



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

FLORE

Repository istituzionale dell'Università degli Studi di Firenze

Le opere e i giorni ... e i nomi

Questa è la Versione finale referata (Post print/Accepted manuscript) della seguente pubblicazione:

Original Citation:

Le opere e i giorni ... e i nomi / M.Agamennone. - STAMPA. - (2010), pp. 11-29.

Availability:

The webpage <https://hdl.handle.net/2158/608268> of the repository was last updated on

Publisher:

Marsilio

Terms of use:

Open Access

La pubblicazione è resa disponibile sotto le norme e i termini della licenza di deposito, secondo quanto stabilito dalla Policy per l'accesso aperto dell'Università degli Studi di Firenze (<https://www.sba.unifi.it/upload/policy-oa-2016-1.pdf>)

Publisher copyright claim:

La data sopra indicata si riferisce all'ultimo aggiornamento della scheda del Repository FloRe - The above-mentioned date refers to the last update of the record in the Institutional Repository FloRe

(Article begins on next page)

Popular music e musica popolare

Riflessioni ed esperienze a confronto

a cura di Alessandro Rigolli e Nicola Scaldaferrì

Marsilio / Casa della Musica



LE OPERE E I GIORNI... E I NOMI

Le scienze umane, tra le quali si annoverano le discipline etnoantropologiche e l'etnomusicologia, tendono a costruire scenari e quadri interpretativi di ampia cornice. L'osservazione «dall'esterno», realizzata dagli studiosi, conduce frequentemente a definizioni di carattere «generalizzante», volte a delineare e rappresentare pratiche, testi, oggetti e processi collocati in classi distinte, ma riunite in categorie generali, con nomenclature che pertengono al lessico degli studiosi e possono favorire una estesa valutazione comparativa, affiancando tratti comuni e opponendo differenze.

Le nomenclature a «vocazione generalizzante» divergono fortemente da quelle locali, proprie degli individui e gruppi culturali oggetto d'indagine. Gli attori e gruppi sociali attivi localmente – i «nativi», come si usa dire, con un'accezione talvolta più estesa e «neutra», che può includere anche gruppi interni a società complesse e fortemente stratificate – praticano espressioni, nomenclature e tassonomie «vernacolari» o «dialettali» di esclusiva pertinenza locale. Si tratta di definizioni a «vocazione individualizzante»:

a) i musicisti – sia come operatori di pratiche e saperi altamente specializzati, all'interno di società stratificate, sia come protagonisti della cerimonialità e ritualità di comunità locali – tendono a indicare e denominare gesti, azioni, oggetti, regole, forme e generi specifici piuttosto che comportamenti e concetti generali, utilizzando espressioni e termini assai definiti, di uso locale; oppure tendono a lasciare certe informazioni e «saperi» in una sorta di *alea*, non necessariamente soggetta a verbalizzazione esplicita, che viene conservata e alimentata nel rapporto diretto e nel dialogo tra i musicisti stessi, sia durante i processi di apprendimento che nell'azione performativa: si tratta di quella sorta di «non detto» che può talvolta apparire incomprensibile, o bizzarro, ai non musicisti;

b) le denominazioni dialettali favoriscono la rappresentazione di un «interno» circoscritto, la definizione di una identità di gruppo locale, di area culturale ristretta, di «nicchia» socioculturale;

c) le denominazioni vernacolari risultano poco interessate a procedure

comparative, se non nella marcatura e sanzione della differenza tra sé e altri, e possono essere altresì incomprensibili se utilizzate nello scenario di altri «interni», diversi o distanti da quello di provenienza¹.

Obiettivi della musicologia, nella storia degli studi, sono stati, da una parte analisi, descrizione, razionalizzazione e classificazione dei saperi, azioni e testi musicali, dall'altra il trasferimento delle valenze inerenti concetti e gesti verso un'area più ampia di destinatari: la prospettiva auspicata – non sempre efficacemente tradotta in prassi, a dire la verità – è una condivisione più estesa di sensi e concetti connessi alle pratiche musicali, cui possano partecipare, con maggiore consapevolezza, anche i «non addetti ai lavori», i quali, d'altra parte, costituiscono i fruitori, i destinatari privilegiati dell'azione dei musicisti, coloro che giustificano la loro stessa «esistenza in vita». I musicologi, con il loro lavoro, hanno svolto una permanente funzione di mediazione e filtro tra l'azione performativa dei musicisti e la fruizione degli ascoltatori. In questa prospettiva, si sono avvalsi di definizioni, nomenclature e tassonomie diverse, progressivamente introdotte, elaborate, abbandonate, sostituite e modificate nell'uso scientifico: a sollecitare le trasformazioni di denominazioni e tassonomie hanno contribuito profondamente l'avvicinarsi delle generazioni di studiosi, il mutare delle prospettive e metodologie di studio, l'introduzione di nuove tecnologie applicate all'analisi di pratiche e testi musicali, una certa attesa/riciesta di razionalizzazione proveniente da musicisti e fruitori e, anche, in maniera determinante, il mutare degli stessi processi, testi e contesti oggetto di studio.

MUSICA POPOLARE

Con riferimento più diretto alle pratiche musicali di culture locali, interne a società stratificate, le denominazioni sperimentate dagli studiosi sono state molteplici. Nelle società appartenenti all'area linguistica neolatina, la più diffusa è stata, a lungo, l'espressione «musica popolare», con cui si sono volute intendere le pratiche musicali dei ceti subalterni (contadini, pastori, pescatori ecc.) presenti nelle società complesse: in questo senso la musica popolare si distingue dalle espressioni colte (musica d'arte o musica «classica»), proprie dei ceti dominanti².

La qualificazione «popolare»³, associata ad altri lemmi, quali *musica, musiche, canto, canti, canzoni, tradizioni, canzoniere*, è attestata in una lunga tradizione di studi, e anche di scrittura musicale, di cui segnalo una rapidissima rassegna – del tutto parziale, occasionale e anche arbitraria – nelle più diffuse lingue romanze, per un arco di tempo compreso tra l'inizio dell'Ottocento e la prima metà del Novecento:

- a) Manuel de Falla, *Siete canciones populares españolas* (per una voce e pianoforte), Paris, M. Eschig, 1922 (1914-1915);
- b) Felipe Pedrell, *Cancionero musical popular español*, 4 voll., Valls 1922;

- c) Federico García Lorca, *Trece canciones populares antiguas*, 1919⁴;
 d) Teófilo Braga, *Historia della poesia popular portuguesa*, Porto 1867;
 e) Gustavo Romanoff Salvini, *Cancioneiro musical portuguez*, Lisboa 1884;
 f) Jean Baptiste Tiersot, *Mémoires populaires des provinces de France*, 10 voll., Paris 1887-1928; *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris 1889;
 g) Maurice Ravel, *Cinq Mémoires populaires grecques* (per una voce e pianoforte), Paris, Hamelle, 1906 (1904-1906);
 h) Pietro Ercole Visconti, *Saggio di canti popolari della Provincia di Marittima e Campagna*, Roma 1830;
 i) Niccolò Tommaseo, *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci*, 4 voll., Venezia 1841;
 j) Giulio Fara, *Musica popolare sarda*, in «Rivista musicale italiana», xvi, 4, 1909, pp. 713-749; *Appunti di etnofonia comparata*, in «Rivista musicale italiana», xxx, 2, 1922, pp. 277-334; *L'anima musicale d'Italia. La canzone del popolo*, Roma 1920; *L'anima della Sardegna. La musica tradizionale*, Roma 1940;
 k) Giorgio Nataletti - Goffredo Petrassi, *Canti della campagna romana* (per una voce e pianoforte), Milano 1930;
 l) Luigi Colacicchi, *Canti popolari di Ciociaria*, Roma 1936.

