

FONDAZIONE GIORGIO CINI · VENEZIA · ISTITUTO PER LA MUSICA

*Acoustical Arts and Artifacts*

**AAA · TAC**

*Technology, Aesthetics, Communication*

AN INTERNATIONAL JOURNAL

8 · 2011

ESTRATTO



PISA · ROMA

**FABRIZIO SERRA EDITORE**

MMXIII

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*.

Classificazione ANVUR: A.

DI CERTI PARLATI RADIOFONICI  
E ALTRE SBOBINATURE.  
DIEGO CARPITELLA E LA MUSICA  
(NON SOLO QUELLA 'POPOLARE'),  
IN DIALOGO CON ALBERTO MARIO CIRESE  
ED ERNESTO DE MARTINO

MAURIZIO AGAMENNONE

1. *OVERTURE* (...SI COMINCIA CON UN PARLATO RADIOFONICO).

LA MUSICA NELLA CULTURA ITALIANA:

PROGRAMMI FORMATIVI E SOCIABILITÀ DELLE *ÉLITES*

CON una certa approssimazione – cui si associa, lo riconosco, qualche ruvidità di sintesi – si può rilevare come il processo di assestamento in un unico ordine statale del Bel Paese si sia accompagnato a una progressiva emarginazione della musica sia dagli scenari istituzionali dell'educazione e formazione, sia dalle pratiche della sociabilità propria dei gruppi dominanti. Paradossalmente, questa prospettiva pare essersi definita proprio a partire dal superamento della frammentazione politica preunitaria, che, invece, aveva visto non poche *élites* aristocratiche locali appassionarsi intensamente alla musica e praticarla, pur con procedure amatoriali, e sostenere musicisti e istituzioni musicali ancora di 'antico regime'.<sup>1</sup>

Nella nuova cornice del Regno unitario, il primo responsabile di questa sottrazione formale della musica alla cultura italiana contemporanea, sancita da norma di legge, viene da alcuni individuato simbolicamente nell'insigne critico Francesco De Sanctis, peraltro una delle personalità più acute e intellettualmente 'nobili' nella cornice delle *élites* italiane risorgimentali e 'unitariste'. Come segnala Quirino Principe – caustico critico della contemporaneità, oltre che acuto studioso della cultura *Finis Austriae* –, che ha lungamente indagato su questa sorta di 'peccato originale' dell'Italia borghese postunitaria, si possono individuare pesanti responsabilità delle classi dirigenti nella diffusione di una progettualità 'indifferenza' verso la musica, fino ad anni a noi assai più vicini. Perciò, prelevo, e trascrivo, da un suo arguto 'parlato' proposto durante una trasmissione radiofonica, messa in onda nell'ottobre 2008:

Cominciamo dal potere legislativo, e questa è una vecchia tradizione italiana. Ora io sono veramente un po' stufo, anzi arcistufato, di sentire dichiarazioni incompetenti e approssimative in proposito. Non è passata una settimana che sentivo un personaggio politico, parlando in semi-privato, ricordare che "Certo, da quando c'è stata la Riforma Gentile la musica è stata emarginata dalla scuola italiana". Ma vogliamo scherzare! Ma quale Riforma Gentile? La musica fu completamente emarginata dal sistema scolastico italiano non specialistico, cioè dalle scuole non musicali, a partire dal 1861, e colui che compì questo mirabile capolavoro fu un uomo intelligente e coltissimo, e questo è il disastro, cioè Francesco De Sanctis, di cui noi siamo debitori per quanto riguarda la sua grande capacità di innovare la valutazione delle opere letterarie della tradizione

<sup>1</sup> A puro titolo di esempio, ricordo l'attenzione per la musica presso la corte medicea, protrattasi per generazioni; tra i numerosi riferimenti possibili, segnalo: GABRIELE ROSSI ROGNONI, *Liutai, chitarrai e violinai nella Firenze del Cinque-Seicento*, «per archi - rivista di storia e cultura degli strumenti ad arco», IV, 3-4, 2009, pp. 33-46; IDEM, *Per uno studio degli strumenti a corde nella Toscana del XVIII sec.*, «per archi», v, 5, 2010, pp. 63-85. A tal proposito, inoltre, quasi emblematicamente, si ricorda la commissione che Ferdinando IV re di Napoli propose a Franz Joseph Haydn, per la composizione di musiche destinate a uno strumento, la lira organizzata (una sorta di ghironda, cordofono a sfregamento azionato a manovella, cui furono aggiunti alcuni registri di flauto alimentati da mantici), di cui lo stesso sovrano si dice fosse un amatore: tra il 1785 e il 1790, ne scaturirono quindici composizioni per due lire organizzate e strumenti, dedicate al godimento personale del Borbone.

italiana [...]. Nel testo del discorso parlamentare [...] nel quale egli motivò questa deliberazione, questo decreto legge ministeriale, ci sono parole come “Ma basta ora! Basta, basta, finalmente, con queste discipline per educande, con queste materie da studio per signorine! Basta con il ricamo, basta con il ballo, basta con la musica!”. E qualche anno dopo, quando era ministro della pubblica istruzione un sodale filosofico di De Sanctis, cioè Emilio Broglio, amico di Alessandro Manzoni, Broglio voleva addirittura cancellare i conservatori stessi, sempre partendo da questa premessa, e cioè che la musica è una attività spirituale, certamente, ma è un po’ come la scala misolidia, svirilizza, infiacchisce, effemina [...]. Comunque, partendo da queste premesse, poi si è giunti allo sviluppo dell’Italia ormai matura, quindi alla figura di Croce, che non capiva la musica, che si vantava di non capire la musica (che diceva: “A musica nun me passa p’a capa”), alla figura dello stesso Gentile [...]: aveva la stessa radice neo-hegeliana, che fece sì che Gentile accuratamente cercò di creare un liceo che fosse veramente il migliore possibile: non vide la musica, per lui la musica non era neanche una nemica, semplicemente non esisteva. È come nel mito della caverna: i prigionieri hanno le spalle voltate all’apertura; non è colpa loro se non vedono la luce: semplicemente dovrebbero voltare le spalle. E poi c’è stato un fatto increscioso. Antonio Gramsci, che fu discepolo di Gentile e quindi si formò più sui testi gentiliani che su quelli marxiani, assorbì attraverso la lezione di Gentile anch’egli questa concezione della musica. Infatti il partito comunista italiano, che nasce dalle mani di Gramsci, è stato l’unico partito comunista che non ha promosso la musica, nel mondo. Gli altri partiti comunisti hanno magari impiccato, ucciso, fucilato, ecc. però hanno creato delle tradizioni didattiche musicali assolutamente formidabili... Il partito comunista italiano, no, devo dire, decisamente, no.<sup>1</sup>

Pur se le ultime considerazioni su Gramsci e la politica culturale del Partito Comunista Italiano possono forse suonare ingenerose alle orecchie di qualche osservatore,<sup>2</sup> la riflessione proposta da Quirino Principe risulta assai interessante nella prospettiva di delineare una sostanziale continuità idealistico-storicistica di ‘sordità’ verso la musica, nella storia culturale recente della Penisola, condivisa da gruppi politico-culturali collocabili anche in scenari diversi. In ogni caso, non risulta affatto che la nuova dinastia regnante, i gruppi politici e i ceti sociali vicini, si siano mostrati particolarmente attenti e interessati alle prospettive della cultura musicale, negli atti di governo e nelle pratiche della sociabilità.<sup>3</sup> Né paiono sufficienti a mutare questa percezione le risibili pose *en violoniste* – tristemente parallele a quelle del mietitore o del cavallerizzo ma meno diffuse di queste –, in cui si fece ritrarre il dittatore, nel Ventennio.

Assai in breve, perché ci sia un sostanziale passo avanti è necessario attendere le politiche egualitaristiche e di *welfare* adottate nell’Italia repubblicana, a cominciare dalla riforma che

<sup>1</sup> QUIRINO PRINCIPE, *La spina nel fianco*, RAI-Radio III Suite, 8 ottobre 2008; si può ascoltare anche in <http://www.mediafire.com/?tmzmgndnioz> (gennaio 2011); lo stesso studioso è tornato spesso su questi argomenti, anche recentemente: cfr. *Quest’Italia non ha più orecchio*, «Il Sole 24 Ore - Domenica», 11 settembre 2011. Quirino Principe è altresì generoso protagonista di un movimento di artisti e intellettuali che auspica una profonda trasformazione dell’istruzione musicale in Italia, con l’obiettivo di una più ampia diffusione di pratiche ed esperienze musicali permanenti nelle scuole di ogni ordine e grado.

