

# Dall'archivio della *Milman Parry Collection of Oral Literature* alle indagini sul campo: nuovi sguardi sul canto epico albanese

NICOLA SCALDAFERRI

## Abstract

Le ricerche di Milman Parry e Albert Lord sulla tradizione epica dei Balcani, condotte negli anni Trenta del secolo scorso, rappresentano una tappa di fondamentale importanza per gli studi omerici e più in generale per gli studi sull'oralità. Accanto ai materiali in lingua serbocroata, essi comprendono un importante corpus in lingua albanese, rimasto a lungo inedito. La circolazione di questi materiali, pubblicati per la prima volta nel 2021, stanno aprendo nuove prospettive nello studio di questa tradizione poetica, stimolando da un lato nuovi approcci analitici, e dall'altro nuove indagini etnografiche, condotte soprattutto in Kosovo, nella regione di Rugova. Il testo offre un panorama aggiornato delle nuove prospettive di indagine sul canto epico in lingua albanese, in un dialogo proficuo tra materiali d'archivio e nuove ricerche etnomusicologiche sul campo.<sup>1</sup>

**From the archive of the *Milman Parry Collection of Oral Literature* to the fieldwork: new inquiries into the Albanian epic songs.** The research by Milman Parry and Albert Lord on the epic tradition of the Balkans, conducted in the 1930s, represents a landmark for Homeric studies and more in general for orality studies. Beside the materials in Serbo-Croatian language, they include an important corpus in Albanian language, which has remained unpublished for a long time. The circulation of these materials, published for the first time in 2021, opens new perspectives in the study of Albanian poetic tradition, stimulating not only new analytical approaches, but also suggesting new ethnographic

---

<sup>1</sup> Devo un grazie a Giovanni Cestino, David F. Elmer e Zymer U. Neziri che in vario modo hanno contribuito alle ricerche e al miglioramento dei contenuti di questo articolo.

investigations, particularly in Kosovo (in the Rugova district). The article offers an updated overview of the new perspectives for investigating epic Albanian tradition, in a fruitful dialogue between archival materials and new ethnomusicological research in the field.

## Introduzione

Il canto epico in lingua albanese a lungo è stato oggetto dell'indagine di quei ricercatori in grado di muoversi nel territorio linguisticamente impervio dei dialetti albanesi Geg, parlati nel nord Albania e in Kosovo, al confine col mondo slavo.<sup>2</sup> Negli ultimi anni ha visto un interesse crescente, stimolato anche dalla circolazione di studi che ne hanno rivelato specificità utili al dibattito sull'epica in sede internazionale.<sup>3</sup> In questo contesto acquista particolare rilievo la pubblicazione dei materiali in lingua albanese delle ricerche condotte da Milman Parry (1902-1935) con Albert B. Lord (1912-1991), conservati presso la Milman Parry Collection of Oral Literature della Harvard University (da qui in poi MPCOL). Si tratta di un *corpus* di materiali collaterale al filone principale della ricerca dei due studiosi americani, che aveva per obiettivo l'indagine sull'epica in lingua serbocroata quale laboratorio vivente in cui studiare i meccanismi compositivi dell'epica di tradizione orale;<sup>4</sup> questo al fine di comprendere, per analogia, il processo di composizione dell'epica omerica. La pubblicazione dei materiali albanesi, raccolti tra il 1934 e il 1937, più volte annunciata, è stata portata a termine solo nel 2021, col volume *Wild Songs, Sweet Songs. The Albanian Epic in the Collections of Milman Parry and Albert B. Lord*, grazie al lavoro di un team internazionale di studiosi coordinati da chi scrive.<sup>5</sup> Nel contempo, questa pubblicazione ha offerto l'occasione per un nuovo sguardo sulla ricerca di Parry e Lord, a lungo identificata soprattutto con la teoria formulaica, ma in realtà ricca di implicazioni di grande rilievo sia per la metodologia della ricerca sul campo e sia per le componenti musicali. Questi aspetti, anche se prontamente intuiti da figure fondative per la stessa etnomusicologia come Béla Bartók e George Herzog, sono poi stati trascurati nel dibattito scientifico scaturito da quelle ricerche, svoltosi soprattutto, se non quasi esclusivamente, sul terreno degli studi omerici e

<sup>2</sup> La lingua ufficiale albanese moderna, codificata soprattutto nel secondo dopoguerra durante gli anni del regime di Enver Hoxha, è basata in gran parte sul dialetto Tosk dell'Albania meridionale. Per un quadro d'insieme sulla lingua albanese e i suoi dialetti si rinvia a Demiraj 1997.

<sup>3</sup> I repertori vanno sotto il nome di *Kënge kreshnike* (canti degli eroi di frontiera) e vedono come protagonisti i fratelli *Muji e Halil* con i loro eroici compagni; le stesse tematiche si ritrovano anche nei repertori delle lingue slave, vedi Skendi 1954. Oltre alla copiosa letteratura in lingua albanese, nel dibattito internazionale segnaliamo in particolare Ahmedaja 2012, Elsie-Mathie-Heck 2004, Neziri-Scaldferrri 2016, Scaldferrri 2012. Sul web: <<http://albanian-tales.net>>, e <<https://albanian-oral-epics.org/>>, ultimo accesso ottobre 2022. Per una panoramica sugli studi, anche locali, vedi l'introduzione in Scaldferrri 2021: 14-24.

<sup>4</sup> Il termine *serbocroato*, nel contesto soprattutto politico e geografico della Jugoslavia di quell'epoca, costituisce un ombrello generico sotto il quale si collocavano diverse tradizioni linguistiche e culturali; basta considerare che una parte importante della ricerca sia stata effettuata negli attuali territori della Bosnia e del Montenegro.

<sup>5</sup> Scaldferrri 2021. Già Lord negli anni Cinquanta del secolo scorso aveva annunciato la pubblicazione dei testi in lingua albanese, omissi dalla prima pubblicazione che comprendeva solo materiali in lingua slava, in SCHS 1954. Kolsti 1990 costituisce il lavoro di maggior ampiezza, anche se parziale e in molti aspetti superato. Altre anticipazioni su questi materiali si trovano in Neziri 2006 e Scaldferrri 2012.

della letteratura comparata. Questo anche per l'improvvisa e prematura scomparsa di Parry, che ha rallentato una piena circolazione delle ricerche, nonché per lo specifico indirizzo conferito agli sviluppi dal suo allievo Lord che ne ha raccolto l'eredità.

L'attenzione verso i materiali in lingua albanesi della MPCOL si accompagna anche ad un rinnovato interesse sulla figura stessa di Parry, che è approdato negli ultimi anni ad alcune significative pubblicazioni (cfr. Kanigel 2021 e Reece 2019). Tra queste va menzionata soprattutto la biografia, ad opera di Robert Kanigel, in grado di ripercorrerne la breve ma intensa esistenza, da un certo momento in poi totalmente dedicata allo sviluppo della sua "grande idea": l'indagine sulle modalità di creazione dei poemi omerici partendo dalle tecnologie dell'oralità.

