

Sergio Bonanzinga e Giuseppe Giordano (a cura di), *Figure dell'etnografia musicale europea. Materiali, persistenze, trasformazioni*, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo, 336 pp., 2016, ISBN 978-88-97035-18-3

Figure dell'etnografia musicale europea. Materiali Persistenze Trasformazioni è il titolo di una corposa raccolta di saggi che costituiscono la rielaborazione dei contributi originariamente presentati in occasione del convegno recante il medesimo titolo e tenutosi a Palermo nel 2014, in occasione del 150° anniversario della nascita di Alberto Favara. È dunque alla figura dello studioso siciliano che bisogna fare riferimento per individuare con precisione le coordinate tematiche del volume curato da Sergio Bonanzinga e Giuseppe Giordano.

I testi che lo compongono sono saggi dedicati all'analisi dell'opera scientifica svolta da studiosi individuati in una cornice ben definita che copre l'arco temporale che va dalla fine del XIX secolo fino agli anni Quaranta del Novecento. Alla scelta di focalizzare l'attenzione su questo periodo storico si accompagna quella di proporre un percorso nello spazio, inteso sia nel senso delle aree di ricerca in cui si trovarono a operare gli studiosi, sia nel senso di uno "spazio" socio-culturale all'interno del quale si declinano le provenienze e gli ambienti di formazione e maturazione scientifica degli stessi. Sintetizzando, si potrebbe parlare di un percorso a cerchi concentrici, laddove il centro propriamente detto è costituito dalla figura di Alberto Favara (a diversi aspetti delle sue ricerche e all'eredità che queste lasciato sono dedicati, come vedremo in seguito, quattro saggi, ma i riferimenti alla sua opera, soprattutto al *Corpus di musiche popolari siciliane* (Favara 1957) e alla sua seminale rilevanza per gli studi sul folklore musicale italiano riaffiorano anche in altri contributi).¹ Una struttura a cerchi concentrici, si diceva, che è almeno parzialmente esplicitata nella suddivisione del libro in due parti, "Sicilia" ed "Europa". La prima parte permette di situare i percorsi scientifici di Favara nel contesto siciliano a cavallo tra i due secoli, restituendo in pieno il carattere – si potrebbe dire – di "laboratorio" (anche qui, inteso nel senso duplice che ricomprende tanto il "campo" oggetto della ricerca, quanto i percorsi di costruzione delle conoscenze costruiti attorno ad esso) che l'isola si trovò ad assumere nel solco degli studi, fondamentali nel delineare per i decenni a venire le coordinate della ricerca italiana sul folklore, di Giuseppe Pitre; e ricostruendo, infine, la notevole influenza che l'opera di Favara ha esercitato sui suoi contemporanei e nel corso del Novecento.

Venendo alla seconda parte, questa potrebbe essere in realtà ulteriormente bipartita: degli undici contributi che la compongono, infatti, i primi sette sono dedicati a studio-

¹ I quattro saggi a cui faccio riferimento sono quelli di Sergio Bonanzinga e Amalia Collisani, che prendono in esame diversi aspetti del lavoro di Favara; il contributo di Grazia Magazzù, che tratta dell'influenza degli scritti di Favara sui fenomeni di revival delle musiche tradizionali siciliane; infine il saggio di Maurizio Agamennone, che ricostruisce l'influenza degli scritti di Favara sull'opera di Luciano Berio.

si che si sono occupati di folklore musicale in Italia. Gli ultimi quattro contributi del volume sono dedicati, infine, a figure di studiosi la cui formazione avvenne in ambito europeo.²

Dunque si potrebbe affermare che questo sia – non esclusivamente, ma in larga prevalenza – un volume che mette a tema la ricerca sul folklore musicale italiano nella prima metà del Novecento (copre quindi la stagione positivista e quella della cosiddetta “generazione di mezzo”),³ raggiungendo in questo ambito una notevole sistematicità – pur nella forma poliautoriale propria della raccolta di saggi – precedentemente non riscontrabile in letteratura. Come mette in evidenza Giovanni Giuriati nella sua introduzione (pp. 13, 14), il volume si occupa di una fase “pionieristica” degli studi etnomusicologici che, per diverse ragioni, è stata relativamente trascurata in tempi recenti; esso costituisce pertanto il primo spazio di elaborazione in cui si ritrovano insieme figure come Francesco Paolo Frontini, Giulio Fara, Gavino Gabriel, Francesco Pastura, Ugo Gaisser, Francesco Falson, Gaspare Ungarelli, Cesare Caravaglios, Luigi Colacicchi, Giggi Zanazzo, Vittorio Imbriani. Il riferimento alla dimensione europea non è tuttavia fuorviante per diverse ragioni. I quattro saggi dedicati a studiosi non italiani (e che, a parte il caso di Ella von Schultz Adaiewsky, non hanno fatto ricerca in Italia) condividono l’attenzione verso momenti e figure finora non troppo frequentati dalla letteratura scientifica, e forse non ancora molto conosciuti in Italia, pur non contribuendo al carattere tendente al quadro sistematico che caratterizza l’insieme dei saggi “italiani”. Soprattutto, però, quello europeo è un orizzonte di riferimento che permea l’intero percorso conoscitivo proposto in questo volume (e anche a questo proposito è utile leggere le parole scritte da Giuriati nell’Introduzione): in qualche modo, è sul metro europeo – in riferimento, tra l’altro, a un orizzonte vasto e articolato che eccede l’ambito pur relevantissimo rappresentato dalla “Scuola di Berlino” – che si misurano affinità, convergenze e momenti di felice intuizione teorica o, soprattutto, metodologica, come pure i ritardi, gli sbandamenti, i momenti di ripiegamento che pure hanno significativamente caratterizzato la storia degli studi sul folklore musicale in seguito al progressivo affermarsi dello storicismo idealistico crociano.

È forse superfluo affermare che uno degli elementi di forza del volume è quello di offrire inedite possibilità di approfondimento su singoli temi di interesse specialistico. Tuttavia, al di là di questo aspetto, è da mettere nel giusto rilievo anche e soprattutto la possibilità di percorsi di lettura trasversali. Infatti, l’imposizione di uno sguardo storicizzante sugli scenari sopra delineati passa giocoforza attraverso la problematizzazione degli stessi. Ciò significa – nel momento stesso in cui si intraprende questo percorso

² Tra questi ho contato anche Ella von Schultz Adaiewsky, a cui è dedicato un saggio di Febo Guizzi, privilegiando il contesto di formazione della studiosa.

³ La “generazione di mezzo”, così denominata a posteriori da Diego Carpitella (1973), è quella generazione di studiosi che si trovò a operare in Italia fra gli anni Venti e gli anni Quaranta del Novecento, dopo la stagione positivista ma prima dello sviluppo di quella che Carpitella considera essere l’etnomusicologia propriamente detta.

