

MAURIZIO AGAMENNONE

Musica popolare tra riscoperte e malintesi

Due punti di vista e ascolto

Limitando l'osservazione critica alla storia postunitaria, si possono individuare e descrivere due campi di azione e descrizione della musica popolare. Innanzitutto si pone il 'fare musica' di comunità locali, secondo le procedure della tradizione orale, in ambienti e condizioni socioculturali ascrivibili ai ceti subalterni, nelle circostanze e nei luoghi preferiti e frequentati: le pratiche tramandate in questo scenario sono state a lungo rappresentate con la definizione complessiva di *musica popolare*; negli ultimi decenni, questa stessa definizione è stata sostituita da altre denominazioni rappresentative di aree e usi specifici. Queste pratiche, questi testi e comportamenti musicali costituiscono, attualmente, uno dei campi di indagine dell'etnomusicologia.

Alle azioni indicate, 'interne' a un contesto circoscritto, si devono affiancare un altro 'fare' e un altro 'dire': le valutazioni che di tali attività espressive sono state effettuate da osservatori 'esterni' (musicisti, musicologi, etnomusicologi, dialettologi, linguisti, folcloristi, etnologi, antropologi, storici con interessi multiformi, religiosi, amministratori, operatori della scuola e così via) nell'arco dei centocinquanta anni di vicende nazionali.

Le pratiche specificate – la 'musica popolare' – hanno avuto una loro autonoma vitalità e vivacità, circoscritta però alle comunità locali afferenti: allorché alcuni rilevatori ne hanno fornito informazione a un'utenza più larga, 'esterna' ai gruppi sociali produttori, attraverso la diffusione di testi e formati diversi (articoli, saggi, volumi, dischi, filmati e così via) è maturata una consapevolezza a livello di coscienza nazionale di tale produzione.

I due punti di vista e ascolto suggeriti sono fra loro reciprocamente dipendenti: testi, generi, pratiche, nomenclature, norme, teorie circolanti nelle tradizioni locali sono stati opportunamente assunti e ampiamente elaborati in una proiezione descrittiva di portata generale.

Il 'canto popolare'

A questo proposito si pone una prima considerazione. Per tutto l'Ottocento e nei primi decenni del Novecento ciò che abbiamo prima inteso come 'musica popolare' veniva quasi sempre indicato con la denominazione più restrittiva di *canto popolare* o, anche, *poesia popolare*: con questo si intendeva descrivere un insieme di attività rappresentate soprattutto dalle espressioni cantate, le azioni della voce e delle voci. Se ne ricava, innanzitutto, che le musiche strumentali in uso per affiancare il canto e sostenere il ballo, o realizzate come procedure autonome – una parte cospicua delle tradizioni locali, nei contesti della festa e nella sociabilità più appariscente – sono state a lungo sottorappresentate o del tutto ignorate. Quindi, si deve osservare come gli studiosi attivi allora fossero prevalentemente specialisti di testi poetici o narrativi: dialettologi, filologi, folcloristi, anche linguisti, impegnati nell'analisi delle forme di 'poesia popolare' rilevabili. Perciò, le espressioni cantate (*canti*) raccolte sul terreno erano considerate al pari di testi letterari e ricondotte a modelli metrico-formali desunti da alcune forme della poesia scritta di tradizione colta. Su tali astrazioni si esercitavano sofisticate speculazioni filologiche che spesso conducevano a valutazioni critiche restrittive: si trascurava – o si ignorava – che nell'esecuzione cantata la poesia assume numerosi tratti della musica, nella felice co-occorrenza di due codici (poetico e musicale) che si esplica nel corso dell'azione performativa (nel canto, nei modi previsti dalle tradizioni locali). Quindi, oltre la scarsa presenza delle musiche strumentali e di danza, nelle raccolte pubblicate quasi nulla risultava dell'andamento che il 'verso cantato' assume nella *performance*: interpolazioni ridondanti o *nonsense*, iterazioni e frammentazioni, contrazioni, zeppe e aspirazioni, proposte vocali monodiche seguite da integrazioni polifoniche. Questi interventi, che alimentano assetti stilistici peculiari e regolano i modi dell'interazione tra i partecipanti, risultavano 'spianati' e 'ripuliti' nella trascrizione verbale fornita

e nell'interpretazione critica. Alcuni studi sono ben rappresentativi di questo orientamento: si soffermano su aree circoscritte, dal Piemonte alle isole, pure risentono di istanze irredentistiche, prima dell'Unità, e della necessità di avviare una conoscenza, ancora timida, dell'estrema varietà delle tradizioni locali, dopo il compimento dell'unificazione statale (Tommaso 1841-1842; Imbriani, Casetti 1871-1872; Nigra 1854).

Superata la fase risorgimentale – epica per le emozioni investite, ma anche tragica, per le memorie dei costi e sacrifici sopportati –, emerge una prospettiva critica più interessata a una valutazione comparativa: si prendono in esame espressioni appartenenti ad aree non omogenee e si propongono criteri analitici di più estesa applicazione (D'Ancona 1906; Santoli 1940; Toschi 1947). Anche in questi volumi – pure a date avanzate come è nell'opera di Paolo Toschi (1893-1974), filologo e teatrologo autorevole – non c'è quasi traccia della musica e dei modi che pure assumeva l'intonazione cantata di quelle manifestazioni di 'poesia popolare'.

Le prime ricerche di interesse musicologico

Parallelamente a questi studi, le ricerche direttamente orientate verso i tratti musicali rilevabili nelle tradizioni locali italiane risultano piuttosto marginali, opera di pochi studiosi, spesso impegnati in altre attività professionali, oppure di musicisti molto curiosi. Tra i primi si può indicare Mario Giulio Fara (1880-1949), sardo, costantemente attivo nell'analisi di musiche e strumenti della Sardegna: a lui si devono l'emergere di una sensibilità interdisciplinare, che collocava lo studio delle tradizioni locali nel quadro di competenze più estese (linguistiche e geografiche, *in primis*), l'interesse per una sistemazione teorica di concetti inerenti alle musiche rilevate, e l'introduzione del concetto di etnofonia per indicare l'insieme delle musiche di un territorio o di una comunità socioculturale caratterizzato da tratti di forte omogeneità (etnofonia della Sardegna). Questa formulazione può oggi apparire marcata da un vizio di 'essenzialismo', ma è stata un utile strumento critico per rappresentare pratiche locali fortemente connotate. Pure importante fu il suo impegno nella conservazione di strumenti arcaici e nella realizzazione di numerose trascrizioni in notazione musicale, irrinunciabili per qualsiasi valutazione analitica. Il titolo di uno dei suoi ultimi lavori (Fara 1940) indica palesemente le sue prospettive di ricerca: pur essendo criticabile l'intenzione di identificare il nucleo immutabile di una produzione socioculturale (*L'anima della Sardegna: l'etnofonia dell'isola*), vi si può individuare una nuova formulazione del campo di interesse, destinata a un uso frequente nei decenni successivi (come indica il sottotitolo: *musica tradizionale*).

