

FONDAZIONE GIORGIO CINI · VENEZIA · ISTITUTO PER LA MUSICA

*Acoustical Arts and Artifacts*

AAA · TAC

*Technology, Aesthetics, Communication*

AN INTERNATIONAL JOURNAL

7 · 2010

ESTRATTO



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

MMXI

Direttore / *Editor*

GIOVANNI MORELLI

Fondazione Giorgio Cini, Venezia

Università Ca' Foscari, Venezia

Comitato scientifico / *Scientific Board*

MAURIZIO AGAMENNONE · Università di Firenze

NICOLAS COLLINS · Art Institute of Chicago, Sound Department

PASCAL DECROUPET · Université de Liège

SIRO FERRONE · Università di Firenze

PASQUALE GAGLIARDI · Fondazione Giorgio Cini, Venezia

CARLO PICCARDI · «Ricerche musicali nella Svizzera Italiana», Bellinzona

Coordinamento editoriale / *Associate Editor*

VENIERO RIZZARDI · Università Ca' Foscari, Venezia

Per la migliore riuscita delle pubblicazioni, si invitano gli autori ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla redazione ed alla casa editrice, alle norme specificate nel volume

FABRIZIO SERRA, *Regole editoriali, tipografiche & redazionali*, Pisa-Roma, Serra, 2009<sup>2</sup>  
(ordini a: [fse@libraweb.it](mailto:fse@libraweb.it)).

Il capitolo *Norme redazionali*, estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile *Online* alla pagina «Pubblicare con noi» di [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net).

\*

«AAA · TAC» is an International Peer-Reviewed Journal.

The eContent is archived with *Clockss* and *Portico*.

# FESTIVAL, FESTE, EVENTI E PATRIMONIO IMMATERIALE: ALLA RICERCA DELLA TRADIZIONE

MAURIZIO AGAMENNONE

**A**LCUNE espressioni, idee e pratiche innovative, almeno rispetto alle riflessioni e teorie prevalenti non più di quindici e venti o anni or sono, vanno emergendo con una crescente frequenza e intensità, sia nel dibattito scientifico che nei multiformi ‘discorsi’ pubblici, circolanti in contesti e spazi assai diversi. Ne sono scaturite, e vi si sono affiancate, numerose esperienze di spettacolo dal vivo, formazione, documentazione, confronto politico-culturale, multiformi iniziative e imprese di turismo e *marketing* territoriale che hanno assunto vivacità e profili assai diversi in relazione alle aree culturali e ai soggetti (individui, gruppi, enti e istituzioni, imprese) impegnati. Di seguito, cercherò di render conto di queste vicende, almeno di quelle che conosco meglio.

## 1. PATRIMONIO E PROCESSI DI PATRIMONIALIZZAZIONE

Piuttosto recente è la questione della patrimonializzazione concernente i cosiddetti ‘beni immateriali’: un grosso impulso è giunto dalla ‘normativa’ UNESCO che protegge, valorizza e promuove il patrimonio culturale intangibile (UNESCO 2003) e la diversità delle espressioni culturali (UNESCO 2005). La conservazione dei beni materiali e ambientali è da lungo tempo prassi consolidatissima: i monumenti e il paesaggio si vedono, si toccano, tendono a restare ‘immobili’, nel breve e medio periodo; le modificazioni di tali beni avvengono con una certa lentezza, tali da poter essere rilevate, controllate e, generalmente, ci si impegna per scongiurarne o rallentarne gli esiti più clamorosi. Viceversa, i beni cosiddetti immateriali sono intrinsecamente volatili, effimeri, piuttosto problematici da individuare e circoscrivere, tematizzare e classificare, assai difficili da ‘fermare’, sia nel tempo che nello spazio: la loro eventuale protezione è assai più recente e risulta ancora molto fluida e controversa.

Stando alla convenzione UNESCO, con la definizione ‘patrimonio immateriale’

si intendono le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale. Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla storia e dà loro un senso d’identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana.<sup>1</sup>

Perciò, al centro di questa nuova prospettiva si collocano soprattutto ciò che gli antropologi definiscono *pratiche* (procedure e operazioni con cui si mettono in atto comportamenti produttivi ed espressivi e modi di comunicazione specifici) e *saperi* (repertori di conoscenze e competenze, abilità, memorie, miti, racconti, lingue / dialetti, ecc.). La prospettiva UNESCO, inoltre, riconosce come pratiche e saperi non possano facilmente essere separati e distinti dagli oggetti (manufatti, strumenti, ecc.) con cui vengono tradotti in fatti culturali osserva-

<sup>1</sup> UNESCO 2003, *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, Paris, 17 ottobre 2003; cito dalla traduzione in italiano: Art. 2. Definizioni, p. 2); a tal proposito, cfr. Bortolotto 2008. La Repubblica italiana ha ratificato la convenzione UNESCO piuttosto in ritardo, il 27 settembre 2007. Il ministro per i Beni e le Attività culturali di allora, Francesco Rutelli, istituì un comitato di esperti per la realizzazione di iniziative di studio e di spettacolo concernenti i beni immateriali italiani, presieduto dall’antropologo Paolo Apolito. Il successivo ministro, Sandro Bondi, non ha più convocato tale organismo.

bili e fruibili. Inoltre, ne individua il 'trascinamento' generazionale e la mobilità: pratiche e saperi si esplicano nel loro diretto manifestarsi in azioni performative concrete, nelle quali si esercitano altresì prospettive come la variazione estemporanea, la trasformazione e la invenzione individuale. Si intuisce pure che, piuttosto che a grandi agglomerati urbani e metropolitani, gli estensori della convenzione abbiano pensato a comunità locali, anche a piccoli gruppi periferici, strettamente integrati con l'ambiente di insediamento: queste aree socio-culturali, evidentemente, sono state individuate come uno scenario particolarmente favorevole alla espressione di specifiche diversità culturali, spesso di remota tradizione e tali da connotare profondamente le opzioni locali, in una prospettiva differenziante rispetto ad altre comunità e altri gruppi locali. L'interesse UNESCO, inoltre, appare orientato soprattutto verso pratiche espressive nelle quali risulta prevalente la tradizione orale dei testi, considerati, anche per questo, patrimonio diffuso e largamente condiviso: ne risultano esclusi, perciò, tutti i testi e le pratiche afferenti all'egemonia culturale occidentale, prevalentemente improntati a procedure diverse di scrittura e notazione, strettamente riconducibili a specifiche responsabilità autoriali e protetti da ben altra legislazione. Seccamente, si può rilevare come in queste procedure UNESCO risultino largamente privilegiate le espressioni di comunità locali (tradizioni rurali o pastorali, prevalentemente, oppure tradizioni urbane, ma assai connotate localmente) e le manifestazioni d'arte di culture extra-europee: evidentemente, si tratta di una risposta di carattere geopolitico ad un'energica richiesta di compensazione verso pratiche e testi poco presenti nel sistema mediale e nello scenario internazionale dello spettacolo dal vivo, laddove, invece, le pratiche e i testi di matrice colta euro-americana (occidentale), nonché le produzioni di matrice *popular*, sono stabilmente alimentati da un consolidato sistema organizzativo e produttivo a proiezione globale.

A partire dall'inizio del decennio in corso – quindi, ancor prima che fosse perfezionata la convenzione UNESCO – sono state composte diverse 'liste' di beni immateriali da valorizzare, e sono stati attribuiti numerosi riconoscimenti, con denominazioni mutevoli ('tesoro vivente dell'umanità', oppure 'capolavoro del patrimonio immateriale dell'umanità'), abbastanza rappresentativi dei principi suindicati. Cito soltanto alcune delle pratiche riconosciute finora, e seleziono quelle di particolare interesse musicale, a partire dagli unici due esempi concernenti tradizioni italiane:

a) il *Teatro delle marionette siciliane. Opera dei pupi siciliani*: teatro con marionette, nelle due tradizioni catanese e palermitana (2001);

b) il *Canto a tenore dei pastori del Centro della Barbagia*: poesia cantata in combinazione polifonica maschile (2005);

c) il teatro *Nogaku*: genere teatrale giapponese risalente al XIV secolo (2001);

d) la polifonia tradizionale della Georgia (2001);

e) il *Mugham* dell'Azerbaijan: musica azera di tradizione classica (2003);

f) il *Balletto reale khmer*: danza di corte della Cambogia, con azione pantomimica, eseguita in occasioni cerimoniali, nuziali e funebri (2003);

g) la polifonia albanese intonata sull'*iso* (Iso-Polifonisë Popullorë Shqiptare): polifonia vocale, costituita dalla interazione di due voci sole, ad azione prevalentemente antagonista, sostenute dall'*iso*, il 'bordone' unisono di gruppo (2005);

h) le *Bistritsa Babi* (nonne di Bistritsa): polifonia femminile del villaggio di Bistritsa, collocato nei dintorni di Sofia (2005);

i) il teatro *Kabuki*: genere teatrale giapponese sorto nel XVII secolo (2005);

j) la rappresentazione *Ramlila*: pratica teatrale indiana basata sulla recitazione delle vicende di *Rama*, tra le principali divinità hindu presenti nella saga del *Ramayana* (2005);

k) il *Fujara* e la sua musica: flauto di registro grave (lungo da 150 a 170 cm) della Slovacchia centrale; si riconosce il valore dell'oggetto (strumento musicale) e del repertorio connesso (2005);

l) il *Tango*: danza di coppia di tradizione rioplatense; il riconoscimento è stato sollecitato e sostenuto congiuntamente da Argentina e Uruguay (2009).