– interrogare il concetto di etnografia musicale in una ricerca di senso che permetta di individuare “persistenze e trasformazioni” in un percorso che ha traghettato lo studio delle musiche tradizionali dai paradigmi tardo-romantici alla moderna etnomusicologia. Quello che mi sembra essere il portato fondamentale di questo volume è in sostanza una ricerca delle radici della disciplina nel lungo e complesso percorso che ha portato al suo sviluppo, attraverso l’analisi, appunto, delle persistenze e delle trasformazioni teoriche e metodologiche, ossia individuando in quello scenario oltremodo articolato e contraddittorio gli elementi che avrebbero poi condotto ad acquisizioni propedeutiche allo sviluppo di una etnomusicologia scientificamente matura senza tuttavia sottrarli al complesso retroterra ideologico e culturale che li ha generati; non si evita quindi di mettere in rilievo anche gli elementi di debolezza teorica o metodologica che pure hanno caratterizzato la genesi dell’etnografia musicale.

È questa un’operazione che si pone nel solco delle riflessioni in tal senso portate avanti già da studiosi come Diego Carpitella, Roberto Leydi e Pietro Sassu (sovente riprese all’interno del volume, che di fatto si pone quindi in un doppio dialogo con i “precursori” dell’etnomusicologia e con quei “padri fondatori” che per primi si sono trovati a riflettere sulla genesi della disciplina), di cui potrebbe costituire, se vogliamo, una prosecuzione a distanza di vari decenni. È un’operazione che nel volume si declina in modi diversi, a seconda delle sensibilità degli autori e delle figure di studiosi indagate, andando a toccare tematiche un cui elenco non esaustivo comprende la progressiva definizione dei caratteri fondamentali delle musiche tradizionali intese come oggetto di studio; l’emergere del *fieldwork* (o meglio, di esperienze che lo precorrono) come momento di contatto e conoscenza delle pratiche musicali e con i contesti che conferiscono loro senso; l’inizio dello slittamento di senso dalla musica intesa nelle sue qualità puramente “testuali” rappresentate da insiemi discreti di brani, alla musica intesa come pratica e come processo; la ricerca di strumenti idonei alla restituzione delle specificità delle musiche altre.

La lettura “per problemi” che proporrò di seguito non vuole essere esaustiva né completa: ha piuttosto lo scopo di rendere evidenti possibili percorsi tracciabili su una “mappa”.⁴ Quello di fornire una sorta di mappa densa di possibili percorsi, ovvero di ricostruire sistematicamente un quadro complesso suscettibile di essere interrogato in modi diversi, è peraltro uno dei principali pregi di questo libro. Mi limiterò dunque a lasciarmi guidare da poche domande che ritengo possano funzionare come filo conduttore per alcune possibili letture trasversali del volume: in che senso è possibile parlare di etnografia musicale per indicare gli studi di cui questo volume si occupa? E ancora, vi sono nel panorama degli studi sul folklore musicale di inizio Novecento elementi (approcci, intuizioni metodologiche, ecc.) che abbiano mantenuto caratteri di attualità, ovvero che

⁴ Per questo motivo, nel menzionare i singoli contributi non seguirò l’ordine riscontrabile nell’indice del libro, ritenendo più efficace una trattazione più libera.

quantomeno possano entrare in dialogo con i temi e le prospettive della ricerca attuale? Un ulteriore tema che ritengo di particolare interesse fra quelli esplorati nel volume è poi quello dell'impatto dei prodotti di questi studi (articoli, monografie, raccolte di repertori) sulle pratiche musicali stesse e sulla percezione di queste ultime maturata dagli attori locali nel corso del Novecento.



Il percorso proposto nel volume non può che partire dalla figura che ne ha ispirato la stesura. Data anche la loro notevole rilevanza – a cui ho già accennato – le ricerche di Alberto Favara sul folklore musicale siciliano costituiscono un terreno privilegiato su cui misurare diverse fra le questioni sopra accennate. Il contributo dedicato allo studioso da Sergio Bonanzinga, con cui si apre il volume,⁵ pone con chiarezza la questione della modernità della sue ricerche, intesa come possibilità di attualizzazione di alcune intuizioni; il saggio evidenzia inoltre la notevole impronta del suo lascito nella storia della disciplina, da ricondurre soprattutto alla notevole sistematicità del *Corpus* e della sua capacità di porsi come riferimento ineludibile anche nell'ambito di ricerche che ne superano gli approcci e le opzioni metodologiche.

Bonanzinga si sofferma su alcuni fra i grandi filoni di indagine e riflessione aperti da Favara e sulla carica fortemente innovativa che li caratterizza, dovuta a quella che l'autore definisce una «straordinaria – e antesignana – sensibilità etnografica» (p. 31). Dunque il contributo di Bonanzinga non mira alla mera celebrazione della nota figura del raccoglitore di repertori, ma insiste sulla qualificazione etnografica degli approcci e degli apporti di Favara, nei quali si rinviene un'attenzione precoce alla compresenza di funzioni tecniche, estetiche, rituali e simboliche nelle pratiche musicali indagate, nonché, seppure in assenza di un disegno sistematizzante, alle fraseologie e alle terminologie etnomusicali, ovvero a ciò che posteriormente – in una prospettiva antropologico-musicale – sarebbe stato indicato come parte del discorso emico sulla musica. In particolare, Bonanzinga si sofferma le ricerche di Favara sulla *mùsica dà ncùnia* (musica dell'incudine) dei fabbri ferrai e sulle *abbanniatine* (i richiami dei venditori) a Palermo,⁶ delle quali lo studioso ha messo in luce la commistione di funzioni estetico-espressive e tecniche. È particolarmente significativo che nell'opera di Favara emergano elementi di modernità anche a fronte del supporto di quadri teorici di riferimento oggi largamente obsoleti: nel ricostruire la questione della filogenesi del folklore musicale siciliano, Bonanzinga nota come premesse teoriche fallaci – da un lato l'idea che «l'organizzazione delle forme espressive nelle società tradizionali (o "primitive", "folkloriche" ecc.) sia esito di una primigenia condizione "naturale" e non prodotto di articolati iter "culturali" storicamente determinati» (p. 26),

⁵ Sergio Bonanzinga, «Alberto Favara e l'indagine etnomusicologica moderna»: 21-52.

⁶ Si veda a questo proposito Favara 1923.

dall'altro l'idea di una conservazione nel folklore di forme musicali derivate da quelle del mondo greco antico – abbiano portato lo studioso a indagare l'organizzazione modale come elemento caratterizzante dei sistemi musicali da lui indagati, e a individuarne alcuni caratteri. L'analisi di Bonanzinga non si limita a evidenziare questi elementi, ma arriva a mettere in luce possibili chiavi di lettura della produzione scientifica di Favara in grado di illuminare percorsi possibili per la ricerca attuale, dei quali il proposito di sistematizzazione del lessico etnomusicale siciliano avanzata da Bonanzinga, corredato da un saggio parziale interamente desunto da materiali raccolti da Favara costituisce un esempio interessante e dalle potenzialità immediatamente intuibili.