A cavallo tra Ottocento e Novecento emerge un'altra bella personalità di musicista: Alberto Favara (1863-1923), compositore e didatta siciliano, pubblicò, nell'edizione per canto e pianoforte allora praticata da Ricordi, decine di «canti» siciliani, tratti da un monumentale *corpus* manoscritto che, invece, rimase a lungo inedito e fu pubblicato (1957) oltre trent'anni dopo la sua scomparsa. Il suo *Corpus di musiche popolari siciliane* presenta oltre mille trascrizioni musicali di grandissimo interesse, largamente rappresentative di pratiche da tempo scomparse, e mostratesi pienamente pertinenti nel corso di verifiche successive. Il *Corpus* ha cominciato a diffondersi in ritardo e lentamente nella consapevolezza regionale e nazionale, ma ne rappresenta un fondamento e costituisce ancora oggi uno strumento indispensabile per qualsiasi valutazione comparativa: con esiti molto diversi, vi hanno attinto numerosi compositori attivi negli ultimi decenni, da Luciano Berio, a Federico Incardona ad Azio Corghi.

Un carattere pionieristico rivela anche l'opera di un altro studioso, appartenente a una generazione successiva, pure impegnato su un terreno circoscritto: si tratta di Luigi Colacicchi (1909-1976), musicologo, fondatore e direttore di cori (a cominciare da un piccolo coro dell'esercito, istituito nel 1942, tra i primi nella storia delle forze armate italiane), critico musicale e appassionato viticoltore. Negli anni precedenti la Seconda guerra mondiale percorse campagne, paesi e piccole città della sua terra, la Ciociaria: con una cura che diveniva quasi una forma di devozione, osservò direttamente le pratiche rituali più 'segrete', i balli e i canti di questua locali, di cui realizzò trascrizioni musicali molto accurate (Colacicchi 1936). Fu anche il primo a documentare il *Pianto delle zitelle*, sacra rappresentazione che marca l'alba della festa della Ss. Trinità, presso il santuario di Vallepietra (Roma): ne realizzò una pionieristica registrazione sonora, nel 1947, con la Discoteca di Stato, su undici dischi a 78 giri, e promosse una ripresa filmica anch'essa assai precoce (con Giacomo Pozzi Bellini, nel 1939, e Gian Vittorio Baldi, nel 1958).

Questi rilevatori – musicisti e musicologi di grande competenza – agivano senza il supporto di alcuno strumento di registrazione sonora, e le trascrizioni musicali conservate furono realizzate ascoltando direttamente gli interpreti sul terreno: né il fonografo, né il grammofofono erano presenti nella loro cassetta degli attrezzi, diversamente da quanto, ormai a partire dall'inizio del secolo scorso, andavano sperimentando altri studiosi in Europa e oltre Atlantico.

Pure queste esperienze appaiono marginali rispetto alla consapevolezza nazionale, e i frutti migliori sarebbero emersi molti anni dopo: era ancora assai forte il retaggio socioculturale della lunga contrapposizione storica città/campagna (*élites* urbane/popolazioni rurali), e persisteva una sorta di complesso di inferiorità nei confronti della produzione colta, considerata come

MAURIZIO AGAMENNONE

l'unico vettore di una possibile identità nazionale, nel campo della musica. Paradossalmente, si può dire che il repertorio più importante accumulato in quegli anni sia rappresentato dall'imponente collana Ricordi dedicata alle raccolte regionali di «canti popolari» armonizzati per voce e pianoforte, in cui trovarono ospitalità, tra i numerosi altri, sia Favara, sia un giovane Goffredo Petrassi (Nataletti, Petrassi 1930): ovviamente, fatta salva la ripresa dei versi e del profilo melodico originale, queste elaborazioni 'da salotto' poco avevano a che fare con l'intonazione, la condotta metro-ritmica, le combinazioni polifoniche e il timbro, tipici dei «canti» effettivamente praticati dalle diverse «contadinanze» della penisola e delle isole.

Dirigismo di regime

Nel periodo compreso tra le due guerre si deve pure rilevare la forte pressione operata nei confronti delle tradizioni locali da parte del regime fascista, che aspirava a favorire una sensibilità 'ruralista', pur contraddittoriamente associata a una tenace opposizione antidialettale, veicolata dal severo unilinguismo imposto nella scuola: in parte ne fu strumento l'*Ente radio rurale* – integrato nell'EIAR, l'ente radiofonico creato dal regime, attivo fino al 1944 – che aveva lo scopo di organizzare l'ascolto radiofonico collettivo favorendo la distribuzione di ricevitori appositamente progettati. Assai più efficace fu l'azione dell'*Opera nazionale dopolavoro* (OND), una delle più efficienti organizzazioni di massa allestite nel corso della dittatura: realizzò numerosi congressi nazionali «di arti e tradizioni popolari» che ospitarono relazioni di interesse musicale, favorì la costituzione di gruppi «folkloristici», promosse e curò numerose «sagre» stagionali e allestì frequenti raduni di massa in occasione di eventi e ricorrenze del regime e della casa reale (genetliaci, nozze), con grande accorrere di musicisti in costume locale; ne derivarono pure alcune sollecitazioni – effimere o fallimentari – ad attingere a temi musicali di matrice folclorica per una scrittura d'autore, in una prospettiva scopertamente 'strapaesana'.