In seguito alla definizione delle procedure UNESCO, Stati, regioni, municipalità e altri enti si sono intensamente impegnati nella prospettiva aperta da quelle disposizioni: numerose comunità locali si sono messe in febbrile movimento per accedere al riconoscimento internazionale e diverse regioni europee hanno istituito un proprio registro dei beni e delle eredità immateriali.<sup>1</sup> Come si intende, l'acquisizione di un marchio di 'qualità e specificità culturale' è stata subito considerata come un efficace fattore di attrazione verso i flussi del turismo a 'vocazione' culturale, che nelle statistiche degli ultimi anni risulta essere sempre più consistente. Ciò è sembrato particolarmente favorevole soprattutto per le regioni meno interessate dalla presenza di ingenti e maestosi beni materiali o meno favorite da una natura straordinariamente 'benigna': quindi, piuttosto che su un passato particolarmente generoso nelle emergenze monumentali (architetture, opere visuali, aree archeologiche, ecc.) o su un ambiente e un paesaggio oltremodo suggestivi, si è cercato di puntare sui comportamenti 'vivi' degli uomini e delle donne, impegnati in operazioni che non possono essere osservate, ascoltate e fruitte se non nelle azioni 'viventi' di quelle donne e quegli uomini, nel territorio di insediamento, oppure, lontano da questo, chiedendo a quegli stessi protagonisti di rendersi itineranti e muoversi verso altri contesti e ambienti dove la curiosità, le istanze di conoscenza e di intrattenimento a vocazione 'culturale' risultino più forti e dinamiche.

Così, pure, è esplosa una estesa valutazione critica da parte degli specialisti che, rapidamente, sembrano essersi impegnati soprattutto in due direzioni:

a) verso il censimento di pratiche e saperi ritenuti degni di riconoscimento (l'individuazione del patrimonio e la fornitura della relativa documentazione, mediante la composizione dei nutritissimi 'dossier' che le procedure UNESCO impongono, per poter concorrere al riconoscimento internazionale);

b) verso l'individuazione dei processi di patrimonializzazione (le operazioni che i numerosi attori sociali, impegnati nelle diverse comunità, mettono in atto, con i propri mezzi e 'poteri', non raramente conflittuali e discordanti): quindi, non tanto che cosa conservare e valorizzare (patrimonio), ma, piuttosto, come mettere in atto (processi) 'politiche' di conservazione e valorizzazione, con quali motivazioni, quali interlocutori, quali obiettivi e interessi, con quali alleanze e risorse, contro quali antagonisti e avversari.<sup>2</sup>

Localmente, presso alcuni protagonisti delle pratiche oggetto di osservazione, e presso alcuni studiosi, sono emerse non poche reazioni critiche e impazienze, soprattutto nei confronti di gerarchie e riconoscimenti operati 'dall'alto' (da parte di valutatori impegnati nel rispetto di parametri troppo rigidi e orientati da un approccio sostanzialmente 'universalista', benché applicato a patrimoni locali), nonché verso i rischi di 'incasellamento' di esperienze vive e costantemente mutevoli.<sup>3</sup> Altri attori, invece, come s'è detto, vi hanno visto un indiscutibile volano di sviluppo, capace di attrarre visitatori e risorse verso le aree favorite dal prestigiosissimo riconoscimento internazionale.

## 2. GLOBALIZZAZIONE E REAZIONI LOCALI: FESTIVAL, 'EVENTI', COSTRUZIONI E DIFESE IDENTITARIE

Un altro processo che mi pare opportuno rilevare e commentare può essere descritto come una sorta di 'rivincita delle periferie', la manifestazione di un ritrovato orgoglio del proprio

<sup>1</sup> Tra le altre esperienze italiane, cito la tempestiva deliberazione della Regione Sicilia che ha istituito il proprio Registro delle Eredità Immateriali (REI), con Decreto Assessoriale dell'Assessorato dei beni culturali, ambientali e della pubblica istruzione (D.A. del 26 luglio 2005); successivamente, anche la Regione Lombardia ha approvato una norma sulla «Valorizzazione del patrimonio culturale immateriale» (delibera n. VIII/708 del 14 ottobre 2008, legge regionale n. 27).

<sup>2</sup> Negli studi europei, un impulso 'apripista' si è avuto con la riflessione proposta da BERARDINO PALUMBO 2003.

<sup>3</sup> A tal proposito, in relazione a un eventuale riconoscimento UNESCO dell'improvvisazione in ottava rima in Toscana, su cui si comincia a discutere localmente, cito una recente riflessione di Fabio Dei: «I lupi sono salvati dall'estinzione proibendone la caccia; un monumento è salvato dal crollo attraverso il restauro [...]. L'analogia con i fenomeni culturali 'immateriali' non funziona: questi si modificano costantemente, e semmai 'salvarli' vuol dire documentarli. Immobilizzarli nelle caselle dei capolavori dell'umanità o dei tesori viventi significa *ipso facto* trasformarne il contesto, stravolgendone completamente la natura. L'Unesco è come Re Mida: dove mette le mani, trasforma fenomeni effimeri ma vivi in statue d'oro» (DEI 2009, 253).

‘territorio’, del ‘paese’, di una ‘provincia’ percepita come area coesa, tuttavia marginale o lontana rispetto a un centro egemonico solitamente urbano-metropolitano, sede dell’*establishment* politico, economico, finanziario e di importanti e prestigiose istituzioni e imprese culturali: una ‘rinascita’ del ‘locale’ che tuttavia non è percepita e vissuta nelle viete forme dell’arroccamento municipalistico e ‘strapaesano’, ma, invece, tende spesso a flettersi e aprirsi verso l’esterno, con l’ambizione e l’orgoglio di produrre esperienze e progetti del tutto originali e innovativi, che proprio negli abituali centri egemonici possono riverberarsi e suscitare maggiore attenzione, invertendo i consueti moti di attrazione. Si può ricondurre questa prospettiva alle numerose e diverse modalità con cui il ‘locale’ si contrappone alla ‘globalizzazione’ che informa di sé il mondo, sollecita movimenti estesi di merci, risorse persone, informazioni, con la prevalenza di imprese sovranazionali che tendono a sostituirsi ai singoli stati e agli organismi internazionali di controllo e programmazione. Può essere che questa reazione sia stata generosamente enfatizzata, che il cosiddetto ‘glocale’ non sia affatto tale da arginare l’ansia uniformatrice del ‘globale’: tuttavia, mi pare che alcune esperienze in questa direzione possano essere individuate proprio nell’ideazione e allestimento di alcuni programmi di spettacolo dal vivo, dedicati soprattutto alla musica e alla danza, programmaticamente costruiti su motivi e presupposti fortemente connotati e non rilevabili altrove, utilizzati come piattaforma di lancio per alimentare due prospettive diverse, ma spesso convergenti: a) l’affermazione di alcuni tratti locali, assunti come vettore identitario; b) l’aspirazione a costruire, intorno ai tratti individuati, esperienze di spettacolo ad azione inclusiva, vale a dire tali da attrarre e integrare pratiche e persone esterne o lontane dall’alveo originario. Non raramente, alcune di queste esperienze sono state progettate e sostenute anche grazie a una ‘trazione’, o forzatura, di programmi e misure di collaborazione dell’Unione Europea. Anche in questo caso, mi limito a descrivere esperienze che conosco, più o meno direttamente.

### 2. 1. *Zampogne e cornamuse in Molise*

Alcuni importanti festival europei sono costruiti intorno a strumenti musicali specifici, oggetti e manufatti considerati particolarmente rappresentativi di storie, tradizioni, repertori e saperi locali, esperienze di vita di uomini e donne, tali da connotare in profondità – nell’immaginario, nella letteratura, ma anche nella storia sociale e culturale – alcune micro-aree a ‘vocazione’ assai specializzata.

Il *Festival internazionale della zampogna* di Scàpoli, località di 600 abitanti posta in montagna, nella provincia di Isernia, a cavallo tra Molise e Lazio, si svolge da oltre trentacinque anni e costituisce un punto di riferimento irrinunciabile per molti appassionati europei e dell’emigrazione nelle Americhe: il paese è noto per essere, da generazioni, residenza abituale di numerosi zampognari ‘questuanti’ e itineranti in diverse regioni italiane ed europee. Nell’ultima settimana di luglio, per le strade del piccolo villaggio si possono incontrare cornamusai iberici, scozzesi, irlandesi, slovacchi, serbi, macedoni, bulgari, bretoni, belgi, nonché zampognari di tutte le regioni italiane, impegnati a suonare dovunque, per strada e in piazza, e, la sera e il pomeriggio, su palchi diversi. Nel tempo il Festival molisano ha esteso i suoi interessi alla documentazione e alla ricerca (seminari di approfondimento su strumenti e repertori specifici, con i migliori esecutori; pubblicazione di cd e volumi), alla formazione dei musicisti (corsi per suonatori), alla produzione (corsi per costruttori di zampogne e programmi per la coltivazione di alberi da cui trarre i legni necessari), alla conservazione (museo e mostre di strumenti). Inoltre, nell’ideazione artistica ha moltiplicato i motivi di interesse, ospitando sul palco strumentisti provenienti da tutte le regioni europee a rappresentare i più diversi repertori locali; ha altresì favorito l’integrazione tra musicisti appartenenti a tradizioni diverse e lontane, accogliendoli in speciali *ensembles* fortemente eterogenei, in occasioni appositamente convocate. Così, si sono trovati ad agire insieme musicisti testimoni di tradizioni lontane, che non avevano esperienze condivise e talvolta non si conoscevano affatto: sorprendentemente, alle orecchie di molti osservatori, proprio