<sup>2</sup> Mi sembra che esaurire la formazione di Gramsci nell’orizzonte gentiliano sia difficoltoso, benché la stessa tesi sia stata proposta da studiosi autorevoli; anche le altre considerazioni finali, nella citazione proposta, possono risultare problematiche se si considera come, all’opposto, al Partito Comunista Italiano sia stato ascritto un forte impegno ‘egemonico’ – ampiamente mitizzato, a mio giudizio, per necessità di contrasto politico – nella cultura nazionale del secondo Novecento, una ‘egemonia’ che proprio nelle arti, nella scuola e nella formazione superiore avrebbe trovato un fondamento più radicato. Per quanto concerne la musica, segnalo soltanto alcune testimonianze che mi sembrano rappresentative dell’impegno prodotto da quella area politica: l’opera personale di molti amministratori espressi dal Partito Comunista, e anche dal Partito Socialista, nella promozione di istituti e scuole comunali di musica, per la formazione professionale e l’educazione musicale diffusa; gli incontri denominati *Musica e cultura* e il progetto della Scuola di musica di Fiesole, un’esperienza ancora felicemente attiva e in espansione, ispirati e condotti, tra gli altri, da Piero Farulli, che senz’altro a quell’area politica afferiva, negli anni sessanta-ottanta del secolo scorso; il lunghissimo e indefesso lavoro parlamentare dedicato alla riforma degli studi musicali professionali, che ha visto protagonista il senatore comunista Andrea Mascagni; la creazione di programmi di spettacolo e festival specializzati come *Musica nel nostro tempo* di Milano o il complesso di iniziative rubricate nella denominazione *Musica/Realtà*, a Reggio Emilia, ispirate e condotte da Luigi Pestalozza, a lungo parlamentare e particolarmente impegnato nella politica culturale del partito; segnalo, infine, il largo sostegno fornito alle avanguardie e alla scrittura musicale contemporanea da molte personalità vicine al Partito Comunista Italiano, proprio tra gli anni cinquanta e settanta del secolo scorso, nonché l’esplicita prossimità al Partito di non pochi compositori, negli stessi anni.

<sup>3</sup> Anche a tal proposito, si cita, come esperienza di maggior rilievo, l’interesse della regina Margherita, cugina e sposa del re d’Italia Umberto I, che sembra praticasse il mandolino, ebbe come maestro di canto il celebre compositore Francesco Paolo Tosti, e si fece alfiere della musica da camera nella nuova capitale del Regno. Tuttavia, questa sostanziale indifferenza per la musica, da parte delle élites e istituzioni centrali del Regno unitario, non ha impedito il diffondersi di numerose esperienze locali, di grande interesse, impegnate soprattutto nella realizzazione di iniziative a carattere concertistico (musica da camera) e nella predisposizione dei primi programmi sinfonico-orchestrali: si tratta di vicende che, inizialmente, hanno visto agire soprattutto famiglie appartenenti ad aristocrazie non immemori di certi fasti antichi, circoli di borghesia ‘illuminata’ e gruppi di accessi *amateurs* e appassionati.

introdusse timidamente un'ora, più tardi raddoppiata, di educazione musicale nella Scuola media unica,<sup>1</sup> e dalle misure predisposte dalla Legge 800, la cosiddetta Legge Corona.<sup>2</sup>

Una spinta consistente, e anche generosa, a partire dalla metà degli anni settanta del secolo scorso, si è avuta con la progressiva attuazione dell'ordinamento regionale della Repubblica, che ha indotto molti amministratori a promuovere leggi regionali di sostegno alla cultura e alla musica, a costituire organismi orchestrali, ad allestire numerose scuole locali di musica. Negli stessi anni, come effetto di istanze più euforicamente 'movimentiste', si colloca la diffusione delle cosiddette 'scuole popolari di musica'. Per alcuni decenni, gli effetti sono stati piuttosto soddisfacenti, con un aumento considerevole del pubblico interessato all'offerta di musica e spettacolo, assai oltre le fasce più consuete (certe *élites* urbane e ristretti segmenti di appassionati), e senza attendere le più recenti ossessioni federaliste.

Negli ultimi anni, queste politiche di 'decentramento' e 'autodeterminazione' hanno subito i colpi feroci dei tagli che l'attuale (settembre 2011) maggioranza di governo ha imposto alla produzione nello spettacolo e nella cultura, nonché alle risorse degli enti locali. Ancora, l'istruzione musicale superiore rimane tristemente 'in mezzo al guado', nonostante l'impegno generoso dei docenti e la pazienza degli allievi, a oltre dieci anni dalla legge di riforma<sup>3</sup> che interveniva a modificare norme risalenti agli anni trenta del secolo scorso. Così, i recentissimi dispositivi tendenti all'accorpamento e razionalizzazione dei corsi di Laurea universitari, stanno già producendo l'estinzione di numerosi corsi di studio di interesse musicale e spettacolistico, con un arretramento consistente rispetto alle esperienze didattiche e di ricerca maturate nel secondo Novecento.

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

Nell'arco di due/tre generazioni, perciò, si è assistito a una considerevole espansione della 'offerta musicale', cui sembra seguire – è cronaca degli ultimi anni e mesi – un prevedibile processo di arretramento, con possibili esiti di estinzione per non poche esperienze e istituzioni. Questa situazione, paradossalmente, rende il Bel Paese arretrato e isolato in ambito europeo e internazionale, nonostante la diffusa retorica sulla presunta 'patria del belcanto e della musica', il cui territorio selettivo sarebbe la Penisola italiana.

## 2. POESIA POPOLARE O «VERSO CANTATO»?

(...SI CONTINUA CON UN ALTRO PARLATO RADIOFONICO).

LA MUSICA NELLE RACCOLTE DEI FOLKLORISTI E DUE TESTIMONIANZE

DI ALBERTO MARIO CIRESE

E questo è lo scenario in cui si sono formati e hanno agito Ernesto de Martino (Napoli, 1908- Roma, 1965) e Diego Carpitella (Reggio Calabria, 1924-Roma, 1990), subendone alcuni

<sup>1</sup> Si tratta della Legge n. 1859 del 31 dicembre 1962, promossa dal primo governo di centrosinistra (non ancora 'organico', con l'astensione del PSI), sottoposta a successivi aggiornamenti.

<sup>2</sup> Si tratta della Legge n. 800 del 14 agosto 1967, promossa dal ministro socialista Achille Corona, anch'essa sottoposta a numerosi e profondi cambiamenti nel corso dei decenni successivi, con esiti fortemente pervasivi nelle politiche di intervento dello Stato per il sostegno alle attività musicali, a cominciare dalla istituzione del Fondo Unico per lo Spettacolo (FUS), che negli ultimi anni è stato fortemente ridimensionato.

<sup>3</sup> Mi riferisco alla Legge n. 508 del 21 dicembre 1999, che reca l'ambiziosa titolazione di «Riforma delle Accademie di belle arti, dell'Accademia nazionale di danza, dell'Accademia nazionale di arte drammatica, degli Istituti superiori per le industrie artistiche, dei Conservatori di musica e degli Istituti musicali pareggiati».

condizionamenti, ma, nello stesso tempo, emancipandosene e proponendo concetti, criteri e procedimenti di valutazione e interpretazione che si sarebbero rivelati profondamente innovativi rispetto alle condizioni di partenza.

Perciò, torniamo ancora indietro, all'inizio della storia unitaria da cui abbiamo preso le mosse, modifichiamo leggermente la prospettiva di osservazione, e proviamo a individuare, rapidamente, i criteri con cui le tradizioni musicali del mondo popolare sono state intese da parte degli specialisti. In un testo risalente ai settanta del secolo scorso, Diego Carpitella ha ben individuato alcuni fattori gravemente condizionanti – rilevando il forte retaggio socio-culturale della lunga contrapposizione storica città/campagna (*élites* urbane/popolazioni rurali) – e segnalato come coloro che pur si occupavano di pratiche musicali locali risultassero impacciati da onerose difficoltà interpretative:

Anzitutto la maggior parte di coloro che si interessarono alla musica popolare non era costituita da filologi nel senso musicale (o musicologi, ma non avrebbero potuto esser tali, considerando che la storia della musica è una disciplina essenzialmente ottocentesca mittel-europea): erano in genere, più che musicisti, spesso di secondo piano, cultori e amatori di musica, con un chiaro complesso di inferiorità verso l'alta musica, la musica *colta*. Questo equivoco complesso di inferiorità e di riverenza, li portava inevitabilmente ad un etnocentrismo auricolare che, oltre ad una nebulosa definizione di "popolare" aveva come conseguenza arrangiamenti, elaborazioni, armonizzazioni, etc. di lontana e dubbia estrazione colta [...] la situazione italiana si presentava se non proprio con delle aggravanti, di certo con degli atteggiamenti dovuti ad una particolare tradizione culturale, che soprattutto dal Rinascimento in poi, aveva sempre sottolineato la divaricazione tra *colta* e *popolare*.<sup>1</sup>

Inoltre, pur considerando pertinente l'opera degli 'arrangiatori' e 'armonizzatori' suddetti, si può ritenere che per tutto l'Ottocento e gran parte della prima metà del secolo successivo, le musiche strumentali in uso per affiancare il canto e sostenere il ballo, o realizzate come procedure autonome, siano state quasi del tutto ignorate dagli studiosi, come se gli abitanti della Penisola – in contesti locali assai diversi: nei paesi, in campagna e in montagna, nelle valli interne, nelle piccole e grandi isole, in numerosi quartieri urbani 'marginali' – non suonassero alcuno strumento e preferissero starsene tranquilli e immobili, piuttosto che assecondare qualsiasi impulso di danza.<sup>2</sup>

Se, quindi, oltre i balli e le musiche strumentali ci si volge verso le numerose espressioni cantate censite, denominate a vario titolo *poesia popolare*, *letteratura popolare*, *canto popolare*, si può senz'altro rilevare come esse siano state interpretate prevalentemente come testi a se stanti, separati dalle pratiche performative che costituiscono i processi sociali in cui quelle stesse espressioni, e quei testi, assumevano una effettiva valenza comunicativa. Le raccolte e gli studi più importanti – ricordo, a puro titolo di esempio, quelli di Tommaseo, Avolio, Rubieri, Nigra, D'Ancona, Molinaro Del Chiaro, Barbi, Santoli, Toschi, Pasolini<sup>3</sup> – isolano

<sup>1</sup> DIEGO CARPITELLA, *Letnomicologia in Italia*, in IDEM, *Musica e tradizione orale*, Palermo, Flaccovio, 1973, pp. 13-29: p. 14.