Un altro interessante esempio, in questo senso, è esplicitato e analizzato a fondo nel saggio di Amalia Collisani,⁷ interamente dedicato a una puntuale e dettagliata ricognizione della componente femminile tra le informatrici citate nel *Corpus*. Collisani evidenzia anche in questo aspetto una qualità “pionieristica” degli approcci di Favara alla ricerca sul campo; alle sue considerazioni si può aggiungere che il problema della selezione degli interlocutori in base al genere nelle ricerche del passato ne richiama uno più generale: quello della selezione in termini generali (di interlocutori come di repertori da indagare, ad esempio), che costituisce un elemento – spesso non dichiarato – di estrema rilevanza nel determinare gli orientamenti e i presupposti metodologici e ideologici (espliciti, ma più spesso impliciti) che danno forma e propulsione a un progetto di ricerca, e che tuttavia spesso è più difficile da individuare di altre scelte più evidenti, se non altro per il fatto che questo tipo di opzioni non genera discorsi, quanto piuttosto esclusioni dal discorso.



Nel loro insieme, i contributi presenti nel volume permettono di rintracciare e vagliare le origini di interi filoni e aree di ricerca che si sono poi intensamente sviluppate nel corso del XX secolo. Questo, che costituisce di per sé motivo di interesse, lo è a maggior ragione in quei casi in cui vengono approfondite figure e percorsi in precedenza poco conosciuti e studiati, quantomeno in ambito italiano. Si pensi, ad esempio, alle figure di Ugo Gaisser e Francesco Falsone, a cui è dedicato il saggio di Girolamo Garofalo,⁸ sostanziale iniziatore il primo degli studi sulla musica vocale liturgica degli albanesi di Sicilia, autore il secondo della prima pubblicazione (1936) contenente una raccolta di trascrizioni dei canti afferenti a tale tradizione. Oppure si pensi alla figura di Yuri Arbatsky – di cui scrive Nico Staiti –⁹ compositore e ricercatore russo che, negli anni Trenta, attraverso un lungo apprendistato svolto presso un musicista da lui indicato come Mehmet, un

⁷ Amalia Collisani, “Voci di donne nel Corpus di Alberto Favara”: 53-78.

⁸ Girolamo Garofalo, “Ugo Gaisser e Francesco Falsone. Due pionieri della ricerca sulla musica bizantina degli Albanesi di Sicilia”: 185-216.

⁹ Nico Staiti, “I rom e la Gora. Contributo a una interpretazione delle ricerche di Yuri Arbatsky”: 459-476.

anziano maestro rom del villaggio di Spinadija, in Kosovo, apprese i complessi principi ritmici dei repertori del *tupan* (tamburo a cassa corta di tradizione islamica presente nella regione), decifrandone e trascrivendone formule e regole combinatorie a partire dalla giustapposizione di metri binari e ternari propria dei ritmi *aksak*.

Come già evidenziato, tuttavia, una tra le chiavi di lettura più feconde del volume, è costituita non solo e non tanto dalla ricostruzione di una importante fase degli studi sul folklore in Italia e in Europa, quanto dalla sua problematizzazione, in riferimento alla quale i diversi contributi presenti ci restituiscono una pluralità di prospettive e posizioni diverse: a “fare problema” è in estrema sintesi la recuperabilità dell’opera dei “pionieri” degli studi sul folklore a una dimensione di etnografia musicale propriamente detta.

In alcuni casi la prospettiva del recupero e della rivalutazione emerge con maggiore nettezza, includendo anche ambiti finora ritenuti fortemente marginali nella storia della disciplina. Ad esempio, nel suo contributo,¹⁰ Giorgio Adamo ragiona, prendendo in esame le raccolte dei folkloristi Giggi Zanazzo (1860-1911) e Vittorio Imbriani (1840-1886), sull’utilità di una rilettura etnomusicologica dei testi verbali di canti riportati nelle fonti letterarie di fine Ottocento/inizio Novecento. La rivalutazione di questo tipo di fonti, che costituisce un deciso ribaltamento di prospettiva rispetto ai paradigmi dell’etnomusicologia novecentesca, si basa propriamente sull’analisi delle informazioni “etnografiche” veicolate dalle trascrizioni dei testi verbali (gli elementi linguistici come marcatore sociale, geografico e culturale). Il recupero e lo studio di questo tipo di documentazione trova la sua ragion d’essere nel confronto dei dati linguistici con quelli che si possono ricavare dai documenti sonori e audiovisivi più recenti, nel quadro del forte incremento degli approcci diacronici nella ricerca etnomusicologica in Italia.

Se la prospettiva di un recupero di alcuni tipi fonti storiche può costituire una acquisizione pacifica, e una prassi a conti fatti già spesso messa in pratica nel panorama della ricerca attuale, più articolati sono i caratteri che assume la riflessione intorno all’eredità degli scenari teorico-metodologici del primo Novecento. La lettura del volume restituisce, in questo senso, la complessità che ha contrassegnato lo sviluppo degli approcci allo studio del folklore nel corso dei decenni, contrassegnato dall’intersecarsi e dal confliggere di suggestioni di matrice tardo-romantica e di approcci e impalcature teoriche influenzate in diversa misura dalle scienze naturali in un contesto, quello a cavallo tra i due secoli, ormai pienamente positivista; in seguito dall’affermarsi dell’idealismo storicista crociano e dal conseguente abbandono dei paradigmi comparativisti ed evolutivisti di inizio Novecento. In uno scenario così sfaccettato, specialmente se analizzato nei termini processuali del suo divenire storico, particolare interesse suscita l’emergere *in nuce* di elementi a volte isolati, a volte estrapolati da un quadro teorico datato, che si rivelano anticipatori di quelli che in seguito diventeranno capisaldi teorico-metodologici dell’etnomusicologia propriamente detta. È il caso, ad esempio, delle riflessioni, per

¹⁰ Giorgio Adamo, “Etnografie del testo verbale? Giggi Zanazzo e Vittorio Imbriani”: 219-234.

quanto embrionali e ancora fortemente influenzate dal pensiero romantico, sulle corrispondenze tra articolazioni sociali e culture musicali, che prefigurano la nota distinzione carpitelliana tra popolare/contadino-pastorale e popolare/urbano, elemento rilevantissimo per la definizione del folklore musicale come oggetto di studio. Pur mancando di una solida base teorica – che si sarebbe poi sviluppata a partire dagli scritti sul folklore di Gramsci – l’ancoraggio del folklore a specifiche condizioni di appartenenza sociale (specificamente agro-pastorali) trova riscontro nel lavoro di diversi importanti studiosi.