in questo agire insieme (preparato in complessi e avventurosi 'set' di prove) molti musicisti hanno potuto scoprire alcuni elementi comuni (nell'assetto organologico degli strumenti, ma anche nelle pratiche locali di afferenza) che hanno condotto alla esecuzione di concerti di qualità e respiro diversi, talvolta con esiti effimeri, ma spesso assai soddisfacenti e più stabili nel tempo; a tale scopo, sono stati invitati alcuni musicisti – considerati quali 'compositori in residenza', oltre che 'maestri concertatori' – per mettere insieme, con una 'scrittura' originale, musicisti 'locali' e musicisti 'esterni', ognuno testimone della sua tradizione, del suo talento e dei suoi saperi: ai 'compositori in residenza' spettava il compito di trarne il meglio, in testi che si è voluto fossero molto innovativi rispetto ai fattori di partenza e alla somma degli 'ingredienti' iniziali; si è così sperimentata la costruzione di una intera orchestra di zampogne, cornamuse, pifferi, altre ance e ritmica, che è stata messa a disposizione di strumentisti e compositori ogni anno diversi. Ancora, nella stessa prospettiva, il Festival molisano ha commissionato ed eseguito numerose partiture originali, affidate ad altrettanti compositori, in cui zampogne diverse sono state combinate con altro strumento concertante (sassofono, chitarra, violino, violoncello) e orchestra d'archi.<sup>1</sup> L'affluenza di pubblico (con ingresso libero) alle proposte molisane è stata costantemente caratterizzata da una ampia partecipazione, tale da saturare completamente gli spazi e le offerte di ospitalità, con un fortissimo afflusso di provenienza interregionale e internazionale, e non poche famiglie e gruppi di appassionati che programmano parte delle proprie vacanze in relazione al calendario del Festival. Anche i riscontri esterni sono stati molto favorevoli, nei confronti di enti e programmi simili, con accorti 'gemellaggi' verso località con analoga 'vocazione', e un efficace accesso ai programmi di collaborazione europea.<sup>2</sup> Paradossalmente, questa felice ed estesa esposizione internazionale sembra aver depresso l'intervento e il sostegno delle autonomie locali (regione, provincia, comune), probabilmente più interessate a iniziative e manifestazioni di maggiore risonanza locale:<sup>3</sup> la stessa amministrazione comunale, piuttosto che integrare i programmi comunali con quelli dei promotori locali del Festival,<sup>4</sup> ha inteso assumere talvolta iniziative proprie, con esiti di contrasto.<sup>5</sup>

In ogni caso, il manufatto locale, la zampogna, sembra essersi progressivamente emancipato dai malintesi generati da un passato di povertà e marginalità stagionale: le zampogne di tradizione italiana, nei diversi tipi organologici, sono ormai strumenti musicali pienamente disponibili verso scritture e pratiche musicali multiformi e complesse, piuttosto lontane dalle connotazioni originarie, pur conservando la capacità di esprimere le specifiche consuetudini rituali. In questa prospettiva, è opportuno anche individuare gli esiti di una sfida, alimentata soprattutto dal fare di alcuni musicisti, gruppi musicali e operatori culturali, insita nell'ambizione a trasformare oggetti e memorie percepiti come non precisamente nobili e seducenti, in strumenti e pratiche con cui essere pienamente attivi nella contemporaneità.

## 2. 2. *Cornamuse, ghironde e fisarmoniche a Saint Chartier*

A partire dalla metà degli anni settanta del secolo scorso, grazie all'iniziale impegno entusiasta e tenace di pochi appassionati, si tengono a Saint Chartier (Francia centrale) i *Rencontres*

<sup>1</sup> Chi scrive ha assunto la direzione artistica del Festival molisano, dal 1996 al 2002 ed è responsabile delle scelte di programmazione effettuate in quegli anni.

<sup>2</sup> Nel periodo 1998-2002, a Scàpoli è stato attivo un programma di collaborazione europea denominato *Leader II (Programma europeo per lo sviluppo rurale)*: il progetto locale era intitolato *Vivere con la zampogna*.

<sup>3</sup> Un programma a forte proiezione internazionale potrebbe risultare, a giudizio di alcuni amministratori locali, meno interessante rispetto a iniziative di interesse più circoscritto; da queste ultime, presumibilmente, è facile aspettarsi un più favorevole riscontro elettorale: i cittadini di altre regioni italiane o europee, infatti, votano altrove.

<sup>4</sup> Il *Circolo della zampogna* di Scàpoli, fondato nel 1990, è stato a lungo responsabile della organizzazione del Festival molisano, nonché dell'ideazione e attuazione del già citato progetto europeo *Vivere con la zampogna*. Ringrazio Antonietta Caccia e Angelo Bavaro, autorevoli rappresentanti del *Circolo*, per avermi fornito alcune preziose informazioni.

<sup>5</sup> La località molisana ospita due distinti *Musei della zampogna*, collocati a distanza di poche decine di metri l'uno dall'altro, con personale, risorse e dotazioni proprie, uno di proprietà comunale, più recente, e un altro di ispirazione associazionistica: tuttavia, sembra che negli ultimi mesi questa paradossale dicotomia – e unica, per quanto ne sappia – vada ricomponendosi, verso una gestione unitaria che riesca a contenere i costi di gestione e valorizzi conservazione e fruizione.

*internationales des Luthiers et Maîtres sonneurs*.<sup>1</sup> Il calendario delle attività, dopo quattro o cinque giorni, si concludeva il 14 luglio, per cedere il passo, in tarda serata, ai balli di piazza tipici della festa nazionale francese. L'edizione del 2010, invece, comincia il 15 luglio: si apre, quindi, alla conclusione della stessa festa. La denominazione riprende il titolo di un romanzo di George Sand (*Les maîtres sonneurs*, 1853) che racconta la vita dei cornamusai del XVIII secolo, ambientato proprio nel villaggio di Saint Chartier. La tradizione locale della cornamusa, pur robusta in passato, è apparsa progressivamente declinante nel corso del Novecento, e tra le ultime generazioni se ne conservava un'opaca memoria: il Festival di Saint Chartier, nel tempo, ha contribuito enormemente alla rinascita dello strumento in tutta la Francia e in Europa, alla ripresa dei repertori e delle esperienze di danza connesse. Perciò, il patrimonio immateriale (il manufatto e le pratiche relative) è stato in gran parte ricostruito e 'rigenerato', assunto da nuovi testimoni, con esiti sorprendenti: nell'edizione di quest'anno (2010), Saint Chartier ospiterà oltre 130 liutai,<sup>2</sup> provenienti soprattutto dalla Francia, ma anche da Regno Unito, Ungheria, Spagna, Svizzera, Germania, Portogallo, Paesi Bassi, Belgio e Italia: in una grande area affollata di *stands*, espongono e vendono soprattutto aerofoni a sacco (cornamuse diverse), ghironde, cordofoni, fisarmoniche, rappresentativi di usi locali molto connotati. I concerti si svolgono nella prima serata (l'accesso è governato da formule diverse di abbonamento), preceduti da manifestazioni per bambini e numerose offerte di spettacolo per gruppi circoscritti, con pedane per il ballo e palchi liberi e autogestiti di improvvisazione, impegnati per tutta la giornata, cui si aggiunge una lunga coda notturna di danze collettive, fino alle prime ore del mattino successivo. Vi si affiancano, ancora, conversazioni e seminari su argomenti diversi e, non raramente, su aspetti specifici della vita tradizionale locale (2010: dimostrazioni di aratura con traino a buoi). L'offerta ha carattere residenziale e punta a impegnare visitatori e appassionati per tutti i giorni della programmazione, dal pomeriggio fino a notte fonda: la maggior parte dei partecipanti è accolta in grandi aree allestite a campeggio poiché l'ospitalità alberghiera non è assolutamente sufficiente a soddisfare le richieste di migliaia di persone. I musicisti e i gruppi musicali provengono da tutta Europa, ma non mancano presenze di altri continenti (2010: Giappone e Mongolia). Inoltre, ogni anno gli *Incontri internazionali* di Saint Chartier ospitano un artista 'in visita', testimone di pratiche locali fortemente connotate: nel 2010 l'*Artiste associé* è Mic Baudimant, interprete del *briolage*, tipica espressione cantata degli aratori del Berry, regione della Francia centrale. Quest'anno, bicentenario della nascita di Fryderyk Chopin, il programma ospita un singolare concerto con musiche del Berry (il compositore polacco vi soggiornò ripetutamente, insieme con George Sand), riorchestrate per un *ensemble* che unisce il pianoforte a violini, cornamuse e ghironde. Nella proposta musicale degli *Incontri internazionali* di Saint Chartier sembra emergere un'attenzione privilegiata per le musiche di danza e le polifonie vocali, in assetti prevalentemente acustici: i gruppi con strumentario elettrico e supporti informatici, pur presenti, non sono ospitati frequentemente. La predilezione per le danze sembra costituire il filo rosso che lega questa programmazione alle pratiche tradizionali: anche se sono mutati i luoghi e le circostanze cerimoniali, il ballo, in effetti, è ancora largamente attivo (pur se con figure e movimenti coreografici talvolta problematici e incongrui) come occasione di piacere ed esuberanza motoria, confronto sociale, seduzione e incontro di coppia, costruzione di una più intima e armoniosa confidenza con il proprio corpo, compensazione di posture gravose, e gli stessi musicisti, impegnati nell'accompagnamento delle danze, continuano ad alimentare altresì una percezione molto forte in numerose consuetudini locali, che vede la musica strumentale porsi 'al servizio' di altre pratiche sociali. Ancora una valenza sembra marcare profondamente la programmazione di Saint Chartier: la celebrazione della 'ruralità', e di una certa arcana e remota bellezza insita in essa, valorizzate dai contadini, coltivatori e allevatori locali, dai loro figli e nipoti, o rein-

<sup>1</sup> Come si vede, il Festival francese è 'coetaneo' del Festival molisano prima descritto.