<sup>2</sup> Le rarissime eccezioni non fanno che convalidare la tendenza descritta; cfr., tra gli altri, GIULIO M. FARA, *Su uno strumento musicale sardo*, Torino, Bocca, 1913; IDEM, *Dello zufolo pastorale in Sardegna*, Torino, Bocca, 1916; IDEM, *Sull'etimologia di "luneddas"*, Torino, Bocca, 1918; i tre titoli citati furono originariamente proposti come saggi per la «Rivista Musicale Italiana» che, in maniera assai lungimirante, ospitò numerosi contributi dedicati alle diverse musiche tradizionali dell'Italia unita da pochi decenni. Tra i lavori più impegnativi di Giulio Fara (1880-1949), musicologo insigne e vero 'pioniere', ricordo *L'anima della Sardegna. La musica tradizionale*, Udine, Istituto delle edizioni accademiche, 1940. Ancora, il monumentale *corpus* di Alberto Favara (1863-1923), pur raccolto nei primi anni del Novecento, fu pubblicato postumo, nella seconda metà del secolo, allorché l'autore era scomparso da decenni, e solo con estremo ritardo cominciò a diffondersi, lentamente, nella consapevolezza nazionale (cfr. ALBERTO FAVARA, *Corpus di musiche popolari siciliane*, a cura di Ottavio Tiby, 2 voll., Palermo, Accademia di Scienze Lettere ed Arti, 1957).

<sup>3</sup> NICCOLÒ TOMMASEO, *Canti popolari, toscani, corsi, illirici, greci*, 4 voll., Venezia, Stab. tip. G. Tasso, 1841-1842; CORRADO AVOLIO, *Canti popolari di Noto*, Noto, Zammit, 1875, riedito, con introduzione di Antonino Buttitta, Palermo, Fondazione Ignazio Buttitta, 2006; ERMOLAO RUBIERI, *Storia della poesia popolare italiana*, Firenze, Barbèra, 1877, rist. anast. con prefazione di Vittorio Santoli, Milano, Ed. del Gallo, 1966; COSTANTINO NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, Torino, Loescher, 1888, ried. a cura di Franco Castelli, Emilio Jona, Alberto Lovatto, introduzione di Alberto Mario Cirese, Torino, Einaudi, 2009, con 2 CD allegati; ALESSANDRO D'ANCONA, *La poesia popolare italiana. Studi*, II ed. accresciuta, Livorno, Giusti, 1906, rist. anast. Sala Bolognese, Forni, 1968; LUIGI MOLINARO DEL CHIARO, *Canti popolari raccolti a Napoli*, Napoli, Lubrano, 1916, rist. anast. Sala Bolognese, Forni, 1983; MICHELE BARBI, *Poesia popolare italiana: studi e proposte*, Firenze, Sansoni, 1939; VITTORIO SANTOLI, *I canti popolari italiani: ricerche e questioni*, Firenze, Sansoni, 1940, nuova ed. accresciuta Firenze, Sansoni, 1968; PAOLO TOSCHI,

le espressioni cantate riconducendole a modelli metrico-formali teorici, spesso desunti da analoghe forme della poesia scritta, esercitando –su simili astrazioni, così problematiche – complesse e sofisticate speculazioni metrofilologiche che, tuttavia, producono valutazioni critiche parziali e spesso fortemente restrittive: trascurano – o ignorano – che nell'esecuzione cantata la poesia assume numerosi tratti della musica, nella felice co-occorrenza di due codici (1: poetico, 2: musicale) che si esplica esclusivamente nel corso dell'azione performativa (nel canto, nelle occasioni e circostanze previste dalle tradizioni locali), all'esterno della quale quegli stessi testi non trovano alcuna consistenza, nelle pratiche della tradizione orale.

La questione è piuttosto complessa ma cerco di risolverla traendo spunto ancora da due testimonianze orali. In alcune occasioni, Alberto Mario Cirese – maestro e 'grande vecchio' dell'antropologia culturale italiana ed europea – ha avuto l'opportunità di ricordare l'improvviso stupore che prese i colleghi parigini, nel corso del suo remoto soggiorno francese,<sup>1</sup> nel secondo dopoguerra, all'ascolto del canto devozionale dei pellegrini in arrivo al santuario della Santissima Trinità di Vallepiedra, nel Lazio. I devoti locali cantavano, nel documento proposto da Cirese allora, e cantano ancora oggi: «Viva viva / sempre viva / quelle tréppe / ersón divíne».<sup>2</sup> Lo stupore degli studiosi francesi si manifestò nella richiesta: «Monsieur le professeur, qu'est ce que c'est les 'tréppe'?». E infatti le «treppe», al di fuori del contesto performativo locale, costituiscono un mero *non sense* e non significano proprio nulla: i devoti frammentano in quel modo, cantando in gruppo e in marcia, la sequenza versica *quelle tre person divine*, che indica la titolazione del santuario e della festa. Perciò, il codice musicale dell'intonazione cantata 'tira' e frammenta il codice poetico del verso (*quelle tre person divine* diventa, nel canto: «quelle tréppe / ersón divíne»), rendendolo eventualmente irriconoscibile ad ascoltatori ignari, lontani dall'osservazione diretta dell'azione devozionale, ed estranei alla relativa narrazione etnografica.<sup>3</sup> Un episodio ancora più significativo lo traggo ancora da un 'parlato' che ha per protagonista lo stesso studioso già citato. Nel corso di una trasmissione radiofonica centrata sulle attività di alcuni protagonisti della cultura italiana, Carpitella fu al microfono per otto pomeriggi (sabato e domenica, durante quattro settimane, nel gennaio 1990). Alberto Mario Cirese fu suo ospite, in una lunga sezione dedicata alle forme della poesia cantata; nell'occasione, prese in esame la registrazione sonora di una splendida esecuzione di *canto a tenore* che ha per *incipit Fiore de mendula frisca*, raccolta a Fonni (Nuoro) nel 1959. Trascrivo direttamente dalla registrazione sonora di quella trasmissione radiofonica,<sup>4</sup> che conservo gelosamente e ho usato numerosissime volte nella didattica universitaria. È Alberto Cirese che parla (ho reso *in corsivo* i versi, interi o frammenti, differenziandoli dagli interventi di commento):

Il testo dice, i Sardi mi perdoneranno per come pronuncio: *Cando mi 'aso a Franzisca* (cioè Quando mi bacio a Francesca) / *i' s'apposentu a s'accúa* (nella stanza di nascosto) / *fiore de mēndula frisca* (fiore di mandorla fresca) / *mi pàrede sa bocca sua* (mi pare la bocca sua). Sono quattro versi, perfettamente organizzati:  
*Cando mi 'aso a Franzisca*  
*i' s'apposentu a s'accúa*

*Fenomenologia del canto popolare*, parti 1 e 2, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1947; *Canzoniere italiano: Antologia della poesia popolare*, a cura di Pier Paolo Pasolini, Parma, Guanda, 1955.

<sup>1</sup> Nato ad Avezzano (AQ) il 19 giugno 1921, Alberto Mario Cirese si è spento recentemente a Roma, la sera del 1° settembre 2011. Nel 1953 Cirese trascorse un soggiorno con borsa di studio presso il Musée de l'Homme, a Parigi; su Cirese e le sue molteplici attività di studioso e didatta cfr. *Scritti e altri lavori di Alberto Mario Cirese*, bibliografia a cura di Eugenio Testa, con tre interventi di Giulio Angioni, Pietro Clemente, Pier Giorgio Solinas, Firenze, Olschki, 2011.

<sup>2</sup> Indico con / una dilatazione nel *ductus* melodico e segno con accenti gli 'appoggi' ritmici nel canto.

<sup>3</sup> Traggo questa informazione dalla mia esperienza diretta di allievo di Alberto Cirese presso l'Università di Roma «La Sapienza», nei lontani anni settanta del Novecento, e di ascoltatore di numerose sue conferenze e seminari.

<sup>4</sup> *Antologia. Inventario di cultura contemporanea. Un ritratto dal vivo: Diego Carpitella*, conduttore in studio Emanuele Pappalardo, RAI Radio III, gennaio 1990; la trascrizione di alcuni estratti dalla stessa trasmissione è in DIEGO CARPITELLA, *Un ritratto dal vivo*, in IDEM, *Conversazioni sulla musica. Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche (1955-1990)*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992, pp. 205-220.