Un vivace dibattito in tal senso emerge ad esempio in ambito siciliano. Nel suo saggio, dedicato al folklorista e compositore catanese Francesco Paolo Frontini,¹¹ Giuseppe Giordano si sofferma sulle contrapposizioni che videro protagonisti da una parte Frontini e in un secondo momento il suo allievo Francesco Pastura, e dall’altra Favara. Giordano, nel ricostruire le diverse tappe dell’attività di Frontini, che abbraccia un arco di tempo che va dagli anni Ottanta dell’Ottocento fino agli anni Quaranta del Novecento, dedica alcune pagine alle prime raccolte di canti siciliani redatte da Frontini: si tratta di due raccolte di trascrizioni armonizzate per voce e pianoforte redatte attraverso la collazione di materiali di diversa provenienza, ivi inclusi adattamenti di brani già contenuti in altre raccolte e brani d’autore popolareggianti (Frontini 1883 e 1890). Giordano riporta la severa recensione che Favara fece di questi lavori, ai quali rimproverava, oltre alla scelta di adattare i canti monodici per voce e pianoforte armonizzandoli, la presenza di brani che “di popolare non hanno che la veste”, tanto che “in alcuni vi è perfino il nome dell’autore” (Favara 1959: 21). In sostanza, già nel 1898 Favara poneva esplicitamente una netta distinzione fra musiche “veramente popolari” (di ambito rurale e frutto di creazione collettiva) e musiche che in seguito sarebbero state definite “popolaresche” (di ambito urbano, spesso caratterizzate dalla presenza di un autore ben riconoscibile), individuando solo nelle prime l’oggetto dei suoi studi. Per molto tempo, comunque, questa non fu un’acquisizione condivisa da tutti: Giordano ci informa anche su una ripresa di questa polemica a distanza di decenni, nel 1938, quando Francesco Pastura criticò Favara (ormai defunto) anche per aver raccolto, a differenza del suo maestro Frontini, i suoi canti solo nelle campagne.

Spesso le riflessioni volte delimitare chiaramente l’ambito del folklore musicale si accompagnano a ipotesi volte a collocarlo in schemi diacronici di largo respiro, tendenti a rintracciare nelle musiche tradizionali tracce delle culture del mondo antico o addirittura delle origini della musica. Speculazioni di questo tipo furono piuttosto diffuse tra gli studiosi che, tra la fine dell’Ottocento e i primi anni del Novecento, furono maggiormente influenzati dal pensiero positivista. Tra i più noti esponenti di tale stagione, Mario Giulio Fara – a cui è dedicato il contributo di Marco Lutz¹² – era un convinto sostenitore del paradigma evolucionista, che applicò alle musiche dei ceti rurali. Lutz

¹¹ Giuseppe Giordano, “Musiche popolari siciliane fra salotti e campagne: Francesco Paolo Frontini”: 79-120.

¹² Marco Lutz, “Giulio Fara e gli studi di etnofonia in Sardegna”: 265-292.

approfondisce il quadro teorico di riferimento di Fara, ricostruendo come la concezione di marca evolucionista della musica folklorica come “fossile vivente”, equivalente attualizzato di quella “musica naturale” che doveva essere stata in epoca preistorica all’origine di tutti i fenomeni musicali, costituisca una delle premesse teoriche sulla base delle quali egli sviluppò il concetto di etnofonia, destinato a un notevole successo. Portati avanti con un approccio sostanzialmente affine a quello che nei medesimi anni orientava gli studi sulle musiche extraeuropee della “Scuola di Berlino” (Lutzü nota però come lo studioso abbia indirizzato la sua attenzione anche agli studi di Bartók e Kodály), gli studi comparativi di Fara sul folklore italiano hanno comunque avuto il pregio, anche in virtù delle loro premesse teoriche menzionate, di indicare inequivocabilmente nelle musiche dei ceti rurali il loro oggetto di studio, escludendo le musiche urbane e contribuendo anch’essi a dissipare l’ambiguità fra popolare e popolare.

Con l’abbandono dei paradigmi positivisti, nel corso dei primi decenni del Novecento vennero abbandonati anche i tentativi di rintracciare nel folklore tracce delle “origini della musica”. Anche nel periodo in cui fu attiva la cosiddetta “generazione di mezzo”, tuttavia, si possono trovare tentativi – più circoscritti, ma allo stesso tempo più circostanziati – di ricostruzione relazioni di filiazione che legano l’ambito folklorico e quello colto e semi-colto. Nel suo contributo dedicato a Cesare Caravaglios, Raffaele Di Mauro,¹³ oltre a illustrare altri aspetti del suo lavoro (i suoi primi scritti sul cosiddetto “folklore di guerra” e quelli di argomento più generale sul folklore musicale in Italia), si sofferma sugli studi per i quali Caravaglios è maggiormente ricordato, che riguardano le *voci* dei venditori napoletani (Caravaglios 1925, 1931, 1932). Fra i diversi elementi di interesse evidenziati da Di Mauro, vi è la netta distinzione tra l’ambito folklorico vero e proprio, che Caravaglios individua nei gridi dei venditori, e le “canzonette popolarreggianti”. Lo studioso arriva inoltre a ipotizzare la derivazione filogenetica del fenomeno urbano (la canzone napoletana) da antecedenti popolari di derivazione rurale (i gridi dei venditori e il canto *a figliola*). Caravaglios, dunque, traccia nettamente – in riferimento al contesto napoletano – i confini tra folklore musicale e musica urbana popolarreggianti, e allo stesso tempo ipotizza una stretta dipendenza della seconda dal primo.



Come accennavo in precedenza, diversi significativi elementi di modernità che si ritrovano nei percorsi scientifici degli studiosi di inizio Novecento, come pure di quelli appartenenti alla cosiddetta generazione di mezzo, rientrano nel novero delle brillanti intuizioni metodologiche, a volte messe in pratica senza essere teorizzate esplicitamente, altre volte, al contrario, enunciate senza essere poi mai applicate. L’elaborazione dell’esperienza di campo, del *fieldwork*, costituisce uno dei presupposti fondamentali di una

¹³ Raffaele Di Mauro, “Cesare Caravaglios e le trincee del ‘folklore musicale in Italia’”: 311-346.

ricerca che possa dirsi etnografica, e dunque non sorprende che intorno a questo tema che si innestino alcune delle riflessioni più interessanti portate avanti nel volume.

Nel suo contributo,¹⁴ Vincenzo Ciminello ricostruisce il soggiorno del musicologo catanese Francesco Pastura presso il borgo di Libertinia, avvenuto alla fine degli anni Trenta. La monografia che costituisce il frutto di quella ricerca (Pastura 1939) per diversi aspetti denuncia la presenza di un notevole ritardo teorico che caratterizzava, ancora in quegli anni, alcune delle ricerche svolte in Italia. Pastura fu tra coloro che riconobbero l'importanza di acquisire un'esperienza diretta e prolungata delle pratiche musicali e dei contesti di cui esse fanno parte: la sua esperienza ha dunque le caratteristiche di una vera e propria osservazione partecipante. D'altro canto Ciminello mette in evidenza come, ancora nel 1939, i risultati delle sue osservazioni fossero improntati a un sostanziale impressionismo accompagnato da evidenti scadimenti in ricostruzioni romanizzate e viziate da un certo immaginario tardo romantico.