<sup>2</sup> Gli spazi sono piuttosto contesi e costosi: è questo un indice della favorevole proiezione commerciale dell'esposizione.



ventate, come esperienze apprese *ex novo*, da cittadini delusi o impegnati a cercare un'altra qualità della vita e del tempo, oppure, ancora, recuperate da musicisti irrequieti, ansiosi di sperimentare una presenza professionale su strade non troppo affollate o desiderosi di 'nuovi' suoni e 'nuovi' modi performativi. Tuttavia, anche in questa esperienza francese possiamo evidenziare il ricorrere di alcuni motivi a forte connotazione locale, assunti come punti di forza – irrinunciabili, e non rilevabili altrove – dell'offerta artistica e culturale. Li richiamo: la narrazione fondativa di una scrittrice, originaria della regione; alcuni oggetti (cornamuse e ghironde) e alcune danze (*bourrée*); un paesaggio (l'ambiente rurale e certe emergenze architettoniche di interesse storico); alcune memorie (storie di vita; saperi: tecniche di conduzione agricola; personalità rilevanti).

### 2. 3. Un festival 'nazionale'

Piuttosto diversi sembrano la storia e il profilo culturale di un prestigioso programma che si tiene in Bulgaria, a Koprivshtitza, località situata a 1.060 m di altitudine, nella catena montuosa denominata Sredna Gora, circa cento chilometri a est di Sofia. La città è considerata la culla dell'indipendenza nazionale: ospita le case-museo di numerose personalità che hanno alimentato il 'risorgimento' bulgaro e proprio in questa località ebbe inizio la cosiddetta 'Insurrezione di aprile' (*Aprilsko Vustanie*) che condusse alla liberazione dal dominio ottomano, avvenuta nel 1878. Il *Festival nazionale del folklore bulgaro*<sup>1</sup> si tiene ogni cinque anni, nella prima settimana di agosto, per tre giorni consecutivi (6-8 agosto 2010). La prima edizione risale al 1965, promossa dal regime socialista guidato da Todor Hristov Živkov: l'obiettivo, allora, era favorire la percezione e consapevolezza dell'identità nazionale attraverso la rappresentazione panoramica e unitaria delle diverse identità regionali; la localizzazione non fu casuale, e la scelta di Koprivshtitza (culla della 'rinascita' bulgara) rappresenta ancora fortemente l'intenzione originaria di questo grandissimo Festival. Nel tempo, a questa si sono aggiunte altre valenze: all'iniziale istanza nazionale si è affiancata progressivamente una maggiore e più accorta sensibilità per le connotazioni e differenze locali, regionali e sub-regionali. Tuttavia, è rimasta una forte impronta istituzionale che segna profondamente i criteri di accesso: una selezione sceglie musicisti e gruppi prima di ogni edizione, e una giuria attribuisce premi e riconoscimenti a quanti si impegnano nel Festival; uno dei parametri di giudizio più rilevanti è la fedeltà della *performance* (esecuzione musicale, coreutica, recitazione, ecc.) ai modelli tradizionali e possono partecipare alle selezioni solo i gruppi provenienti da una delle ventotto regioni bulgare.

La partecipazione è cresciuta enormemente: si calcola che alle prime edizioni partecipassero circa duemila musicisti, mentre all'ultima (2005) risulta ve ne fossero oltre ottomila. Anche l'affluenza di pubblico appare enorme: alcuni siti informatici la stimano in circa 280.000 persone (2005), ma si tratta di valutazioni non pienamente attendibili che non riescono a quantificare con giusta approssimazione una affluenza che tuttavia è da tutti percepita come altissima. I musicisti (strumentisti e vocalisti) e i danzatori, provenienti da tutta la Bulgaria, sono ospitati su sette palchi distinti, attivi contemporaneamente dalla mattina a notte fonda, per i tre giorni del Festival. La durata delle esibizioni è piuttosto variabile: i palchi disponibili sono frequentati con tempi e programmi diversi, cui corrisponde una certa mobilità dei partecipanti all'interno della grande area allestita per l'occasione. Una cifra tipica del Festival di Koprivshtitza è determinata dalla costante competizione che oppone i musicisti e gruppi partecipanti: ogni palco è 'presidiato' da una giuria, particolarmente competente nelle musiche di una specifica regione. Oltre l'esecuzione musicale, il giudizio si estende alla valutazione dei costumi tradizionali indossati dagli esecutori e ai modi dell'azione coreutica proposta in scena. Nelle prime edizioni i vincitori ricevevano medaglie

<sup>1</sup> La denominazione in bulgaro è la seguente: «Национален събор на българското народно творчество» («Nacionalen sabor na balgarskoto narodno tvorchestvo»).

nettamente 'gerarchizzate' (oro, argento e bronzo); nell'ultima, si è ritenuto opportuno ridurre la portata valutativa delle decisioni assunte dalle diverse commissioni, che si sono limitate ad attribuire due soli riconoscimenti: targa 'verde', per la sola partecipazione, e targa 'rossa', per le esecuzioni di grande rilievo. Tuttavia, questa opzione sembra non aver soddisfatto le attese dei numerosissimi partecipanti e degli stessi musicisti, che avrebbero preferito una segnalazione più netta e articolata dei meriti e capacità espressi.<sup>1</sup> A margine dei concerti e spettacoli si sono anche tenuti seminari, conferenze ed esposizioni di costumi.

Rispetto ad altre esperienze europee la cifra artistica del Festival di Koprivshitzza appare molto più sensibile alla preservazione di strutture, forme e tratti ritenuti tipici delle espressioni tradizionali (una delle sue finalità esplicite è proprio la conservazione e tutela del folklore bulgaro): ciò comporta che siano assenti musicisti e gruppi musicali di matrice *world*, con strumenti elettrici, dispositivi informatici e ritmiche 'esterne'. D'altra parte, nella prospettiva storico-culturale dei regimi socialisti europei, anche in conseguenza di soluzioni già sperimentate nell'allora Unione Sovietica, le espressioni e i manufatti di matrice rurale e pastorale sono stati assunti in una dimensione assai diversa rispetto all'esperienza euro-occidentale: oltre le necessità di autotutela 'nazionalistica' (e i presupposti del Festival di Koprivshitzza, come s'è visto, possono essere assimilati a questa istanza), gli oggetti e le pratiche del 'popolo' sono assurti al rango di vere e proprie arti (pur minori), tutelate in spazi di conservazione appositi, e consolidate in un 'fare' anch'esso istituzionale, costruito su numerosi corsi e programmi formativi che hanno plasmato anche la musica e la danza. Gli esiti di questa prospettiva, nell'arco di almeno tre generazioni, sono molto interessanti, valutati con prospettive critiche diverse. Da una parte si sostiene che questa assunzione a livello istituzionale (conservatori di musica e accademie) di pratiche altrimenti dislocate in contesti cerimoniali e rituali, ne abbia trasformato in profondità i processi performativi, determinandone una sorta di 'cristallizzazione', che esclude proprio quegli adattamenti e trasformazioni che sono irrinunciabili in qualsiasi tradizione viva. Altri, invece, rilevano come proprio la formazione istituzionale abbia prodotto ottimi solisti (strumentisti, vocalisti e danzatori), che hanno trasformato pratiche locali e periferiche in manifestazioni di grande rilievo artistico, animate da straordinari virtuosi ormai abituati ad agire esclusivamente in palcoscenico.<sup>2</sup> D'altra parte, è anche vero che questa 'istituzionalizzazione del patrimonio', materiale e immateriale, ha prodotto una quantità enorme di ricerche, studi, monografie, registrazioni sonore e visuali, largamente circolanti in Bulgaria, in Russia, nell'Europa orientale e presso la comunità degli studiosi (soprattutto nelle edizioni e traduzioni in francese, tedesco e inglese), che hanno alimentato ipotesi interpretative di notevole interesse. Le stesse indagini promosse dall'Istituto per il folklore dell'Accademia delle Scienze, e il suo archivio, hanno prodotto una conoscenza delle espressioni locali che difficilmente è immaginabile nelle regioni euro-occidentali. Infine, l'afflusso massiccio al Festival di Koprivshitzza dimostra, evidentemente, che questa proposta conserva una grande capacità di attrazione, sia nel senso della conoscenza e conservazione delle identità locali (provincia, distretto, villaggio), ritenute ancora significative per la costruzione di un senso possibile del proprio essere nel mondo, insieme con e attraverso altre appartenenze,<sup>3</sup> come può essere

<sup>1</sup> Ringrazio le colleghe e amiche sofote, Mila Santova e Veselka Toncheva, rispettivamente direttrice e ricercatrice dell'Istituto del folklore dell'Accademia delle Scienze di Sofia, da cui ho imparato molto sulle 'cose bulgare'; ringrazio altresì Giorgio Nardiello, laureando presso il Polo pratese dell'Università degli Studi di Firenze, che, proprio mentre scrivo, è a Sofia per un lungo soggiorno di studi e ricerche che si concluderà con una Tesi di Laurea magistrale sul Festival di Koprivshitzza; a proposito di recenti esperienze di studio e 'patrimonializzazione' in Bulgaria, cfr. Bulgaria-Italia 2006.

<sup>2</sup> A tal proposito, segnalo come il famoso gruppo vocale che ha alimentato a lungo il cosiddetto *mystère des voix bulgares*, altro non fosse che uno dei cori della radio di Sofia, espressamente impegnato in adattamenti di brani tradizionali, la cui armonizzazione efficacissima e seducente, tale da informare il 'mistero' suddetto, è opera di numerosi compositori tra i quali segnalo Nikolay Kaufman, grandissimo studioso delle tradizioni locali bulgare, ma altresì eccellente musicista e compositore: a lui si deve la definizione di una sorta di *stile folklorico* nella scrittura musicale della Bulgaria contemporanea.