*fiore de mëndula frisca*  
*mi pàrede sa bocca sua*

I versi ... *Cando mi' aso a Franzisca* ... rimano, con lo schema ABAB, sono esattamente ottonari. Quando vengono cantati, se abbiamo la possibilità di sentire anche la registrazione, ecco io ho cercato di trascriverli, dal nastro che avevo di questa registrazione, e viene fuori [Alberto Cirese accelera sensibilmente il ductus del parlato]:

*Cando mi 'aso a Franzisca*  
*i' s'apposentu a s'accúa*

ciòè Quando mi bacio Francesca dentro la stanza di nascosto

*fiore*

*fiore*

*fiore*

*fiore de mendula frisca*

è venuto adesso il terzo verso ... e adesso per venire il quarto

*mi paré*

*mi paré*

*mi pa*

*mi paré*

*e mi paré sa bocca sua*

*fiore*

*e mi paré sa*

*e mi paré sa*

*fiore*

*fiò*

*e fiore de mendula frisca*

*mi paré*

*e mi paré*

*cando mi 'aso a Franzisca*

*i' s'apposentu a s'accúa*

Quando io trascrivo le parole dal nastro del canto, dal testimone dell'evento, a un certo momento questo che ho qui è informe ... questo è informe ... attenzione: ma è diventato forma DENTRO la musica, no?, è diventato forma, e se lo sentiamo, sentiremo CHE forma!

Alla radio, in quella occasione, seguiva la formidabile esecuzione di quel *canto a tenore*, che quanti mi leggono non avranno modo di ascoltare – me ne rammarico! Cirese, perciò, individua inizialmente la presunta quartina di Franzisca, una forma metrica corrispondente al modello mentale conservato dai cantori, ma rileva come, nella intonazione cantata – quindi nella *performance*, non più nella memoria –, essa si manifesti in maniera assai diversa da come la si potrebbe immaginare se fosse trascritta in base a una mera coerenza letteraria, e 'letta'. La singolare e informe polverizzazione dei versi – questa è la percezione generata dalla lettura della trascrizione, sulla carta – è effetto diretto, e inevitabile, dell'esecuzione cantata, che prevede una doppia, e convergente, azione performativa: da una parte un solista, l'unico che intona i versi, su profili melodici piuttosto elaborati; dall'altra un gruppo di tre cantori, disposti su registri distinti, che interagisce con il solista cantando esclusivamente sillabe *non sense*, sui gradi di triadi disposte prevalentemente in posizione fondamentale; l'andamento nettamente misurato (il *canto a tenore* può sostenere il ballo) obbliga il solista a inserire le proprie proposte versiche negli spazi, spesso assai ridotti, resi disponibili dall'azione del gruppo: il che spiega l'iterazione estrema di alcuni tri-sillabi (*fi-ó-re*) e certi aggregati versici in 'frantumi' («mi pa»; «mi paré»; «e mi paré sa») e le trazioni degli accenti consueti («mi pàrede» diventa sempre «mi paré»). Quindi, il procedimento che è alla base dell'azione performativa – la 'giustapposizione solidale' (*cuncordu* è la denominazione locale dell'insieme voce sola/ voci a tre) con cui il gruppo si affianca al solista – conduce a una singolare co-occorrenza dei due codici (poetico-musicale), il cui senso si esplica soltanto nell'esecuzione, e nelle circostanze in cui essa si produce. In una riflessione sulla medesima esperienza, di poco precedente, Cirese aveva puntualmente messo a fuoco la questione:

Sottrarre all'evento la musica (e la sua relazione con la danza, anche se nell'occasione il ballo non vi fu) equivale ad azzerarlo o quasi. Assai meno grave, a mio avviso, la perdita ove si sottraessero invece le parole: si perderebbe certo l'unicità irripetibile di quel singolo avvenimento, che usò *quelle* parole e non altre; ma non si perderebbe la forma musicale ripetibile, e molto probabilmente effettivamente ripetuta, anche con *altre* parole.<sup>1</sup>

In questo caso, la consapevolezza di Albergo Cirese è sicuramente indicativa della sua intelligenza critica, ma risulta ancora piuttosto rara nelle ricerche di non pochi colleghi della sua generazione e di quelle precedenti: in seguito, nelle testimonianze degli allievi (la generazione degli attuali – 2011 – cinquanta-sessanta-settantenni), questa consapevolezza si è trasformata nella sincera 'denuncia' del proprio essere «analfamusicì». È, questa, una delle non rare espressioni di nuovo conio che Carpitella ha introdotto nel 'gergo' delle scienze etno-antropologiche:<sup>2</sup> in senso generale, designa, appunto, la inconsapevolezza delle 'cose musicali', frequentissima negli ambienti più diversi delle *élites* politiche, sociali e professionali italiane.<sup>3</sup> Analoga espressione, altrettanto sintetica ed efficace, Carpitella ha proposto per rappresentare le relazioni tra poesia e musica nelle tradizioni orali, di cui prima ho cercato di descrivere rapidamente le multiformi implicazioni: si tratta di una pista critica e interpretativa designata nella formula «il verso cantato», effetto di due codici incrociati.<sup>4</sup> Perciò, «il verso cantato» rappresenta sia le pratiche e i testi da rilevare e valutare, sia, a mio giudizio, le relative procedure di indagine, e costituisce una prospettiva ormai largamente radicata nella musicologia, anche nei confronti di espressioni non coincidenti affatto con le tradizioni orali.<sup>5</sup> Beninteso, non sto qui a descrivere una perizia da 'titolista': la formula «il verso cantato» è il risultato di decenni di ricerche e riflessioni e di un lungo magistero, in cui si percepisce la forte persuasione che la musica porti con sé assai più senso che non le sole parole con cui è cantata.

### 3. «...AD UN CERTO PUNTO SI CANTA...» (...DALLA 'SBOBINATURA' DI UNA NARRAZIONE)

[...] mi ricordo che De Martino, quando lo incontrai, intorno al 1951, mi diceva: "Guarda, non so come succede...; tutte le volte che mi trovo fra i contadini, in Lucania o altrove, ...*ad un certo punto si canta* ... l'espressione si formalizza in modo musicale", particolarmente in situazioni emergenti, come il lamento funebre [...] De Martino si esprimeva più o meno così: "Tutte le volte che vado giù, succede che ad un certo punto cantano, non so perché ... Faccio una domanda, chiedo qualcosa ... e all'improvviso la gente non parla più: in risposta alle mie domande prende e canta. È un fatto che mi sorprende molto". Ripensando a

<sup>1</sup> Poco prima di quella esperienza radiofonica, Alberto Cirese, aveva già proposto una valutazione critica dell'esecuzione di quello stesso *canto a tenore*, con esiti localmente diversi (cfr. ALBERTO MARIO CIRESE, *Ragioni metriche*, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 26 sgg.; p. 28).

<sup>2</sup> Ho già descritto questa curiosa capacità 'logopoietica': cfr. MAURIZIO AGAMENNONE, *L'eredità di Diego Carpitella*, in *L'eredità di Diego Carpitella. Etnomusicologia, antropologia e ricerca storica nel Salento e nell'area mediterranea*, Atti del Convegno, Galatina 21, 22 e 23 giugno 2002, a cura di Maurizio Agamenzone e Gino L. Di Mitri, Nardò (LE), Besa, 2003, pp. 13-39.

<sup>3</sup> Non solo, quindi, tra gli etno-antropologi, che, peraltro, ne fanno 'pubblica ammenda', emancipandosene attraverso la collaborazione, sul terreno e nella scrittura, con studiosi più avvezzi alle 'cose musicali'; d'altra parte, una ruvida comparazione ricorre a tal proposito: per un ingegnere, notaio, economista, medico o politico italiano è piuttosto frequente l'indifferenza verso le 'cose musicali' e l'ignoranza palese rispetto alla relativa storia culturale, peraltro determinante in una presunta identità nazionale e continentale; ci si vergognerebbe, quindi, a non sapere e non aver nulla visto di Caravaggio, ma non accadrebbe altrettanto per l'ascolto dell'opera di Monteverdi, musicista contemporaneo ma ben più longevo e forse più celebrato e noto del Merisi, tra Cinque e Seicento. Non sembra che ingegneri, economisti, politici o medici tedeschi, oppure olandesi o inglesi, amino mostrare analoga indifferenza verso 'i casi della musica'.

<sup>4</sup> DIEGO CARPITELLA, *I codici incrociati*, in *Il verso cantato*, Roma, Università degli Studi «La Sapienza», Dipartimento di Studi Glotto-Antropologici-CATTID, 1994, pp. 9-22. A quanto mi risulta, il primo a essersi avvalso di una formulazione descrittiva riconducibile all'espressione «il verso cantato» è stato l'etnomusicologo romeno Constantin Brăiloiu, con il saggio *Le vers populaire roumain chanté*, «Revue des Études Roumaines», 2, 1954, pp. 7-74; questo e altri saggi parimenti dedicati allo studio delle relazioni tra musica, poesia e linguaggio sono disponibili in edizione italiana: CONSTANTIN BRĂILOIU, *Folklore musicale*, vol. II, Roma, Bulzoni, 1982.