Si tratta di opere – siano esse saggi critici o sillogi di musiche – nelle quali la connotazione «popolare» tende a marcare una afferenza prevalentemente rurale e periferica, di piccole comunità o aree marginali. Segnalo ancora alcuni motivi critici che ritengo interessanti:

a) nella raccolta di Nataletti e Petrassi (1930) l'aggettivazione «popolare» non compare, ma l'appartenenza culturale è assicurata dalla indicazione della provenienza (*campagna romana*);

b) in non pochi testi ricorre una definizione nazionale esplicita (cfr., tra i titoli sopra citati, Pedrell, Falla, Tiersot, Braga, Salvini), pur se talvolta riconducibile alle articolazioni periferiche (province) di entità nazionali (e statali) più estese;

c) nei titoli italiani citati, forse anche in conseguenza di una ancora non pienamente acquisita identità nazionale, prevale la citazione delle aree di provenienza dei testi pubblicati, talvolta assai circoscritte;

d) gran parte dei titoli sopra citati documentano espressioni cantate: musiche vocali, quindi (che restano tali anche quando pubblicate con accompagnamento pianistico); le pratiche strumentali, in uso per affiancare il canto e sostenere la danza, o realizzate come procedure autonome, non risultano adeguatamente rappresentate; gli studi indicati, perciò, riguardano soprattutto le diverse manifestazioni del «verso cantato»⁵;

d) Giulio Fara, studioso sardo assai fecondo, introduce una categoria non destinata a grande successo, ma piuttosto originale, pur se marcata da una prospettiva fortemente «essenzialista», l'«etnofonia»⁶.

Restando in ambito culturale italiano, la denominazione «musica popola-

re» rimane attiva, in maniera sicura, per tutta la prima metà del secolo scorso e anche nei decenni successivi; in alcune rilevazioni critiche, come proposta di ulteriore individuazione socioculturale, si è affiancata l'espressione «musica popolaresca», a indicare le pratiche ed espressioni musicali di ceti subalterni urbani, impegnati prevalentemente nella fornitura di servizi (artigiani e altri operatori), spesso in luoghi e rapporti di mediazione tra mondo rurale e ceti dominanti urbani. D'altra parte, a conferma della stabilità e pertinenza tassonomica di questa formulazione («musica popolare»), osservo che il primo vero archivio sonoro costituito in Italia, nel 1948, conserva pienamente tale connotazione nella sua «ragione sociale»: Centro Nazionale Studi di Musica Popolare (CNSMP)⁷.

DUE MONUMENTALI COLLEZIONI EUROPEE, COETANEE E QUASI OMOFONE

Qualche anno dopo la fondazione del CNSMP, vede la luce in Italia nel 1957, postumo, un ponderoso *corpus* messo a punto da Alberto Favara nei primi anni del secolo scorso: contiene oltre mille testi musicali, raccolti in aree sociali e località diverse della Sicilia e rappresenta una documentazione sempre più preziosa, non solo per le sue dimensioni, ma anche perché conserva espressioni da tempo scomparse dagli usi vivi delle comunità locali. La collezione messa insieme da Favara è stata pubblicata nella usuale denominazione, ma con una opportuna articolazione al plurale, che più efficacemente può rappresentare la molteplicità di espressioni appartenenti a piccole e numerose comunità locali, pur in un territorio più ampio definito, da tratti comuni: *Corpus di musiche popolari siciliane*⁸.

Pochi anni prima, nel 1951, Zoltán Kodály avviava la pubblicazione di un'altra importante collezione che scaturiva, anch'essa, da rilevazioni effettuate sul terreno nei primi anni del secolo scorso insieme a Béla Bartók. Si tratta del *Corpus musicae popularis hungaricae*⁹, il cui primo volume ebbe la prefazione dello stesso Kodály: vi avrebbero contribuito collaboratori diversi e numerosi, per almeno due generazioni. Consiste in una estesissima collezione di musiche, rilevate presso tutte le aree in cui erano e sono insediate comunità magiare, proposte in notazione musicale (con i relativi versi per le espressioni cantate), organizzate per generi specifici («giochi infantili», «canti di nozze», «lamenti funebri» ecc.), corredate da operazioni analitiche e classificazioni complesse (famiglie melodiche, cadenze, assetti metro ritmici, modelli versici), elenchi di raccoglitori, notatori e località oggetto di rilevazione, illustrazioni e mappe.

Si tratta di due opere, pienamente inserite nella tradizione di studi finora descritta, che tanta parte hanno avuto nel contribuire a definire la consapevolezza di una comune identità culturale, e tuttora producono fertili esiti in numerose pratiche sociali¹⁰.

FOLK MUSIC E VOLKSLIEDER

Nell'area culturale angloamericana, un lemma originariamente estraneo alle lingue neolatine ha condotto alla denominazione delle stesse pratiche musicali (proprie dei ceti subalterni – contadini, pastori, pescatori ecc. – presenti nelle società complesse e stratificate) con espressioni quali *Folk music*, *Folk songs*. Pur se presente in fonti ottocentesche, l'aggettivazione *popular* – dallo stesso etimo latino presente nell'italiano «popolare» o nel francese *populaire* – è stata diffusamente utilizzata in tempi assai più recenti, a indicare però pratiche, oggetti, regole, forme e generi affatto diversi. Anche a tal proposito segnalo una brevissima rassegna di titoli, altrettanto parziale e arbitraria, riferita all'area angloamericana, che arriva fin quasi ai nostri giorni, a rappresentare anche musiche del tutto esterne alla «continuità occidentale»:

- a) *The English and Scottish Popular Ballads*, a cura di Frances James Child, 5 voll., Boston 1882-1898;
- b) Cecil James Sharp, *Folk songs from Somerset*, London 1904-1909; *Country Dance Tunes*, London 1909-1922; *English Folk-carols*, London 1911; *English folk songs*, London 1916; *English folk songs from the southern Appalachians*, Oxford 1932;
- c) Frank Kidson - Mary Neal, *English Folk Song and Dance*, Cambridge 1915;
- d) Ralph Vaughan Williams, *English Folk Songs Suite* (per banda militare), 1923;
- e) Viktor M. Belaiev, *The Folk Music of Georgia*, in «The Musical Quarterly», 19, 1933, pp. 417-433;
- f) Barry Phillips, *Folk Music in America*, New York 1939;
- g) John Greenway, *American folksongs of protest*, Philadelphia 1953;
- h) Alan Lomax, *Folk song style*, in «American Anthropologist», 61, 1961, pp. 927-954; *Folk Song Style and Culture*, Washington 1968;
- i) Stephen Jones, *Folk Music of China*, Oxford 1995.

Come si vede, se una delle prime collezioni disponibili – monumentale, conosciuta come *Child Ballads* – è connotata dall'aggettivazione *popular*, le altre fonti indicate sono stabilmente definite dal lemma *folk*, rimasto assai a lungo nell'uso scientifico e anche nelle consuetudini divulgative. Segnalo anche, nelle fonti sopra citate, un interesse precoce per le danze e relativi motivi melodici: un'attenzione sensibile per le pratiche strumentali, altrimenti piuttosto sottovalutate, almeno nell'Ottocento e nel primo Novecento.