In generale, pur in un quadro disomogeneo e spesso acerbo, si possono tuttavia rintracciare alcuni tentativi di contestualizzazione dei repertori raccolti, propedeutici all'analisi degli ambiti tecnici, simbolici, estetici e funzionali correlati ai repertori (lo abbiamo già visto in relazione alle ricerche di Favara). Soprattutto, il campo va inteso come occasione di contatto diretto con la musica e con le persone che fanno musica o più precisamente con i caratteri complessi e sfaccettati degli eventi performativi. Da questo contatto diretto scaturisce anche, in molti casi, la consapevolezza della necessità di mettere a punto nuovi strumenti al fine di garantire una restituzione più puntuale di quanto ascoltato: in particolare, a partire da fine Ottocento emerge a più riprese, da parte degli studiosi dotati di una sensibilità più pronunciata, la necessità di superare i limiti imposti dalla notazione colta oppure, in una declinazione più radicale che emerge nei primi decenni del Novecento, di superare tout court la trascrizione come strumento primario di restituzione della performance musicale attraverso l'uso della documentazione sonora. Anche in relazione a questi temi, i saggi che compongono il volume permettono di ricostruire percorsi di per sé non lineari permettendo di cogliere le spinte eterogenee che portarono i "pionieri" della disciplina" a perseguire, o quantomeno a ipotizzare, la messa a punto di due fra le metodologie fondanti dell'indagine etnomusicologica: l'elaborazione di sistemi di trascrizione appositamente pensati per i sistemi musicali indagati e la produzione di documenti sonori.

Se la rielaborazione della semiografia in sede di trascrizione si traduce in diversi tentativi condotti con metodi e risultati eterogenei, a volte notevoli – si vedano, ad esempio le soluzioni adottate da Cesare Caravaglios per trasporre in notazione gli intervalli microtonali, menzionate nel già citato contributo di Di Mauro (p. 335) – in Italia l'utilizzo della registrazione fonografica come strumento di documentazione rimane, anche per i

¹⁴ Vincenzo Ciminello, "Il 'viaggio musicale' di Francesco Pastura nel feudo di Mandre Rosse": 121-138.

costi elevati, una strada poco praticata fino al secondo dopoguerra; tuttavia lo sviluppo di un dibattito sull'uso dei documenti sonori costituisce un elemento particolarmente indicativo di uno scenario quantomeno ricettivo, direttamente o indirettamente, nei confronti delle sollecitazioni e delle innovazioni provenienti dall'Europa. Uno degli studiosi che per primi seppero intuire le potenzialità del documento sonoro e a dare un esito fattuale a tali intuizioni fu Gavino Gabriel. Nel saggio dedicato allo studioso,¹⁵ Roberto Milleddu rimarca come questa insistenza sull'importanza della registrazione fonografica costituisca uno dei principali elementi di modernità nel percorso, altrimenti in parte controverso, di Gabriel. Oltre a compiere diverse esperienze di registrazione a partire dagli anni Trenta, egli estese tra l'altro al mezzo cinematografico molte delle riflessioni che aveva estesamente dedicato alla documentazione sonora, arrivando a realizzare diversi documentari. Alla sua attenzione per gli sviluppi della musicologia comparata a livello europeo si deve poi la sua aspirazione a dotare l'Italia di un grande archivio sonoro sul modello del Phonogramm-Archiv di Berlino, che lo avrebbe condotto a partecipare alla fondazione della Discoteca di Stato (1928).

Un momento spartiacque, per il concreto sviluppo di prassi volte alla raccolta di documenti sonori nell'ambito della ricerca sul folklore musicale, fu la nascita del Centro Nazionale Studi sulla Musica Popolare, fondato da Giorgio Nataletti nel 1948. Prima che venissero registrate alcune delle raccolte più note e significative per la storia dell'etnomusicologia – ad esempio la raccolta 18 registrata da Carpitella nel corso della spedizione in Lucania con De Martino, o la raccolta 24, registrata nel 1954, frutto della collaborazione fra Carpitella e Alan Lomax – le attività del centro videro coinvolti alcuni studiosi già attivi nei decenni precedenti. Fra questi vi è Luigi Colacicchi, a cui Giuseppina Colicci e Serena Facci dedicano il loro contributo.¹⁶ Insieme ad altri aspetti della sua poliedrica attività, Colicci e Facci ne ricostruiscono le ricerche sul canto in Ciociaria a partire dalle prime effettuate nel 1931 raccogliendo informazioni e repertori tra i domestici della sua casa di Anagni e altre persone del paese. In particolare è interessante il suo percorso di avvicinamento all'uso dei media sonori e audiovisivi, che prende le mosse dalla realizzazione della colonna sonora per il documentario *Il pianto delle zitelle*, di Giacomo Pozzi Bellini (1939). Nel documentario, dedicato al pellegrinaggio presso il Santuario della Santissima Trinità di Vallepietra – sui cui repertori caratterizzanti Colacicchi aveva già svolto alcune ricerche – lo studioso inserisce alcune esecuzioni appositamente armonizzate di canti da lui precedentemente raccolti, fra cui quello che dava il titolo al documentario (l'armonizzazione rientrava già tra le prassi adottate da Colacicchi nelle sue trascrizioni). Le prime vere e proprie campagne di documentazione diretta sul campo attraverso la registrazione risalgono invece alla fine del decennio successivo, e riguardano sempre il pianto delle zitelle: una prima registrazione effettuata

¹⁵ Roberto Milleddu, "Gavino Gabriel. Un precursore dell'etnomusicologia italiana?": 293-310.

¹⁶ Giuseppina Colicci e Serena Facci, "Luigi Colacicchi e i Canti popolari di Ciociaria": 389-414.

durante il pellegrinaggio del 1947 per la Discoteca di Stato, su dischi di lacca in seguito andati incontro a irreversibile deterioramento, e una seconda che scaturisce da una collaborazione con Nataletti e il CNSMP, effettuata nel 1949 fuori contesto (Raccolta 5). Colicci e Facci ricostruiscono il prosieguo della feconda collaborazione fra Colacicchi e Nataletti menzionando la Raccolta 12, registrata nel 1950 in diverse località della provincia di Frosinone (Roccasecca, Pontecorvo) che erano state anch'esse oggetto di ricerche pregresse.