<sup>3</sup> A proposito di questa necessità psicologica di conservare nella propria emotività l'esperienza di uno spazio, circoscritto, cui ancorarsi, per affrontare le plurali manifestazioni del mondo e occorrenze della vita, segnalo una breve riflessione di Ernesto de Martino: «Coloro che non hanno radici, che sono cosmopoliti, si avviano alla morte della passione e dell'umano:

per i cittadini bulgari che vi partecipano, sia nel senso della qualità e originalità delle musiche proposte, come appare anche a coloro che vi accorrono da altre regioni europee, e a quanti siano olimpicamente insensibili a qualsiasi istanza 'nazionalistica' o 'identitaria'.<sup>1</sup>

#### 2. 4. *Tarante e altre feste*

Da ormai tredici anni, il Salento vede il ripetersi annuale di un impetuoso 'convenire a festa' verso la cosiddetta Grecia, un'area interna dove risiedono ancora parlanti dialetti ellenofoni. Iniziato nel 1998, in un clima di acceso confronto politico-culturale, come esperienza di valorizzazione delle musiche locali ma anche come aspirazione al confronto tra queste e le altre musiche del mondo, il programma denominato *La Notte della Taranta* ha messo in febbrile movimento enormi energie e numerosissimi attori sociali: musicisti, amministratori, operatori culturali, turisti, appassionati permanenti della danza e della *folkness*, imprenditori della ricettività turistica, osservatori e studiosi. Un motivo di particolare interesse nelle attività che connotano il Salento degli ultimi anni è nell'evoluzione che ha subito la percezione della *taranta*, un tipo di ragno locale, 'mitico' agente patogeno del tarantismo: da remoto segno di povertà, malattia, sofferenza, marginalità, quale era nella società rurale, il ragno (*taranta*) è da qualche tempo inteso quale simbolo di rinascita, liberazione, bellezza, seduzione, grazia. Si tratta di una trasformazione paradossale e sorprendente che, tuttavia, è entrata fortemente nel senso diffuso, nella pubblicitaria, nell'informazione e nel sistema mediale: attualmente, piuttosto che il ragno originario, con l'espressione 'la taranta' si tende sempre più a rappresentare e descrivere l'integrazione tra musica e danza locale (la *pizzica*), nonché tutto il complesso di attività e prodotti 'magicamente' offerti dal Salento d'estate (non ultimi il paesaggio, splendido, il cibo locale, ottimo, e la seduzione, che sembra essere particolarmente favorita). L'energia e l'interesse suscitati da questo processo sono tali che non pochi osservatori e operatori locali vi hanno individuato un ottimo vettore di *marketing* territoriale, verso uno scenario largamente internazionale. Il programma salentino ha enfatizzato l'appuntamento conclusivo che si svolge nel piccolo Comune di Melpignano, e attrae decine di migliaia di partecipanti dal pomeriggio all'alba del giorno successivo, apice di tutta la proposta: questo è preceduto da numerosi altri concerti distribuiti 'a ragnatela' negli altri Comuni della Grecia e del Salento interno. Nel tempo, la cifra della programmazione si è orientata sempre più nella prospettiva di concentrare gran parte dell'interesse e dell'impegno organizzativo e finanziario sul 'concertone' finale: ne è derivata una sostanziale rinuncia ad allestire altri momenti di interesse pur presenti nelle intenzioni originarie. Tra i protagonisti dell'ideazione si è posto fin dall'inizio l'Istituto «Diego Carpitella», la cui 'ragione sociale' era qualificata dall'impegno programmatico «Documentazione e ricerca per le culture popolari», con una felice declinazione al plurale («culture popolari») di pratiche mobili e multiforini. Tuttavia, l'iniziale promessa di valorizzare studi e documentazione si è nel tempo largamente affievolita, così come sono venute meno altre istanze, quali la formazione dei musicisti e l'incoraggiamento verso i giovani ricercatori: la scelta di privilegiare lo spettacolo dal vivo ha inevitabilmente determinato un itinerario obbligato, nel quale sono state investite gran parte delle risorse disponibili localmente, alimentando un crepitante confronto critico che si è manifestato con toni critici accesi.

All'esterno, il programma salentino ha suscitato un'eco fortissima, tale da influenzare le politiche di numerosi altri enti e le scelte di non pochi operatori, tutti entusiasticamente impegnati a 'fare come nel Salento': queste posizioni, evidentemente, non considerano nella giusta misura come certi motivi di forte connotazione locale non possano essere trasferiti o

per non essere provinciali occorre possedere un villaggio vivente nella memoria, a cui l'immagine e il cuore tornano sempre di nuovo e che l'opera di scienza o di poesia riassume in voce universale» (DE MARTINO 1959, pp. 147-152).

<sup>1</sup> Le musiche tradizionali della Bulgaria, soprattutto nei metri asimmetrici e nelle complesse polifonie, sono molto a la page tra i musicisti europei e d'oltre oceano, anche tra coloro che disdegnano snobisticamente le musiche tradizionali di 'casa propria'.

trasportati facilmente, altrove; né sembrano essere consapevoli che le 'copie' o i 'cloni' non riescono a riprodurre mai la capacità di attrazione propria dell'originale.<sup>1</sup>

Altri si stanno occupando nel dettaglio, anche estremo, di tali vicende.<sup>2</sup> Perciò, aggiungo ancora brevi considerazioni su programmi che, invece, si possono porre al polo opposto. Mi riferisco a quelle feste della 'gratuità', dello scambio reciproco, del 'dono' e del basso profilo economico e commerciale, del protagonismo spontaneo, che affiorano carsicamente nello scenario italiano ed europeo.<sup>3</sup> Ne cito soltanto una: l'*Agnir cantar cun gnet, ai pé dl'arbul* (Venir cantar con noi, ai piedi dell'albero), che si tiene a Bajo Doria nel Canavese, in Piemonte. Realizzata per la prima volta nel 1982 (innestata su una tradizione precedente: la festa dei coscritti, i giovani chiamati alla leva militare annuale) e continuata ininterrottamente, la festa comincia il 30 aprile, alla sera: i giovani del paese tagliano un albero (pioppo, betulla, quercia), lo portano nella piazza del paese, e lo infiggono in un foro praticato appositamente (che non viene interrato, ma resta tale tutto l'anno, pur opportunamente coperto). Dopo l'innalzamento di quello che si configura evidentemente come un 'albero di maggio', si canta ovunque sia possibile, in piazza, nelle vie, nelle case, nelle cantine: i partecipanti si uniscono per l'occasione, si tratta prevalentemente di gruppi corali 'spontanei', non necessariamente organizzati formalmente. Soggetti organizzatori sono il Centro Etnologico Canavesano (CEC) e il Coro di Bajo Doria, che agiscono in maniera assolutamente 'gratuita', come meri catalizzatori di interessi, desideri ed energie diffuse. Il giorno successivo, Primo Maggio, arrivano in paese numerosi gruppi di cantori, strumentisti e danzatori dalle valli vicine: gli occitani conservano ancora una pratica continua e ininterrotta di alcune danze tradizionali; altri gruppi e musicisti, impegnati soprattutto con strumenti appartenenti a un passato storico, quali ghironde e bombarde, eseguono balli prevalentemente reimparati, come pratiche apprese recentemente, ma condotti entusiasticamente senza tregua, per l'intera giornata. Così è per alcuni francesi della Provenza, che negli ultimi tempi hanno anch'essi preso l'abitudine di salire annualmente nel Canavese. Tutti gli altri gruppi corali, accorsi a Bajo Doria per scelta volontaria, senza alcun invito e convocazione formale, continuano a cantare in polifonia fino alla sera, come, quando e dove lo ritengano opportuno. La festa fu annunciata pubblicamente (promossa con un manifesto diffuso nelle valli) soltanto in occasione del primo anno (1982): successivamente la convocazione è avvenuta per 'passaparola', alimentando una nuova 'tradizione' che ormai si riproduce autonomamente, senza alcuna necessità di comunicazione, con un'affluenza di partecipanti che riesce a saturare, da anni, tutti gli spazi disponibili nel paese. Anche l'ospitalità è fornita all'insegna del 'dono': letti e brande sono allestiti negli ambienti del CEC e presso numerose case di bajolesi e cantori: il Coro di Bajo Doria canta, se può e se riesce a trovare il tempo, altrimenti attende all'ospitalità dei partecipanti. Pure all'insegna della 'gratuità' è l'offerta alimentare: il cibo preferito è il *salignun* (formaggio fresco impastato con erbe aromatiche), assunto spalmato su cialde (*miasse*) di farina di granoturco, preparate dalle *miassere* (massaie del paese e delle valli), su piccole piastre quadrate di lamiera arroventate alla brace. Anche in questa offerta alimentare si può rilevare la 'conservazione' – direi, anche, la 'citazione' – di un uso

<sup>1</sup> Chi scrive ha fatto parte del board costitutivo dell'Istituto «Diego Carpitella» e del Festival *La notte della taranta*, fin dal 1997; di quest'ultimo programma è stato condirettore artistico dal 1998 al 2001; a proposito della complessa e articolata programmazione del Festival salentino, cfr. *La Notte della Taranta 2007*; per quanto concerne la recente letteratura sul 'tarantismo', nonché la documentazione audio-visuale relativa, cfr. la densissima ricognizione bibliografica proposta in MINA, TORSELLO 2006; sugli aspetti storico-culturali del tarantismo cfr. ATTANASI 2007; di qualche utilità può essere anche il mio *Musiche tradizionali del Salento* (Agamennone 2005), soprattutto per ciò che attiene ai documenti sonori raccolti durante la campagna condotta da Ernesto de Martino e Diego Carpitella, nella 'mitica' estate del 1959; infine, non posso non segnalare il volume 'fondativo' dell'interesse contemporaneo verso le vicende del tarantismo, scaturito proprio da quella ricerca di oltre cinquant'anni fa (DE MARTINO 2008, 1961').