Nelle prossime pagine si intende sintetizzare un percorso che si è mosso tra il lavoro sulla MPCOL e nuove esperienze di ricerca sul campo nei Balcani, tra etnografia storica e pratica contemporanea, osservando in particolare gli aspetti metodologici della ricerca e le componenti performative e musicali, in un gioco di rimandi in cui la sinergia di diversi approcci è risultata proficua. Un percorso che ha consentito di far emergere la persistenza oggi di pratiche di canto, soprattutto in alcune aree del Kosovo, con la presenza di maestri della tradizione orale in piena attività.

## Milman Parry: tra filologia ed etnografia

Le pratiche di canto epico di tradizione orale attestate nei Balcani – soprattutto in aree di confine tra Serbia, Montenegro, Bosnia, Kosovo e Albania, e trasversali a diverse lingue e culture – comprendono canti di contenuto leggendario, organizzati in cicli narrativi talvolta di considerevole lunghezza. I canti sono eseguiti a voce sola da un cantore che si accompagna con uno strumento monocorde ad arco, chiamato *gusle* nelle lingue slave e *lahuta* in lingua albanese.<sup>6</sup> Per una piena comprensione del fenomeno non si può prescindere da uno sguardo più ampio sul locale contesto culturale e storico-politico. Le vicende storiche dell'Europa sud-orientale ne hanno fatto, a livello globale, una delle zone di confine per antonomasia. Essa è fortemente entrata nell'immaginario comune come il terreno di molteplici conflitti avvenuti nel corso del tempo – tra Oriente e Occidente, tra mondo ottomano e potenze europee, tra cristianità e Islam, tra cristianesimo cattolico e ortodosso – e i cui tragici rigurgiti si sono riproposti ancora in epoche recenti. Basta pensare a quanto accaduto agli ultimi anni del secolo scorso col sanguinoso disfacimento della Jugoslavia e con il conflitto in Kosovo, che hanno riportato sul territorio europeo violenze che si pensavano consegnate alla memoria di epoche remote. Il termine stesso di balcanizzazione è diventato di largo uso, sia nel linguaggio comune che nella discussione a livello geopolitico, per indicare una situazione caratterizzata da continua disgregazione e instabilità.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Un quadro complessivo del fenomeno viene offerto dai saggi contenuti in Bohlman-Petković 2012.

<sup>7</sup> Tra l'ampia letteratura in merito, segnaliamo in particolare Pirjevec 2014, Prevekalis 1994, Todorova 1987.

La fioritura e la diffusione pervasiva del canto epico, elemento catalizzatore di forte pregnanza per le comunità locali e simbolo identitario assai potente, è stata favorita dalle vicende che hanno nel corso del tempo caratterizzato i paesi di quest'area. Una disamina dettagliata della questione esula dagli scopi di questo articolo, ma può essere riassunta, con molta efficacia, con le parole che Paul Zumthor ha dedicato al canto epico:

[...] il canto epico racconta la lotta contro l'Altro, lo straniero ostile, il nemico esterno al gruppo, sia quest'ultimo una nazione, una classe sociale o una famiglia. [...] L'epopea tende all'eroico, se con questo termine si intende l'esaltazione di un super-io collettivo. Si è potuto osservare che essa trova il suo terreno più favorevole nelle regioni di frontiera, dove regna un'ostilità prolungata tra due razze o due culture, nessuna delle quali domina nettamente sull'altra. Il canto epico cristallizza l'ostilità e compensa l'incertezza della lotta; annunzia che tutto finirà bene, proclama che noi abbiamo la ragione dalla parte nostra. In questo modo, l'epica incita in modo potente all'azione. (Zumthor 1984: 133)

L'attestazione di un'ampia diffusione di questi canti nell'area a cui ci si sta riferendo, e talvolta la condivisione dei medesimi repertori da parte di lingue e culture spesso in conflitto tra loro, rappresenta uno dei dati rilevanti della ricerca sul campo compiuta da Parry e Lord. Lo studioso americano, accompagnato dal suo assistente, esplora i repertori di canto epico muovendosi in zone di frontiera, rinvenendo materiali di straordinario interesse per le proprie finalità. La ricerca si innesta su indagini condotte in precedenza da studiosi locali che si erano mossi in parallelo con i processi di costruzione delle identità nazionali, sulla scia del disfacimento degli imperi che a lungo avevano regnato in queste aree, in particolare quello ottomano. Parry è tuttavia lontano dalle motivazioni che animano i ricercatori locali: intraprende infatti il lavoro sul canto epico come proseguimento del suo lavoro di analisi dei testi omerici, al fine di acquisire la conoscenza dei processi creativi tipici della tradizione orale, da lui ritenuti alla base della composizione dell'*Iliade* e dell'*Odissea*; si mostra dunque disinteressato a questioni di contesto, laddove non siano strettamente funzionali al conseguimento del suo obiettivo primario. Grazie ai suggerimenti di Antoine Meillet e Matija Murkos, conosciuti nel suo periodo di studi di Parigi alla fine degli anni Venti, sarà l'epica serbocroata a rappresentare il centro della sua attenzione; essa avrebbe costituito una sorta di laboratorio vivente nel quale studiare i meccanismi compositivi dei cantori tradizionali, e che in un'ottica comparativa avrebbe portato a confermare le intuizioni emerse nello studio dei testi omerici, soprattutto dall'analisi delle caratteristiche di epiteti e formule.<sup>8</sup> La ricerca sul campo in aree dell'allora regno di Jugoslavia lo fa venire poi a contatto con una realtà più complessa, con i cantori bilingui e l'epica albanese; questo, oltre alla stimolare l'indagine sulla traduzione delle formule da una lingua all'altra, lo porta a immaginare nuove ricerche in altri territori, come testimonia l'ultima lettera scritta ai familiari prima della morte, in cui menziona l'intenzione di compiere un viaggio in Albania per l'estate del 1936 (cfr. Reece 2019:

---

<sup>8</sup> Si rinvia per maggiori dettagli ai testi contenuti in Parry 1971.

137). Non è da escludere che l'Albania costituisse, nella sua visione, anche una tappa di avvicinamento verso la Grecia, la cui cultura antica ha rappresentato il suo costante punto di riferimento.