Il contributo di Ignazio Macchiarella sulla figura di Percy Grainger,¹⁷ mostra invece come in contesti come quello inglese, dove l'uso del fonografo da parte dei folkloristi iniziava già a diffondersi nel primo decennio del Novecento, esso poteva già allora costituire la base per lo sviluppo di approcci fortemente innovativi. Grainger – compositore e ricercatore australiano trapiantato in Inghilterra – pur nell'ambito di un inquadramento teorico sostanzialmente asistemico e non esente da ingenuità, sviluppò un approccio alla raccolta dei documenti sonori che anticipa di diversi decenni alcune acquisizioni fondamentali dell'indagine etnomusicologica. L'uso del fonografo permise a Grainger di sviluppare importanti analisi e riflessioni che spostavano l'attenzione dai brani intesi come “testi fissi” agli elementi performativi ed esecutivi delle musiche da lui studiate: varianti, elementi stilistici propri del bagaglio espressivo dei singoli musicisti, importanza degli elementi timbrici idiosincratici nel canto. Oltre a una serie acute indicazioni sui possibili vantaggi derivanti dall'uso del fonografo sia in sede di raccolta che di analisi e studio (ad esempio la possibilità di rallentare la riproduzione del brano per poterne trascrivere con più accuratezza il contenuto), Grainger riporta nei suoi scritti (Grainger 1908 e 1915) anche alcune note molto interessanti che permettono di ritrovare nelle interazioni con i suoi informatori un carattere dialogico e partecipativo *ante litteram*, in relazione al quale l'uso dei documenti sonori come strumento di confronto fra ricercatore e musicisti e come strumento di stimolazione di riflessioni da parte di questi ultimi sul proprio “fare musica” assume una centralità del tutto insolita per l'epoca.

Nelle ricerche di Ella von Schultz Adaiewsky sulle musiche da ballo a Resia, a cui è dedicato il contributo che conclude il volume, a firma di Febo Guizzi,¹⁸ l'esperienza del *fieldwork* costituisce in modo ancor più evidente il terreno all'interno del quale si può rintracciare un nuovo modo di confrontarsi e di conoscere l'alterità musicale. Il contributo di Guizzi – scritto in seguito al recente ritrovamento di un manoscritto inedito della studiosa – si focalizza sulle peculiarità del percorso conoscitivo intrapreso da Adaiewsky, che risulta particolarmente intellegibile grazie alla presenza accanto alle trascrizioni – già di per sé indicative di una spiccata sensibilità analitica, in virtù della

¹⁷ Ignazio Macchiarella, “Percy Grainger. La sagacia di un Mowgli della musica”: 415-434.

¹⁸ Febo Guizzi, “Ella von Schultz Adaiewsky e la nascita dell'etnomusicologia”, con nota introduttiva di Cristina Ghirardini: 477-494. Insieme alla dedica in memoria che apre il volume, la riproposizione del contributo, già edito in altra sede (Guizzi 2012), costituisce un affettuoso omaggio della comunità scientifica italiana alla figura di Febo Guizzi, prematuramente scomparso nel 2015.

loro accuratezza e delle accortezze messe in atto per restituire le peculiarità dei repertori trascritti, in particolare quelle ritmiche – di pagine diaristiche su cui la studiosa ha annotato eventi, considerazioni e ipotesi relative alla musica e al suo legame con la cultura e la società della Val Resia: in poche parole, un vero e proprio quaderno di campo. Guizzi mette in particolare rilievo l'eclatante precocità dell'approccio di Adaïewsky all'esperienza del campo, particolarmente prolungata per l'epoca (si consideri che Adaïewsky si recò a Resia nel 1883), e i risultati non scontati che ad esso vanno associati: l'approfondita ricostruzione delle relazioni che legavano le pratiche musicali, i contesti in cui esse avevano luogo e in generale la cultura resiana – da cui scaturiscono tutti i percorsi ermeneutici della studiosa, anche quelli che, affini ai paradigmi dominanti del tempo, tentano di riconnettere le origini della musica resiana al mondo greco antico – e l'approccio all'alterità musicale e umana della valle, caratterizzato da un prudente percorso di familiarizzazione e sfociato in una collaborazione reciproca. Un'interazione definibile, anche in questo caso, di carattere dialogico e partecipativo, che insieme agli altri elementi descritti in precedenza consente a Guizzi di individuare in Ella von Schultz Adaïewsky una vera e propria “fondatrice” degli studi etnomusicologici.

Tornando allo scenario italiano, le analisi portate avanti nel volume non commettono l'errore di sfociare in operazioni di rivalutazione acritica, in una semplice retrodatazione della nascita dell'etnomusicologia scientifica che risulterebbe poco utile. Il volume riesce nell'intento di fornire una ricostruzione dettagliata di un panorama di transizione sfaccettato e contraddittorio, tanto in riferimento ai primi tentativi di sistematizzazione collettiva degli studi sul folklore musicale – a partire dagli studi di etnofonia – quanto in riferimento ai percorsi dei singoli studiosi, come tali segnati da idiosincrasie e influenze eterogenee non ancora codificate in una solida tradizione disciplinare. La questione assume una particolare rilevanza non tanto in relazione agli studi di fine Ottocento, quanto piuttosto a quelli frutto del lavoro di alcuni degli studiosi della “generazione di mezzo”. Se da un lato il percorso di alcuni è caratterizzato da rilevanti acquisizioni metodologiche, dall'altro lato tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta diviene particolarmente evidente come lo scenario degli studi sia sospeso, in bilico tra la ricerca di nuovi fondamenti metodologici e un attardamento rispetto agli studi europei e americani ormai molto forte. Alcuni contributi in particolare mettono in evidenza queste problematiche. Ad esempio, Roberto Milleddu, nel già citato saggio su Gavino Gabriel, ne evidenzia le forti contraddizioni. Milleddu individua, fra i limiti che caratterizzarono la figura di Gabriel, l'eccentrico *background* filosofico (l'adesione alla teosofia), nonché l'incapacità, in tarda età, di comprendere e accogliere le acquisizioni della nuova etnomusicologia degli anni Cinquanta e Sessanta. Le contraddizioni che caratterizzano le ricerche sul folklore musicale di quegli anni appaiono in tutta la loro evidenza (si potrebbe dire quasi esemplare) nel lavoro di questo studioso, da un lato, come scrive Milleddu, anticipatore di proposte metodologiche adottate stabilmente dalla comunità scientifica solo dopo molto tempo, dall'altro ancora ancorato presupposti teorici e ideologici di fondo talmente attardati da

portare l'autore a una posizione fortemente dubitativa della possibilità di considerare Gabriel un «precursore dell'etnomusicologia italiana» (p. 306). Un approccio particolarmente critico caratterizza anche il contributo di Cristina Ghirardini su Francesco Balilla Pratella:¹⁹ pur riconoscendo l'importanza della sua eredità in generale e di alcuni aspetti del suo lavoro in particolare (ad esempio l'aver preso in esame, in amplissimo anticipo sui suoi contemporanei, le musiche folkloriche nella loro dimensione storica), allo stesso tempo Ghirardini ne evidenzia ampiamente le debolezze teoriche – *in primis* l'indebita applicazione di categorie e concetti di matrice euro-colta al mondo folklorico – e le forti distorsioni che ne derivano.