In area tedesca, l'espressione *Volkslieder* assume la stessa valenza descrittiva e rappresentativa; a tal proposito, rinuncio a proporre ancora una rassegna arbitraria di titoli e lascio la parola a Philip V. Bohlman, che recentemente ne ha ricostruito usi e mutamenti, in termini di storia culturale, prendendo le mosse dalle intuizioni originarie di Johann Gottfried Herder:

Herder ha infatti coniato il termine *Volklied* (canto popolare) applicandolo non soltanto alla musica che proveniva dal mondo che gli era più vicino e familiare, ma anche a un'ampia gamma di repertori provenienti da tutta l'Europa dei lumi. [...] Herder immaginava i canti popolari non soltanto come oggetti discreti – ossia come i canti da lui pubblicati nei due volumi fondamentali, rispettivamente intitolati *Voci del popolo nei canti* (*Stimmen der Völker in Liedern*, 1778) e semplicemente *Canti popolari* (*Volkslieder*, 1779) – ma anche come un processo costitutivo della comunicazione umana¹¹.

In effetti, i *Volkslieder* di Herder comprendevano testi piuttosto eterogenei¹²; furono tuttavia selezionati nella prospettiva di costituire una rappresentanza generale delle espressioni musicali appartenenti a comunità locali:

Vi incluse perciò canti raccolti dai missionari nell'America Latina coloniale, affiancandoli a brani poetici scritti da Shakespeare e Goethe. I canti popolari di Herder presentavano tratti nazionali, puntellavano i confini linguistici, ma al tempo stesso li trasgredivano [...] Herder immaginava per il canto popolare una diffusione altrettanto ampia e abbondante come musica del mondo¹³.

Successivamente, in area tedesca, questa prospettiva generale cederà il passo a un netto ripiegamento nazionalistico:

Il *Volk* dei canti popolari [...] – che i tedeschi cominciarono a sostituire al plurale *Völker*, termine che possiede un significato più universale – cessò di riferirsi al *popolo* per passare a significare *nazione*. Mentre nel Settecento Herder aveva evitato di stabilire un nesso diretto tra la sua definizione di canto popolare e la nozione politico geografica di Germania, nel XIX secolo tale riferimento divenne la regola. Il problema della distanza tra l'Occidente e i suoi Altri, che Herder aveva tanto ambiziosamente criticato, si riaffacciò nell'opera delle generazioni che seguirono¹⁴.

MUSICA PRIMITIVA E DEI «POPOLI DI NATURA»

Ancora in area tedesca è emersa una particolare formula descrittiva con cui si è inteso classificare la musica delle società egualitarie (orizzontali, non stratificate), nelle quali le distinzioni individuali e di gruppo non sono riconducibili a netti dislivelli di ceto, censo e potere politico/economico, ma prevalentemente a differenze di età e *status* conseguenti (bambini, giovani, adulti, anziani) e di genere (maschile/femminile). Per rappresentare le musiche di queste culture, gli studiosi tedeschi di formazione positivista hanno introdotto la formulazione «Die Musik der Naturvölker» (la musica dei «popoli di natura»), con cui postulavano uno stato primigenio della storia culturale nel quale gli uomini si riteneva agissero con modalità preculturali, mera espressione di istanze naturali, non ancora elaborate in progetti cultura-

li coerenti e autonomi¹⁵. Con criteri simili si è altresì utilizzata, anche in area angloamericana, l'espressione «musica primitiva» (*primitive music*), rimasta nell'uso assai più a lungo¹⁶. Entrambe le denominazioni, tuttavia, sono apparse sempre più problematiche e progressivamente sono state abbandonate, con motivazioni diverse:

a) risulta assai difficile ipotizzare uno stadio meramente naturale per le espressioni umane, le quali sono invece esito di opzioni culturali che interferiscono permanentemente con l'ambiente di insediamento e si trasformano anche nel tempo, con maggiore o minore rapidità: hanno, cioè, una loro storia;

b) molte culture che apparentemente possono mostrarsi semplici, arcaiche, e quindi «primitive», a un'osservazione più attenta rivelano repertori specifici di conoscenze complesse, sofisticate ed elaborate, tali quindi da sconsigliare una qualificazione «primitiva»¹⁷.

Alcuni studiosi hanno aggirato queste possibili incongruenze, utilizzando formulazioni più «fredde» nelle quali la musica è semplicemente associata all'etnonimo della popolazione oggetto di indagine¹⁸. Più in generale, è possibile definire queste pratiche musicali con una formulazione più «neutra» e meramente descrittiva del campo disciplinare di appartenenza: «musica (musiche) delle culture di interesse etnologico».

FOLK MUSIC: ORGANISMI INTERNAZIONALI, ASSOCIAZIONI CULTURALI,
RIVISTE E ALTRE ESPERIENZE DI CONFRONTO

Subito dopo la seconda guerra mondiale, nel 1947, viene fondato, in Inghilterra l'International Folk Music Council, che diventa rapidamente l'organismo di collegamento e confronto degli etnomusicologi, soprattutto europei (ma non solo)¹⁹; organizzato in comitati nazionali, ha visto tra le sue fila alcuni dei migliori studiosi e musicisti (nel 1962 ne fu presidente Zoltán Kodály); a questo organismo, con il sostegno dell'Unesco, si deve la pubblicazione della rivista «Journal of the International Folk Music Council», dal 1949 al 1968, divenuta successivamente «Yearbook of International Folk Music Council», dal 1968 al 1980. Nel quadro dei convegni e attività promosse da questo organismo si avviò inoltre una feconda esperienza di confronto e collaborazione tra studiosi che, altrimenti, risultavano separati nei due blocchi imposti dalla «guerra fredda».

L'espressione inglese *folk* sembra prevalere nell'uso scientifico: alla fine degli anni sessanta del secolo scorso Alan Lomax pubblica il suo più celebre lavoro, che conserva la sequenza *folk song* fin nel titolo, pur se il volume non si limita affatto a processare le espressioni cantate (*songs*), ma aspira, assai ambiziosamente, a costruire specifici profili culturali in relazione agli assetti stilistico-musicali²⁰.

Richiamando ancora alcune vicende italiane, segnalo i primi passi di alcune esperienze associative che si impegnano, in questa direzione, sia nella do-

cumentazione che nello spettacolo dal vivo: più orientato verso quest'ultima prospettiva e il movimento del *folk music revival* sarà il *Folkstudio* di Roma, fondato da Giancarlo Cesaroni nel 1960²¹; a questo si aggiunge, nel 1970, il *Folkstudio* di Palermo²².

FOLK MUSIC REVIVAL

Con i rivolgimenti sociali e politici prodotti dai processi di industrializzazione e urbanizzazione impetuosi, nel secondo dopoguerra, in ambito geopolitico, le pratiche musicali e coreutiche proprie del mondo rurale e di piccole comunità locali iniziano a declinare: ciò induce molti operatori (musicisti, studiosi, cantanti, militanti politici) a raccogliere e documentare le musiche di cui si temeva un rapido declino e a riproporle in palcoscenico e nella discografia, con i più diversi adattamenti. Il movimento, emerso dapprima nel Nord America, si è diffuso ampiamente in Gran Bretagna e anche in altre regioni europee, determinando un progressivo trasferimento di certe musiche, originariamente interne a contesti rituali e cerimoniali, verso lo spettacolo dal vivo, con interpreti e artisti spesso estranei alle culture cui intendevano riferirsi: il fenomeno ha avuto come protagonisti alcune personalità di primo piano quali, per citarne alcune, Alan Lomax, Albert Lloyd, Pete Seeger, Ewan McColl, Alan Stivell, e ha determinato la creazione di numerosi *Folk club* e *Folk festival*²³.