L'improvvisa e accidentale morte di Parry, avvenuta nel dicembre del 1935 al momento del suo rientro in USA, interromperà bruscamente i suoi propositi; questi prevedevano anche la pubblicazione di un libro dal titolo *The Singer of Tales* come sintesi delle ricerche perseguite (cfr. Lord 2018: 3). Due anni dopo, nell'autunno del 1937, sarà il venticinquenne Lord a recarsi in Albania, dove avrebbe raccolto importanti materiali albanesi ad integrazione di quanto raccolto in precedenza dai cantori bilingui, anche se a questa esperienza non faranno seguito approfondimenti su questa tradizione. Lord, infatti, continuerà in seguito soprattutto lo studio dei materiali della tradizione slava, sintetizzandone gli esiti nella monografia, pubblicata nel 1960, che porta il titolo del vecchio progetto di Parry (cfr. Lord 2018). Tale libro ha segnato, come è noto, una tappa di cruciale importanza per gli studi omerici e per la prospettiva oralista, riconsiderata su nuove basi grazie al confronto con una pratica attiva, studiata con metodi innovativi. I risultati hanno avuto un forte impatto anche nello studio delle letterature comparate e delle tradizioni orali in generale, consentendo di comprenderne alcuni dei principi di fondo. Pur partendo dalle importanti intuizioni teoriche di Parry (che avevano preso le mosse esclusivamente nell'ambito dell'analisi dei testi omerici), è stato decisivo il supporto dell'imponente mole di materiale documentario raccolto sul campo in quasi due anni di intense ricerche e sottoposto ad accurate analisi; questo aspetto, va detto, non sempre è stato messo in evidenza, e spesso la "teoria" di Parry e Lord viene presentata alla stregua di una delle posizioni puramente speculative che si sono avvicinate nell'ambito della questione omerica, senza una discussione adeguata sul lavoro effettivamente svolto e sulle sue implicazioni. Il tratto fortemente innovativo, che segna una svolta metodologica di cruciale importanza rispetto a tutto quanto era stato fatto fino ad allora, sta soprattutto nell'intenso lavoro sul campo, nella registrazione delle performance di un gran numero di cantori, molti dei quali di straordinario livello, e nell'utilizzo di tecnologie per l'epoca fortemente innovative; senza tralasciare un'impostazione etnografica della ricerca che risentiva dell'influenza dell'antropologo Alfred Kroeber, conosciuto dal giovane Parry nel suo iniziale periodo di studi a Berkeley (cfr. García 2001).

### Trascrizione del testo verbale e registrazione del suono

Nel corso di un primo soggiorno compiuto nell'estate del 1933 in aree dell'allora regno di Jugoslavia, Parry aveva iniziato a raccogliere i testi verbali di canti epici sotto dettatura, facendo recitare ai cantori un verso per volta al fine di consentirne la trascrizione. Questa, peraltro, era fino a quel momento la modalità usuale di raccolta del canto epico. Prima dell'avvento dei mezzi di registrazione del suono, tutte le raccolte di "canti" erano state compiute trascrivendo i soli testi verbali sotto dettatura, cosa che inevitabilmente portava

a concentrarsi sulla parte linguistico-poetica dei testi, a discapito di aspetti musicali e performativi di cui non si poteva tenere traccia in modo adeguato. Le ricerche, condotte soprattutto da letterati, spesso miravano a creare dei *corpus* poetici nazionali, sulla scia di suggestive idee di stampo romantico, che rispondevano anche al bisogno di contribuire ai processi di costruzione dell'identità nazionale, in un'epoca in cui il declino dei grandi imperi portava all'emergere di nuovi stati. Basta ricordare l'imponente lavoro svolto nell'Ottocento da Vuk Karadžić per l'epica, la lingua e la cultura serba, o quello dei frati francescani di Shkodër nei primi decenni del Novecento in ambito albanese.

Parry, interessato ai processi creativi della tradizione epica orale, capisce che non è sufficiente raccogliere i testi verbali, ma bisogna concentrarsi sul canto e sulla performance, che costituisce il momento in cui tali processi si realizzano; e infatti *composing in performance* sarà l'espressione che entrerà in uso, grazie soprattutto a Lord, per sintetizzare in modo efficace la modalità ad un tempo performativa e creativa del poeta-cantore (cfr. Foley 1995).

Nel corso della fase cruciale della ricerca, svolta tra il 1934 e il 1935 con l'assistenza di Lord, Parry arriverà a mettere a punto un dispositivo tecnico che consente di registrare le lunghe performance dei cantori senza interruzioni, grazie all'uso alternato di due fonoincisorini e di dischi di alluminio come supporti di registrazione (cfr. SCHS 1954: 7-11; Scaldaferrì 2021: 7-14). Le apparecchiature utilizzate, soprattutto i fonoincisorini, sono andate purtroppo perdute; presso la MPCOL è invece gelosamente conservato il *corpus* delle registrazioni sonore, inciso in circa 3500 dischi di alluminio (su doppia facciata, di circa 4 minuti ognuna, per un totale di oltre 400 ore di registrazione), oltre a un'imponente mole di materiali cartacei, cui si aggiunge una ricca documentazione fotografica.<sup>9</sup>

Per Parry era chiaro fin da subito che la performance cantata doveva costituire la principale base di indagine. Nel contempo egli era anche consapevole che la dettatura del solo testo verbale non costituisse un "surrogato" del canto; al contrario, essa stessa rappresentava un particolare tipo di performance – sia del cantore che del ricercatore – con sue specifiche caratteristiche che si riflettevano nella strategia compositiva del testo e sulla sua fissazione.<sup>10</sup> Anche quando disporrà della possibilità di registrare il suono con i due fonoincisorini, Parry non smetterà di trascrivere testi di canti sotto dettatura, ma ricorrerà ad entrambe le modalità: registrare e trascrivere vengono considerati come due metodi differenti per codificare. La registrazione consente una performance continuativa; il cantore si esibisce cantando, senza interruzioni, come di prassi durante una performance di fronte a un pubblico, rispettando il ritmo e la melodia e rinforzandoli, da un punto di vista sia musicale che gestuale, con l'uso dello strumento. Invece, durante la dettatura del testo verbale un verso per volta, così come richiesto dai ricercatori, il cantore spezza la regolare continuità della narrazione, rinunciando a usare sia lo strumento che il canto.

<sup>9</sup> Si veda Elmer 2013; <<https://mpc.chs.harvard.edu>>, ultimo accesso ottobre 2022.

<sup>10</sup> Per un confronto sulla diversità dei risultati ottenuti tra i diversi metodi di raccolta vedi Neziri-Scaldaferrì 2016.

Nel primo caso il cantore compone il canto nel corso della performance rispettando il rigore ritmico-melodico; nel secondo è il ricercatore ad imporgli un “passo narrativo”, insolito per il cantore, che comporta la ri-creazione di un testo sospendendo il rigore ritmico al fine di rispettare le esigenze di chi sta trascrivendo. A ben guardare, il processo che si attua durante la dettatura di un testo orale, rispetto alla registrazione della performance, potrebbe perfino essere più aderente alle necessità analitiche perseguite da Parry, interessato all’epica di tradizione orale soprattutto nella misura in cui può illuminare le sue ipotesi sull’origine dei poemi omerici. Essi potrebbero infatti essere stati fissati durante un processo analogo a quello che avviene nella dettatura di un testo da parte di un cantore illetterato. Risultano illuminanti le parole di Parry che compaiono nel suo lavoro incompiuto dal titolo *Ćor Huso. A Study of Southslavic Songs*:

I even figure to myself, just now, the moment when the author of the *Odyssey* sat and dictated his song, while another, with writing materials, wrote it down verse by verse even in the way that our singers sit in the immobility of their thought, watching the motion of Nikola's [Vuinović] hand across the empty page, when it will tell them it to the instant for them to speak the next verse. (Parry 1971: 451)