Gli studi sul folklore musicale hanno anche avuto nel corso del Novecento una profonda influenza da una parte sul mondo della musica colta, dall'altra sull'oggetto di tali studi e, soprattutto, sui fenomeni legati di revival che sono sorti a più riprese nel corso del Novecento.

Per quanto riguarda la prima delle due questioni, il volume esplora a fondo con due contributi la “scoperta” della musica tradizionale siciliana da parte di Luciano Berio, compositore che ha in generale dedicato molta attenzione alle musiche altre. Il contributo di Maurizio Agamennone²⁰ è interamente dedicato a ricostruire il ruolo che ebbe la conoscenza delle pubblicazioni di Alberto Favara nel mediare il rapporto di Luciano Berio con i materiali folklorico-musicali siciliani; Agamennone ricostruisce la questione attraverso una disamina delle diverse e ricorrenti rielaborazioni operate dal compositore a partire dai materiali reperiti prima sul primo volume dei *Canti della terra e del mare di Sicilia* (Favara 1907), e in seguito sul *Corpus* (Favara 1957). Tra questi, Agamennone ricostruisce con particolare attenzione il “riaffiorare” periodico di un canto *alla vitalora* di cui si ritrovano rielaborazioni in diversi lavori di Berio, che editi o rimasti in forma manoscritta coprono un periodo che va dal 1948 al 2002; soffermandosi poi sulle due opere *Voci (Folk Songs II)* (1984) e *Naturale* (1985), nelle quali le suggestioni derivanti dalla lettura dei lavori di Favara danno luogo a un'operazione ambiziosa di «traduzione» dei «modi performativi microidentitari» e «degli stili locali» della tradizione siciliana (p. 148).

Nicola Scaldaferrì invece dedica il suo saggio²¹ all'incontro, avvenuto nel 1962 in occasione di alcune serate conviviali a casa di Roberto Leydi, fra Berio e il poeta e cantore di Ribera Giuseppe Ganduscio, e a come questo incontro permise al compositore di conoscere anche alcuni degli aspetti più legati alla dimensione performativa della musica

¹⁹ Cristina Ghirardini, “L'etnofonia di Francesco Balilla Pratella”: 347-388.

²⁰ Maurizio Agamennone, “Una lunga e tenace pista siciliana nella musica di Luciano Berio”: 139-152.

²¹ Nicola Scaldaferrì, “Luciano Berio, la Sicilia di Alberto Favara e la lezione di Giuseppe Ganduscio”: 153-160.

tradizionale siciliana. Quella con Ganduscio, che, come riferisce Scaldaferrì, non era «propriamente un cantore tradizionale», non fu per Berio l'unica esperienza di questo tipo (pochi anni dopo, nel 1968, registrò alcune performances del *cuntista* Peppino Celano – cfr. p. 157); tuttavia la sua estesa conoscenza tanto delle fonti scritte (anche qui, soprattutto i materiali di Favara), quanto degli aspetti performativi direttamente osservati, permise a Ganduscio di svolgere una particolare funzione di mediazione. Fu quindi lui a far conoscere a Berio «alcuni aspetti strutturali del canto siciliano, le modalità di emissione, lo stile gridato, soprattutto dei canti di lavoro, mettendo in luce le differenze tra i diversi repertori, ma anche elementi culturali del contesto in generale in cui nascono queste musiche» (p. 157).

Venendo alla seconda questione – il recupero da parte degli attori locali (suonatori, cantori e danzatori) dei documenti (registrazioni, partiture), dei saggi e delle monografie prodotti dagli studiosi – con cui concludo, essa costituisce un tema di ricerca nei confronti del quale l'interesse degli studiosi è andato crescendo fortemente negli ultimi anni. Il motivo di questa attenzione è da ricercarsi nelle forti implicazioni che tale recupero ha determinato nel modificare profondamente la percezione delle musiche tradizionali da parte degli attori coinvolti. Si tratta di fenomeni molto complessi, che si declinano diversamente a seconda dei casi: diverse ricerche si sono occupate del recupero dei documenti sonori e audiovisivi e dell'effetto che ciò ha generato in contesti contraddistinti dalla pregressa trasmissione orale delle conoscenze musicali. La rilevanza del ruolo svolto dalle fonti scritte – quali erano le raccolte e i saggi redatti dai folkloristi – nel “plasmare la tradizione” emerge nettamente nelle riflessioni messe in campo da alcuni degli autori intorno all’“eredità” degli studi di inizio Novecento, configurandosi anzi come elemento di primario rilievo nel definirla.

Questo fenomeno ha le sue peculiarità che comportano anche alcune differenze rispetto alle dinamiche che contraddistinguono il recupero di documenti sonori, con cui condivide però la tendenza all'acquisizione da parte delle fonti di caratteri prescrittivi e orientativi: come appare evidente da quanto riporta Placida Staro in relazione alle trascrizioni di musiche da ballo in uso nella provincia bolognese che appaiono nei lavori sulla danza di Gaspare Ungarelli,²² per gli attori locali le fonti scritte possono diventare, se non un vero e proprio “canone”, quantomeno un punto di riferimento significativo, che può essere criticato, interpretato in modi diversi e da cui ci si può distaccare, ma che va conosciuto. Il caso riportato da Staro nel saggio – che ricostruisce interamente il percorso scientifico di Ungarelli – è molto interessante perché induce a riflettere su alcune questioni che permettono di inquadrare meglio il fenomeno: Ungarelli non effettuò personalmente le trascrizioni che appaiono nei suoi lavori, ma incaricò diversi suonatori “interni” ai contesti indagati. Il processo da lui messo in moto implica dunque un forte

²² Placida Staro, “Alla ricerca del ‘natural movimento’ tra le ‘intelligenze intorpidite dagli incensi’: Gaspare Ungarelli”: 235-264.

coinvolgimento degli attori locali, che non ebbero solamente un ruolo “a valle” della produzione dei documenti consistente nel recupero dei medesimi, ma contribuirono attivamente a crearli (in questo caso si rende maggiormente evidente un apporto degli “informatori” all’elaborazione etnografica che in generale, anche quando non rientrava ancora nelle intenzioni del ricercatore e non era dichiarato dall’adozione di approcci dialogici e partecipativi, era già di fatto sussistente). È evidente, soprattutto, che un’interazione tra gli attori locali e le fonti scritte prodotte dagli studiosi è tanto più forte e diretta quanto più (e può apparire ovvio affermarlo) i contesti sono permeabili o già caratterizzati in qualche misura dall’uso delle partiture.