<sup>2</sup> Cfr. Attanasi, Giordano 2011.

<sup>3</sup> In effetti, una reattività sociale all'insegna della reciprocità e dello scambio gratuito locale, traccia fluida e profonda nella storia sociale dei contadini, si rileva diffusamente in tutti i continenti, nelle vicende dei movimenti contemporanei 'antiglobalizzanti', 'neolocalisti' o 'neonativisti'; cfr. DESMARAIS 2009.

del passato locale in un contesto profondamente mutato: nella storia culturale di queste valli la *miassa* con il *salignun* rappresentava qualcosa di assai vicino, nei tempi di preparazione e assunzione, al *fast-food* di oggi: il camino era sempre acceso, all'interno delle case, e la preparazione di una cialda richiedeva meno di un minuto, subito pronta con la guarnizione di formaggio cremoso. Il cambiamento è trasparente, in questo caso: un'azione quotidiana, nel passato rurale, diviene offerta cerimoniale, in una occasione straordinaria e assolutamente antiquotidiana, quale è la festa, e un mero gesto domestico di nutrizione individuale assume un nuovo profilo di pasto rituale, consumato insieme con numerosi altri convenuti, pienamente consapevoli della 'eccezionalità' (antiquotidianità) di quel cibo e di quel comportamento. Anche le bevande conservano alcuni tratti dell'economia di valle e di montagna: si offrono i vini poveri locali (l'area non è sufficientemente soleggiata per produrre vini di grande corpo), e a questi si aggiungono altri vini prodotti localmente, ma con uve provenienti dal Monferrato. Insomma, non si fa altro che cantare, ballare, mangiare e bere, in una situazione del tutto 'anarchica': chi vuole partecipa ai balli e alle polifonie vocali, chi non vuole conversa, osserva e ascolta. E tutto è autofinanziato, attraverso l'azione volontaria dei bajolesi: gli ospiti offrono, in cambio, la propria presenza, il canto e il ballo. Da qualche anno sono emerse specifiche necessità amministrative, come gli oneri per la rimozione dei rifiuti e alcuni controlli di igiene; anche la SIAE comincia a esigere un prelievo fiscale, nonostante i repertori cantati siano tutti 'di dominio pubblico' e appartenenti, proprio per questo, al patrimonio 'immateriale'. Finora, gli organi di informazione sembrano essersi tenuti piuttosto a distanza, forse sdegnosamente; ma non sono mai stati sollecitati a intervenire: la festa di maggio bajolese non si avvale di alcun ufficio-stampa e non prevede strategie di comunicazione. E non ha mai preteso di accedere a risorse e finanziamenti esterni all'impegno volontario dei partecipanti!<sup>1</sup>

## 2. 5. I protagonisti

Infine, credo sia utile una veloce ricognizione sui diversi attori sociali impegnati all'interno dei processi che ho cercato di descrivere. Nelle esperienze osservate recentemente in Italia e in Europa, l'azione dei musicisti appare piuttosto diversificata. Intanto, mi pare che conservino una forte autonomia culturale soprattutto le occasioni di maggior rilievo rituale e cerimoniale, nelle quali l'esperienza religiosa e altre costruzioni simboliche connesse a ricorrenze stagionali – con le necessarie proiezioni festive – assumono una motivazione centrale: alcuni musicisti, perciò, tendono a essere particolarmente attivi nel calendario delle feste, pellegrinaggi, devozioni locali, in alcuni carnevali e certe questue stagionali, occasioni solide e robuste, con ampia partecipazione, dove la musica marca efficacemente le microidentità locali: non bisogna dimenticare che la Penisola italiana e l'Europa sono, ancora, un territorio di paesi, villaggi, piccole comunità, che proprio in alcune pratiche rituali e cerimoniali cercano, e trovano, una conferma alle motivazioni del fare ed essere in un certo ambiente, in relazione a un passato peculiare. In queste occasioni, molti cantori e strumentisti agiscono prevalentemente al servizio del processo rituale e cerimoniale, intendendo la propria azione come parte fondamentale del dispositivo, non separabile da esso: le attese di simili esecutori sono orientate dai comportamenti tramandati e non sembrano strettamente subordinate a riconoscimenti aggiuntivi (compensi, altri riscontri commerciali, ecc.); il loro agire, frequentemente, è limitato al calendario rituale e si arresta al di fuori delle sue articolazioni.

A questa area di esecutori, più interni alle pratiche rituali e cerimoniali ancora diffuse nel continente, si aggiunge un considerevole numero di musicisti impegnati in quell'ampio

<sup>1</sup> Ringrazio affettuosamente Amerigo Vigliermo, collega e amico, animatore del Centro Etnologico Canavesano e del Coro di Bajo Doria, recente ospite (2009), con i suoi cantori, del programma veneziano *Polifonie in viva voce*: gli devo gran parte delle informazioni che ho proposto in questa sede sulla festa bajolese.

e recente scenario che alcuni definiscono sinteticamente, e molto sommariamente, come 'musica etnica'.<sup>1</sup> Provo a delinearne un rapido censimento. Alcuni esecutori (prevalentemente strumentisti) provengono da famiglie già attive nelle consuetudini locali, per lungo avvicendamento generazionale: per costoro, quindi, l'impegno primario consiste soprattutto nell'adattare certe pratiche di remota abitudine familiare alle richieste e necessità del mondo contemporaneo, che forniscono, non raramente, buone opportunità di azione e veicolazione commerciale dei propri manufatti (strumenti musicali, CD, ecc.).

Per altri musicisti, invece, piuttosto giovani, l'accesso alle forme espressive tradizionali è avvenuto prevalentemente 'di riflesso', attingendo all'esperienza dei nonni e saltando la generazione dei genitori, ritenuti inaffidabili poiché formati in un periodo (dai tardi anni settanta del secolo scorso ai primi novanta) in cui le espressioni tradizionali erano ignorate, emarginate e considerate sconveniente retaggio di arretratezza. Per altri, ancora, l'acquisizione delle competenze vocali e strumentali si è perfezionata 'a scuola': in molte regioni d'Europa – soprattutto nell'area orientale, come s'è visto, ma, da alcuni anni anche nelle regioni occidentali – l'insegnamento dei repertori tradizionali è stato accolto nei conservatori e altre scuole di musica.

Una tendenza assai diffusa consiste nel trasferire stabilmente in palcoscenico, nello spettacolo dal vivo, strumenti e pratiche musicali in passato associate a occasioni rituali e cerimoniali che appaiono ormai declinanti. Pure molto estesa è la ricerca di una interazione favorevole con il sistema mediale e l'industria culturale: perciò, molti musicisti salgono volentieri sul palco, aprono siti *web*, incidono e cercano di vendere dischi, aspirano ad allestire una attività professionale in cui sia rilevabile una certa scrittura d'autore, una rivendicata originalità dell'invenzione musicale, pur se fondata – così si annuncia insistentemente – su un retaggio tradizionale. Perciò, scavando in questa direzione si rileva come per alcuni musicisti il mondo folklorico costituisca la fonte di legittimazione, la sanzione primaria di qualsiasi operazione musicale si intenda porre in atto, e ciò induce a sottolineare programmaticamente le linee di continuità e coerenza con le forme tradizionali. Altri, invece, ritengono che il patrimonio musicale locale possa essere inteso soprattutto come un lontano riferimento sentimentale, dinamico e fluido, ritenendosi autorizzati ad ardite manipolazioni autoriali. Da queste opzioni, divergenti, è scaturito altresì un intenso dibattito sui motivi di una 'autenticità' possibile: alcuni grossi programmi di spettacolo dal vivo hanno amplificato i contorni di questo confronto.

Pure interessante, e talvolta problematica, risulta la 'gestione' di cantori e musicisti anziani, ancora attivi: ormai prossimi agli ottanta anni, rappresentano il collegamento diretto con il mondo rurale pre-industriale, nel quale si sono formati, e sono ritenuti testimoni sicuri delle prassi performative tradizionali; tuttavia, non raramente si tende ad associarli alle operazioni musicali più diverse, e si ritiene che la loro presenza possa autorizzare e legittimare le spinte dei musicisti e compositori più intraprendenti nella sperimentazione musicale, oppure 'nobilitare' alcune scelte artistiche prevalentemente commerciali.

Aggiungo a quanto già indicato che la formazione di alcuni musicisti appare spesso autodidattica, con frequentazioni culturali molteplici, e non è raro trovare, negli organici dei gruppi musicali, strumenti piuttosto eterogenei ed estranei agli usi locali: dal *tres* cubano (tipo di chitarra a tre corde doppie) al *duff* e al *daira* (tamburelli a cornice di origine persiana, con e senza sonagli), dal *darbuka* (tamburo a calice di origine nordafricana e vicino-orientale) al *djembé*,<sup>2</sup> tipi differenti di chitarre, con accordature 'aperte' e mobili, l'*oud* arabo

<sup>1</sup> Mi sono impegnato nella valutazione critica di questa e altre definizioni in una recente riflessione, cui rinvio (AGAMENNONE 2010).