Su questo punto, Lord andrà ancora più a fondo in un articolo intitolato *Homer's Originality: Oral Dictated Texts*, Qui infatti si fa esplicita menzione della differenza, sul piano della qualità narrativa e poetica, tra il testo di un cantato registrato e un testo recitato per essere dettato verso per verso; una differenza che risulta essere chiara anche ai cantori, consapevoli che la recitazione ai fini della dettatura, rompendo l’inflessibile continuità ritmica dettata dalla concatenazione dei versi, consente di organizzare meglio il contenuto del racconto:

An oral poet who is asked to dictate a song for someone to write finds himself in an unusual and abnormal position. He is accustomed to composing rapidly to the accompaniment of a musical instrument, which sets the rhythm and tempo of his performance. For the first time he is without this rhythmic assistance, and at the beginning he finds it difficult to make his lines. He can easily learn to do this, however, and he sets up a certain rhythm in his mind. He is also somewhat annoyed by having to wait between lines for the scribe to write. His mind moves ahead more rapidly than does the writer's pen. [...] The chief advantage to the singer of this manner of composition is that it affords him time to think of his lines and of his song. His small audience is stable. This is an opportunity for the singer to show his best, not as a performer, but as a storyteller and a poet. The very length of the Homeric poems it is the best proof that they are products of the moment of dictation rather than of singing. [...] It is interesting that when Parry asked singers when they had finished dictating songs for him whether they thought that sung songs were better than dictated ones or vice versa, their answer invariably were: «Sung songs are truer, dictated songs are better!» I would paraphrase this as «Sung songs are closer to what we have heard from others, but we can be better poets in dictated songs!». (Lord 1991: 38)

Partito da istanze di natura linguistica e filologica, il lavoro di Parry inaugura nuove procedure nel campo della ricerca etnografica, approdando a nuovi approcci nello stu-

dio della pratica del canto epico e della tradizione orale. Superata la visione di matrice romantica orientata a privilegiare la componente testuale e a codificare in forma scritta i contenuti dei canti secondo cicli narrativi, la nuova tendenza sposterà l'attenzione verso gli aspetti performativi, la 'voce' e l'esperienza dei cantori (di cui vengono raccolte anche informazioni biografiche), puntando ad illuminare le componenti strutturali dei repertori. Tale percorso si intreccia con lo sviluppo dei sistemi tecnologici, che ricoprono un ruolo chiave non solo nelle strategie di ricerca sul campo, ma anche nella formazione delle categorie concettuali di riferimento, facendo acquisire nel contempo consapevolezza del ruolo attivo svolto dai ricercatori con le loro specifiche scelte. Questo spingerà a ripensare il concetto stesso di "testo orale" conferendogli un'accezione dinamica e multiforme (cfr. Honko 2000); in quest'ottica risulterà significativa l'epica in lingua albanese – come emerge soprattutto dall'analisi dei passaggi dalla fase cantata a quella recitata e dettata – in quanto presenta proprie caratteristiche peculiari che si ripercuotono sulle tecniche versificazione e nel rapporto tra testo e linea melodica, facendone un caso di particolare interesse (cfr. Neziri e Scaldaferrì 2016).

## La musica

La componente musicale, pur rappresentando un ingrediente fondamentale di qualsiasi canto epico, ha dovuto attendere molto tempo prima di trovare adeguata attenzione. L'impossibilità di tenerne traccia in modo adeguato ha finito infatti per escluderla da uno studio analitico fino all'avvento di adeguati sistemi di registrazione del suono; questo anche laddove veniva costantemente evocata e le veniva riconosciuto un ruolo importante. La dettatura dei versi, rappresentando per lungo tempo il fondamentale passaggio per la testualizzazione dell'epica di tradizione orale, ha fatto coincidere l'idea stessa della raccolta con la sola trascrizione dei testi, spesso presentati con l'equivoca definizione di poesia orale.

Tuttavia vi sono anche alcune caratteristiche intrinseche dei repertori epici dei Balcani che hanno spinto a considerare la componente musicale come un dato di importanza secondaria se non del tutto trascurabile. In primo luogo la lunghezza dei canti, che possono superare le migliaia di versi, caratterizzati da una ripetitività di elementi melodici a fronte di una vivacità dei temi narrativi, potrebbe suggerire una mera funzione ancillare della melodia rispetto al testo. In secondo luogo il ruolo svolto dagli strumenti musicali, che per quanto sempre presenti, sembrerebbero svolgere una mera funzione di supporto, se non addirittura simbolica o decorativa, come suggerirebbero anche alcuni elementi figurativi che li caratterizzano, a iniziare dalla testa di capra o di cavallo collocata sulla sommità del *gusle/labuta*. L'avvento delle tecniche di registrazione del suono, e successivamente di quelle audiovisive, unitamente a un approccio che ha centrato sempre di più l'attenzione sulla performance, ha aperto la strada a nuove possibilità di analisi; queste hanno finito per rivelare una complessità delle situazioni musicali non dissimile dalle più



sofisticata tecnica di costruzione formulaica del testo, e a far totalmente riconsiderare il ruolo svolto dagli strumenti musicali.<sup>11</sup>

La registrazione di Parry di performance complete ha segnato, ancora una volta, un punto di svolta. Non stupisce se proprio da queste registrazioni siano iniziate riflessioni e i primi importanti studi sulla musica del canto epico, come quelli di Herzog (1951), Bartók (in SCHS 1954: 437-467) ed Erdely (1995). In più occasioni Bartók ha espresso la sua ammirazione per le registrazioni di Parry e Lord, sulle quali ebbe modo di lavorare durante il suo soggiorno americano grazie alle copie fatte giungere alla Columbia University. Bartók lavorò anche a un libro, uscito postumo, scritto a quattro mani con Lord, principalmente sui canti lirici femminili, che per quanto rappresentassero un filone di ricerca collaterale rispetto a quello del canto epico, avevano comunque attirato l'attenzione di Parry (cfr. Bartók e Lord 1951).<sup>12</sup> Il lavoro sulle registrazioni della MPCOL ha costituito la principale attività in ambito etnomusicologico svolta da Bartók durante il suo periodo americano: essa ha rappresentato per lui un modo per tornare a immergersi nei suoni del mondo rurale dell'est europeo, abbandonato al momento di lasciare, con lo scoppio della guerra, l'Ungheria per gli USA. Bartók esprime in più occasioni la sua grande ammirazione per queste registrazioni, sia dal punto di vista dei contenuti musicali che per le visionarie soluzioni tecniche con cui erano state effettuate, soprattutto se confrontate con le limitate possibilità offerte dal fonografo, utilizzato per il suo lavoro sul campo in Europa per quasi tutti gli anni '30. In una lettera a Zoltán Kodály del dicembre 1941, a proposito delle registrazioni di Parry, chiarisce come il senso di semplicità e monotonia musicale che di primo acchito si potrebbe cogliere ascoltando i canti epici sia solo apparente:

But I would like to revert to the *Parry Collection*. He chose his singers exceptionally well; nearly all of them sing in a peasant style. [...] The notation of the heroic poems makes an awfully monotonous impression at first, but the more time one devotes to them the more one becomes familiar with them. Thus I am now already searching with great pleasure the lesser and greater individual or some other divergences amidst the uniformity. One could write a whole book on this way of making music. It is almost incredible that up to now I hardly had any idea that this last vestige of folk minstrelsy still flourishes in our neighborhood. (Suchoff 1978: XXIV)

La trascrizione e l'analisi compiuta da Bartók del canto *The Captivity of Đulić Ibrahim*, eseguito dal cantore bilingue Salih Ugljanin in un dialetto bosniaco e registrato da Parry del 1934, è un'impresa considerevole; essa mira a comprendere le caratteristiche musicali di un intero canto in tutta la sua lunghezza, cercando di trasferire sul pentagramma ogni minima inflessione dello strumento e della voce. Il canto è di 1811 versi, di cui una parte

<sup>11</sup> Su questo punto specifico si rinvia anche al contributo di Giovanni Cestino pubblicato in questo stesso numero.