Tenui tracce nella musica colta

Piuttosto scarsi sono stati gli echi delle tradizioni locali nella scrittura musicale a cavallo tra l'Ottocento e i primi decenni del Novecento. Si cita come paradigmatico l'uso che Pietro Mascagni fece della stanza di ottava rima siciliana nella costruzione di un episodio iniziale della sua opera più nota, la serenata di Turiddu *O Lola, c'hai di latti la cammisa* (*Cavalleria rusticana*, 1890). E si aggiungono alcuni prelievi esercitati dai compositori ascritti alla cosiddetta generazione dell'Ottanta: tra questi, Ottorino Respighi, che affolla il suo poema sinfonico *Feste romane* (1928) con

fantasmi di saltarelli, stornelli e canti infantili. Assai meno noto è *L'Aredodese* (1967) di Gian Francesco Malipiero, per voce recitante, coro e orchestra, che riprende ancora l'epica infantile della 'befana' (*L'Aredodese* del titolo), quarant'anni dopo Respighi, con ben altra sensibilità, e tocca un vertice di grande energia nell'episodio dei 'battipali' veneziani: la pesante caduta del 'maglio' sulla membrana della grancassa e le esclamazioni del coro mettono efficacemente in scena il lavoro e la polifonia responsoriale dei 'battipali', operai specializzati cui spettava l'onere di infiggere in laguna le migliaia di pali su cui è fondata la città; la tenerezza e la forza, la varietà e vivacità della scrittura appaiono sbalorditive se si considera che questa è una delle ultime opere di un compositore che aveva ormai 85 anni. Certo, per Malipiero immergersi nelle memorie della Serenissima può aver costituito un'esperienza soprattutto sentimentale – assai profonda e incisiva –, piuttosto che una mera prospettiva di ricerca stilistica, e può essere stato più facile, per lui, lasciarsi rapire dal multiforme paesaggio sonoro lagunare, come è accaduto ad altri celebri compositori di formazione veneziana: tra questi, Luigi Nono che pure realizzò la prima registrazione sonora del canto dei battipali in azione, all'inizio degli anni Sessanta.

La registrazione su nastro magnetico: il primo archivio sonoro per la musica popolare

Rispetto alla situazione descritta, si è soliti ritenere che una svolta negli studi si sia avuta con la costituzione, nel 1948 a Roma, del Centro nazionale studi di musica popolare (CNSMP), il primo archivio sonoro italiano dedicato alle tradizioni musicali locali, cui si giungeva con decenni di ritardo rispetto alle vicende dei Phonogramm-Archiv di Vienna e Berlino, o di istituti simili europei e nord-americani. Promosso dall'Accademia nazionale di S. Cecilia, in stretta collaborazione con la RAI – la radio italiana sorta nel nuovo scenario democratico e repubblicano (la televisione non c'era ancora) –, il nuovo istituto, diretto fin dall'inizio da Giorgio Nataletti (1907-1972), poteva avvalersi della registrazione su nastro magnetico, una tecnologia che era rapidamente entrata nella radiofonia e garantiva una qualità e funzionalità della ripresa sonora non ottenibili con i vecchi fonografi e gramofoni d'anteguerra. Così, il CNSMP programò rapidamente numerose iniziative di ricerca, promuovendo raccolte di interesse locale, a carattere antologico o monografico. Rispetto a quanto sperimentato dai 'pionieri' nei primi anni del secolo scorso e tra le due guerre, per la prima volta la registrazione sonora fu ritenuta irrinunciabile in qualsiasi prospettiva di ricerca e conservazione: ci si persuase che la documentazione delle musiche tradizionali dovesse sostenersi su supporti più stabili, che non la memoria individuale del singolo studioso, oppure alcune trascrizioni

musicali realizzate 'sull'esecuzione', come era accaduto, con esiti peraltro affidabili, nell'esperienza degli studiosi prima citati. Consapevoli della sicura efficienza delle nuove tecnologie di ripresa sonora e della competenza delle 'radio-squadre' composte dai tecnici RAI che partecipavano alla rilevazione, i programmatori e ricercatori sembravano presi da una incombente ansia di raccogliere il più possibile, prima che certi processi socioeconomici potessero sconvolgere gli scenari culturali locali.

Un'esperienza considerata emblematica di questo primo periodo è la Raccolta 18 del CNSMP – in Basilicata, nel 1952 (*Musiche tradizionali in Basilicata* 2013) –, la cui direzione fu assunta da Ernesto De Martino (1908-1965): si trattò di un'estesa ricerca che muoveva da un interesse storico-religioso (l'indagine sulla «lamentazione funebre» nel mondo antico e sul «pianto» nella tradizione cristiana medioevale), sosteneva un orientamento comparativo (confrontare la documentazione antica, tratta da fonti scritte, con quella folclorica, che nelle fonti etnografiche raccolte in quell'occasione trovava una prima fissazione), e affiancava all'etnologo e storico delle religioni un giovane musicologo e documentarista, Diego Carpitella (1924-1990), impegnato nella rilevazione sonora e nella valutazione critica delle musiche raccolte. Sei anni dopo ne scaturì un volume demartiniano – forse il più meditato ed emozionante – che riprendeva proficuamente quell'indagine sul terreno (De Martino 1958). Le attività del CNSMP videro, negli anni Cinquanta del secolo scorso, il periodo di massimo impegno, sostanzialmente aperto e chiuso da ricerche condotte da De Martino. Nel 1954, un anno veramente mirabile, Carpitella e De Martino erano ancora insieme, in aprile, per documentare le espressioni alloglotte degli italo-albanesi di Calabria (*Musica arbëreshe in Calabria*, 2006). Carpitella fu quindi in Molise con Alberto Mario Cirese, tra aprile e maggio, per raccogliere le espressioni rituali del Maggio e le musiche degli italo-albanesi del Molise (*Musiche tradizionali del Molise*, 2005).

Un 'viaggio in Italia' (1954-55)

Nella tarda primavera del 1954, Carpitella accolse in Italia Alan Lomax (1915-2002), appena arrivato da Parigi: insieme, nei mesi successivi, avrebbero vissuto un'esperienza di ricerca irripetibile. Il grande antropologo e documentarista americano aveva già documentato e descritto, prima della guerra, il blues rurale (con Leadbelly, nome d'arte di Huddie William Ledbetter, celebre chitarrista e *bluesman*, scovato in un penitenziario della Louisiana), il ragtime e le prime manifestazioni del jazz (con Jelly Roll Morton, pianista di New Orleans); era poi riparato in Europa, inizialmente in Gran Bretagna, per sottrarsi alle grinfie del Comitato per le attività antiamericane

presieduto dal senatore Joseph McCarty, impegnato a dare la caccia a chiunque avesse una sensibilità progressista e solidaristica. Tra luglio 1954 e gennaio 1955, partiti dalla Sicilia, dopo aver percorso quasi tutta la penisola italiana a bordo di un malandato pulmino Volkswagen, con il 'mitico' Magnecord PT-6 (registratore a nastro magnetico portatile) di Lomax, i due documentaristi effettuarono un lungo percorso di ricerca che avrebbe fornito una dotazione fondamentale e imponente (Raccolta 24 del CNSMP: 19 sezioni regionali, oltre 1000 documenti sonori). Nella storia degli studi quell'esperienza è considerata la prima esplorazione estesa e panoramica sulle tradizioni musicali delle regioni italiane. Ne sarebbe anche derivata una consapevolezza reale delle diversità culturali e specificità stilistiche che connotavano, allora, le musiche espresse dalle popolazioni locali: in quei mesi si riuscì a rilevare efficacemente la molteplicità delle condotte vocali, la varietà degli assetti e delle combinazioni strumentali, le articolazioni dialettali, i modi coreutici, i procedimenti cerimoniali e rituali.