Nella stessa direzione si muovono numerose esperienze europee; tra quelle italiane ricordo i Canzonieri regionali²⁴, il Nuovo Canzoniere Italiano e l'Istituto «Ernesto de Martino», i numerosi gruppi di ricerca popolare, la Nuova Compagnia di Canto Popolare fondata da Roberto De Simone, ma anche il Servizio per la cultura del mondo popolare, istituito grazie alla tenacia di Roberto Leydi²⁵, presso la regione Lombardia, negli anni settanta del secolo scorso, e una eroica rivista milanese denominata programmaticamente «La musica popolare», che suscitò un certo seguito nella seconda metà degli anni settanta, sull'onda di un forte interesse musicale unito a istanze politiche radicali.

Come si vede, l'aggettivazione «popolare» resta ancora connotante e sicura per tutte queste esperienze, almeno fino all'inizio degli anni ottanta: il riferimento socioculturale rimane tuttavia l'insieme dei ceti subalterni e il mondo rurale.

MUTAMENTI DI ROTTA: CAMBIANO LE OPERE E CAMBIANO I NOMI

In effetti, alcuni studiosi avevano già introdotto formulazioni ritenute più pertinenti ai processi e testi indagati: tra gli altri, Diego Carpitella ha valorizzato nei suoi studi l'espressione «musica folklorica», afferente a un'area sociale che egli stesso definiva «fascia folklorica»²⁶; oppure, mettendo in evi-

denza i processi di trasmissione, ha utilizzato con maggiore persuasione la formulazione «musica di tradizione orale»²⁷.

D'altra parte, se gli artisti impegnati nel *folk music revival* avevano preso a sostituire e rappresentare i protagonisti di processi culturali (folklorici, contadini, subalterni, rurali ecc.) declinanti, è necessario considerare come, nei decenni successivi alla seconda guerra mondiale, si sia avviato un imponente processo di produzione concernente musiche collocate soprattutto nel sistema mediatico, sempre più complesso e articolato, e nelle reti commerciali dell'industria culturale: si tratta dei prodotti, testi, contesti e processi che, con espressione inglese, sono stati definiti *popular music*, similmente ad altre produzioni destinate anch'esse a largo consumo commerciale²⁸, sotto la pressione di una produzione industriale imponente.

Nell'area culturale angloamericana, ampiamente egemonica a livello geopolitico nella seconda metà del secolo scorso, la disponibilità di due lemmi (*folk* e *popular*), da lungo tempo collaudata in numerosi esempi di scrittura critica, ha consentito di marcare con più efficacia due campi espressivi assai diversi:

a) le musiche dei ceti subalterni, di comunità locali, di «nicchie» socio-culturali (*folk*);

b) le musiche di larga circolazione nel sistema mediatico, rivolte a un pubblico il più vasto possibile, pur se prevalentemente giovanile, secondo strategie di tipo industriale e commerciale (*popular*).

Questa situazione ha progressivamente messo in sofferenza le denominazioni consuete: se ne percepiva, infatti, una crescente incongruenza rispetto a pratiche, testi e contesti sottoposti a molteplici processi di trasformazione. Gli studiosi si sono trovati così costretti a ideare nuove denominazioni e categorie, che si sono estese fino a ridefinire organismi associativi, riviste, titoli di monografie, istituti scientifici ecc. Cito di seguito alcune esperienze che ritengo rappresentative. Nel 1981, il «vecchio» International Folk Music Council cambia nome e diviene International Council for Traditional Music (così la rivista, che diventa «Yearbook for Traditional Music»): la formulazione *folk music* – evidentemente indebolita sia dal movimento del *folk music revival*, che da un certo declino delle espressioni rurali, dei ceti subalterni e delle comunità locali – cede il passo, nettamente, alla sottolineatura dei modi di trasmissione e conservazione, con la rinuncia a rappresentare un'afferenza sociale che comincia ad apparire sbiadita: si sottolinea che il campo di indagine è costituito da musiche che sono esito prevalente di consuetudini condivise e largamente orientate da processi multiformi di oralità, piuttosto che il prodotto diretto dell'azione di autori determinati (come è, viceversa, nelle musiche colte di matrice euroamericana, comunque marcate dall'impronta di forme diverse di scrittura). Questa sottolineatura – l'indicazione che il campo di indagine comprenda musiche «di tradizione» piuttosto che musiche «d'autore» – è stata accolta diffusamente. Nel 1988 esce il primo numero della rivista ginevrina «Cahiers de musiques traditionnelles», un annuario che costituisce un punto di riferimento per gli studiosi di tutto il mondo: il primo

numero – monografico, come i successivi – fu dedicato al tema *De bouche à oreille*, argomento centrale nell'analisi e definizione dei procedimenti di trasmissione delle musiche indagate.

Ancora nel 1989, per esplicita volontà di Diego Carpitella, il «vecchio» CNSMP muta la sua denominazione in Archivi di Etnomusicologia: anche in questo caso viene meno la rappresentazione degli oggetti e ambiti socioculturali («musica popolare») posti al centro della conservazione e indagine e si preferisce indicare l'afferenza disciplinare (etnomusicologia).

La formulazione «musica popolare», perciò, è divenuta sempre più problematica. Con altra prospettiva critica, inoltre, la pubblicistica musicale e il sistema mediatico hanno progressivamente assunto questa formulazione per indicare ciò che altrimenti è definito come *popular music*²⁹ – con prestito diretto dall'inglese, piuttosto che in continuità con la tradizione di studi descritta in questa sede –, vale a dire le musiche di larga circolazione, prodotte, diffuse e fruite nel sistema mediatico (radiofonia, discografia, videografia, web).

Ne è derivato un progressivo slittamento semantico che, con ulteriori aggettivazioni, può essere così rappresentato nella lingua italiana: Musica popolare → *Popular music* → Musiche popolari → Musiche popolari contemporanee.

Si tratta di una opzione che è stata accolta nella denominazione di alcuni corsi universitari italiani e riscuote consensi anche molto autorevoli in altre sedi. In occasione del conferimento della laurea *ad honorem* in Lettere e filosofia, conferita dall'Università di Bologna, così si è espresso a tal proposito Luciano Berio, nella sua lezione dottorale:

Penso a una cultura che sta a pochi passi da noi, nella porta accanto, e vive con noi. È la cultura delle canzoni, del rock e di tutto quello che una volta veniva arrogantemente definita «musica leggera» e che mi sembra invece più corretto definire «musica popolare», dalla quale escluderei comunque il jazz che ha una sua storia e una sua vicenda particolare³⁰.

D'altra parte, perdendo la remota qualificazione «rurale» o periferica, anche il lemma *folk* è diventato un marcatore di pratiche che si possono ascrivere largamente al campo delle espressioni *popular*: si considerino il movimento del cosiddetto *folk rock* o le più recenti esperienze di *pop folk*, nell'area dell'Europa orientale (soprattutto in Serbia e Bulgaria).