<sup>5</sup> Cfr., a tal proposito, *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, a cura di Maurizio Agamenzone e Francesco Giannattasio, Padova, Il Poligrafo, 2002 [contiene saggi di filologi, antichisti, linguisti e musicologi, su espressioni poetiche appartenenti a culture diverse].

queste considerazioni spesso aggiungeva con tono scherzoso e autoironico: "...è una delle cose che ancora mi tiene legato a Croce perché, come sai, Croce è stato sordo alla musica". In questo stupore di De Martino mi è sembrato di cogliere una notevole spregiudicatezza scientifica. Praticamente la sua richiesta era: "Ho bisogno di sapere almeno che cos'è quest'oggetto sonoro che spunta dappertutto, come mai mi capita sempre di trovarmelo davanti". In effetti, era naturale che apparisse continuamente perché, come oggi è assodato, nella mentalità e nella tradizione orale l'espressione e la comunicazione sono frequentemente formalizzate in una veste sonora e musicale.<sup>1</sup>

Con queste parole, pochi mesi prima della scomparsa, Diego Carpitella accenna un ricordo del suo intenso sodalizio con lo studioso napoletano. Essendosi formato nella medesima cornice culturale prima descritta attraverso l'interpretazione propostane da Quirino Principe, Ernesto de Martino era stato 'esposto' anch'egli ad alcuni 'vizi' tipici:<sup>2</sup> in particolare, una sostanziale indifferenza e 'sordità' nei confronti della musica, sulla scia di uno dei suoi maestri, Benedetto Croce. E questo tema – la proverbiale 'refrattarietà' di Benedetto Croce verso la musica – appare come un motivo critico frequente nella rievocazione che Carpitella ha espresso di quella esperienza, quasi un piccolo 'tormentone', iterato con vistoso compiacimento ludico, nelle diverse occasioni di 'discorso' concernenti quella vicenda. Lo stesso de Martino ne era, peraltro, pienamente consapevole e non si risparmiava di sorriderne, anche lui, almeno stando alla asserzione appena proposta. Così continua Carpitella, nella medesima narrazione:

[...] poi ho subito un vero e proprio *raptus* per Bartók, che mi ha spinto ad occuparmi dei suoi scritti sulla musica popolare. Questo ha determinato l'incontro con De Martino che, dopo la morte di Cesare Pavese, era stato nominato responsabile della collana "viola" di Einaudi poi passata a Boringhieri. Il nostro primo incontro avvenne a via degli Uffici del Vicario dove era la sede Einaudi a Roma. De Martino fisicamente era un meridionale "nordico", un normanno: occhi grigio-verdi, biondo ... nato a Napoli, da un ingegnere delle ferrovie. In qualche modo aveva subito questa influenza tecnico-scientifica: aveva infatti frequentato il liceo scientifico, il che successivamente gli procurò qualche difficoltà al punto che aveva dovuto imparare il greco per conto proprio. Quando ci incontrammo lui sapeva che mi stavo occupando degli scritti di Bartók; gli proposi di pubblicarli e fu subito d'accordo.<sup>3</sup>

Quindi, se ne potrebbe forse congetturare, quella originaria e 'grossolana' sordità verso la musica, assorbita nello scenario culturale di 'appartenenza', può essere stata almeno in parte emendata, nel farsi delle percezioni demartiniane, da una formazione adolescenziale e da un ambiente familiare non esclusivamente 'umanistici', forse più disponibili verso procedure empiriche e verifiche sperimentali; questa sensibilità può essere altresì intesa come un fondamento remoto della necessità, stabilmente presente nell'agire demartiniano, almeno negli studi della maturità critica, di produrre una documentazione originale, aggiuntiva a quella raccolta in archivio e in biblioteca, mediante tecnologie di ripresa sonora e visuale: in questo senso, con qualche prudenza, mi pare si possa interpretare ancora la veloce osservazione proposta da Carpitella che, peraltro, era stato associato alle *équipe* demartiniane proprio come documentarista, oltre che musicologo, similmente a quanto era accaduto al grande fotografo-etnografo Franco Pinna; così Clara Gallini ne ha disegnato il profilo, come appariva nel corso dei 'viaggi' demartiniani:

Più spesso può comparire Carpitella, quasi come necessaria appendice del suo magnetofono. Ed è proprio così, è questa sua "reale" invisibilità che rende possibile la sua visibilità nelle foto [...] ho ben viva nella me-

<sup>1</sup> MAURIZIO AGAMENNONE, *Etnomusicologia italiana: radici a sud. Intervista a Diego Carpitella sulla storia dell'etnomusicologia italiana*, «SuonoSud», 4, 1989, pp. 18-41: pp. 22 e 29-30.

<sup>2</sup> La formazione culturale e il processo costitutivo del pensiero demartiniano rappresentano motivi di rilievo assai più complesso di quanto non sia possibile discutere in questa sede; cfr.: almeno, RICCARDO DI DONATO, *Preistoria di Ernesto de Martino*, in Id., *I Greci selvaggi. Antropologia storica di Ernesto de Martino*, Roma, manifestolibri, 1999, pp. 17-46; GENNARO SASSO, *Ernesto de Martino fra religione e filosofia*, Napoli, Bibliopolis, 2001.

<sup>3</sup> AGAMENNONE, *Etnomusicologia italiana: radici a sud*, cit., p. 29; inoltre, cfr. BELA BARTÓK, *Scritti sulla musica popolare*, a cura di Diego Carpitella, Torino, Boringhieri, 1955; II ed. 1977. Cesare Pavese morì suicida in un albergo di Torino il 27 agosto 1950; per quanto concerne i suoi rapporti con lo studioso napoletano cfr. *Cesare Pavese Ernesto de Martino la collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di Pietro Angelini, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

moria questa sua straordinaria, incredibile, capacità di letteralmente sparire dalla scena, col suo corpaccio rilassato, trasformato in neutra suppellettile.<sup>1</sup>

È altresì possibile che quella sorta di annichilimento ‘dietro’ le attrezzature da ripresa (magnetofono, macchina fotografica o cinepresa), oppure l’identificazione quasi personale con esse, sentimenti che sembravano travolgere Carpitella, siano stati generati dall’entusiasmo per quelle nuove e formidabili macchine, soprattutto il registratore a nastro magnetico (magnetofono), che cominciavano a diffondersi allora, nei primi anni del secondo dopoguerra, garantendo una affidabilità e stabilità della ripresa sonora inimmaginabili precedentemente, e avrebbero consentito alla nascente etnomusicologia italiana di recuperare rapidamente il suo grave ritardo culturale, documentario e tecnologico rispetto all’esperienza europea.<sup>2</sup>

Tuttavia, quel presunto ‘peccato originale’ – di cui pure sembrava sorridere compiaciuto – non impedì affatto a Ernesto de Martino di intuire come nelle modalità espressive delle ‘contadinanze’ meridionali, oggetto della sua etnografia e riflessione critica, la comunicazione si orientasse spesso verso procedure e assetti di carattere musicale. Nella testimonianza fornita più sopra, de Martino sembra accennare a una sorta di scarto di registro ricorrente nel dialogo etnografico: di fronte a questioni di faticosa verbalizzazione, i suoi interlocutori tendevano a transitare dal discorso ‘in voce’ (parlato) ai modi del canto, un registro espressivo evidentemente più consono ai suoi informatori, e più efficace per la rappresentazione e conduzione di alcuni stati emotivi e relazioni sociali. Carpitella ha sottolineato più volte questa ‘intuizione’ demartiniana:

Ricordo che mi parlò immediatamente della forte presenza della musica nella vita quotidiana ed extra-quotidiana dei contadini del sud: aveva pienamente individuato un aspetto rappresentativo delle culture di tradizione orale, per le quali la formalizzazione sonora e musicale è un fatto estremamente importante. Era però consapevole della sua difficoltà a muoversi in questo campo, e un po’ sorridendo attribuiva all’eredità crociana questa sua difficoltà, visto che Croce non conosceva la musica e anzi, nell’aneddotica che lo riguardava, si diceva che fosse sensibile musicalmente soltanto alle marce reali ... Ora De Martino, nel suo confronto costante con le culture contadine del Sud-Italia aveva finito per radicalizzare la necessità di afferrare e comprendere le funzioni della musica e i processi di formalizzazione sonora di alcuni eventi. E se pensate che questa esigenza si esplicitava più di trenta anni fa [cinquanta, quando io scrivo, nel gennaio 2011], appare chiaro come fosse già in sé un elemento di sprovincializzazione della tradizione di studi italiana, non solo per l’aspetto tecnologico della questione, ma proprio per le conseguenze che avrebbe avuto sulla formazione mentale di uno studioso.<sup>3</sup>

Il caso più interessante è forse proprio all’origine del sodalizio tra i due studiosi: Carpitella ricorda di aver incontrato e conosciuto de Martino nel 1951; l’anno successivo sono insieme sul terreno in Basilicata, per la ‘mitica’ raccolta 18 del CNSMP,<sup>4</sup> nel corso della quale individuano numerose testimonianze locali di lamentazione funebre, che si rivelano utili per intendere il processo performativo del lamento, tali da contribuire a ‘illuminare’ altresì le numerose fonti antiche e medievali. Il pianto, perciò, emerge come una tecnica del corpo e una pratica socio-culturale destinate ad accogliere l’espressione del dolore e la memoria del defunto, e a consentire, quindi, l’elaborazione del lutto, nonché la reintegrazione dei superstiti nel gruppo familiare, parentale e di vicinato. Attraverso l’iterazione di strutture melodiche monostiche e misurate, e mediante la ripetizione di formule motorie specifiche,

<sup>1</sup> *I viaggi nel sud di Ernesto de Martino*, a cura di Clara Gallini e Francesco Faeta, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 37.

<sup>2</sup> Per un riscontro su entusiasmi e sentimenti simili, pur se in una prospettiva e tempi diversi, cfr. GIANNI BOSIO, *Elogio del magnetofono*, in IDEM, *L’intellettuale rovesciato*, Milano, Ed. Bella Ciao, 1975, pp. 169-181.