Cominciarono a delinarsi in maniera più coerente i tratti dell'autonomia culturale che connotava allora quelle tradizioni musicali, sia in senso verticale, nei confronti della produzione colta – la tradizione scritta della musica –, sia in senso orizzontale, tra le diverse pratiche locali: tali erano le differenze conservate su nastro che quelle musiche risultarono molto diverse tra loro e poco rappresentative di una possibile identità unitaria affiorante 'dal basso'. Piuttosto, costituivano l'esito di abitudini locali spesso inconciliabili e reciprocamente incomprensibili: già allora, pur essendo quelle pratiche definite *musiche popolari*, paradossalmente non mostravano alcun tratto di 'popolarità', nel senso con cui si intendono oggi le produzioni di larga circolazione, oppure di rapido consumo; si configuravano, invece, come espressioni di piccole comunità, gestite spesso da esecutori specializzati. Pure, erano rappresentative di modi coerenti di essere gruppo, con una forte persistenza nel tempo; erano altresì agganciate a tracce memoriali tenaci, articolate nella ciclicità rituale e cerimoniale, sebbene influenzate profondamente dalle vicende storiche e sensibili alle dinamiche culturali del cambiamento. Tuttavia, a questa consapevolezza – che in quegli anni costituì il patrimonio quasi esclusivo dei due documentaristi e loro sodali – si arrivò lentamente nella più estesa coscienza nazionale, e gli esiti editoriali, garanti di una conoscenza condivisa e diffusa, furono piuttosto tardivi: Lomax ne avrebbe tratto due dischi LP pubblicati nella collana *Columbia World Library of folk and primitive music* (1957), riediti in Italia quasi venti anni dopo (1973), presso un piccolo editore.

Perciò, gran parte di quella documentazione sonora – così sorprendente, emozionante e preziosa – è rimasta a lungo silenziosa, gelosamente custodita in archivio, per pochi addetti ai lavori: tra le cause del ritardo si possono indicare le angustie dell'industria culturale

MAURIZIO AGAMENNONE

e discografica, assai poco incline all'edizione critica di materiali di interesse musicale ed etnoantropologico, e anche la gracilità del sistema della ricerca universitaria e delle istituzioni culturali, cronicamente a corto di risorse. In ogni caso, i due protagonisti rimasero appassionatamente avvinti alle memorie di quell'esperienza: nella sua narrazione, Lomax (2008) definì quello trascorso in Italia come «l'anno più felice» della sua vita, e pure, euforicamente, indicò le tradizioni musicali rilevate in Italia come il più ricco patrimonio di tutta l'Europa occidentale; per Carpitella, assai più prudente nel racconto dell'impresa, quella vicenda fu determinante anche per progettare un processo culturale che avrebbe dovuto favorire l'assunzione progressiva di quelle musiche nella consapevolezza socioculturale del Paese, come vettori fondamentali di un'identità possibile, pur nelle formidabili differenze locali.

Le raccolte di Pasolini e Calvino

Proprio nei medesimi anni in cui Lomax e Carpitella viaggiavano lungo la penisola, due grandi intellettuali italiani pure erano alle prese con testi e pratiche provenienti da tradizioni locali, anch'essi con grande entusiasmo. Sicuramente Pier Paolo Pasolini fu un appassionato precoce, nel suo *Canzoniere italiano*, pubblicato alla fine del 1955 dopo tre anni di lavoro estenuante, la cui preparazione è pienamente coeva alle ricerche di Lomax e Carpitella; così fu per la raccolta di *Fiabe italiane* (1956) messe insieme da Italo Calvino. Entrambe le antologie (di canti e fiabe) rispondevano alla medesima istanza del 'viaggio in Italia': allestire una prima rassegna panoramica che contribuisse a orientare una nuova percezione della storia nazionale, costruita sulla consapevolezza della varietà e originalità delle produzioni locali.

Certo, i modi e i criteri messi in atto furono diversi. Pasolini perseguiva una netta opzione estetica: elaborava i versi come materiali indifferenti alla *performance*, e non tutte le sue valutazioni sono condivisibili; d'altra parte era pienamente al corrente degli studi dialettologici e del rilievo che andava assumendo la giovane etnomusicologia italiana; ma questo non lo sottrasse alle critiche di Franco Fortini che segnalò la necessità di valutare più accuratamente l'intonazione musicale dei versi selezionati. Tuttavia, il *Canzoniere* pasoliniano e le *Fiabe* calviniane sarebbero rapidamente e pienamente riusciti a rappresentare, nella sensibilità nazionale e internazionale, la ricchezza delle tradizioni poetiche e narrative locali, pur se redatti con criteri di assimilazione linguistica (le *Fiabe* volate in italiano) o di selezione estetica (i *Canti* per i letterati), e benché composti da 'non professionisti'. Mancava, invece, e a lungo sarebbe stata inaccessibile, l'opportunità parallela di attingere alle fonti sonore rappresentative di quelle pratiche (*Canti* e *Fiabe*), alla registrazione magnetica testimone della

performance. In seguito, Pasolini continuò ad alimentare il suo interesse verso le tradizioni locali: per il suo *Decameron* (1971) prelevò ampiamente dai materiali raccolti durante il 'viaggio in Italia', ma dimenticandosi malaccortamente di citare Lomax nei crediti, e fu pure presente al convegno fondativo degli studi etnomusicologici italiani, allestito da Carpitella nel 1973.