WORLD MUSIC

Negli ultimi decenni del Novecento, e in questo primo che si sta chiudendo, altri processi di trasformazione si sono messi in movimento: tra questi le impetuose migrazioni dai diversi sud del mondo verso i paesi più ricchi dell'Occidente, che hanno coinvolto numerosi musicisti. Alcuni di questi (strumentisti e vocalisti) sono stati impegnati in frequenti e multiformi pro-

cessi di «ibridazione», effimeri o più stabili, grazie all'opera di artisti e grandi personalità dello spettacolo, in un esteso scenario che accoglie e mescola matrici *popular*, *jazz* o *folk*³¹. Molti musicisti attivi nelle prime esperienze osservate non avevano alcuna confidenza con le procedure occidentali dello spettacolo dal vivo (tempi, spazi, modi cinesici in scena) e spesso provenivano da luoghi molto diversi dalle grandi aree metropolitane che li avrebbero accolti: tuttavia, in alcuni casi, l'ambientamento è risultato piuttosto veloce, anche perché la nuova collocazione professionale comportava un considerevole aumento del reddito personale e familiare, originariamente modestissimo. Nelle numerose diaspore (africane e asiatiche, prevalentemente) arrivate in Europa, alcuni musicisti sono diventati vere «icone» identitarie, anche per il loro successo internazionale³². Gli esiti di queste pratiche ibridative – che coinvolgono musicisti provenienti dalle più remote regioni del mondo, al fianco di più noti artisti euroamericani – sono stati denominati con l'espressione *world music*, una formulazione generalizzante, ma assai approssimativa, al cui interno sono comprese musiche diversissime che possono anche non avere alcun tratto comune, se non la eventuale presenza, sul palco e in disco, di musicisti appartenenti a tradizioni culturali molto diverse e lontane. Si tratta di un processo in corso, che si svolge sotto i nostri occhi, tuttora descritto con una denominazione originata da altri motivi³³, assai generica, più che «generalizzante», cui la corrispondente e meno frequentata espressione francese *musiques du monde* non contribuisce ad attribuire maggiore pertinenza tassonomica. Tuttavia, non sembra si sia trovato ancora nulla di meglio per rappresentare pratiche musicali ormai diffusissime.

Con altra prospettiva, la stessa espressione *world music* – pur se, meno frequentemente – è altresì utilizzata per definire il campo d'indagine proprio dell'etnomusicologia³⁴, per rappresentare, quindi, con una formulazione anch'essa «generalizzante», le musiche tradizionali delle più diverse culture del mondo. Quest'ultima prospettiva critica appare limitata prevalentemente all'area degli studiosi; risulta altresì condivisa da non pochi operatori impegnati in attività editoriali orientate a diffondere informazione e fruizione intorno alle produzioni di musicisti appartenenti a tradizioni locali; similmente è per alcuni organizzatori attivi in circuiti specializzati di spettacolo dal vivo.

Come si intende, la sovrapposizione di sensi e concetti non contribuisce alla chiarezza.

MUSICA ETNICA

Ancora negli ultimi decenni, in diverse regioni d'Europa e altre aree del mondo, probabilmente in risposta ai processi di globalizzazione che hanno generato impetuosi movimenti di merci e popolazioni, si sono espressi numerosi movimenti che si potrebbero definire «neolocalisti» o «neonativisti», e che hanno trovato nella musica un formidabile veicolo di affermazione.

Nelle esperienze osservate recentemente in Italia, l'azione dei musicisti appare piuttosto diversificata: tuttavia, comune è l'intenzione di attingere alle espressioni locali (folkloriche, contadine ecc.) del passato o ancora vive, per una nuova produzione che si avvale delle opportunità messe a disposizione dal sistema mediatico. Per alcuni musicisti, molto giovani, l'accesso alle forme espressive tradizionali è avvenuto prevalentemente «di riflesso», attingendo all'esperienza dei nonni e saltando la generazione dei genitori, ritenuti inaffidabili poiché formati in un periodo (anni ottanta e primi novanta, prevalentemente) in cui le espressioni tradizionali erano ignorate, considerate retaggio di arretratezza. Alcuni limitano la loro attività alle occasioni a più forte connotazione cerimoniale (feste, pellegrinaggi, devozioni locali ecc.); altri invece salgono volentieri sul palco, aprono siti web, incidono e cercano di vendere dischi: aspirano ad allestire una attività professionale, nella quale sia rilevabile una certa scrittura d'autore, una rivendicata originalità dell'invenzione musicale, pur se fondata – così si annuncia insistentemente – su un retaggio tradizionale. Per alcuni, lo scenario folklorico costituisce la fonte di legittimazione di qualsiasi operazione musicale e ciò induce a sottolineare linee di continuità e coerenza con le forme musicali tradizionali. Altri invece ritengono che il mondo folklorico possa essere inteso soprattutto come un dinamico riferimento sentimentale, ritenendosi autorizzati a manipolazioni anche ardite delle espressioni tradizionali. Da queste tendenze divergenti è scaturito altresì un intenso dibattito sui motivi di una «autenticità» possibile: alcuni grossi eventi di spettacolo dal vivo hanno amplificato i contorni di questo confronto. Pure interessante risulta la «gestione» dei cantori e musicisti anziani, ancora attivi: ormai prossimi agli ottant'anni, rappresentano il collegamento diretto con il mondo folklorico preindustriale, nel quale essi si sono formati, e sono ritenuti testimoni sicuri delle prassi performative tradizionali; tuttavia, non raramente si tende ad associarli alle operazioni musicali più diverse, e si ritiene che la loro presenza possa autorizzare e legittimare le spinte dei musicisti e compositori più intraprendenti nella sperimentazione musicale. La formazione di molti musicisti è spesso autodidattica, con frequentazioni culturali molteplici, e non è raro trovare, negli organici dei gruppi musicali, strumenti piuttosto eterogenei ed estranei agli usi locali: ne nasce un diffuso polistrumentismo che, tuttavia, non sempre riesce a emanciparsi da una condotta elementare delle parti strumentali. Altri musicisti, al contrario, tentano la strada della specializzazione estrema, con esiti virtuosistici. Una maggiore attenzione, o prudenza, si rileva soprattutto nell'azione di alcune vocaliste: la condotta, timbrica e melodica, delle parti vocali sembra conservarsi più vicina a presunti modelli di arcaicità, almeno nelle intenzioni annunciate. D'altra parte, si deve anche rilevare l'azione di musicisti di provenienza accademica, che si avvicinano a strumenti e pratiche locali, spesso raggiungendo competenze di piena coerenza stilistica, riconosciute e apprezzate. Altri ancora hanno intrapreso la via della ibridazione «alto/basso», mettendo insieme procedimenti di matrice colta (nella strumentazione, contrappunto, forma ecc.) con pratiche folkloriche. Ancora, la consueta connotazione orale

di certe pratiche tradizionali subisce una frequente transizione verso procedure diverse di scrittura, dalla partitura pienamente prescrittiva all'affiancamento di parti scritte e parti realizzate estemporaneamente, all'assemblaggio predeterminato di interventi solistici e di gruppo³⁵.

In molte regioni d'Europa l'insegnamento dei repertori tradizionali è stato accolto anche nei Conservatori e altre scuole di musica, con procedure didattiche improntate spesso alla lettura di testi trascritti e, comunque, emancipate dall'oralità propria delle pratiche tradizionali. Largamente comune a tutte queste esperienze è la scelta del palcoscenico e dello spettacolo dal vivo come luoghi prevalenti, e preferiti, di azione performativa.