<sup>12</sup> Sui *women songs* vedi anche Vidan 2003.

trascritti dettagliatamente e una parte schematizzati.<sup>13</sup> La volatilità delle ricche variazioni attuate in modo estemporaneo da Ugljanin nel corso della performance, vengono fissate e rese visibili con grande accuratezza sul pentagramma, evidenziando il raffinato contrappunto che si viene a creare pur nell'economia di un ristretto ambito melodico. Certamente l'orecchio raffinato di Bartók ha svolto un ruolo cruciale nel rendere, nel corso della "traduzione" dalla registrazione al pentagramma, questa trascrizione assai accattivante sotto il profilo musicale, mettendo in risalto gli elementi più affascinanti per un compositore, come il cangiante gioco delle variazioni. Peraltro è innegabile come nella fase di trascrizione su pentagramma certi dettagli vengano anche "arricchiti" dalla mano creativa di Bartók; ad esempio, le fioriture melodiche nella trascrizione compaiono indicate con una nitidezza non sempre percepibile all'ascolto delle registrazioni; questo tuttavia non è che un'ulteriore prova di come il dato melodico presenti motivi di interesse indipendenti dalla componente narrativa e testuale con il quale si trova a interagire.

Herzog da parte sua individua alcuni dei punti cruciali del rapporto tra testo verbale e melodia, come il ruolo di supporto della linea dello strumento a sostegno al canto, o le diverse funzioni svolte dalle melodie nel corso della performance; ma soprattutto chiarisce come sia proprio la componente melodica a svolgere un ruolo cruciale nel conferire un assetto formale alla performance nel suo insieme:

Perhaps the most challenging point here lies in the possibility that through the musical performance itself, and through the disposition of the various musical motifs, the song attains – and at the same time reveals – a structure which the poem as a text does not have. (Herzog 1951: 63)

Quanto suggerito da Herzog sulla capacità della musica di conferire una componente formale e una "struttura" di cui il testo verbale del poema non dispone, trova pieno riscontro dall'esame del canto *Muji e Gavran Kapetani*, eseguito da Ugljanin in lingua albanese e registrato da Parry nel 1934. Si tratta della prima registrazione integrale di un canto epico in lingua albanese, eseguito dal cantore nella sua "prima lingua"; questi non si limita a narrare una storia combinando delle formule, ma "controlla il tempo" nel suo insieme e le strategie narrative proprio grazie a un uso attento degli elementi melodici.<sup>14</sup>

Nel corso di questo canto, di 236 versi, vengono usati solo tre brevi motivi melodici, con collocazioni e funzioni ben precise. Ogni verso è intonato su uno di questi motivi, che vengono ripetuti dunque più volte e continuamente variati. Innanzitutto troviamo sul primo verso il primo motivo (*opening melody*, nella terminologia di Herzog), che ritorna solo

<sup>13</sup> PN 667/674. La trascrizione di Bartók compare pubblicata in SCHS 1954: 437-467.

<sup>14</sup> Il canto, su esplicita richiesta di Parry, viene eseguito da Ugljanin sia in lingua albanese (dischi n. 1205-1210) che bosniaca (dischi n. 1211-1219), PN 672/673. Scaldaferrì 2021: 69-84. Un confronto tra le due versioni fa emergere alcune specificità delle due lingue e dei relativi rapporti tra testo verbale e melodia, come la maggior concisione della lingua albanese e l'uso di moduli melodici più lenti rispetto alla versione bosniaca.

altre due volte: alla fine del canto (verso 236) e in un punto intermedio del canto (verso 82) con funzione di cesura. Un secondo motivo caratterizza tutta la prima parte del canto (dal verso 2 al verso 81). Un terzo infine occupa il maggior spazio dell'esecuzione e lo si trova in tutta la seconda parte del canto, dal verso 83 fino alla fine (verso 235). Il primo motivo è piuttosto libero, il secondo ritmicamente più marcato, il terzo più veloce e concitato. Il passaggio dal secondo al terzo avviene quando, durante la narrazione, si entra nella fase più frenetica del racconto, caratterizzata da una serie di duelli dei personaggi. Nel contempo si può riscontrare una leggera e costante accelerazione agogica, evidente soprattutto nel corso dell'ultima parte del canto, basata sul terzo motivo. Questo schema conferisce un incalzante dinamismo alla performance, spingendola costantemente "in avanti" e trascinando il racconto verso la conclusione. L'esempio seguente riassume la struttura del canto.

Verses	1	2	→	81	82		83	→	235	236	
Melodic patterns	A	B				A	C				A
Metronome speed (♩)	62	62 - - - - - 84				100	123 - - - - - 154				110

La ripetizione continua e variata di soli tre brevi schemi melodici, in leggera e costante accelerazione, costituisce il telaio sulla quale il cantore iscrive poi le sue continue variazioni, sia sul piano melodico che su quello agogico. Tutta la parte musicale nel suo insieme è il macrosupporto nel quale si inserisce la componente testuale, basata su formule combinate estemporaneamente nel corso della performance. A questo si aggiunge anche la funzione dello strumento musicale che, oltre a supportare la voce, interviene con continue variazioni melodiche. Lo strumento svolge un fondamentale ruolo di ausilio per la memoria grazie anche al movimento ritmico del braccio; nel contempo i brevi interludi che intervengono a colmare i momenti di pausa della voce, consentono al cantore di riposarsi o di elaborare i successivi versi da cantare. Come intuito da Herzog, la musica risulta essere decisiva nel creare una drammaturgia della performance slegata dal testo verbale e basata su elementi asemantici, risultando di importanza fondamentale anche nel mantenere un rigoroso controllo sul piano temporale.