L'estate del 1959: il Salento

Alla fine di un decennio straordinario, De Martino progettò una nuova ricerca, sul tarantismo, e scelse il Salento come terreno elettivo: riconvocò e irrobustì la sua *équipe*, aggiungendovi uno psichiatra, una psicologa, due antropologhe, un fotografo, ancora con Carpitella, il fido «maestro documentarista». Il supporto organizzativo era il medesimo (CNSMP e RAI), e simili erano le prospettive scientifiche: acquisire sul campo una documentazione etnografica probante ed esaminare, alla luce di questa, le testimonianze provenienti dalla documentazione storica. Anche in questo caso ne scaturì un volume, fortunatissimo, realizzato velocemente: l'indagine sul terreno era del 1959, con una coda l'anno successivo, e il volume uscì ancora un anno dopo (De Martino 1961). Vi si allegò pure un piccolo disco (33 giri/minuto, 18 cm), curato da Carpitella, contenente una selezione delle musiche ed espressioni rituali registrate sul terreno, con una formula editoriale piuttosto rara, allora: nell'arco di un decennio, quindi, grazie alla tenacia dei ricercatori (CNSMP) e all'abnegazione dei tecnici (RAI), sembrò cominciare ad affermarsi la consapevolezza che la documentazione sonora era irrinunciabile per l'analisi delle musiche di tradizione orale, e che poteva essere altresì intesa come un repertorio di 'testi' rappresentativi di pratiche musicali viventi, all'atto della ripresa sonora: in verità, nelle numerose ristampe di quel fortunato volume, il piccolo disco è malinconicamente scomparso divenendo, nel tempo, una rarità da collezionisti, fino alla recente edizione critica (*Musiche tradizionali del Salento*, 2005).

Nell'editoria italiana dell'epoca, tuttavia, quel volume, con quel piccolo disco, rappresentò l'approssimazione più efficace alle aspirazioni più volte annunciate da Lomax e Carpitella. Le musiche registrate nel 1959 e nel 1960 rappresentano ancora oggi la documentazione più completa nello studio della terapia per il tarantismo: vi sono ben rappresentati i protagonisti della cura (i musicisti terapeuti), le combinazioni musicali adottate (voce sola, voce con tamburo e altri strumenti), i diversi luoghi, fin nella piccola cappella di S. Paolo a Galatina, dove convergevano stagionalmente le donne, soprattutto, afflitte da quella cupa sofferenza. Per De Martino e i suoi collaboratori la ricerca nel Salento fu un'esperienza molto potente: mise a dura prova la loro imperturbabilità di

intellettuali, pur consapevoli dei clamorosi dislivelli di sicurezza, risorse e attese che marcano i rapporti tra le *élites* e i ceti subalterni, tra le aree centrali e urbane del Paese e le periferie estreme.

I decenni Sessanta e Settanta: l'insorgenza operaia e studentesca, i Canzonieri regionali

Gli anni Cinquanta rappresentano sicuramente un decennio 'eroico', di grandi e continue esplorazioni, sorprendenti scoperte e rilevanti acquisizioni teoriche e metodologiche. Negli anni successivi le attività del CNSMP subirono un certo assestamento, per poi arrestarsi nel 1972, con la scomparsa di Nataletti. Nel 1962, compensando in parte questo rallentamento, al CNSMP si affiancò l'Archivio etnico linguistico-musicale (AELM) della Discoteca di Stato, divenuta oggi Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi. Il CNSMP fu riorganizzato soltanto nel 1989, e trasformato negli Archivi di etnomusicologia dell'Accademia nazionale di S. Cecilia: Carpitella ne fu il primo conservatore.

Nel nuovo decennio entrarono in campo prepotentemente altri protagonisti ed emersero inedite percezioni. La creazione del Nuovo canzoniere italiano (Milano, 1962) – che raccoglieva parzialmente l'esperienza del gruppo torinese Cantacronache – e la costituzione dell'Istituto Ernesto De Martino (Milano, 1966), a opera di Gianni Bosio e altri intellettuali, segnarono l'emergere di una nuova sensibilità: all'autonomia espressiva e stilistica delle tradizioni musicali locali – già largamente perorata – si intendeva associare una netta valenza 'antagonistica' rispetto alle produzioni egemoniche, con tratti di alterità irriducibile già radicati nella 'civiltà contadina', ormai declinante, assunti ed ereditati, quindi, dalla 'civiltà operaia', cui si attribuiva la capacità di plasmare una 'nuova storia'. Alimentata da una forte passione politica e da una militanza generosa, questa percezione si era venuta consolidando a partire da alcune osservazioni sul folclore di Antonio Gramsci pubblicate nell'immediato dopoguerra, e da una precoce intuizione demartiniana che ipotizzava la presenza di un «folclore progressivo» che fosse «in diretto rapporto con le esperienze popolari di soggezione sociale, di protesta, di ribellione, di lotta o anche di emancipazione vittoriosa» (De Martino, cit. in Giannattasio 2011, p. 70). Ne derivò un'intensa attività di documentazione – con il magnetofono a tracolla, ormai un oggetto identitario – cui si sommò la pratica di allestire spettacoli nei quali le espressioni raccolte sul terreno venivano 'riproposte' in scena, insieme con canzoni e versi di nuova invenzione; l'interpretazione vocale e il sostegno strumentale erano affidati a musicisti che avevano provenienze disparate (dagli studi accademici e universitari alla canzone d'autore), generando così la versione italiana del *folk-music revival* (*La musica folk*,

2016), similmente a quanto era già avvenuto in area anglo-americana. Le relazioni interne a questa vicenda furono piuttosto tumultuose, con l'esodo di alcuni studiosi, come Cirese e Roberto Leydi (1928-2003), che pure erano stati tra i fondatori: uno dei problemi più scottanti fu se l'interpretazione in assetto da revival dovesse privilegiare l'esposizione dei motivi simbolici veicolati dai versi – esaltandone i tratti narrativi ritenuti antagonisti – oppure se fosse opportuno approssimarsi allo 'specifico stilistico' delle musiche rilevate sul terreno, cui si intendeva ispirarsi: nell'intonazione vocale, nel timbro, nella condotta metro-ritmica, nelle parti strumentali.

Una prima testimonianza – celebre per gli esiti politicamente scabrosi della messa in scena, che suscitò una forte reazione a causa di alcuni episodi di aperta contestazione pacifista e antimilitarista – si ebbe con lo spettacolo *Bella ciao* (Festival di Spoleto, 1964), cui parteciparono tutti gli interpreti (cantanti e strumentisti) associati o formati nel Nuovo canzoniere italiano. In seguito si tentò una mediazione portando in scena, nel medesimo spettacolo, interpreti provenienti da tradizioni locali diverse insieme con cantanti e strumentisti di matrice revival. La testimonianza più accreditata si ebbe con lo spettacolo *Ci ragiono e canto* (1966, con riprese successive), diretto da Dario Fo, cui parteciparono un gruppo sardo di polifonia vocale, la cantante siciliana Rosa Balistreri e Giovanna Daffini, mantovana di nascita ed emiliana di elezione, ex mondina, cantante e strumentista ambulante con il padre e poi con il marito violinista, Vittorio Carpi.