Per definire questo movimento, ribollente ed eterogeneo, da qualche tempo è invalsa nell'uso la denominazione «musica etnica», anche nell'azione di organizzatori di festival e rassegne e dei numerosi politici e amministratori impegnati nei contesti locali, spesso con il sostegno economico e organizzativo dei programmi di sviluppo dell'Unione Europea. Si tratta di una formulazione anch'essa a «vocazione generalizzante», ma che non proviene, nelle intenzioni attuali, dalle tassonomie introdotte dagli studiosi: con essa si indicano produzioni musicali che attingono a pratiche e testi di origine locale, talvolta ricorrendo all'aggiunta di qualche marcatura culturale («musica etnica occitana»). Tuttavia, ancora una volta si ricorre a una definizione essenzialista, che tende a individuare e immobilizzare certi tratti ritenuti connotanti ed esclusivi, usati spesso come vettori intenzionalmente differenzianti, rispetto ad altre «musiche etniche»; inoltre, non si rappresentano efficacemente le intenzioni d'autore e le operazioni di scrittura originale che pure sono largamente presenti; non risultano neppure definiti i numerosi «microibridismi» che informano queste produzioni musicali e conducono a «scantonare» dai limiti locali per accogliere strumenti e procedure stilistiche estranee agli «interni» che si intende (o pretende) rappresentare. Altro possibile senso della formulazione citata è, semplicemente, nella indicazione di una produzione musicale che viene realizzata e fruita in un'area circoscritta, coincidente con l'eventuale aggettivazione (occitana, salentina, asturiana, galiziana, epirota, sarda, siciliana ecc.), ma questa prospettiva critica non rappresenta le aspirazioni a una presenza mobile e itinerante che molti musicisti perseguono. Per altri infine l'espressione «musica etnica» costituisce, in senso generale, una possibile articolazione di *world music*, vale a dire il campo delle musiche del mondo, con esclusione della musica colta occidentale.

Ancora, oltre all'aggettivazione «etnica», anche il prefisso «etno» è utilizzato in combinazioni diverse, con riferimento a produzioni musicali contemporanee: segnalo il cosiddetto *etno beat*, usato originariamente per indicare le ibridazioni di musiche e musicisti africani con pratiche *popular* e *jazz*. In generale, si può dire che il prefisso «etno» abbia progressivamente preso il posto del vecchio lemma *folk*, per indicare produzioni e pratiche diverse di ibridazione musicale: tra queste, si considerino le multiformi esperienze che tendono ad autodefinirsi come «etno jazz», «etno reggae», «etno punk» ecc.

OGGETTI SMARRITI

Gli scenari si sono dunque profondamente trasformati negli ultimi decenni, fino a far temere una sorta di smarrimento degli stessi oggetti di indagine. Nei fatti, tuttavia, la situazione risulta profondamente diversa. Intanto, negli studi etnomusicologici è pienamente attiva, da lungo tempo, la consapevolezza del mutamento continuo degli scenari e processi con cui gli studiosi si misurano, unitamente alla persuasione che le culture non costituiscono assetti immobili nel tempo e limitati (recintati) nello spazio geografico³⁶. Inoltre, in Europa e in molte regioni del mondo continuano a sussistere numerose pratiche musicali e coreutiche che vengono agite localmente, da gruppi più o meno compatti, che trovano proprio in queste consuetudini un modo reale di essere, di esistere e insistere sul territorio di insediamento rispetto al proprio passato comunitario, nella complessità (mediatica, economica, culturale, linguistica) del presente. Alcune tradizioni locali, prima declinanti, riprendono energia e vitalità, altre consuetudini si creano *ex novo*, innestandosi su usi di matrice rurale, riscoperti e riadattati. Molte di queste procedure appaiono ben floride e sono ampiamente sottoposte all'osservazione degli studiosi.

Per definire questi scenari si tende a usare una formulazione già citata, «musica tradizionale»³⁷, che conserva ancora una certa pertinenza³⁸, spesso articolata al plurale («musiche tradizionali»), allo scopo di rappresentare le più diverse manifestazioni che la musica può assumere anche presso comunità locali³⁹. Laurent Aubert ha recentemente criticato questa formulazione, proponendone la sostituzione con l'espressione «tradizioni musicali»:

A questo riguardo, l'espressione generica di «musiche tradizionali», certo comoda e correntemente usata, pare tuttavia inadeguata a definire il proprio oggetto per il suo carattere esclusivo e per l'impossibilità di tracciare confini netti fra quanto deriverebbe da una tradizione e quanto invece se ne discosterebbe. In effetti, secondo quali criteri una musica potrebbe venir tacciata di essere non tradizionale? Viceversa, all'interno di una determinata cultura, a partire da quale fase di sviluppo o d'ingerenza straniera le sue manifestazioni cesserebbero di rispondere ai criteri della sua tradizione? In ogni tempo e in ogni luogo le musiche del mondo si sono nutrite di prestiti, di meticciami e d'innovazioni. Tutto perciò diventa più chiaro se si rovesciano i termini e si parla di «tradizioni musicali», espressione che qui sarà usata per designare le culture musicali nella loro dimensione diacronica. In effetti, una tradizione nella misura in cui è viva, genera le proprie trasformazioni, ma senza che queste si oppongano ai principi, alle categorie e ai criteri costitutivi della sua identità, condivisi dalla comunità che vi aderisce⁴⁰.

Pur accogliendo questa sollecitazione, è tuttavia innegabile che la congruenza tassonomica di alcune formulazioni a «vocazione generalizzante» si sia fortemente indebolita fino a renderle praticamente inutilizzabili. Si rileva,

perciò, una maggiore preferenza per la definizione delle pratiche musicali in relazione alle appartenenze locali e ai contesti di riferimento: si tende a designare ciò che si fa, e dove, piuttosto che indicare estesi campi socioculturali di appartenenza.

Peraltro, l'etnomusicologia ha progressivamente messo a punto metodi di indagine e analisi che consentono di processare e valutare criticamente anche musiche che sembrerebbero essere lontane dal suo più consueto campo di studi: molti dei comportamenti musicali prima descritti, altrimenti rubricati sotto le formulazioni di *world music* o «musica etnica», costituiscono oggetto di indagine, con esiti di notevole interesse. E la stessa valutazione dei processi e testi musicali solitamente ascritti all'area *popular* può trarre vantaggio da metodi di indagine etnomusicologica.

Innanzitutto, l'osservazione etnografica rimane il punto di partenza: si tratta di individuare uno spazio culturale («terreno») in cui alcuni attori sociali mettono in atto comportamenti musicali rilevabili. In questa prospettiva, i «terreni», le azioni e i musicisti oggetto di osservazione possono essere, davvero, i più eterogenei e lontani: dal palcoscenico su cui si esibiscono musicisti *world* ai luoghi ritenuti più esotici e appartati, dalle minute azioni musicali presenti su YouTube alle devozioni e liturgie più solenni, dai rituali di nozze alle procedure cerimoniali che marcano certi grandi eventi musicali, dai processi formativi nelle scuole istituzionali all'apprendimento diretto, «da bocca a orecchio», fino alle diverse operazioni con cui i giovani musicisti indipendenti di oggi si autorappresentano e autopromuovono nel web. Insomma, la questione è rilevare chi fa che cosa, dove, come e quando: l'individuazione e osservazione di un terreno implica, quindi, la delimitazione e valutazione di un contesto.

In secondo luogo, una procedura di ricerca ancora pienamente efficace è l'analisi dei comportamenti performativi: l'etnomusicologia è soprattutto osservazione e interpretazione critica delle opere prodotte dall'uomo che «agisce musicalmente». A questo si può senz'altro arrivare con metodi e tecnologie molto diversi, spesso mutuati da altre discipline, ma resta un obiettivo irrinunciabile. L'osservazione delle azioni fa emergere anche i relativi prodotti: l'analisi dei comportamenti performativi implica quindi l'individuazione dei testi musicali e la loro valutazione.

