddove i due strati sociali non hanno avuto scambi. In questo secondo caso spiccano sistemi e stili musicali popolari autonomi. La contiguità tra élite e popolo che, almeno a partire dalla costituzione dei liberi Comuni, si è registrata in diverse regioni, soprattutto (ma non soltanto) in area centro-settentrionale, ha lasciato visibili testimonianze oltre che nella letteratura anche, e in misura cospicua, nella musica. Infatti le prime forme strumentali, modellate su ritmi e caratteri della musica (soprattutto della danza) popolare e tutta la cosiddetta produzione "frottolistica" nascono dall'incontro tra prassi compositiva colta ed espressioni popolari. Proprio in questa produzione minore (rispetto agli alti esiti della polifonia religiosa e delle nascenti forme madrigalistiche) si colgono i sintomi di una semplificazione tonale, e dei suoi conseguenti esiti armonici, come pure la tendenziale riduzione a due soli modi che preannunciano il maggiore e il minore. Con qualche elemento in più, sul piano della compenetrazione tra prassi orale e prassi scritta, grazie ai contributi di Nino Pirrotta<sup>82</sup> seguito poi da altri. Ma in estese aree del Paese, specialmente nelle regioni meridionali (con alcune zone più interne del nord) i contatti tra élite e popolo erano molto rari, tali comunque da non determinare fenomeni di *ascesa* e *discesa*. Sono dati di fatto che qualificano alcuni dei migliori esiti dell'analisi degli ultimi anni sui repertori orali. Così le strutture scalari, i ritmi, le forme, gli stili, svelano sistemi 'arcaici' (a volere accogliere le vecchie tassonomie), in ogni caso non influenzati dalla musica colta e dalla sintassi più corrente del tonalismo assimilato dalla tradizione orale.

È quanto prefigurava Carpitella dopo le prime ricognizioni regionali, non ancora giunte però alla fase divulgativa e all'analisi; un prezzo che l'Italia pagava con l'enorme ritardo delle registrazioni sul campo:

in questa musica popolare, rintracciabile soprattutto nell'Italia centro-meridionale e insulare (ma anche nell'arco alpino, in Liguria, in Piemonte), si incontrano scale *pre-pentatoniche*, *pentatoniche* e *modali*, *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<sup>83</sup>.

Erano gli argomenti che Carpitella opponeva a Massimo Mila in una ben nota polemica, ma che lo esposero a una replica tagliente proprio perché a quel momento (nel 1956) non si era ancora passati, secondo una formula corrente, "dal campo al tavolino", con la pubblicazione dei risultati di analisi aggiornate alle nuove co-

<sup>82</sup> N. Pirrotta, *Musica tra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1984.

<sup>83</sup> D. Carpitella, *Musica e tradizione orale*, cit., p. 260.

noscenze acquisite. Quindi Mila aveva ragione di sostenere, “sino a prova contraria”, che

una delle ipotesi più suggestive [...] per spiegare il graduale trapasso dalla concezione modale [...] alla moderna armonia tonale è la seguente: accanto alla musica dotta, principalmente chiesastica, fondata sui modi gregoriani, sarebbe esistito, lungo tutto il Medioevo, [...] un filone sotterraneo di musica popolare profana (e anche religiosa ma non liturgica) [...] caratterizzata dal ripudio dei complicati *modi* gregoriani e caratterizzata già allora da una pratica spontanea di quella che sarà, dopo il Cinquecento, la moderna armonia tonale<sup>84</sup>.

Ora quel disegno storico della musica italiana (e del ruolo delle espressioni popolari), evocato da Mila e che ha preso corpo tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, non regge – se non per realtà ben circoscritte – alla prova dei fatti e degli studi compiuti negli ultimi decenni. Studi che hanno inizio con contributi di Carpitella alle inchieste di De Martino, con l'individuazione, da parte di Collaer<sup>85</sup>, del prevalere di strutture modali nelle melodie siciliane e con le prime valutazioni di Alan Lomax<sup>86</sup> sui repertori raccolti in diverse regioni italiane. Seguiranno poi le analisi delle microscale nella musica sarda, quelle sull'oscillazione tonale/modale nella ballata piemontese, e ancora lo svelamento della sostanziale estraneità ad assetti tonali o pentatonici di repertori monodici molisani e lucani. E la bibliografia si arricchirà di uno studio pressoché esaustivo del danese Andreas F. Weis Bentzon sulle *launeddas*<sup>87</sup> che segna l'inizio di una fioritura di monografie sulla morfologia e il repertorio di singoli strumenti, grazie a Francesco Giannattasio, Piero Arcangeli e Giancarlo Palombini, Roberto Starec, Julijan Strajnar, Giovanni Dore e Gian Nicola Spanu, mentre a Leydi e a Guizzi si devono studi di sicuro rilievo scientifico su tutti gli strumenti popolari italiani<sup>88</sup>.