## Ritmo e scrittura del corpo: tra lavoro d'archivio e ricerca sul campo

Su impulso di centri di ricerca di Tirana e da Prishtina, negli anni del secondo dopoguer-

ra, sono state promosse numerose ricerche sul canto epico albanese; oltre alla raccolta e alla pubblicazione di testi verbali, sono state effettuate nuove registrazioni che hanno consentito studi e analisi anche di tipo musicale.<sup>15</sup> Nonostante questi nuovi studi, le registrazioni dei canti di Ugljanin della MPCOL continuano a rivestire ancora oggi un rilievo di primaria importanza. Si tratta infatti delle performance di un maestro della tradizione orale, formatosi negli anni in cui i Balcani costituivano ancora delle province dell'impero ottomano, capace di cantare con grande abilità in due lingue e dunque in grado di rappresentare l'esperienza di un mondo multiculturale da cui hanno tratto alimento le varie tradizioni epiche. Saranno proprio i versi di Ugljanin ad essere usati da Lord in *The Singer of Tales* per illustrare il concetto di formula e il suo funzionamento; a Ugljanin si rivolgerà Bartók per l'analisi musicale più complessa intrapresa nell'ambito del canto epico, ad esaltarne la notevole padronanza delle tecniche di fioritura e di variazione melodica.

L'ascolto oggi di queste registrazioni è in grado di suggerire indagini ulteriori sugli aspetti ritmici della performance, che presentano un'incidenza a livello melodico, sulla versificazione, e più in generale, sull'organizzazione narrativa del canto nel suo insieme. Gli elementi testuali narrativi, di tipo formulaico, presenti nel "serbatoio" (*pool*) della memoria del cantore, sono organizzati in una sorta di testo mentale (*mental text*) che rappresenta un pre-livello di testualizzazione;<sup>16</sup> tali elementi, nel momento della performance, in modo più o meno estemporaneo, con il loro inserimento in una struttura ritmica, verranno "composti" in un discorso narrativo. Il modello ritmico, una volta stabilito, innesca un automatismo ripetitivo proiettato costantemente in avanti, funzionando come un supporto sul quale si inserisce l'enunciazione dei singoli versi. La ripetizione ritmica rappresenta la base di una sorta di scrittura temporale; in essa va a collocarsi la composizione del testo secondo specifiche strutture metriche che interagiscono anche con la componente melodica.

Gli studi compiuti sulla metrica albanese, basati in gran parte sull'analisi di testi scritti (o trascritti), identificavano solitamente il decasillabo come metro tipico dell'epica, mentre l'ottonario resterebbe il verso più diffuso negli altri generi.<sup>17</sup> Lo studio invece dei materiali registrati (sia cantati che recitati) fa emergere una realtà più fluida e complessa, di cui va data una spiegazione soprattutto in base a principi di organizzazione ritmica, capaci di inglobare nella performance la diversità dei metri utilizzati. Nelle registrazioni in lingua albanese di Ugljanin, in cui sono presenti sia materiali cantati che recitati, il dato ritmico emerge come fattore fondamentale per comprenderne i principi organizzativi.<sup>18</sup> Laddove siano documentate pratiche che prevedono la possibilità sia cantata che recitata

<sup>15</sup> Si vedano in particolare: Daja 1982; Ahmedaja 2012; AAVV 2016.

<sup>16</sup> La terminologia a cui si fa qui riferimento è introdotta in Honko 2000: VIII.

<sup>17</sup> Per un'introduzione agli aspetti metrici si vedano: Skendi 1954; Pipa 1978; Scaldaferri 2008.

<sup>18</sup> In un caso, nel canto di *Mark e Musa*, PN 659 il passaggio dal parlato al recitato coincide anche con un cambio metrico, col passaggio dal decasillabo all'ottonario. Vedi Neziri-Scaldaferri 2016; Scaldaferri 2021: 125-130.

di uno stesso testo, un criterio di organizzazione ritmica è in grado di sovrintendere al controllo dei diversi codici espressivi. I materiali registrati da Parry, per il metodo di lavoro che prevedeva la raccolta di diverse versioni di uno stesso testo (recitato, cantato o raccolto sotto dettatura), si rivelano particolarmente significativi in quanto ne rivelano l'entità multiforme. Una situazione questa spesso sperimentata da ricercatori che hanno raccolto versioni cantate o recitate di uno stesso brano, e che tuttavia nel caso dei canti epici, proprio per la loro estrema complessità testuale e poetica, finisce per acquistare un rilievo particolare.

Nella pratica del canto epico, il cantore si accompagna sempre con uno strumento musicale; nel nostro caso, il *lahuta/gusle*, è uno strumento ad arco dotato di una sola corda, tenuto in posizione verticale. La mano sinistra sfiora lateralmente coi polpastrelli la corda stabilendo le altezze dei suoni. La mano destra impugna l'arco sfregandolo ritmicamente sulla corda in modo da produrre il suono. Le testimonianze dei cantori interpellati concordano nel riferire l'enorme difficoltà incontrata ad eseguire i versi senza lo strumento.<sup>19</sup> Quello che sembra mancare maggiormente al cantore, più che il supporto della melodia strumentale, è il movimento ritmico del braccio che fa scorrere l'arco. Molte testimonianze riferiscono infatti come, in assenza dello strumento, venga comunque mimato dal cantore il gesto, utilizzando anche un qualsiasi legno o oggetto. Il ruolo di accompagnamento operato con lo strumento non consiste dunque solo nel produrre la melodia che sostiene la voce, ma anche, se non soprattutto, nel movimento ritmico del braccio che fa scorrere l'arco: la regolarità del movimento infatti stabilisce uno schema ritmico di fondamentale importanza per il suo ruolo di rinforzo per la memoria.<sup>20</sup>

Anche prendendo spunto dall'ascolto dalle registrazioni di Ugljanin, in anni recenti ho compiuto una specifica indagine sui repertori dei cantori attivi in Kosovo, in particolare di Isa Elezi-Lekëgjekaj il principale dei cantori dell'area di Rugova, al confine col Montenegro.<sup>21</sup> Isa Elezi-Lekëgjekaj canta in una variante del dialetto albanese Geg, tipica di queste aree; ma è un perfetto bilingue in quanto, come tutti gli abitanti del Kosovo nati nel secolo scorso, si esprime correntemente anche in serbocroato. Come già evidenziato in altre sedi, il lavoro con Isa Elezi-Lekëgjekaj, ha confermato l'importanza della componente ritmica come base della performance. Nel contempo, accanto alle performance cantate e recitate di un testo, è emersa un'altra singolare modalità, usata da Isa in privato, anche per esercitarsi: quella di recitare il testo di un canto camminando, accompagnandosi ritmicamente con la regolare alternanza dei passi che marcano gli accenti del verso. La recitazione svolta cam-

<sup>19</sup> Si rinvia ad esempio alla testimonianza del cantore Isa Elezi-Lekëgjekaj, riportata in Neziri-Scaldfarri 2016.

<sup>20</sup> Durante del prove del festival di Gjirokaster (FFK Festivali Folklorik Kombëtar), nel settembre 2009 un giovane cantore, sprovvisto di *lahuta*, canta accompagnato con lo strumento da un cantore anziano; il giovane mimava con le mani il movimento dell'arco, realizzando un accompagnamento puramente ritmico-gestuale. Il video è disponibile su <<http://leavlab.com/portfolio/epic-songs-balkans/>>; ultimo accesso ottobre 2022.