In terzo luogo resta ancora ampiamente aperto, e frequentato, il campo concernente ciò che sta «dietro» la musica: quali valenze, sensi, simboli e sentimenti l'azione musicale di persone e gruppi trascina con sé e rappresenta, quali altre azioni, processi e pratiche la musica alimenta e rende attive.

Ancora, un ulteriore processo di trasformazione inerente alle procedure di ricerca consiste nella consapevolezza, crescente tra gli studiosi e osservatori «esterni», di non essere o non considerarsi più pienamente tali: per diversi motivi finiscono per trovarsi a essere «interni» agli stessi processi che si impegnano ad analizzare⁴¹. Segnalo alcuni fattori che ritengo determinanti, in questa direzione:

- a) una certa pratica della «bimusicalità» da parte degli studiosi, vale a dire la capacità di essere attivi anche come esecutori, all'interno delle musiche oggetto di indagine, in parallelo con la propria formazione originaria: può favorire modi di interazione performativa, tali da accelerare la comprensione delle grammatiche e procedure di esecuzione;
- b) alcuni processi del dialogo etnografico: non raramente ne deriva la possibilità che gli interlocutori locali guardino a se stessi con occhi e orecchie diversi, assumendo come proprie alcune ipotesi interpretative e tassonomie emerse nell'indagine sul terreno o nella scrittura etnomusicologica;
- c) un rapporto di empatia e simpatia: può avvicinare «osservatori» e «osservati», innescando profonde relazioni affettive, tali da annullare le differenze di provenienza e di ruolo;
- d) un particolare prestigio e potere politico degli studiosi, conseguenza del loro provenire da importanti istituzioni accademiche «esterne»: può indurre sicurezza negli interlocutori «interni», generare una maggiore fiducia reciproca e favorire comportamenti dialoganti, pur muovendo da un iniziale squilibrio di poteri.

È anche vero, d'altra parte, che molte pratiche sopra citate sono condotte da musicisti, così come da eventuali altri attori impegnati negli stessi processi (amministratori, politici, operatori culturali, gestori di programmi di sviluppo europei e internazionali ecc.), che non aspettano certo l'*imprimatur* degli studiosi o un'autorizzazione accademica: anzi, al contrario, agiscono in assoluta autonomia e, talvolta, in contrasto con le posizioni «accademiche». Alcuni studiosi, perciò, possono trovarsi a essere «interni» ai processi osservati anche nella scomoda veste di interlocutori considerati «ostili», con cui misurarsi criticamente.

Infine, mutano le opere nel susseguirsi dei giorni, i nomi si dimenticano, ma la strada resta aperta e le piste della ricerca possono essere ancora battute con energia e passione.

¹ Sulle diverse modalità con cui si può «pensare», verbalizzare e rappresentare l'esperienza musicale, cfr. Francesco Giannattasio, *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1992 (Roma, Bulzoni, 1998).

² La riflessione sulle relazioni tra gruppi sociali caratterizzati da diverso «potere» politico, economico e culturale, all'interno di società complesse con lunga tradizione storica, può essere ascritta anche alla teoria gramsciana della egemonia, che suscita un interesse crescente soprattutto fuori dagli angusti confini della penisola italiana; ancora assai interessanti sono le brevi «osservazioni» gramsciane sul folklore; cfr. Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di Valentino Gerratana, 4 voll., Torino, Einaudi, 1977; sui dislivelli culturali interni a società complesse, considerati in una prospettiva etnoantropologica, lungo la pista aperta dalla riflessione gramsciana, cfr. pure Alberto Mario Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo, 1974.

³ In questa prospettiva, il «popolo» non rappresenta affatto l'universo di coloro che godono dei diritti politici in un assetto statale determinato, come si può intendere oggi, né l'insieme dei ceti più intraprendenti e dinamici, contrapposti alle vecchie élite aristocratiche, come poteva essere inteso nell'Europa fra Settecento e primo Ottocento.

⁴ Titolo «fluttuante»: si tratta di una raccolta armonizzata per voce e pianoforte da Federico Garcia Lorca, pubblicata inizialmente con il titolo *Cantares populares*; questi i titoli dei singoli brani: *Las tres hojas*, *Los cuatro muleros*, *El cafe de Chinitas*, *Los pelegrinitos*, *Sevillanas del siglo XVIII*, *Las Morillas de Jaen*, *Anda jaleo*, *Los mozos de Monleon*, *Nana de Sevilla*, *Los reyes de la baraja*, *La Tarara*, *Zorongo*, *Romance de Don Bois*; nel 1931 dieci brani furono incisi su cinque dischi 78 rpm per la etichetta «La Voz de su Amo», con la cantora Encarnacion Lopez (la *Argentinita*) e lo stesso Garcia Lorca al pianoforte; le *canciones* furono infine pubblicate nelle *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1962.

⁵ Con questa espressione, introdotta nel lessico musicologico da Diego Carpitella, si indicano tutte le conformazioni che codice poetico e codice musicale assumono nel corso dell'azione performativa; a tal proposito, cfr. *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, a cura di Maurizio Agamennone e Francesco Giannattasio, Padova, Il Poligrafo, 2002.

⁶ La formulazione «etnofonia» può essere intesa oggi come una opzione essenzialista poiché individua e descrive (e prescrive) un assetto musicale ritenuto proprio di una specifica area e, come tale, esclusivo e stabile, se non immobile, nel tempo.

⁷ Istituito nel 1948 a Roma, in collaborazione tra RAI e Accademia Nazionale di Santa Cecilia, il CNSMP ha rappresentato una svolta determinante nella storia degli studi imponendo, nelle procedure di ricerca, la registrazione sonora come prassi irrinunciabile, nonché la conservazione degli stessi documenti sonori e una loro più sicura valutazione analitica; a tal proposito cfr. Rosanna Ferretti, *Dal Centro Nazionale Studi di Musica Popolare agli Archivi di Etnomusicologia*, in «EM. Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia», 1, Roma 1993, pp. 13-30. Il mutamento di «ragione sociale», avvenuto nel 1989, è indicativo di come certe denominazioni abbiano nel tempo perso la pertinenza originaria. Ma su questo mi soffermerò più avanti.

⁸ Alberto Favara, *Corpus di musiche popolari siciliane*, a cura di Ottavio Tiby, 2 voll., Palermo, Accademia di scienze lettere ed arti di Palermo, 1957.

⁹ *Corpus musicae popularis hungaricae (A magyar népzene tára. A Hungarian folk-music thesaurus)*, raccolte e cura iniziali di Béla Bartók e Zoltán Kodály, con la partecipazione successiva di altri curatori, voll. I-VI, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1951-1973.

¹⁰ Le raccolte di musiche locali da cui è scaturito il *corpus* ungherese, hanno contribuito, sotto la guida dello stesso Kodály, all'ideazione di efficaci programmi di educazione musicale, con esiti assai innovativi, tuttora centrali nella scuola ungherese. Il *corpus* di Favara, oltre a essere ancora un punto di riferimento irrinunciabile nelle ricerche antropologiche e musicologiche contemporanee, ha fornito materiali per la scrittura originale di alcuni compositori, tra i quali, con esiti ricorrenti e pervasivi, Luciano Berio.

¹¹ Philip V. Bohlman, *World music. Una breve introduzione*, Torino, EDT, 2006, p. 49.

¹² I testi italiani da lui raccolti e tradotti non sono effettivamente «popolari» (cfr. Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne*, cit., p. 135).

¹³ Bohlman, *World music. Una breve introduzione*, cit., pp. 90-91.

¹⁴ Ivi, pp. 47-48.