<sup>2</sup> L'uso locale, massiccio, di tamburi di origine africana è responsabile di un conflitto acustico e musicale che sta contribuendo a modificare la fonosfera e i modi di partecipazione propri di alcuni eventi cerimoniali: mi riferisco, in particolare, al conflitto tra *djembé* di origine africana e tamburelli a cornice locali, che si produce annualmente durante la festa di san Rocco a Torrepaduli, ancora nel Salento, e che ha portato alla nascita di un movimento locale di opposizione verso intrusioni esterne e di recupero delle condizioni cerimoniali e acustiche originarie, denominato 'Ritorno a san Rocco'.

(liuto a manico corto di tradizione classica), flauti e oboi di origine diversa; la pratica di tali strumenti è spesso acquisita in base alla prossimità con la propria formazione originaria (i chitarristi tendono a impraticarsi con altri cordofoni a pizzico o a plectro; i flautisti, sassofonisti e clarinetisti con zampogne, cornamuse e altri aerofoni 'etnici'), oppure a contatti fortuiti con specialisti di strumenti eccezionali, a viaggi particolarmente proficui e stimolanti, a opportunità timbriche e di registro funzionali all'assetto del gruppo o del proprio progetto musicale. Ne è scaturito un nuovo strumentario 'pan-etnico' o 'pan-folk' che, indipendentemente dagli usi locali originari, accoglie strumenti ritenuti particolarmente efficaci sul piano a) timbrico (cornamuse, zampogne, tipi diversi di flauto e oboe); b) ritmico (tamburi e tamburelli multiformi, appartenenti originariamente a tradizioni locali lontanissime, ma associati nel medesimo set); c) ritmico-armonico (uno specifico tipo di *bouzouki* a cassa piatta, stabilmente presente nell'organico di gruppi provenienti da regioni lontanissime, sembra prestarsi egregiamente al sostegno dei 'soli' vocali e strumentali); nel ripieno d'insieme pure è considerato efficace il ricorso a una certa elettronica 'leggera', diversamente disposta e agita. Ne può altresì derivare un diffuso polistrumentismo, che, tuttavia, non sempre riesce a emanciparsi da una condotta piuttosto elementare delle parti strumentali. Altri musicisti, al contrario, tentano la strada della specializzazione estrema, con esiti virtuosistici: sono ormai celebri e contesi alcuni grandi organettisti (specialisti di fisarmoniche diatoniche: emergono, tra questi, non pochi italiani), 'zampognisti', cornamusai (iberici, irlandesi, ecc.), flautisti (bulgari, turchi, ecc.).

Maggiore attenzione e 'prudenza' si possono forse rilevare nell'azione di alcune vocaliste: la condotta timbrica e melodica delle parti vocali sembra conservarsi più vicina a certi modelli di 'arcaicità', almeno nelle intenzioni annunciate, anche come esito di un più accorto studio dei documenti sonori raccolti localmente nei decenni scorsi. A tal proposito, tuttavia, segnalo come non pochi dei musicisti impegnati in questo esuberante movimento sembrano piuttosto ignari delle fonti sonore concernenti le tradizioni locali, limitando la loro conoscenza a pochi brani, per di più acquisiti non direttamente dai documenti sonori raccolti sul terreno dagli studiosi, quanto, piuttosto, dalle esibizioni recenti di musicisti ascoltati in palcoscenico o nei numerosissimi CD attualmente in circolazione. Ciò determina una sorta di compressione o restrizione del repertorio di testi e motivi cui attingere: a fronte della complessa diversificazione di generi, tipi, forme, modi performativi documentati nelle fonti sonore disponibili, l'azione di alcuni musicisti sembra convergere su un blocco assai ridotto di brani, trattati con arrangiamenti i più diversi, e il processo di patrimonializzazione rischia di spegnersi in un corto circuito pernicioso.

D'altra parte, si deve anche segnalare l'azione di non pochi musicisti di provenienza accademica, che si avvicinano a strumenti e pratiche locali, spesso raggiungendo competenze di piena coerenza stilistica, riconosciute e apprezzate. Altri ancora hanno intrapreso la via della ibridazione 'alto/basso', mettendo insieme procedimenti di matrice colta (nella strumentazione, contrappunto, forma, ecc.) con pratiche folkloriche. Ancora, la consueta connotazione orale di certe pratiche tradizionali subisce una frequente transizione verso procedure diverse di scrittura, dalla partitura pienamente prescrittiva, all'affiancamento di parti scritte e parti realizzate estemporaneamente, all'assemblaggio predeterminato di interventi solistici e di gruppo.<sup>1</sup>

È inoltre possibile individuare alcune aree regionali europee che sembrano mostrare una particolare predilezione per certe esperienze: cito la Sardegna, il pullulare di gruppi di canto polifonico e di danzatori, l'emergere di valentissimi strumentisti impegnati nell'accompagnare il ballo o nell'esibizione 'in solo', l'intenso dibattito critico, la produzione discografica e la programmazione radio-televisiva che ne scaturiscono, almeno in ambito insulare. E ricordo pure la Penisola iberica, intensamente percorsa da un inesausto dibattito

<sup>1</sup> Non pochi musicisti impegnati in questi processi sono largamente alfabetizzati e pienamente padroni della notazione, avendo alle spalle studi regolari presso accademie e conservatori di musica.

sulle identità locali, anche nelle connesse proiezioni linguistiche: certe danze e strumenti si sono enormemente ‘caricati’ di una valenza ‘nazionale’ forse parossistica, anche in conseguenza della ‘protezione costituzionale’ che l’ordinamento spagnolo fornisce alle espressioni locali, riverberata in una esuberante legislazione delle comunità autonome.<sup>1</sup> Similmente si può dire per le regioni dove il dialogo centro-periferie assume il profilo del confronto politico-istituzionale o, ancora, linguistico: si pensi a tutte le lingue minoritarie, numerose in Europa, che reclamano maggiori riconoscimenti e proprio nella ‘patrimonializzazione’ delle espressioni cantate e della musica ritengono di individuare un processo particolarmente favorevole. E, quindi, ancora il Salento, che è quasi un obbligo frequentare in relazione ad alcuni forti attrattori (il ballo della *pizzica* e la pratica del tamburello a cornice), ma anche in conseguenza dell’esplosione mediatica e simbolica di alcuni programmi di spettacoli dal vivo. Tuttavia, a fronte dell’entusiasmo espresso dagli appassionati, locali ed esterni, è altresì necessario registrare una reazione di saturazione o insoddisfazione che comincia a emergere, da parte di coloro che temono un eccessivo arroccamento ‘localistico’ o ritengono opportuno reperire tratti e profili di identità anche in altre esperienze che non siano la musica, il ballo o i ragni (intesi, questi ultimi, quali simboli potenti, pur mutati di senso).

Come si sa, peraltro, sono ormai numerosissimi i festival e le rassegne che annunciano l’offerta di ‘musica etnica’, quasi in ogni borgo, ma non sempre ciò che si sente in palcoscenico appare interessante e attraente: sembrano moltiplicarsi certe procedure di ibridazione, che tendono a restare effimere, tranne che in alcune spiccate e permanenti opzioni individuali; oppure, ricorre una assunzione quasi ‘manieristica’ di soluzioni sperimentate con qualche successo e ‘clonate’ sistematicamente.

Un problema ancora largamente irrisolto, e oggetto di una riflessione aperta, consiste nella individuazione delle procedure più efficaci per assicurare la continuità e conservazione dei saperi e pratiche musicali tradizionali; da una parte si ritiene sia preferibile l’antico metodo dell’apprendimento diretto, orale-aurale (‘da bocca a orecchio’); da un’altra, si crede che sia possibile sperimentare forme di insegnamento istituzionale, presso scuole di musica o accademie, con procedure didattiche improntate alla lettura di testi trascritti e, comunque, emancipate dall’oralità propria delle pratiche tradizionali.

Le risorse finanziarie e l’impegno organizzativo e produttivo necessari per operazioni e programmi complessi, chiamano in primo piano altri attori, anch’essi assai impegnati nei processi descritti, vale a dire, gli amministratori locali, con pertinenze diverse (dai comuni, alle associazioni e consorzi tra comuni, alla province, alle regioni). Alcuni amministratori hanno abilmente individuato e valorizzato le spinte e tensioni culturali emerse, mobilitando ingenti risorse locali e riuscendo a intercettare efficacemente i programmi di collaborazione e sviluppo dell’Unione Europea, orientandoli, con alcune ‘trazioni’, verso il sostegno alle iniziative di spettacolo dal vivo. Per alcuni amministratori l’impegno in questo processo può altresì costituire un’utile piattaforma verso sensibili avanzamenti nella carriera politica. Peraltro, la reciprocità tra i tempi e modi della politica e quelli della programmazione artistico-culturale può incepparsi, talvolta, in relazione a necessità intrinseche all’uno o all’altro campo: la politica appare subordinata a conferme e verifiche di consenso spesso troppo ravvicinate rispetto alle prospettive della cultura che, generalmente, ha bisogno di un respiro più lungo e di un passo più lento, per raccogliere i frutti dell’ideazione e sperimentazione.

Come già indicato, il dibattito e la riflessione nel farsi di alcuni processi – vale a dire, i modi della ‘patrimonializzazione’ – possono essere assai ramificati e appassionati: non raramente prevale la forte rivendicazione di una gestione e conduzione locale che tende a disconoscere agli osservatori esterni qualsiasi capacità di comprensione e possibilità di analisi; talvolta, nel dialogo può emergere una considerevole conflittualità o ‘litigiosità’: assai attivi risultano alcuni intellettuali e studiosi locali, assurti al ruolo – talvolta contestato

<sup>1</sup> Cfr., a tal proposito, TUZI 2008.



e controverso, talaltra, francamente, usurpato – di ‘garanti’ della tradizione e costruttori di ipotesi diverse di gestione e recupero.