E ancora: molte acquisizioni storiografiche, disposte in una linearità di percorso dal *semplice* (la ‘creatività’ popolare) al *complesso* (la prassi compositiva colta), verranno messe in discussione dalla pluralità, nella tradizione orale, dei procedi-

<sup>84</sup> Ivi, pp. 264-265.

<sup>85</sup> Paul Collaer, *Nota etnomusicologica ai canti*, in Antonino Uccello, *Carcere e mafia nei canti popolari siciliani*, Palermo, Flaccovio, 1965, pp. 190-210.

<sup>86</sup> A. Lomax, *Nuova ipotesi sul canto folkloristico italiano nel quadro della musica popolare mondiale*, in «Nuovi Argomenti», 17-18 nov. 1955 - febr. 1956, pp. 109-136.

<sup>87</sup> A.F.W. Bentzon, *The Launeddas. A Sardinian Folk Music Instrument*, Copenhagen, Akademisk Forlag, 1969.

<sup>88</sup> Segnaliamo, per l'organologia e i repertori strumentali popolari, alcuni dei più notevoli lavori: F. Giannattasio, *L'organetto, uno strumento popolare contadino nell'era industriale*, Roma, Bulzoni, 1979; P.G. Arcangeli – G. Palombini, *Sulla ciaramella nell'Alta Sabina*, in «Culture Musicali», III, 56, genn.-dic. 1984, pp. 169-198; J. Strajnar, *Citira*, Udine, Pizzicato, 1988; R. Starec, *Strumenti e suonatori in Istria*, Udine, Pizzicato, 1990. Per gli strumenti musicali sardi: G. Dore, *Gli strumenti della musica popolare*, Cagliari, 1976; G.N. Spanu, *Sonos. Gli strumenti della musica popolare*, Nuoro, ILLISSO, 1994. Per l'organologia in generale: R. Leydi – F. Guizzi (a cura di), *Strumenti musicali e tradizioni popolari in Italia*, Roma, Bulzoni, 1985.

menti polivocali. Dai 'discanti' del *vatoccu* umbro-marchigiano, trascritti con rara finezza da Piero Arcangeli<sup>89</sup>, alle altre forme bivocali analizzate da Maurizio Agamennone e Serena Facci<sup>90</sup>, dai tessuti a quattro voci della tradizione sarda studiati da Pietro Sassu<sup>91</sup> a quelli a sette della Liguria raccolti e analizzati da Edward Neill<sup>92</sup> e Mauro Balma.<sup>93</sup> Una valutazione ad ampio raggio della polivocalità italiana anche in riferimento ad altre analoghe prassi musicali di diverse località, con particolari riferimenti all'area balcanica, si deve ancora ad Agamennone<sup>94</sup>.

Ma è la riflessione sui repertori confraternali di polivocalità orale in lingua latina e la loro collocazione liturgica e paraliturgica ad avere imposto inedite questioni sia agli storici della musica che ai demologi e agli storici della liturgia. Un primo risultato fu il Convegno di Venezia del 1985<sup>95</sup>; successivamente un terreno di incontro tra pratiche polifoniche colte e popolari è stato individuato da Ignazio Macchiarella nella prassi del falsobordone<sup>96</sup>. Arcangeli, che insieme a Leydi, Bonifacio Baroffio e Sassu, è stato tra gli iniziatori di una serie di iniziative editoriali e di studio, così riassume il senso di quel nuovo tema di indagine:

La 'scoperta' relativamente recente di un 'filone di oralità' liturgica e paraliturgica arriva come una salutare scossa, capace di far saltare un po' tutte le coordinate entro le quali si andava disegnando la carta etnomusicale d'Italia, di cui viene a suggerirci una nuova (più complessa e affascinante) chiave di lettura, specialmente riguardo ai repertori polivocali (sacri o profani, contadini ed/od urbani), che in questi ultimi anni, imprevedibilmente, vanno facendosi sempre più ricchi<sup>97</sup>.