¹⁵ Tra le opere rappresentative di questa prospettiva, cfr. Karl Hagen, *Über die Musik einiger Naturvölker (Australier, Melanesier, Polynesier)*, Hamburg, Schlotke, 1892.

¹⁶ Cfr. Richard Wallaschek, *Primitive Music. An Inquiry into the Origin and Development of Musica, Songs, Instruments, Dances and Pantomimes of Savage Races*, London-New York, Longmans-Green and Co., 1893; Bruno Nettl, *Music in Primitive Culture*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1956; Marius Schneider, *Primitive music*, in *Ancient and Oriental music*, a cura di Egon Wellesz, London, Oxford University Press, 1957, pp. 1-82.

¹⁷ A tal proposito si citano, emblematicamente, le popolazioni che vivono in ambiente artico, per le quali il lessico concerne il ghiaccio e la neve appare molto elaborato, strettamente necessario a osservare e valutare le condizioni climatiche e ambientali da cui può dipendere la stessa sopravvivenza individuale e di gruppo; così, analogamente, si citano le popolazioni che vivono in ambienti di foresta pluviale, titolari di conoscenze sofisticate, comparabili a quelle di un botanico professionale occidentale: dal prelievo esercitato sulle piante dipendono non solo l'alimentazione, ma anche medicina e farmacopea locali, quindi, ancora, le condizioni fondamentali per assicurare l'esistenza individuale e di gruppo.

¹⁸ Cfr. Francis Densmore, *Chippewa music*, 2 voll., e *Teton Sioux music*, in «Bureau of American Ethnology Bulletin», 45 e 61, Washington, 1910-1913 e 1918; Alan Merriam - Barbara Merriam, *The Ethnography of Flathead Indian Music*, Missoula, AAA Western States, 1955 (*Western Anthropology*, 2).

¹⁹ In ambito nordamericano, nel 1955, con la fondazione della Society for Ethnomusicology prevale una formula associativa che privilegia la marcatura del campo disciplinare (etnomusicologia) piuttosto

che la rappresentazione degli oggetti e campi di indagine (*folk music*/musica popolare): si tratta di una scelta che sarà adottata anche da altri enti e istituzioni, diversi anni dopo, come indicherò di seguito.

²⁰ Alan Lomax, *Folk Song Style and Culture*, Washington, American Association for the Advancement of Science, 1968.

²¹ Leggenda vuole che, poco tempo dopo la sua apertura, il Folkstudio romano abbia ospitato Bob Dylan, allora praticamente sconosciuto in Italia, che si esibì davanti a pochissimi ascoltatori.

²² Istituito da Elsa Guggino, che ne è stata a lungo presidente, il Folkstudio di Palermo ha svolto una imponente opera di documentazione, divulgazione e ricerca.

²³ Celebre, tra gli altri, il Newport Folk Festival, dove si ebbe, nel 1965, la «mitica» svolta elettrica di Bob Dylan, con esiti drammatici ed esilaranti al contempo, dallo scontro «fisico» tra Lomax e Albert Grossman (manager di Bob Dylan), alla crisi di fiducia dei fan, fino alla disperata ricerca di un'ascia con cui recidere i cavi dell'amplificazione che sembra impegnasse a lungo uno sbigottito Pete Seeger.

²⁴ Tra questi segnalo il Canzoniere del Lazio, costituito inizialmente come gruppo di «riproposta», avviatosi rapidamente verso prospettive di scrittura musicale originale di grande interesse e fortemente innovativa.

²⁵ Il servizio è ancora attivo, con la denominazione di Archivio di Etnografia e Storia sociale, presso la regione Lombardia: dispone di una documentazione imponente, sonora e visuale, e allestisce numerose iniziative di ricerca e informazione. Rilevo, come segnalerò anche in seguito, che dalla denominazione è scomparsa del tutto l'aggettivazione «popolare», preferendosi una denominazione più «neutra», che rappresenta pratiche disciplinari (etnografia, storia sociale), piuttosto che ambiti socioculturali («mondo popolare»); cfr. *Patrimoni sonori della Lombardia. Le ricerche dell'Archivio di Etnografia e Storia Sociale*, a cura di Renata Meazza e Nicola Scaldaferrì, Roma, Squilibri, 2008.

²⁶ Ricordo che l'introduzione del termine «folklore» è generalmente attribuita allo studioso britannico William John Thoms (1803-1885), che la propose, nel 1846, in sostituzione di altre espressioni allora in uso come *popular antiquities* oppure *popular literature*: con folklore, quindi, si intendevano originariamente le forme della poesia e della fiabistica tradizionali, nonché alcuni aspetti della cultura materiale.

²⁷ Cfr. Diego Carpitella, *Musica e tradizione orale*, Palermo, Flaccovio, 1973; al magistero di Diego Carpitella si deve anche la realizzazione del volume, *Forme e comportamenti della musica folklorica italiana. Etnomusicologia e didattica*, a cura di Giovanni Giuriati, Milano, Unicopli, 1985.

²⁸ Si tratta di produzioni che, in altri termini, sono state inglobate nel campo della cosiddetta «cultura di massa».

²⁹ La bibliografia sugli studi di *popular music* è estesissima; in questa sede mi limito a segnalare il *Database bibliografico sugli studi di popular music*, 2008, disponibile sul sito www.cini.it/publication. Cito dal sito: «Questa bibliografia nasce da un lavoro pluriennale di Philip Tagg, uno dei più autorevoli esperti negli studi di *popular music*, attualmente docente all'Università di Montreal. Tagg ha inteso creare uno strumento di ricerca dedicato a tutti coloro, ricercatori, studenti, musicisti, che si interessano alla *popular music*, un campo delle discipline musicologiche che ha acquistato sempre maggior rilevanza negli ultimi decenni, come dimostra l'imponente quantità di studi e ricerche pubblicate in volumi, riviste, atti di convegni. La bibliografia, nata inizialmente dalle esigenze di ricerca dello stesso Tagg, si è sostanziata, nel corso degli anni, di numerosi contributi di suoi studenti e collaboratori, raggiungendo un numero considerevole di voci ricercabili per autore, parole nel titolo e parole chiave» (rilevazione effettuata il 2 febbraio 2009); cfr. pure, nello stesso sito, «Etnomusicologia e studi di *popular music*. quale possibile convergenza?», atti dell'XI seminario internazionale di studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 27-29 gennaio 2005), a cura di Laura Leante, Venezia 2007.

³⁰ Il testo della *Lectio magistralis* è stato fornito ai partecipanti al convegno internazionale di studi «Luciano Berio. Nuove prospettive» (Accademia Musicale Chigiana, Siena, 28-31 ottobre 2008). Si può altresì leggere in Luciano Berio, *Geografie della musica*, in «Il Giornale della musica», xxiv, 252, ottobre 2008, p. 37.

³¹ Possono essere considerati a pieno titolo «garanti» o «mentori» di questa nuova prospettiva il compositore, chitarrista vocalista nordamericano Paul Simon, almeno a cominciare dal suo formidabile lavoro *Graceland* (1986), realizzato con la partecipazione di molti musicisti sudafricani, e il compositore e vocalista britannico Peter Gabriel, creatore di una estesa rete di occasioni di spettacolo dal vivo (*WOMAD*) e di una specifica proposta di edizioni discografiche (*Real World*).

³² Tra le diverse esperienze osservate, si consideri il destino di Cesaria Evora, trasformatasi, nell'arco di non molti anni, da modesta ed errabonda cantante nei piccoli locali delle isole di Capoverde in star internazionale amatissima non solo dai capoverdiani; oppure si ricordi la vicenda umana di Nusrat