<sup>3</sup> DIEGO CARPITELLA, *L’esperienza di ricerca con Ernesto de Martino*, in IDEM, *Conversazioni sulla musica*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992, pp. 26-34: p. 28: il testo rappresenta la trascrizione di una lezione proposta ‘in voce’ nel 1988, presso l’Università di Roma «La Sapienza».

<sup>4</sup> Si tratta del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare (CNSMP) dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia, in Roma; nel 1989 la denominazione del Centro divenne Archivi di Etnomusicologia, per espressa volontà di Carpitella, che ne fu il primo Conservatore; cfr. ROSSANA FERRETTI, *Dal Centro Nazionale Studi di Musica Popolare agli Archivi di etnomusicologia*, «EM Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia», 1, 1993, pp. 13-30; la raccolta 18 del CNSMP è stata pubblicata in CD: cfr. *Basilicata. RegISTRAZIONI 1952 di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino*, a cura di Giorgio Adamo e Carlo Marinelli, IRTEM 991/2, Melodram-Discoteca di Stato-IRTEM, 1993, 1 CD con libretto allegato.

il pianto produce una lenta e favorevole azione 'incantatoria': l'effetto emotivo e culturale consiste nella rimozione progressiva della rigida immobilità o del moto 'furioso' tipici del dolore e dello sbigottimento irrelati, verso una consolazione progressiva che consolida le emozioni, riorienta il corpo e ricostruisce il gruppo di appartenenza.<sup>1</sup>

Successivamente all'indagine lucana, Carpitella ebbe modo di confrontarsi ancora, sul terreno, con i modi rituali del pianto, in maniera particolarmente intensa, appena due anni dopo:

a) nella primavera del 1954, tra le comunità arbëreshe (albanofone) del Molise, ancora insieme con Alberto Mario Cirese: l'indagine documentò numerose espressioni del *vajtim* (il lamento, in lingua albanese); Carpitella vi sperimentò altresì modi di osservazione 'assai partecipante', disponendosi disteso su un tavolo, tra le candele, e fingendosi morto al cospetto della lamentatrice, per stimolarne l'azione in assenza di un morto 'reale';<sup>2</sup>

b) nell'estate del 1954, tra le comunità griche (ellenofone) del Salento, insieme con l'americano (texano) Alan Lomax, un altro dei suoi grandi sodali: furono raccolti alcuni *moroloja* (il pianto in grico-salentino); Carpitella intraprese ancora un curioso dialogo 'assai partecipante' con due lamentatici di Martano (Lecce), ricordando la sua precedente 'finzione' molisana, con effetti esilaranti.

E nel volgere di pochissimi anni, la pertinenza della documentazione sonora era divenuta ormai irrinunciabile: «[...] una lamentazione funebre 'muta' diventava un'astrazione documentaria inaccettabile». Carpitella ne dedusse altresì una importante percezione, in riferimento alla energia orientatrice del rito:

[...] bisogna tener presente che la formalizzazione del pianto e del compianto è una *formalizzazione modulare*, è un *modello*, una *stereotipia*, e che quindi, nel momento in cui viene provocata, dopo un primo momento di spaesamento, dovuto per l'appunto all'assenza di sincronia con l'evento, si ha immediatamente da parte dell'informatore/informatrice un assestamento del modulo: cioè, dopo che il modulo viene iterato, anche il modulo "in vitro" diventa un modulo attendibile. Infatti, quando poi abbiamo confrontato i moduli registrati "in vitro" e le poche registrazioni "sincrone" abbiamo potuto accertare che i tassi di differenze erano del tutto trascurabili.<sup>4</sup>

In altre circostanze, lo studioso ha ribadito la medesima percezione, che successivamente avrebbe avuto modo di confermare e trasformare in strumento permanente di interpretazione critica:

In Lucania assistemmo a numerose lamentazioni e incontrammo diverse *prefiche* di mestiere. Sperimentammo anche alcune registrazioni *in vitro*: al confronto non risultarono molte differenze fra esperienze "dal vivo" ed esperienze riprodotte *in vitro*. Il modello del pianto era allora così radicato che risultava sufficiente una lieve provocazione iniziale perché l'esperienza esistenziale si riproducesse egualmente.<sup>5</sup>

Quindi, il modello mentale, nella memoria, conservava una tale forza direzionale da innescare una rapida gestione performativa delle 'stereotipie', in associazione con profonde memorie corporee, nel gesto e nel movimento, da rendere pienamente congrua anche la documentazione prodotta in replica a una esplicita sollecitazione degli studiosi, oppure a una scoperta provocazione 'partecipante', come nel caso delle riprese in Molise prima citate.

#### 4. «...ERAVAMO ANCHE DISPOSTI A LASCIARCI ANDARE» (...DALLA MEDESIMA 'SBOBINATURA')

La successiva rilevazione salentina sul tarantismo (1959-1960) si avvale favorevolmente delle precedenti esperienze e messe a punto, rendendo più profondamente pervasiva la par-

<sup>1</sup> Cfr. ERNESTO DE MARTINO, *Morte e pianto rituale: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino, Einaudi, 1958; ried. con il titolo *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Boringhieri, 1975.

<sup>2</sup> Tutta la questione – divertente a raccontarla decenni dopo, ma piuttosto faticosa ed emotivamente assai impegnativa, allora – è stata ricostruita recentemente: MAURIZIO AGAMENNONE, *La Raccolta 23 degli Archivi di Etnomusicologia, in Musiche tradizionali del Molise. Le registrazioni di Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese (1954)*, a cura di Maurizio Agamennone e Vincenzo Lombardi, Roma, Squilibri, 2005, pp. 7-32, con 1 CD allegato.

<sup>3</sup> CARPITELLA, *L'esperienza di ricerca con Ernesto de Martino*, cit., p. 28.

<sup>4</sup> Ivi, p. 31.

<sup>5</sup> AGAMENNONE, *Etnomusicologia italiana; radici a sud*, cit., p. 22.

tecipazione multidisciplinare alla ricerca e la documentazione audio-visuale. In quel caso, la musica e la danza si rivelarono, clamorosamente, come gli unici vettori praticabili per innescare e condurre il rito, nonché per massimizzarne il risultato, vale a dire la guarigione dal disagio, pur nella cronicizzazione rilevabile in ‘ricadute’ annuali. L’importanza della imponente documentazione sonora acquisita<sup>1</sup> – e con essa il rilievo della musica nel rito – fu tale da indurre a una singolare soluzione per l’opera che ne derivò: la prima edizione del volume demartiniano *La terra del rimorso* (1961) presentava un disco microsolco<sup>2</sup> con commento parlato<sup>3</sup> e dodici brani musicali, in una veste editoriale piuttosto rara nella saggistica dell’epoca, non solo italiana, e anche molto impegnativa sul piano produttivo, tant’è che nelle successive riedizioni il piccolo disco non fu più proposto e il libro apparve in un assetto più consueto. La rilevazione *in vitro* fu sperimentata ancora da Carpitella, da solo, nel 1960, a Muro Leccese, nella seconda parte del suo breve filmato *Meloterapia del tarantismo*, realizzato per mezzo di una piccola cinepresa portatile, senza sonoro.<sup>4</sup>

All’inizio degli anni sessanta del secolo scorso, dunque, sia Carpitella che de Martino avevano ormai acquisito una solida perizia etnografica, che consentì di valutare efficacemente il fenomeno del tarantismo nella sua complessità, e di cogliere pienamente l’azione ‘formatrice’ della musica, sia nella costruzione di un tempo convenzionale e cerimoniale, sia nella induzione di un movimento orientato e formalizzato, due condizioni necessarie e irrinunciabili per il farsi del rito. L’indagine sul tarantismo salentino fu, senz’altro, una rilevazione molto fertile: ne derivò un’interpretazione più consapevole delle stesse fonti di interesse storico, secondo un metodo divenuto peculiare, allora, nell’indagine demartiniana, progettualmente in bilico tra fonti etnografiche e fonti letterarie, iconografiche e archivistiche, processate sull’asse di un equilibrio fluido e fecondo. E, nel tempo, ancora una volta, quell’esperienza si rivelò un’utile ‘piattaforma’ interpretativa per successive indagini e valutazioni critiche. Su questo, lascio ancora la parola a Carpitella:

A distanza, la sensazione che ebbi (1959) di questa terapia con gli strumenti per curare stati di possessione, di trance, fu molto forte: e consistette, soprattutto, nell’aver potuto verificare, allora, come un fenomeno così “arcaico” fosse ancora presente nel Salento, nel territorio della Magna Grecia. Nell’ulteriore interpretazione storica e antropologica apparvero chiarissime le connessioni del tarantismo con numerose questioni di carattere neuro/psichiatrico, psicologico, storico/religioso, e musicologico, con la musica in posizione determinante, non accessoria e complementare. In quella ricerca la musica entrò “alla pari”. Rilevanti furono le osservazioni sul *modo* di suonare come elemento fondamentale che caratterizza una musica terapeutica, le interrelazioni motorie e coreutiche tra la cosiddetta paziente (la *tarantata*) e gli strumenti, la sistemazione e la funzione dei suoni nell’ambito della cura domiciliare [...]. Quest’esperienza mi sembrò un’ulteriore spovincializzazione degli studi etnomusicologici. Quando più tardi ho avuto occasione di occuparmi di sciamanismo e possessione fuori d’Italia, mi sono accorto di come la metodologia e le questioni emerse nello studio del *tarantismo* salentino mi avessero aperto le porte per comprendere, ad es., i riti di possessione nelle culture nordafricane, lo stambali (Tunisia), o lo sciamanismo che Biocca aveva documentato in Amazzonia. In queste circostanze ho potuto intendere tutti i diversi elementi del rito proprio perché, prima, avevo fatto l’esperienza del *tarantismo*, sia per gli aspetti storico-religiosi, sia per gli aspetti psichiatrici. Anche allora la ricerca etnomusicologica ha prodotto buoni risultati in una prospettiva interdisciplinare.<sup>5</sup>

La medesima perizia etnografica e la più sicura confidenza con il terreno alimentarono pure una profonda reattività affettiva nei confronti delle situazioni osservate e dei multiformi

<sup>1</sup> Per quanto concerne la documentazione sonora messa a punto nel biennio 1959-1960 cfr. *Musiche tradizionali del Salento. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1959, 1960)*, a cura di Maurizio Agamennone, Roma, Squilibri, 2005, con 2 cd allegati.