Il lungo percorso delle ricerche etnomusicali dopo il Congresso di Etnografia del 1911, che ne vide la marginalità, trova un solido approdo nel Convegno di Etnomusicologia in Italia svolto a Roma dal 29 novembre al 2 dicembre del 1973<sup>98</sup>.

<sup>89</sup> P.G. Arcangeli, *Marche 1*, Musiche tradizionali del Maceratese, «I suoni», a cura di D. Carpitella, Cetra SU5006, 1982.

<sup>90</sup> M. Agamennone – S. Facci, *La trascrizione delle durate nella polivocalità a due parti in Italia*, in «Culture Musicali», I, 1982, pp. 89-106. Id., *Il cantare in coppia nella musica di tradizione orale italiana*, in *La polifonia in Friuli e in Europa*, a cura di C. Corsi e P. Petrobelli, Roma, 1989.

<sup>91</sup> P. Sassu, *Le strutture musicali*, in *Musica Sarda*, a cura di D. Carpitella – P. Sassu – L. Sole, Milano, dischi Albatros, 1972 (volume allegato).

<sup>92</sup> E. Neill, *La musica popolare ligure* (trascrizioni di Mauro Balma), Milano, Edizioni Sedimus, 1993. Id., *Il trallallero genovese: profilo storico e caratteri essenziali*, in «Culture Musicali», III, 5-6, 1984.

<sup>93</sup> M. Balma, *Il trallallero genovese: trascrizione e analisi musicale*, in «Culture Musicali», III, 5-6, 1984.

<sup>94</sup> M. Agamennone, *Polifonie*, Venezia, Il cardo, 1996.

<sup>95</sup> *Musica e liturgia nella cultura mediterranea. Atti del Convegno internazionale di studi*, a cura di P.G. Arcangeli, Firenze, Olschki, 1988.

<sup>96</sup> I. Macchiarella, *Il falsobordone*, Lucca, LIM, 1995.

<sup>97</sup> P.G. Arcangeli, *Inferenze e interferenze nell'analisi della polivocalità religiosa di tradizione orale*, in G. Mele – P. Sassu (a cura di), *Liturgia e paraliturgia nella tradizione orale* (Atti del Convegno), Santu Lussurgiu, 1992, p. 69.

<sup>98</sup> *Etnomusicologia in Italia. Primo Convegno sugli studi etnomusicologici in Italia*, a cura di D. Carpitella, Palermo, (s.d. ma 1974).

Per la prima volta gli etnomusicologi, accanto ai più prestigiosi demologi, ad alcuni filologi e a musicologi di primo piano, si riunivano per un incontro interdisciplinare. L'etnomusicologia riceveva un pieno accreditamento anche accademico, già visibile con la presenza, nelle Università di Roma e Bologna, di Carpitella e Leydi ai quali, diversi anni dopo, seguiranno Francesco Giannattasio, Tullia Marghini e Pietro Sassu. Ma l'aspetto più rilevante fu l'acquisizione del peso culturale della musica popolare italiana, attestata con la presentazione, in occasione di quel Convegno, del catalogo generale di tutte le registrazioni effettuate dalla Discoteca di Stato<sup>99</sup>. La volontà di rendere più visibile la ricerca etnomusicologica trovò poi uno sbocco naturale, nel 1974, con la fondazione della Società Italiana di Etnomusicologia. La SIE ha curato dal 1982 al 1990 (anno in cui ne ha sospeso la pubblicazione) la rivista «Culture Musicali», ricchissima di contributi, soprattutto da parte degli studiosi dell'ultima generazione.

È degli stessi anni un altro importante riconoscimento della disciplina con la partecipazione di Carpitella, dal 1977 al 1989, alle iniziative estive dell'Accademia Chigiana con i *Seminari internazionali di etnomusicologia*<sup>100</sup>.