Più problematica risulta l’azione degli analisti e studiosi, per i quali la valorizzazione del patrimonio immateriale consiste, prevalentemente, nello studio, la scrittura critica, la rilevazione, documentazione, comparazione e catalogazione. E questo non è sempre agevole considerati anche i ‘rapporti di forza’ nei quali gli studiosi si trovano ad agire. La ricerca sul terreno, evidentemente, ha costi non indifferenti, così come l’allestimento di archivi e musei: le risorse proprie della ricerca universitaria – sempre più modeste e quasi in via di estinzione in Italia – non consentono affatto gli investimenti considerevoli necessari alla creazione di strutture ‘permanenti’, in cui allestire la conservazione dei beni rilevati e acquisiti, né la selezione di personale che possa assicurarne la fruizione pubblica. Pure, alcuni progetti di ricerca e documentazione necessitano di una programmazione assai estesa e articolata, di una azione profondamente pervasiva nel ‘territorio’, per le aree, i testimoni, i processi e i beni interessati, tali da suggerire una partecipazione più ampia ai criteri di scelta e decisione, non limitata ai soli appartenenti al mondo accademico e scientifico che, evidentemente, non possono sostenere, asserragliati in una ‘torre d’avorio’ ormai diruta, il peso di processi così impegnativi: ciò sembra valere soprattutto per il presente e i prossimi anni, almeno nel Belpaese, considerato il progressivo e inarrestabile ritirarsi dello Stato e delle sue amministrazioni centrali dal sostegno di progetti innovativi e programmi di forte interesse locale. D’altra parte, la maggioranza degli studiosi e analisti è ormai pienamente consapevole che la ricerca sul patrimonio culturale può e deve essere messa al servizio dello sviluppo locale, in una prospettiva durevole e sostenibile,<sup>1</sup> cui pure sembrano interessate le intelligenze migliori tra coloro che agiscono nell’amministrazione delle autonomie locali, nella produzione musicale e nello spettacolo dal vivo, nell’impresa e nella ‘operatività’ culturale diffusa. Ciò, ragionevolmente, può condurre verso una prospettiva virtuosa – sicuramente non facile e agevole, anzi molto faticosa, per le opportunità di mediazione, confronto e compromesso che impone – in cui i soggetti coinvolti possono trovare una armonia ‘consonante’, che compensi e integri gli interessi ‘soggettivi’, a vantaggio del ‘bene comune’. Quest’ultima, può apparire come un’espressione vieta, rappresentativa di una concezione ormai ‘passatista’ di essere nel mondo; è mia opinione, invece, anche a costo di sentirmi un ‘sopravvissuto’, che sia questa l’unica prospettiva possibile in cui la stessa esperienza della ‘patrimonializzazione’ e i ‘discorsi’ sui beni culturali – materiali e immateriali – possono conservare un senso e trasformarsi in fatti e azioni durevoli. I musicisti e i poeti seguiranno, ne sono sicuro, con affetto: sono protagonisti e pienamente presenti nei processi descritti. E in fin dei conti anche i riconoscimenti UNESCO possono tornare utili, se si aggiungono ad aspirazioni locali e progetti autonomi, robusti, coraggiosi e lungimiranti.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Agamennone Maurizio (a cura di), *Musiche tradizionali del Salento. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1959, 1960)*, Roma, Squilibri, 2005, 2 CD all.
- AGAMENNONE MAURIZIO, *Le espressioni musicali tradizionali: un patrimonio da conservare e un possibile campo di costruzione identitaria e ibridazione culturale. Alcune esperienze recenti in Italia*, in *Bulgaria-Italia 2006*, pp. 232-245.
- AGAMENNONE MAURIZIO, *Le opere e i giorni ... e i nomi*, in *Popular music e musica popolare: riflessioni ed esperienze a confronto*, a cura di Alessandro Rigolli, Nicola Scaldaferrri, Venezia-Parma, Marsilio-Casa della musica, 2010, pp. 11-30.
- Attanasi Giuseppe, Giordano Filippo (a cura di), *Eventi culturali e sviluppo locale*, Milano, Egea, 2011.
- ATTANASI MARCO FRANCESCO, *La musica nel tarantismo. Le fonti storiche*, Pisa, ETS., 2007.
- Bortolotto Chiara (a cura di), *Il patrimonio immateriale secondo l’Unesco: analisi e prospettive*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2008.
- Bulgaria-Italia 2006, *Dibattiti, culture locali, tradizioni*, Casa editrice dell’Accademia delle Scienze «Prof. Marin Drinov», Sofia, [ed. bilingue italiano e bulgaro].

<sup>1</sup> Cfr., a tal proposito, DE VARINE 2005.

- Clemente Pietro, Mugnaini Fabio (a cura di), *Oltre il Folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, Roma, Carocci, 2002.
- DEI FABIO, *Realdo Tonti e il 'popolare underground': per salvare l'ottava rima dall'Unesco*, in *L'albicocco e la rigaglia. Un ritratto del poeta Realdo Tonti*, a cura di Pietro Clemente, Antonio Fanelli, Siena, Gorée, 2009, pp. 241-254, 1 DVD all.
- DE MARTINO ERNESTO, *L'etnologo e il poeta. Testimonianze ad Albino Pierro*, in ALBINO PIERRO, *Il mio villaggio*, Bologna, Cappelli, 1959, pp. 147-152; rist. come *L'etnologo e il poeta*, in *Mondo popolare e magia in Lucania*, Roma-Matera, Basilicata editrice, 1975.
- DE MARTINO ERNESTO, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, Il Saggiatore, 2008 (1961<sup>1</sup>), 1 DVD all.
- DESMARAIS ANNETTE AURÉLIE, *La via campesina. La globalizzazione e il potere dei contadini*, Milano, Jaca Book, 2009 (2007<sup>1</sup>).
- DE VARINE HUGUES, *Le radici del futuro. Il patrimonio culturale al servizio dello sviluppo locale*, a cura di Daniele Jalla, Bologna, CLUEB, 2005, (2002<sup>1</sup>).
- Hobsbawm Eric J., Ranger Terence (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, trad. it., Torino, Einaudi, 2002 (1983<sup>1</sup>).
- La Notte della Taranta 2007, 1998-2007. Breve storia per testi e immagini dei dieci anni che hanno 'rivoluzionato' la musica popolare salentina*, a cura di Dario Quarta, Lecce, I libri di «Qui Salento-GuiTar» ed.
- MICOZZI GABRIELE 2009, *Marketing della cultura e territorio*, Milano, FrancoAngeli.
- MINA GABRIELE, TORSSELLO SERGIO, *La tela infinita. Bibliografia degli studi sul tarantismo mediterraneo 1945-2006*, Nardò (LE), Besa, 2006.
- PALUMBO BERARDINO, *L'Unesco e il campanile. Antropologia, politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Roma, Meltemi, 2003.
- SEGALÉN MARTINE, *Riti e rituali contemporanei*, Bologna, Il Mulino, 2002 (1998<sup>1</sup>).
- TUZI GRAZIA, *La comunità autonoma di Cantabria: patrimonio immateriale e istituzioni culturali*, «Lares-Quadri-mestrale di studi demo-etnoantropologici», LXXIV, 3, 2008, pp. 579-591.
- UNESCO 2003, *Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage*, Paris, 17 ottobre 2003.
- UNESCO 2005, *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*, Paris, 20 ottobre 2005.

Rivista annuale / *A yearly Journal*

FABRIZIO SERRA EDITORE

Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa,  
tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888,  
fse@libraweb.net, www.libraweb.net

*Uffici di Pisa:* Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa  
*Uffici di Roma:* Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili  
presso il sito Internet della casa editrice [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net).

*Print and/or Online official subscription rates are available  
at Publisher's website [www.libraweb.net](http://www.libraweb.net).*

\*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 25 del 15 settembre 2004  
Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento anche parziale o per  
estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica,  
il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc. senza la preventiva autorizzazione  
della FABRIZIO SERRA EDITORE®, Pisa · Roma.  
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

\*

Proprietà riservata · *All rights reserved*  
© Copyright 2011 by FABRIZIO SERRA EDITORE®, Pisa · Roma

Stampato in Italia · *Printed in Italy*

ISSN 1824-6176  
ISSN ELETTRONICO 1825-3873

\*

La pubblicazione si avvale della collaborazione del Dipartimento  
di Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici «G. Mazzariol»  
della Università Ca' Foscari di Venezia.

## SOMMARIO

<i>Sulla presa diretta. Una lettera di Karlheinz Stockhausen e alcuni apocrifi straubiani</i>	9
ENRICO DE ANGELIS, <i>Su Paul Hindemith</i>	12
NICOLETTA CONFALONE, <i>Schubert e la chitarra perduta</i>	19
GIACOMO ALBERT, <i>'Sound sculptures' e 'Sound installations'</i>	37
DIEGO CÈMBROLA, <i>Falsum ipsum contrafactum: on the copy, authenticity and forgery of musical artifacts</i>	88
GIACOMO FRONZI, <i>Estetica della disgregazione. Articolazioni e disarticolazioni della musica elettroacustica</i>	124
MARIO SÁNCHEZ ARSENAL, <i>Jean Michel Jarre y Pierre Schaeffer. Un vínculo excepcional entre Oxygène (1976) y la musique concrète</i>	135
CURT CACIOPPO, <i>Un pianista nell'Inferno di Dante. Il ciclo pianistico di Marino Baratello dedicato alle Bolge dantesche</i>	143
MAURIZIO AGAMENNONE, <i>Festival, feste, eventi e patrimonio immateriale: alla ricerca della tradizione</i>	151
GIORGIO MANGINI, <i>«Lutter avec soi-même c'est lutter avec l'ange»: la Passione di Jean-Luc Godard (Passion, 1981)</i>	167