<sup>21</sup> Sull'attività di Isa Elezi-Lekëgjekaj (all'anagrafe Isa Muriqi, 1947), vedi Neziri 2006: 167-182; in lingua italiana Scaldfarri 2020.

minando viene usata da Isa Elezi durante le sue camminate in campagna e lo spostamento con gli animali, cosa che gli consente di esercitarsi nella combinazione dei versi formulaici grazie alla base ritmica data dalla regolarità della camminata. In assenza della melodia e del ritmo scandito dallo scorrimento dell'arco, è il movimento ritmico dei suoi piedi a fornire la base su cui comporre i versi del canto, come si può evincere dal seguente esempio:<sup>22</sup>

♩ = 42

L R L R L R

m'ish çu Mu - ja n'na - te n'sa - ba' a - det Mu - ja e ki

L R L R L

pas' pa le dje - lli sa - bain m'e fal

*M'ish çu Muja n'inate n'saba'*  
*adet Muja e ki pas'*  
*pa le djelli sabain m'e fal*

[Muji si era svegliato al mattino / Muji si era lavato / aveva salutato il sole del mattino]

Nel giugno del 2018, durante un soggiorno a Rugova è stato svolto un lavoro di approfondimento del repertorio di Isa Elezi, lavorando in particolare su un canto classico del genere epico (*Il canto delle nozze di Halil*) che il cantore avrebbe eseguito in concerto alla Venezia, presso la Fondazione Giorgio Cini, nel novembre dello stesso anno.<sup>23</sup> L'indagine sulle diverse modalità performative di questo canto – da quella con *lauhta* alle forme di recitazione ritmica camminata – ha fatto ricorso ai mezzi audiovisivi e all'uso di radiomicrofono, al fine di osservare in dettaglio la sincronizzazione tra la performance vocale e ritmo marcato con i passi in movimento.

La ricerca ha riservato un'ulteriore sorpresa rispetto a quanto era già noto. Alla versione recitata scandita dai passi, se n'è aggiunta infatti una seconda, sempre scandita coi

<sup>22</sup> L'esempio è trascritto da una videoripresa effettuata da 2008 presente nella pagina <<http://leavlab.com/portfolio/epic-songs-balkans/>> ultimo accesso aprile 2022. Vedi Neziri e Scaldaferrì 2016.

<sup>23</sup> Nell'ambito dell'iniziativa promossa dall'Istituto di Studi Musicali Comparati Fondazione Giorgio Cini, Seminario e concerto L'epica leggendaria del Kosovo. Vedi: <<https://www.cini.it/en/events/seminar-the-legendary-epic-of-kosovo-concert-song-of-halils-wedding>>; ultimo accesso ottobre 2022. Sul lavoro preparatorio svolto a Rugova con la collaborazione di Giovanni Cestino, vedi: <<http://leavlab.com/the-song-of-halils-wedding/>> e <<http://leavlab.com/the-legendary-epic-of-kosovo-and-the-song-of-the-wedding-of-halil/>>; ultimo accesso ottobre 2022.

passi, ma questa volta cantata da Isa Elezi su un motivo melodico diverso rispetto a quello impiegato durante il canto accompagnato dalla *labuta*.<sup>24</sup> Il seguente esempio presenta la trascrizione dei versi iniziali del testo cantato, nella versione scandita dai passi:

L    R    L    R    L

♩ ≈ 70

R    L    R    L    R    L

R    L    R    L    R    L

*m'a ki dhe' ziarmin n'oxhak  
pike trimi kaqe me shiqer  
o i ki' ra da-lle po burrit për bjeshk*

[accese il fuoco nel camino / preparò il giovane il caffè con lo zucchero / era venuta voglia al prode di andare sulle montagne]

Di seguito la trascrizione di alcuni versi del testo, recitato sulla base ritmica dei passi:

*një qind vjet plaku i ki pas  
nda' bre djal ku je t'u shkua  
se ma n'alt ska vend për ty*

[cento anni aveva quel vecchio / fermati o giovane dove stai andando / più in là non è posto per te]

<sup>24</sup> Per la performance cantata con *labuta* si veda quella eseguita in occasione del concerto veneziano, è accessibile sul canale Youtube della Fondazione Cini: <<https://www.youtube.com/watch?v=yKBlQqn9aB0>>; ultimo accesso ottobre 2022.

♩ ≈ 55

R L R L R L

Një qind vjet pla-ku i ki pas

R L R L R L

nda'bre djal ke je t'u shkua se m'a

R L R

n'alt s'ka vend për ty

In entrambi i casi risulta evidente come sia la regolarità dei passi, e quindi il movimento del corpo del cantore, a fornire la base ritmica per l'enunciazione dei versi, sia cantati che recitati, mostrando lo stretto collegamento tra ritmo poetico e movimento corporeo. Il concetto stesso di piede metrico, inteso come unità ritmica e presente nella metrica classica già dai tempi antichi, acquista qui non solo un significato metaforico, ma sembra il riflesso di una concreta azione fisica; nel contempo stimola certamente una riflessione sugli aspetti fisici e corporei del ritmo. Si tratta di temi che hanno conosciuto in passato importanti riflessioni, e che tuttavia offrono oggi rinnovati elementi di interesse, nel contesto di una più ampia discussione interdisciplinare che tiene conto del dibattito attorno alle tematiche del corpo e delle tecnologie.<sup>25</sup>

Si noti inoltre come le esecuzioni camminate di solito vengono effettuate da Isa Elezi-Lekëgjekaj durante le sue attività lavorative, nello spazio antistante la sua casa, o durante le camminate nel bosco e per le montagne. Esse creano anche un legame fisico tra la performance del cantore e il luogo in cui vive, ovvero le montagne di Rugova, con le sue caratteristiche cime e i suoi spazi aperti (rispettivamente *bjeshka* e *fusha*, nella terminologia locale): si tratta di luoghi infatti che vengono evocati anche nella narrazione dei canti, rivelando un legame con il luogo dove vive il cantore che non è solo di natura allusiva, ma si presenta dotato di precisi riferimenti descrittivi.

<sup>25</sup> Oltre ai classici riferimenti di Jousse 1969, si rinvia in particolare a Saussy 2016.



## Conclusione

Lo studio di materiali d'archivio può offrire importanti stimoli di riflessione, soprattutto se vengono collegati alle attuali tematiche di ricerca. Un nuovo approfondimento dei materiali della MPCOL (soprattutto laddove presentino ancora elementi da scandagliare a fondo) in relazione alle tematiche dibattute oggi, apre ad incontri fruttuosi; mettere in dialogo maestri della tradizione orale di ieri e di oggi come Salih Ugljanin e Isa Elezi-Lekëgëkaj, rappresenta solo un possibile primo incontro che può proseguire in ulteriori e proficui approfondimenti.