Ma se il catalogo presentato nel 1973 rendeva noti con legittimo orgoglio i grandi risultati acquisiti, restavano ancora ampie zone del Paese da indagare a fondo. Infatti proprio alla vigilia del Convegno romano, con la nascita, presso la Regione Lombardia, dell'archivio «Cultura del mondo popolare», si era aperto un fronte d'indagine che negli anni successivi avrebbe rivelato potenzialità inaspettate con la pubblicazione di 14 volumi (uno per provincia e altri a carattere monografico) e di una fortunata collana di dischi a essi collegati. Leydi, coadiuvato da Bruno Pianta, intendeva colmare una lacuna nella conoscenza della musica popolare italiana spostando energie e interessi di studio nell'area settentrionale. Attraverso una capillare ricerca sul campo veniva alla luce una sbalorditiva ricchezza di musiche di tradizione orale, con repertori e stili vocali inediti e 'sistemi' musicali di inospettato rilievo. La visione d'insieme della musica popolare italiana assumeva così un respiro più ampio poiché sino allora nelle ricerche si era avuto uno sbilanciamento verso le regioni meridionali e insulari, quasi come sole depositarie di testimonianze etnografiche degne di assidue attenzioni. Naturalmente non erano mancate registrazioni al nord, ma erano state sporadiche e circoscritte. L'indagine sul terreno, al di là naturalmente dei lavori di Leydi e Pianta, si apriva a ulteriori contributi. La ricerca sui testi, sulle feste (con particolare attenzione ai Carnevali, alcuni dei quali di notevole interesse, come quelli di Bagolino e Schignano) e sulla cultura materiale era condotta da Italo Sordi, Glauco Sanga, Guido Bertolotti e Paola Ghidoli; la ricerca sulla musica veniva curata da Sassu. Si ebbero in seguito gli apporti di altri ricercatori già attivi nelle località già toccate dalle inchieste.

<sup>99</sup> *Etnomusica. Catalogo della musica di tradizione orale nelle registrazioni dell'Archivio Etnico Linguistico-Musicale della Discoteca di Stato*, a cura di S. Biagiola, Roma, 1973.

<sup>100</sup> *Etnomusicologica*, a cura di D. Carpitella, «Quaderni dell'Accademia Chigiana», XLIII, Siena, 1989.

Oggi l'etnomusicologia italiana ha portato a compimento un processo lungamente auspicato: ricchissimi archivi custodiscono 'voci' di tutte le regioni, l'editoria discografica dissemina senza sosta i cosiddetti "materiali di base", raccolti a partire dal dopoguerra, e i documenti sonori di recente acquisizione. Gli studi sulle diverse forme, sui repertori regionali e sui dati lessicali vedono il moltiplicarsi dei contributi. Ma la sua peculiarità è nell'aver trovato un più intimo collegamento con la realtà viva della tradizione orale, con quanto, di volta in volta (quasi si attingesse a un giacimento inesauribile), ha continuato ovunque ad affiorare. Nei suoi migliori esiti, accanto ai demologi di particolare sensibilità sociale, la disciplina ha saputo esprimere una non generica 'simpatia' umana (talvolta anche politica) nei confronti di cantori e suonatori ancora in grado di farsi protagonisti consapevoli di una robusta tradizione. Inoltre, l'etnomusicologia è in Italia ormai una componente essenziale degli studi sulla vita musicale (che è come dire della storia culturale) del Paese: un risultato che comporta però una inevitabile ridefinizione dei suoi metodi e delle sue finalità. La riflessione che la disciplina sviluppa su se stessa ha lo scopo di definire strategie adatte per contribuire efficacemente all'interpretazione del mondo di oggi: proprio per questo adombra la necessità di riposizionarsi tanto nei rapporti con la musicologia che nei confronti delle scienze sociali.

In questo ordine di problemi Giannattasio tende a tracciare una linea di demarcazione tra musicologia ed etnomusicologia, ribadendo le posizioni ortodosse che definiscono lo specifico statuto dell'etnomusicologia<sup>101</sup>, da intendersi, secondo Alan Merriam, "disciplina fredda", cioè estranea all'impiego di parametri estetici. I quali, seppure sempre taciuti, hanno avuto un'importanza non secondaria nella scelta dei temi di ricerca e nella segnalazione dell'intima qualità di musiche in grado di accendere ammirazione e rispetto tra gli occidentali eurocolti, che vi hanno scorto la coerente assunzione di specifici tratti formali e stilistici. E, sia pure con cautela, parametri estetici hanno sempre esercitato un ruolo non secondario nelle edizioni discografiche dei repertori raccolti. Dal canto suo, Magrini vorrebbe accentuare, nella ricerca, un approccio antropologico<sup>102</sup> che, per la verità, nella tradizione di studi italiana non è mai venuto meno: ne ha costituito, anzi, un aspetto centrale anche quando non enunciato esplicitamente.