Nel 1967 Leydi e Carpitella progettarono uno spettacolo con caratteristiche ancora diverse (*Sentite buona gente*, diretto da Alberto Negrin, Piccolo Teatro di Milano, 1967); si mise in scena esclusivamente il 'fare' di musicisti e gruppi che provenivano direttamente da comunità locali e periferiche: Carpino (Foggia), Nardò (Lecce), Ceriana (Imperia), San Giorgio di Resia (Udine), Maracalagonis (Cagliari), Orgosolo (Nuoro), Ripalta Cremasca (Cremona). Abituati a esibirsi in contesti strettamente locali, spesso in occasioni cerimoniali e rituali, tutti gli esecutori in palcoscenico reagirono con notevole sicurezza, aggirando ogni possibile reazione di spaesamento; nelle numerose repliche offrirono al pubblico milanese, abituato all'offerta sofisticata di Giorgio Strehler e Paolo Grassi, un formidabile inventario delle differenze stilistiche rilevabili all'interno delle tradizioni locali italiane, nella grazia dei movimenti coreutici, nell'autorevolezza del gesto strumentale, nella compatta solidarietà di gruppo, nell'originalità esplosiva delle condotte vocali (Ferraro 2015). Una voce fuori campo aggiungeva la lettura di dati statistici concernenti le condizioni socioeconomiche e abitative prevalenti nelle comunità locali di cui si sarebbero ascoltate le musiche in scena: si può ritenere che il contrasto con la vita nelle aree centrali e urbane sia apparso bruciante a non pochi tra quanti ascoltavano in sala, e non si può escludere

MAURIZIO AGAMENNONE

che quella e altre esperienze abbiano contribuito ad alimentare l'insorgere delle istanze fortemente egualitaristiche che avrebbero di lì a poco marcato la vita sociale e politica, a partire dal capoluogo lombardo. Sulla scorta di quelle prove di spettacolo furono allestiti numerosi gruppi di interesse regionale (*Canzonieri*), che bilanciavano la propria attività tra la rilevazione sul terreno (con il magnetofono, di fronte ai protagonisti delle tradizioni locali individuate) e la 'riproposta' in scena delle medesime musiche: gli spazi frequentati erano il teatro e, soprattutto, piccoli palchi improvvisati, le aule scolastiche e universitarie, la piazza e la strada, all'interno di manifestazioni politiche e sindacali, oppure in occasioni rituali e cerimoniali periferiche. Questa pratica, per molti versi impetuosa, attraversò gli anni Sessanta e Settanta per esaurirsi alla fine del secondo decennio. Tra le esperienze più interessanti che ne scaturirono si deve citare senz'altro l'opera di Giovanna Marini, che esordì come chitarrista e cantante in *Bella ciao*, per diventare una delle più vivaci 'etnomusicologhe applicate' – attraverso i suoi frequenti viaggi di conoscenza nelle più remote aree della penisola, con i numerosi allievi francesi e italiani – e una delle più interessanti compositrici dello scenario contemporaneo, soprattutto nella scrittura per quartetto di voci femminili.

Pure è opportuno segnalare il Canzoniere del Lazio: formatosi all'interno del Circolo Gianni Bosio di Roma, in piena coerenza con la lezione del fondatore dell'Istituto De Martino, successivamente intraprese un'originalissima prospettiva di scrittura e improvvisazione musicale che anticipò ampiamente pratiche più tarde, come la *world music*, con esiti musicali assai più interessanti, fino ai primi anni Ottanta.

Molto importante fu anche tutta la vicenda della Nuova compagnia di canto popolare: alle fonti della tradizione orale il gruppo associava le fonti scritte della musica napoletana del Cinque-Seicento, in un'elaborazione assai convincente ed emozionante, che nulla concedeva a soluzioni di mero 'ricalco' o 'riproposta'. Determinante è stata la 'reinvenzione d'autore' sperimentata dal fondatore del gruppo, Roberto De Simone (n. 1933), eccellente compositore e teatrante, che da quella esperienza trasse un'originalissima cifra di scrittura musicale e teatrale, avviata con lo spettacolo *La gatta cenerentola*, ispirata a *Lo cunto de li cunti* (1634-1635) di Giovan Battista Basile; l'opera andò trionfalmente in scena nel 1976 (Festival di Spoleto) e fu felicemente replicata nei decenni successivi. Allo stesso De Simone si deve una formidabile collezione di registrazioni sonore, cui parteciparono i migliori esecutori attivi nelle feste della Campania, alla metà degli anni Settanta, recentemente riedita con immutato interesse e successo editoriale (De Simone 2010).

Ancora, è opportuno citare Matteo Salvatore (1925-2005) e Otello Profazio (n. 1936), le cui vicende divergono dai percorsi descritti: cantori appassionati di un

Meridione raccontato con ironia, artigiani della verificazione dialettale hanno composto molte canzoni rimaste nelle memorie generazionali, rivelatesi seducenti anche per compositori e cantautori di oggi.

Infine, si segnala il Canzoniere grecanico salentino: nato all'interno della medesima temperie politico-culturale, in una regione allora sicuramente periferica, ha attraversato quarant'anni di esperienze diverse, riemergendo prepotentemente nell'ultimo decennio, con risultati di notevole interesse, soprattutto nell'esecuzione *live*, ed esteso successo internazionale, marcando la stagione corrente dell'interesse per le tradizioni musicali locali.