<sup>2</sup> Il disco aveva il seguente formato: 33 giri minuto/17 cm diametro.

<sup>3</sup> Il commento parlato – piuttosto enfatico e cupo, a mio giudizio – fu composto da Salvatore Quasimodo, recentissimo Premio Nobel (1959), ovviamente in totale accordo con Ernesto de Martino.

<sup>4</sup> Una recente riedizione del volume demartiniano ripropone in DVD, a cura di Grazia Tuzi, il disco di allora e il filmato *Meloterapia del tarantismo*, così come è stato restaurato e sonorizzato nel 1994 da Francesco De Melis, che ne aveva fortunatamente ritrovato il negativo, fino ad allora considerato perduto, a Cinecittà: cfr. ERNESTO DE MARTINO, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, presentazione di Clara Gallini, Milano, Il Saggiatore, 2008, con 1 DVD allegato.

<sup>5</sup> AGAMENNONE, *Etnomusicologia italiana; radici a sud*, cit., pp. 28, 29.

comportamenti che i protagonisti mettevano in atto, di cui si coglievano le motivazioni meno esplicite, soprattutto in situazioni 'scabrose' e impegnative per l'investimento emozionale:

Anche il momento terapeutico del tarantismo appariva in un certo senso come una "formalizzazione poetica" e nelle situazioni in cui abbiamo avuto la fortuna di vedere queste cure domiciliari non c'era mai la volontà di nascondere una situazione di dolore: c'era un rito in corso di svolgimento e c'era la volontà di espletarlo nel migliore dei modi.<sup>1</sup>

Gli stessi 'osservatori', quindi, si trovarono a solidarizzare con gli 'osservati', condividendo certe acute tensioni esplicitate nel rito:

Bisogna dire che dal punto di vista del vissuto esistenziale gli eventi cui abbiamo assistito, sul piano emotivo hanno colpito molto spesso tutti noi, non solo De Martino; molte volte le nostre ghiandole lacrimali hanno funzionato ... e durante la ricerca sul tarantismo mi ricordo benissimo che la psicologa e lo psichiatra stettero a letto per una giornata intera, sconvolti dalla scena della Cappella di San Paolo. Insomma eravamo tutti coinvolti e non avevamo una preoccupazione pregiudiziale di voler razionalizzare a tutti i costi, eravamo anche disposti a lasciarci andare [...] De Martino viveva continuamente, in prima persona, una simile ambivalenza e forse la sua proposta teorica di diventare "etnologi di se stessi" va rapportata anche a questa polarità.<sup>2</sup>

Infine, non si pensi che questa istanza solidaristica conducesse necessariamente ad atteggiamenti di costante compunzione, oppure di cupa testimonianza del disagio rilevato; non raramente, al contrario, emergevano comportamenti che oggi possono apparire giocosi, anche in conseguenza di alcune attitudini caratteriali dei rilevatori,<sup>3</sup> pur in situazioni difficili e coinvolgenti:

Noi in realtà passavamo gli intestizi di tempo tra una esplorazione e l'altra in totale assenza di quel clima di tetraggine scolastica o pedante che potrebbe caratterizzare alcune spedizioni etnografiche, ma piuttosto in un continuo gioco di autoironia e mettendoci continuamente a confronto. Poi non è che fossimo così fideistici o missionari che non osavamo mai dissacrare gli "osservati", cosicché spesso il nostro senso di ironia finiva per investire anche loro; ma sicuramente prevaleva una sottile e costante autoironia.<sup>4</sup>

##### 5. SOMATIZZAZIONE DEL SUONO O SONORIZZAZIONE DEL CORPO (...DA UN'ALTRA 'SBOBINATURA': VIRANDO, DAI SUONI VERSO LE IMMAGINI)

Pochi anni dopo la ricerca sul tarantismo l'etnologo muore, nel 1965. A quella data, il musicologo, ormai quarantenne e impegnato in alterni incarichi professionali e didattici, ha ancora davanti a sé un lungo e tortuoso cammino prima di 'salire in cattedra', nel 1976, a cinquanta anni suonati. Nei cinque lustri successivi alla scomparsa del suo mentore, il musicologo ha avuto modo di approfondire alcune intuizioni colte nel lavoro comune, valorizzando soprattutto l'originaria percezione del corpo inteso come luogo di conservazione di modelli operazionali e memorie cinesiche, veicolo di produzione di gesti fabrilari e azioni performative, nonché vettore primario per la costruzione di segni e sensi: perciò, si è fatto anch'egli, più consapevolmente, antropologo e, pur confermando l'impegno iniziale verso l'osservazione della musica prodotta e mediata dai comportamenti dei musicisti, si è altresì orientato a considerare il corpo stesso come emettitore di segnali che si aggiungono alla dimensione acustica (verbale e musicale), ne integrano, affiancano o, talvolta, sostituiscono la significazione. Per farlo, diviene cineasta, specializza la sua originaria passione per la fotografia e le primitive esperienze effettuate a Muro Leccese con la piccola cinepresa 'a molla',<sup>5</sup> e contribuisce a fon-

<sup>1</sup> CARPITELLA, *L'esperienza di ricerca con Ernesto de Martino*, cit., p. 33.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Per averlo frequentato a lungo, posso testimoniare come Diego Carpitella fosse piuttosto noto per un suo spontaneo e permanente atteggiamento di *understatement*, su se stesso, le sue attività, e anche quelle dei suoi colleghi, collaboratori e allievi.

<sup>4</sup> CARPITELLA, *L'esperienza di ricerca con Ernesto de Martino*, cit., p. 33.

<sup>5</sup> Si tratta di una macchina da ripresa Paillard, di produzione svizzera, azionata da un motore a molla ricaricabile a manovella, capace di pellicola a 16 mm: leggera e maneggevole, è stata utilizzata con successo anche da non pochi cineasti sperimentali: «Carpitella si compiacceva spesso di ricordare come quella macchina da ripresa fosse stata la lui acquistata presso il

dare l'antropologia visuale,<sup>1</sup> un campo di indagine e documentazione assai fertile, che tanti contributi ha fornito alle scienze umane, negli ultimi decenni. In questa nuova prospettiva si collocano i suoi filmati sulla *cinesica culturale*, assolutamente sperimentali e di considerevole interesse glotto-linguistico oltre che antropologico,<sup>2</sup> prodotti nel corso degli anni settanta del secolo scorso. Carpitella ne ha descritto in questi termini l'intuizione originaria:

La mia curiosità sulla gestualità potrebbe sembrare apparentemente un delirio ambiguo, ambivalente. In effetti, è stata generata da una consuetudine di circa venticinque anni con la tradizione musicale; specialmente quando si facevano incisioni, guardavo i protagonisti di queste tradizioni culturali ed ero affascinato dalle intese rapidissime del corpo, da qualcosa che diversifica subito noi e quest'altro mondo. Era precisamente un diverso trattamento del corpo, una diversa gestualità. Ho assegnato alla ricerca il titolo di *Cinesica culturale*, nel senso che – pur tenendo conto dell'aspetto naturale, spontaneo della gestualità che non può non essere una componente – volevo sottolineare il fatto che la determinazione e la differenza dei comportamenti corporei è di carattere culturale. Non era un documentario, era una ricerca etnografica [...]: invece di usare la penna, il registratore o altro, avevo deciso di usare la macchina da presa.<sup>3</sup>

Non si trattava, quindi, di adottare una nuova tecnologia o di collaborare a produrre testi (filmati e documentari) che avessero una direzione e autorialità esterne alla osservazione operata dal rilevatore: il regista era lo stesso etnografo impegnato sul terreno, cui spettava la scelta delle inquadrature e delle sequenze, e soltanto sua era la responsabilità di decidere che cosa riprendere, anche se determinanti risultavano i contributi dell'operatore di ripresa e del montatore.<sup>4</sup> Nel corso degli anni ottanta vi si aggiungeranno – con un ritorno ai protagonisti, saperi e oggetti della musica come argomenti di interesse centrale – i filmati sugli strumenti e gli strumentisti,<sup>5</sup> anch'essi paradigmatici nella antropologia visiva italiana ed europea, realizzati in felice combinazione con la RAI-TV, allora sensibile a una televisione sperimentale di interesse scientifico, dopo la generosa riforma dell'ente effettuata alla metà del decennio precedente.