Nell'esplorazione delle nostre regioni la ricerca è sempre stata in bilico tra l'"etnografia urgente", intesa come ansia di documentare e archiviare espressioni musicali in estinzione, e la capacità di farsi testimone delle trasformazioni in atto, del perdurare, in un intrico di elementi tradizionali e tratti inediti, dei dispositivi della tradizione orale.

<sup>101</sup> F. Giannattasio, *Il concetto di musica*, Roma, La Nuova Italia, 1992. Si veda in particolare, per quanto concerne la distinzione dei due ambiti disciplinari: «la prima studia la musica della "propria" cultura e la seconda le musiche delle "altre" culture. [L'etnomusicologia] può affrontare questioni intere al mondo musicale occidentale, a patto di non esprimere giudizi di valore», p. 21.

<sup>102</sup> *Uomini e Suoni. Prospettive antropologiche nella ricerca musicale*, a cura di T. Magrini, Bologna, Clueb, 1985.

Il profilo autosufficiente a autoreferenziale che la disciplina ha assunto in altri Paesi è impensabile in Italia perché i nostri repertori continuano a proporsi come una costellazione così ricca e variegata di forme, assetti lessicali e stili, da costituire un banco di prova per i più diversi approcci di analisi che la musicologia ha elaborato e continua a prospettare. Sono proprio le molteplici sfaccettature della musica popolare italiana a rendere viva e sempre ineludibile l'esigenza di attivare confronti e intrecci con altre discipline: l'insieme delle scienze sociali, anzitutto, dalla storia delle religioni all'etnografia all'antropologia, ma anche la filologia nel rapporto testo verbale/testo musicale, la storiografia musicale, le esplorazioni psicoacustiche e le teorie della percezione, l'organologia.

Così, ad esempio, l'analisi congiunta della formalizzazione verbale e di quella musicale nella tradizione orale ha finalmente messo in luce le sottili dinamiche di reciproche influenze tra parola e suono. Gli studi di Leydi sulla ballata si soffermano sui dispositivi di articolazione strofica dettati dalla sintassi musicale<sup>103</sup>; questione affrontata anche da Sassu<sup>104</sup> nell'indagine sui repertori monodici di alcune regioni settentrionali e da Magrini in Calabria<sup>105</sup>, e che è al centro delle affilate analisi di Roberto De Simone sui canti di area napoletana<sup>106</sup> e delle esplorazioni di Nicola Scaldaferrì sui repertori degli *arbëreshe* della Basilicata<sup>107</sup>.

L'inscindibile nesso tra profili melodici e catene fonetiche nello sviluppo delle 'microvarianti' – dal livello fonemico a quello ritmico a quello semantico – è al centro del tentativo compiuto da Sassu<sup>108</sup> (con la collaborazione del linguista Leonardo Sole) di intrecciare la linguistica strutturale all'etnomusicologia. Un metodo sviluppato e ripreso da Adamo<sup>109</sup> che è approdato ad analisi sonologiche collegate con misurazioni acustiche su alcune monodie vocali<sup>110</sup>. E da parte degli etnomusicologi italiani non sono mancate, negli ultimi decenni, efficaci studi 'fuori casa'<sup>111</sup>.

In ogni caso, nel secondo dopoguerra la provenienza prevalentemente musicologica dell'etnomusicologia italiana si è rinforzata. Nascono da questa matrice con-

<sup>103</sup> R. Leydi, *Appunti per lo studio della ballata popolare in Piemonte*, in «Ricerche Musicali», I, 1, 1977. Id., *Cante' bergera. La ballata piemontese nel repertorio di Terese Viarengo*, Vigevano, Diakronia, 1995.

<sup>104</sup> P. Sassu, *Un repertorio di mondarisi*, in *Pavia e il suo territorio*, a cura di R. Leydi, B. Pianta, A. Stella, Milano, Silvana, 1990, pp. 557-628.

<sup>105</sup> T. Magrini, *Canti d'amore e di sdegno*, Milano, Franco Angeli, 1986; Id. e G. Bellosi, *Vi dò la buonasera. Studi sul canto popolare in Romagna*, Bologna, Clueb, 1982.

<sup>106</sup> R. De Simone, *Canto e tradizioni popolari in Campania*, Napoli, Lato Side, 1979.