Gli archivi regionali, i festival

L'avvio dell'ordinamento regionale (1970) consentì la predisposizione di programmi di documentazione e ricerca a prevalente interesse locale, con un forte impegno di risorse e quadri. La regione leader fu la Lombardia; all'inizio del decennio si avviò il Servizio per la cultura del mondo popolare (1972), grazie alla lungimiranza di Leydi, che aveva maturato una straordinaria competenza di organizzatore culturale e studioso rivelatasi preziosa nella progettazione delle attività del Servizio lombardo: tra queste si pone una monumentale collezione di volumi e dischi LP concernente le province lombarde, le cui attività sociali ed espressioni culturali furono trattate con efficace approccio interdisciplinare, una vastità e ricchezza di informazioni, testi e fonti, che probabilmente non hanno eguali nello scenario editoriale e scientifico (serie *Mondo popolare in Lombardia*, 12 voll., Regione Lombardia, 1977-1982). Tra le altre, furono descritte numerose pratiche musicali, coreutiche, narrative e teatrali ancora vive, allora, in alcune aree urbane e in numerose aree interne, di alta valle: questa documentazione, preziosissima, consentì di rappresentare una sorta di 'arcaico Nord' che bilanciava l'impronta meridionalistica che aveva marcato le ricerche italiane. Il Servizio lombardo ha assunto poi la denominazione di *Archivio di etnografia e storia sociale* (AESS) ed è attivissimo, con una dotazione imponente e programmi scientifici di grande interesse, estesi a forme diverse della cultura materiale e della vita sociale, al paesaggio, al lavoro, fino alle vicende urbane delle comunità di immigrati e migranti.

Similmente, in Sicilia nel 1970 venne allestito il Folkstudio di Palermo, da cui scaturì l'Archivio etnofonico siciliano, oggi attivo con la denominazione di *Archivio etnomusicale del Mediterraneo*. Fondatrice ne fu Elsa Guggino, antropologa siciliana, anche appassionata cantante, che ha formato almeno due generazioni di rilevatori e studiosi. Pure importanti, ancora in area lombarda, furono certe fortunate integrazioni con istituzioni musicali, come quelle sperimentate presso l'Autunno musicale di Como, dove fu possibile

ascoltare e osservare musicisti provenienti da quasi tutte le regioni d'Europa, e dove cominciò a maturare l'attenzione per le musiche liturgiche e devozionali di tradizione orale, che costituirono uno degli interessi più forti nelle successive ricerche dello stesso Leydi e dei suoi collaboratori. Nella medesima direzione si pongono i Colloqui di musica mediterranea, a Sassari, allestiti da Pietro Sassu a partire dal 1981, e il programma Musica dei popoli, a Firenze, realizzato da Gilberto Giuntini con la Fondazione lavoratori delle Officine Galileo (FLOG). Rispetto alle esperienze citate prima, questi nuovi programmi mostrano tratti di forte innovazione: diminuisce drasticamente l'interesse verso pratiche e artisti di revival, si preferiscono musicisti e gruppi rappresentativi di tradizioni locali vive, si affiancano ai concerti numerose occasioni di informazione rivolte al pubblico (seminari, laboratori, *stages*, lezioni); poiché i frequentatori sono ormai numerosi, si vuole che assistano ai concerti e spettacoli di danza con un'adeguata consapevolezza del più ampio scenario culturale da cui provengono le musiche proposte in palcoscenico. Alla fruizione diretta dello spettacolo, perciò, si associano due istanze ritenute determinanti: l'informazione sul 'contesto culturale' e la qualità degli interpreti. In questa prospettiva, si può ritenere paradigmatica l'edizione *Africamusica 1980* del festival fiorentino Musica dei popoli. Il modello ha fatto scuola: con modalità simili, dal 1997, il festival torinese Settembre Musica, poi divenuto MiTo, ha offerto ai suoi frequentatori programmi annuali monografici dedicati a culture musicali extraeuropee, con esiti di grande interesse.

Il riconoscimento accademico

Nel sistema universitario l'interesse per la 'musica popolare' ha trovato a lungo ospitalità nei corsi di storia delle tradizioni popolari, spesso tenuti da antropologi, e in un singolare corso di «storia e tecnica del canto popolare» che Nataletti e Carpitella avevano offerto per molti anni presso il conservatorio di musica S. Cecilia, a Roma. Soltanto nel 1972 Leydi ottenne il primo incarico universitario di etnomusicologia presso il DAMS (*Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo*) di Bologna, chiamato da Umberto Eco. Ma si trattava di una posizione 'non di ruolo': dovette passare ancora qualche anno perché si potesse avere il primo professore ordinario di etnomusicologia, nella persona di Carpitella, valutato da una commissione composta da due antropologi e da un musicologo, a marcare la natura 'anfibia' di questa disciplina, formatasi all'incrocio tra scienze etnoantropologiche e musicologia storica. Dal 1976-77 Carpitella tenne i suoi corsi alla Sapienza di Roma fino al 1990, anno della sua scomparsa; Leydi divenne professore ordinario nel 1980, con un lungo e articolato magistero nell'ateneo bolognese.

Nei decenni successivi, il consolidamento della nuova disciplina universitaria proseguì con regolarità, mantenendo attivo il bilanciamento tra le due aree disciplinari concomitanti e aprendo nuove strade di ricerca, nella discografia e nella documentazione audiovisuale, avvalendosi anche di una nuova effervescenza nella televisione pubblica, dopo la riforma del 1975. In ogni caso, nei decenni Ottanta e Novanta, l'insegnamento di Carpitella e Leydi favorì l'analisi critica delle musiche raccolte sul terreno negli anni precedenti e conservate negli archivi sonori, e alimentò un crescente interesse per lo studio di tradizioni musicali esterne al territorio nazionale, in Europa e in altri continenti.

Tutto cambia in questo mondo

Negli ultimi decenni, estesi processi socioeconomici e geopolitici hanno determinato profondi mutamenti, in ambito globale, e ciò vale anche per la 'musica popolare' in Italia. Si possono individuare alcune tendenze:

a) numerose pratiche musicali e coreutiche cominciano a declinare rapidamente, in aree rurali o periferiche, e si disgrega la consapevolezza di grammatiche e complesse procedure di combinazione e variazione; vi si aggiungono i disagi dell'avvicendamento generazionale nel possesso di simili competenze;

b) contestualmente, emerge l'opera di numerosi musicisti professionisti verso un progressivo trasferimento in palcoscenico di espressioni musicali provenienti da scenari socioculturali compromessi (lavoro, ritualità stagionale, cerimonialità familiare e comunitaria, rappresentazione di genere, intrattenimento ecc.); alcuni di questi musicisti sono in continuità diretta con i vecchi detentori (cantori e strumentisti) del 'fare' e dei 'saperi' musicali locali; altri sono soliti affiancarsi in palcoscenico agli anziani «alberi di canto» superstiti, trasformandoli in icone di 'autenticità' per le proprie imprese; peraltro, non pochi tra questi musicisti hanno fortemente ampliato le tecniche esecutive concernenti alcuni strumenti del mondo rurale e pastorale (zampogne, tamburi a cornice, fisarmoniche diatoniche), integrandosi orgogliosamente con *ensembles* inconsueti come l'orchestra d'archi e sinfonica, organici di matrice jazz e complesse combinazioni di *world music*;

c) negli ultimi due decenni, molti musicisti e gruppi musicali hanno alimentato una sorta di esteso movimento 'neofolk': assai diverso da quello sperimentato nei decenni Sessanta e Settanta, esso sembra interessato soprattutto all'elaborazione dei tratti musicali più appariscenti e rilevanti nelle tradizioni locali, con una spiccata intenzionalità autoriale, la creazione di nuovi festival 'monografici', un'estesa produzione discografica, ampia presenza nel web e auspicata circolazione internazionale;

d) a questo si affianca la promozione di musiche, danze e strumenti tipici di aree circoscritte nelle politiche