In una delle ultime espressioni del suo pensiero, prima della scomparsa, Carpitella aveva ancora una volta precisato le sue intenzioni, proponendo e valorizzando un'altra delle sue felici formule descrittive:

All'inizio delle mie ricerche, sono stato attirato soprattutto dalla "pura" chinesica gestuale, ma in seguito il mio interesse si è orientato soprattutto verso la *somatizzazione del suono* (oppure, se si preferisce, anche il contrario, la *sonorizzazione del corpo*). Nel contesto rituale, questa sinestesia è determinante, come ha magistralmente dimostrato Marcel Mauss e come è stato confermato da Gilbert Rouget nel suo libro *La musica e la transe*.<sup>6</sup>

mercato rionale romano di Porta Portese, e successivamente rivenduta: è fin troppo facile rimarcare in questa disinvoltura, certi tratti di estemporaneità e imprevedibilità del fare, [...] raccontati consapevolmente, e assunti quasi a segno caratterizzando un'identità individuale» (AGAMENNONE, *L'eredità di Diego Carpitella*, cit., p. 36).

<sup>1</sup> Per una considerazione generale delle teorie, procedure e tecnologie inerenti alla antropologia visuale, cfr. CECILIA PENNACINI, *Filmare le culture*, Roma, Carocci, 2005.

<sup>2</sup> *Cinesica culturale 1*. Napoli, 39 min., 16 mm, colore, sonoro, Roma, Istituto Luce, 1973; *Cinesica culturale 2. Barbagia*, Roma, Istituto Luce, 1974, 41 min., 16 mm, colore, sonoro; *Cinesica culturale 4. Materiali sul Palio*, parti I e II, Firenze, Centro per le tradizioni popolari della Fondazione Lavoratori Officine Galileo (FLOG)-Regione Toscana, 1979, 25 e 30 min., 16 mm, colore, sonoro; nel filmato sulla chinesica napoletana è presente una lunga e gustosissima scena, che ha per protagonisti Roberto De Simone e Beppe Barra, impegnati di fronte a una scolaresca convocata per verificare la pertinenza espressiva di alcuni gesti proposti a integrazione della narrazione 'in voce', assunti da un volume pubblicato a Napoli dal canonico De Jorio nella prima metà dell'Ottocento: cfr. ANDREA DE JORIO, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*, Napoli, Stamperia e cartiera del Fibreno, 1832; rist. anast. Associazione napoletana per i monumenti e il paesaggio, 1964; Sala Bolognese, Forni, 1979.

<sup>3</sup> CARPITELLA, *Un ritratto dal vivo*, cit., p. 217.

<sup>4</sup> «In realtà, il montatore, in una ricerca di carattere per così dire scientifico, è importante proprio perché ti rende in montaggio esattamente quello che tu gli chiedi. Se non chiedi, puoi diventare anche vittima di un meccanismo di routine. Ma se hai in mente un risultato preciso, un montatore molto bravo, un professionista sa realizzarti esattamente quello che vuoi» (CARPITELLA, *Un ritratto dal vivo*, cit., p. 217).

<sup>5</sup> *Sardegna: Is launeddas*, Roma, RAI III Rete TV, 1982, 34 min., 16 mm, colore, sonoro; *Calabria: zampogna e chitarra battente*, Roma, RAI III Rete TV, 1982, 31 min., 16 mm, colore, sonoro; *Emilia: Brass Band della Padana* (Parma, Emilia), Roma, RAI III Rete TV, 1982, 31 min., 16 mm, colore, sonoro; *I Quaderni di Reginaldo* (Spilinga, Calabria), Roma, Dipartimento di Studi glotto-antropologici, Università degli Studi «La Sapienza», 1988, 29.30 min., vhs ½, colore, sonoro.

<sup>6</sup> MAURIZIO AGAMENNONE, *Du folklore musical à l'ethnomusicologie. Entretien avec Diego Carpitella*, «Cahiers de musiques traditionnelles», 4, 1991, pp. 229-238: p. 234; trad. mia); cfr., inoltre, GILBERT ROUGET, *Musica e transe. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, ed. it. riv. e aumentata a cura di Giuseppe Mongelli, Torino, Einaudi, 1986.

E concludeva la sua testimonianza con una valutazione che ha trovato piena conferma nei venti anni successivi:

Non è solo un problema di carattere tecnologico. Si tratta di definire *come* e *perché* mirare l'obiettivo e il microfono. Jean Rouch sostiene che oggi si dispone di una tale quantità di mezzi tecnologici sofisticati che l'antropologo rischia addirittura di non sapere come usarli, non a causa di un eventuale impaccio di natura manuale e operativa, ma soprattutto per la carenza della disinvoltura e apertura mentale necessarie. L'alta definizione è ancora nella pellicola, ma l'elettronica porta tanti vantaggi (anche economici) che non può essere trascurata. Quanto alla registrazione digitale del suono, attualmente non è più un taboo *da studio*.<sup>1</sup>

#### 6. CODA BREVISSIMA (PRESTO. FINALE)

In confronto a quanto ho cercato di descrivere all'inizio, l'interesse per l'agire musicale<sup>2</sup> si è ormai profondamente trasformato, nell'area delle scienze umane e delle discipline etno-antropologiche: da marginale e appartato quale appariva, in Italia, fino alla metà del Novecento, ritenuto esito di mere 'attività tecnico-artigianali', è divenuto progressivamente centrale, oggetto di specifiche metodologie di indagine, sostenuto dall'uso di sofisticate tecnologie di ripresa, documentazione e analisi, alimentato da processi di formazione consolidati e riconosciuti in ambito accademico. Tuttavia, a determinare questa situazione – che oggi può apparire pure ovvia, ma non indenne da possibili rischi di grave arretramento, come s'è detto all'inizio – ha contribuito non poco la lenta e convergente azione pionieristica di due singolari personalità, apparentemente destinate a ben altre prospettive: uno storico ed etnologo proveniente da un ambiente culturale considerato 'sordo' alla musica, eroicamente impegnato a coniugare storia ed etnologia, due discipline altrimenti separate, sospettose e indifferenti l'una all'altra ... e un musicologo dalla formazione assai disordinata e irrequieta, tentato da numerose altre passioni, pericolosamente divergenti.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> AGAMENNONE, *Du folklore musical à l'ethnomusicologie*, cit., pp. 229-238: p. 235, trad. mia; Jean Rouch (1917-2004) è stato uno dei più importanti cineasti antropologi.

<sup>2</sup> Traduco con 'agire musicale' l'omologa e più efficace espressione inglese *music making*, ormai largamente invalsa negli studi etno-antropo-musicologici di matrice anglo-americana: con essa si intende rappresentare lo scenario ampio della comunicazione musicale, comprendente le azioni, scelte e saperi degli esecutori e ascoltatori, gli oggetti e tecnologie in uso, nonché le motivazioni che ne sono alla base e i luoghi/spazi/contesti in cui si esplicano.

<sup>3</sup> Il volo, l'ingegneria, la fotografia, il cinema, la danza! Prima di virare verso studi e interessi musicali prevalenti, Carpitella aveva frequentato l'accademia aeronautica e la facoltà di ingegneria, e praticato con una certa intensità il volo a vela, la cui passione conservò anche in seguito; per tutta la vita, inoltre, fu al centro di multiformi attività coreutiche, anche in ambito familiare: Stefania Testa, sua moglie, proveniente da una famiglia interamente votata alla danza, è stata ballerina e insegnante; le loro due figlie, Valentina e Sara, sono anch'esse danzatrici; per una definizione del processo formativo dello studioso, cfr. quanto egli stesso ne racconta, sottolineando l'alto tasso di imprevedibilità e occasionalità che ha caratterizzato la sua educazione e le sue scelte professionali, in CARPITELLA, *Un ritratto dal vivo*, cit., pp. 205-220.

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 2013 by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.  
*Fabrizio Serra editore* incorporates the Imprints *Accademia editoriale*,  
*Edizioni dell'Ateneo*, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*,  
*Gruppo editoriale internazionale* and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

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

Con Giovanni Morelli 9

### PER DIEGO CARPITELLA

VINCENZO CAPORALETTI, *Lo swing, l'off-beat e la trance rituale. La relazione Dauer-Carpitella* 13

WALTER BRUNETTO, *Il viaggio in Italia e il viaggio nel tempo. Aspetti, storia e problemi conservativi della raccolta Lomax-Carpitella* 37

MAURIZIO AGAMENNONE, *Di certi parlati radiofonici e altre sbobinature. Diego Carpitella e la musica (non solo quella 'popolare'), in dialogo con Alberto Mario Cirese ed Ernesto de Martino* 51

FRANCESCO GIANNATTASIO, *Etnomusicologia, 'musica popolare' e folk revival in Italia: il futuro non è più quello di una volta* 65

### FORME SONORE DELL'IMMAGINE

DELPHINE VINCENT, *Listen with the Eyes. Hearing Perception and 'strictly cinematic effects' in opera relays* 89

MARCO ALUNNO, *Narratività, ritmo e forma audiovisivi in Regen di Joris Ivens con musica di Hanns Eisler* 95

### JAZZ E MEDIA

LEO IZZO, *Il jazz nella musica per il cinema: 1927-1951* 119

VENIERO RIZZARDI, *Jazz come fonografia. Appunti per una storia parallela* 145