<sup>107</sup> N. Scaldaferrì, *Musica arbëreshe in Basilicata*, Lecce, 1994.

<sup>108</sup> P. Sassu, *Le strutture musicali*, in «Musica Sarda», cit. pp. 37-43. Vedi anche P. Sassu – L. Sole, *Le funzioni degli stereotipi nel canto popolare sardo*, in «Rivista Musicale Italiana», VII, 1, 1972.

<sup>109</sup> G. Adamo, *Metrica cantata metrica recitata*, in *Il verso cantato. Atti del seminario di studio*, Roma, 1988, pp. 55-68.

<sup>110</sup> Id., *Musica come evento sonoro: analisi acustica di canti a zampogna della Basilicata*, in *L'analisi musicale* (atti del convegno di Reggio Emilia, 1989), a cura di R. Dalmonte e M. Baroni, in «Quaderni di Musica/Realtà», vol. 27, Unicopli, Milano 1991 con CD audio.

<sup>111</sup> *Etnomusicologia italiana fuori casa*, in «Culture musicali. Quaderni di etnomusicologia», V-VI, 10-11, lug.-dic. 1986; gen.-giu. 1987. Scritti di G. Giuriati, T. Magrini, F. Giannattasio, S. Facci, A. Baldassarre.

tributi originali con punti di vista inediti nella valutazione di questioni prettamente musicali. Non ci riferiamo soltanto al pluridibattuto problema dei nessi tra *popolare e colto*, ma a sguardi trasversali che, se pure di provenienza etnomusicale, investono questioni musicologiche di più ampio respiro. Si pensi alle riflessioni di Carpitella sul primitivismo e l'esotismo nella musica contemporanea<sup>112</sup> e alla sua disanima del rapporto tra musicisti e popolo nell'Ottocento e nel Novecento<sup>113</sup>. Oppure alle libere incursioni di Leydi lungo fittizi confini disciplinari che talvolta pesano come ingombrante eredità storica di parcellizzazioni conoscitive. Ma anche ai rilievi dell'autore di questo scritto al concetto di *alterità* (spesso intesa come separatezza percettiva), costruito a spese della comprensione della musica come vasta e libera entità del pensare e dell'agire dell'uomo, come luogo – indipendentemente dai generi, dalle aree culturali e dagli strati sociali – di complessa elaborazione speculativa. Con l'intenzione di ribadire che la strada dell'integrazione con altri campi disciplinari è plausibile specialmente quando si ravviva la riflessione sulle strategie scientifiche del proprio campo di appartenenza:

Se in passato la marginalità italiana (talvolta da élite appartata) di etnomusicologi, musicisti d'avanguardia e ricercatori di acustica facilitava scambi e complicità, oggi le convergenze, che pure ci sono, sembrano sporadiche, faticose e complesse (salvo i casi in cui vengono istituzionalizzate) e si rivolgono all'analisi del suono e ai problemi sollevati dalla psicoacustica. Quando il compositore sperimentale rinuncia ai suoni ereditati dal linguaggio colto e ripensa alle radici dei parametri timbrici per realizzare un inedito universo sonoro, e quando, dal canto suo, l'etnomusicologo si pone il problema di esplorare gli esiti sonori del "pensiero selvaggio", di fatto si rinnova la vitalità di antiche convergenze<sup>114</sup>.

E se la ripresa, ancora timida e incerta, di questi interessi saprà coniugarsi più strettamente a nuovi indirizzi musicologici sempre più attenti ai consumi sociali della musica, all'esperienza storica delle trasformazioni linguistiche e alla produzione delle aree marginali e degli autori 'minori', si potrà allora sostenere che, grazie anche all'autorevolezza acquisita negli ultimi cinquant'anni, l'etnomusicologia saprà essere accolta con crescente convinzione nell'alveo di una musicologia 'senza prefissi'.

<sup>112</sup> D. Carpitella, *Il mito del primitivo*, in *La musica occidentale e le civiltà musicali extraeuropee*, a cura di S. Felici, Firenze, 1971.

<sup>113</sup> Id., *Musicisti e popolo nell'Italia romantica e moderna*, in *Conversazioni sulla musica*, Firenze, Il ponte alle Grazie, 1992, pp. 81-165.

<sup>114</sup> P. Sassu, *L'alterità musicale*, in «Sonus. Materiali per la musica contemporanea», fascicolo 16, VIII, 2-3, Potenza, 1996, pp. 10-19.