Le influenze maggiori e più profonde esercitate dalle raccolte non riguardano tuttavia i contesti di produzione delle musiche tradizionali propriamente dette, quanto piuttosto l’eterogeneo fenomeno a cui si fa riferimento con il termine *revival*. Dell’ampiezza di tale impatto ci si può rendere conto leggendo il saggio di Grazia Magazzù,²³ che – e qui si ritorna infine da dove avevamo iniziato – ripercorre dettagliatamente tutte le tappe che hanno contrassegnato il recupero del *Corpus* di Favara all’interno di progetti di riproposizione e reinterpretazione delle musiche tradizionali siciliane. Al di là delle differenze reciproche che caratterizzano tali progetti, frutto di percorsi eterogenei portati avanti in tempi diversi, emerge come elemento in comune proprio il costante riferimento all’opera di Favara come fonte privilegiata alla quale attingere. Questo minimo comun denominatore, che si ritrova nelle prime iniziative di riproposta sorte negli anni Sessanta e Settanta e figlie del folk revival italiano, come pure nelle più recenti reinterpretazioni di matrice *popular* che sono nate in seguito all’affermazione della *world music*, permette di rintracciare il ruolo svolto dagli scritti di Favara non solo nell’orientare i successivi studi sul folklore, ma nel contribuire a plasmare negli anni un’idea di folklore musicale che eccede largamente rispetto all’ambito accademico.

Un altro esempio di questo tipo di dinamiche viene preso in esame nel contributo di Grazia Tuzi sulle ricerche del sacerdote e folklorista spagnolo Sixto Còrdova y Oña.²⁴ Nel suo contributo, uno dei quattro che chiudono il volume allargando lo sguardo al panorama europeo, Tuzi riconduce la genesi delle istanze che condussero a tali ricerche e alla stesura dell’opera più nota dello studioso, il *Cancionero popular de la Provincia de Santander* (Còrdova y Oña 1947-55), ai processi di definizione ed elaborazione identitarie che si svilupparono a fine Ottocento in seno al movimento regionalista cantabro. Ispirate dalla necessità di individuare i caratteri e i repertori di una musica tradizionale che potesse essere identificata come un elemento di identità culturale della Cantabria, le ricerche di Còrdova hanno contribuito fortemente a dare forma a un’idea di musica tradizionale regionale che si colloca in un orizzonte per preciso, definito dai repertori raccolti e dai criteri propri della “autentica” musica cantabra individuati dallo studioso.

²³ Grazia Magazzù, “Il revival musicale del Corpus. Forme eterogenee di riproposta”: 161-184.

²⁴ Grazia Tuzi, “Sixto Còrdova y Oña e la musica popolare cantabra”: 435-458.

Il *Cancionero*, pubblicato in quattro volumi tra il 1947 e il 1955, è in effetti poi divenuto nei decenni successivi un testo di riferimento per i musicisti, che lo reputano un testo autorevole, e, più in generale, un «oggetto di memoria» – come sottolinea Tuzi citando Hermann Bausinger (p. 448) – in grado di fornire all'idea di una identità culturale cantabra un rassicurante fondamento proiettato verso il passato, tale da contribuire a favorirne una ulteriore oggettivazione in un periodo – gli anni Ottanta del Novecento – in cui i sentimenti identitari erano tra le basi ideologiche su cui si poggiava il processo politico sfociato nel riconoscimento dello statuto autonomo della regione.

Appare evidente da questi esempi che nel valutare la rilevanza dei lavori prodotti fino alla metà del XX secolo si deve considerare non solamente la storia degli studi sul folklore e successivamente dell'etnomusicologia, ma più in generale la storia delle musiche tradizionali nelle società europee, in relazione alla quale appare nella sua pienezza il portato di quelle stagioni di ricerca nel lungo termine; tale portato si esplicita forse più di tutto nella capacità di costruire per la prima volta, attraverso la scrittura, la sistematizzazione, la fissazione di tratti e caratteri stilistici, un'idea di folklore musicale a cui si sarebbe poi attinto per costruire estetiche della musica popolare e politiche dell'identità.

CLAUDIO RIZZONI

Riferimenti

Caravaglios, Cesare

- 1925 “Gridi di venditori napoletani trascritti musicalmente (Primo saggio)”, *Il folklore italiano*, I/1: 81-118.
- 1931 *Voci e gridi di venditori nelle feste popolari napoletane. Comunicazione fatta al Congresso internazionale delle arti popolari (Anversa, Liegi, Bruxelles, agosto-settembre 1930)*, Catania, Libreria Tirelli di F. Guaitolini.
- 1932 “Il contenuto poetico ed il contenuto musicale nei gridi dei venditori ambulanti napoletani”, *Atti dell'Accademia Pontaniana*, XLII: 151-178 (poi in *Rivista Musicale Italiana*, XL, 1936: 417-431, e XLII, 1938: 149-161).

Carpitella, Diego

- 1973 “Profilo storico delle raccolte di musica popolare in Italia”, in Id. *Musica e tradizione orale*, Palermo, Flaccovio, pp. 31-54.

Córdoba y Oña, Sixto

- 1947-55 *Cancionero popular de la provincia de Santander*, 4 voll. (1947 *Cancionero Infantil Español*, 1949 *Cantos de labores y de ronda*, 1952 *Cantos romeros, marineros, de quintos, nupciales y de cuna*, 1955 *Marzas, picayos, bailes, danzas, romances y cantos religiosos*), Santander, Deputacion Provincial; ried. 1980.

Falsone, Francesco

1936 *I canti ecclesiastici greco-siculi*, Padova, Cedam.

Favara, Alberto

1907 *Canti della terra e del mare di Sicilia*, vol. 1, Milano, Ricordi.

1923 “Il ritmo nella vita e nell’arte popolare in Sicilia”, *Rivista d’Italia*, XXVI: 79-99 (ried. in Favara 1959: 86-120).

1957 *Corpus di musiche popolari siciliane*, 2 voll., a cura di O. Tiby, Palermo, Accademia di Scienze lettere e arti di Palermo.

1959 *Scritti sulla musica popolare siciliana – Con un’appendice di scritti di U. Ojetti, C. Bel-laigue, E. Romagnoli e A. Della Corte*, a cura di T. Samonà Favara, Roma, De Santis.

Frontini, Francesco Paolo

1883 *Eco della Sicilia. Cinquanta canti popolari siciliani con interpretazione italiana*, Ricordi, Milano.

1890 *Canti della Sicilia. Canzoni siciliane con interpretazione italiana*, Firenze, Forlivesi (II ed. 1933).

Grainger, Percy

1908 “Collecting with the Phonograph”, *Journal of the Folk-Song Society*, III/3, 12: 147-242.

1915 “The impress of personality in Unwritten music”, *The Musical Quarterly*, I/3: 416-435.

Guizzi, Febo

2012 (a cura di), *Un voyage à Résia. Il manoscritto di Ella Adaïewsky del 1883 e la nascita dell’etnomusicologia in Europa*, Lucca, LIM.

Pastura, Francesco

1939 *Mandre rosse. Paesaggi, uomini e canti di Libertinia*, Catania, Tip. Zuccarello & Izzi.