MAURIZIO AGAMENNONE

turistiche e di marketing territoriale, unitamente all'affermarsi di azioni locali a deciso carattere microidentitario, per le quali musica e danza possono costituire 'vessilli' prestigiosi;

e) riaffiora una tendenza già sperimentata: il 'prelievo' di materiali appartenenti a tradizioni locali (melodie, strutture metro-ritmiche, polifonie, strumenti e assetti timbrici, profili intonazionali ecc.) per un'invenzione musicale originale, nella scrittura contemporanea di matrice colta.

Scenari paradigmatici di questi processi possono essere agevolmente individuati in alcune regioni italiane. Nell'area salentina, una progressiva inversione di senso, rispetto a un segno arcaico di sofferenza e povertà, ha trasformato la percezione del tarantismo – e della musica e danza relative – in un vettore di riscatto e seduzione, cui si è sovrapposta un'aggressiva gestione politica, turistica e promozionale dei processi in atto: ne sono scaturite clamorose esperienze di spettacolo dal vivo che attraggono folle tumultuanti, e un forte protagonismo di musicisti e danzatori, capaci di irradiare la loro opera in altre regioni italiane e all'estero. Nella Sardegna contemporanea, le istanze 'nativiste', irrobustite da un'invocata alterità linguistica, alimentano un'estesissima produzione di feste, festival, concerti e gare poetiche, con una decisa microidentificazione locale: vi si aggiunge una formidabile produzione documentaria in CD e video, che penetra fino nella stampa quotidiana, con frequenti inserti audio-video proposti dai giornali dell'isola.

E la stessa 'popolarità' di certe musiche appare ormai problematica: con sempre maggior frequenza l'aggettivo *popolare* è stato trasferito a rappresentare le produzioni di grande diffusione commerciale e mediale, ormai denominate *musiche popolari contemporanee* con diretta derivazione dal *popular* che designa pop, rock e altre filiazioni contermini. Quindi, per denominare ciò che all'inizio si è definito come *musica popolare*, si tende oggi a preferire l'espressione *musica tradizionale* (anche al plurale: «musiche tradizionali del Salento», «tradizioni musicali della Sardegna»): con ciò si intende marcare come le musiche indicate siano effetto di consuetudini strettamente locali, alimentate dalla tradizione orale. Peraltro, i musicisti variamente attivi nel recente scenario 'neofolk' utilizzano spesso l'espressione *musica etnica* per descrivere il proprio 'fare', anche se la congruenza tassonomica può risultare confusa e ambigua.

Infine, il declino di numerose pratiche musicali appartenenti a piccole comunità e a contesti socio-culturali attualmente compromessi o scomparsi, così affettuosamente documentate dai protagonisti di questa storia, rende ancora più preziose le registrazioni

sonore realizzate nel corso del Novecento, avendo assunto, oltre l'originaria pertinenza etnografica, una nuova rappresentatività storico-culturale: possono essere intese e processate, anch'esse, quali vere e proprie fonti storiche.

Bibliografia

- N. TOMMASEO, *Canti popolari, toscani, corsi, illirici, greci*, 4 voll., Venezia 1841-1842.
- C. NIGRA, *Canti popolari del Piemonte*, Torino 1854, 2009.
- V. IMBRIANI, A. CASETTI, *Canti popolari delle provincie meridionali*, 2 voll., Roma 1871-1872.
- A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana. Studi*, 2^a ed. accresciuta, Livorno 1906 (rist. anast. Bologna 1967).
- G. NATALETTI, G. PETRASSI, *Canti popolari della campagna romana*, Milano 1930.
- L. COLACICCHI, *Canti popolari di Ciociaria*, in *Atti del 3° Congresso di arti e tradizioni popolari*, Trento 1934, Roma 1936, pp. 289-335.
- G. FARA, *L'anima della Sardegna. La musica tradizionale*, Udine 1940.
- V. SANTOLI, *I canti popolari italiani: ricerche e questioni*, Firenze 1940 (nuova ed. accresciuta Firenze 1968).
- P. TOSCHI, *Fenomenologia del canto popolare*, 2 voll., Roma 1947.
- A. FAVARA, *Corpus di musiche popolari siciliane*, a cura di O. Tiby, 2 voll., Palermo 1957.
- E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino 1958, 1975.
- E. DE MARTINO, *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano 1961, 2008.
- Musiche tradizionali del Molise. Le registrazioni di Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese (1954)*, a cura di M. Agamennone, V. Lombardi, con 1 CD allegato, Roma 2005.
- Musiche tradizionali del Salento. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1959-1960)*, a cura di M. Agamennone, con 2 CD allegati, Roma 2005.
- Musica arbëreshe in Calabria. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1954)*, a cura di A. Ricci, R. Tucci, con 2 CD allegati, Roma 2006.
- A. LOMAX, *L'anno più felice della mia vita. Un viaggio in Italia 1954-1955*, a cura di G. Plastino, Milano 2008.
- R. DE SIMONE, *Son sei sorelle. Rituali e canti della tradizione in Campania*, con 7 CD allegati, Roma 2010.
- F. GIANNATTASIO, *Etnomusicologia, 'musica popolare' e folk revival in Italia: il futuro non è più quello di una volta*, in «AAA-TAC. Acoustical arts and artifacts. Technology, aesthetics, communication», 2011, 8, pp. 65-85.
- Musiche tradizionali in Basilicata. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1952)*, a cura di G. Adamo, con 3 CD allegati, Roma 2013.
- D. FERRARO, *Roberto Leydi e il "Sentite buona gente". Musiche e cultura nel secondo dopoguerra*, con DVD e CD allegati, Roma 2015.
- La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, a cura di G. Plastino, Milano 2016.