A decenni di distanza, le registrazioni di Milman Parry, complice anche la scarsa circolazione che hanno avuto nel corso del tempo – ma anche le visionarie intuizioni dello studioso –, continuano ad offrire elementi da cui si possono dipanare nuove piste di indagine. Questo non solo nel merito di specifiche situazioni, come l'approfondimento dello studio di generi e repertori ancora poco indagati. Anche sulle questioni più generali di metodo, gli spunti che ne vengono sono di grande utilità; basta pensare alle modalità di ricerca a lungo rimaste in ombra e che oggi, anche grazie a nuovi sguardi metodologici, si prestano a significative puntualizzazioni. Ad esempio, le componenti pratiche e materiali della registrazione sonora, che furono alla base del successo del soggiorno del 1934-35, con l'ingegnoso sistema che ha consentito di fissare le performance nella loro integrità, oggi, nell'ambito di settori di indagine che hanno conosciuto significativi sviluppi – dall'archeologia dei media ai *sound studies* fino alle riflessioni sulla materialità di pratiche legate a saperi intangibili – stanno aprendo nuove piste di discussione (cfr. Scaldaferrì 2021: 7-14).

Il dato tecnologico non è mai secondario; in quanto parte essenziale della fase di mediatizzazione, è una tappa fondamentale nelle scelte delle strategie di ricerca, da cui dipende l'esito stesso del processo analitico. Lo mostra bene la scelta del doppio fonocisore usato da Parry per superare i limiti della durata dei supporti fonografici dell'epoca che avrebbero reso impossibile la registrazione dei canti nella loro integrità; ma anche l'abbinamento di un radiomicrofono con una videocamera cui si può ricorrere oggi per captare, fissare e decifrare la struttura ritmica di una performance in movimento. La riflessione su questi aspetti mostra una crescente consapevolezza di come l'uso delle tecnologie, soprattutto nella fase della ricerca campo, non sia mai neutro, ma sia al contrario strettamente legato alle questioni metodologiche sia e in grado di orientarne i risultati in maniera decisiva; così come sta crescendo la consapevolezza esercitata sui metodi di restituzione e disseminazione delle ricerche, sempre di più rivolte al superamento di narrative puramente testuali.<sup>26</sup>

Lungi dall'essere generi consegnati al passato, i repertori di canto epico, soprattutto nell'area balcanica, si rivelano oggi attivi e sottoposti alle trasformazioni che rispondono

---

<sup>26</sup> Su questi aspetti si rinvia a Ferrarini e Scaldaferrì 2020; Panopoulos, Scaldaferrì e Feld 2020; Scaldaferrì e Feld 2019.

a nuove sollecitazioni. Nell'incontro tra antiche pratiche della parola cantata e nuove tecnologie, vi sono molteplici aspetti che possono beneficiare anche di nuovi approcci concettuali, come l'analisi della voce e degli aspetti timbrici, così come quelli spaziali e sensoriali, che possono investire anche il lavoro sui materiali d'archivio; temi su cui già si intravedono primi importanti contributi e che possono costituire le prossime frontiere di indagine.<sup>27</sup>

E naturalmente sono da indagare i nuovi significati che possono assumere oggi, nel loro passaggio dai vecchi contesti tradizionali allo spazio concertistico e teatrale, fino ai nuovi spazi offerti dal web, nonché negli accesi dibattiti sulle forme di patrimonializzazione che investono le strategie di politica culturale. Nel dicembre del 2018 il canto accompagnato con *gusle* della Serbia è stato inserito nella *Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity* UNESCO; un riconoscimento certamente utile a diffondere la conoscenza di repertori poetici e musicali anche presso un grande pubblico; tuttavia rischiando di offrire una prospettiva parziale e deformata di un fenomeno che non è tipico solo della Serbia ma costituisce una pratica trasversale, comune a diverse lingue e culture del sud est europeo. Non a caso questo ha scatenato rincorse anche ad altre candidature analoghe, a cominciare dal dossier in preparazione, da parte dello stato albanese, sui canti degli eroi di frontiera.<sup>28</sup>

La vastissima circolazione di materiali sul web - talvolta anche solo di brevi frammenti, dotati di forti allusioni simboliche - e i dibattiti che suscitano dal punto di vista del significato identitario sono una conferma della vitalità di repertori entrati a pieno titolo anche nelle nuove scene digitali. Un solo esempio concreto: la clip su YouTube del concerto veneziano di Isa Elezi-Lekëgjekaj del novembre 2018, dove canta una sezione del vecchio canto de *Le nozze di Halil*, in circa tre anni ha totalizzato decine di migliaia di visualizzazioni, suscitando centinaia di commenti, in cui si possono cogliere anche gli echi di un dibattito "balcanico" tutt'altro che sopito.

---

<sup>27</sup> Su questi aspetti si rinvia a McMurray 2015 e 2020.

<sup>28</sup> Progetto supportato, tra gli altri, dalla Albanian-American Development Foundation; <<https://www.aadf.org/project/intangible-cultural-heritage/>>; ultimo accesso ottobre 2022.

## Riferimenti

AAVV

2016 *Eposi i kreshnikëve: monument i trashëgimisë kulturore shqiptare*, Prishtinë e Tiranë, Instituti Albanologjik Qendra e Studimeve Albanologjike.

Ahmedaja, Ardian

2012 “Songs with Lahutë and Their Music”, in Philip V. Bohlman e Nada Petković (a cura di), *Balkan Epic: Song, History, Modernity*, Lanham, The Scarecrow Press: 101-132.

Bartók, Béla e Albert Lord

1951 *Serbo-Croatian Folk Songs*, New York, Columbia University Press.

Bohlman, Philip V. e Nada Petković

2012 (a cura di), *Balkan Epic: Song, History, Modernity*, Lanham, The Scarecrow Press.

Demiraj, Shaban

1997 *La lingua albanese Origine, storia, strutture*, Rende, Centro Editoriale e Librario, Università degli Studi della Calabria

Elsie, Robert e Janice Mathie-Heck

2004 (a cura di), *Songs of the frontier Warriors. Këngë Kreshnikësh*, Wauconda, Bolchazy-Car-ducci Publisher.

Elmer, David F.

2013 “The Milman Parry Collection of Oral Literature”, *Oral Tradition*, XXVIII/2: 341-354.

Erdely, Stephen

1995 *Music of Southslavic epics from the Bihac region of Bosnia*, New York, Garland.

Ferrarini, Lorenzo e Nicola Scaldaferrì

2020 *Sonic Ethnography. Identity, heritage and creative research practice in Basilicata, southern Italy*, Manchester, Manchester University Press.

Foley, John M.

1988 *The Theory of Oral Composition: History and Methodology*, Bloomington, Indiana University Press.

1995 *The Singer of Tales in Performance*, Bloomington, Indiana University Press.

García, John F.

2001 “Milman Parry and A. L. Kroeber: Americanist Anthropology and the Oral Homer”, *Oral Tradition*, XVI/1: 58-84.

Herzog, George

1951 “The Music of Yugoslav Heroic Epic Folk Poetry”, *Journal of the International Folk Music Council*, 3: 62-64.

Honko, Lauri

2000 (a cura di), *Textualization of Oral Epics*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter.

Jousse, Marcel

1969 *L'anthropologie du geste*, Parigi, Les Éditions Resma.

Kanigel, Robert

2021 *Hearing Homer's Song. The brief life and big idea of Milman Parry*, New York, Knopf.

Lord, Albert B.

1991 *Epic Singers and Oral Tradition*, Ithaca, Cornell University Press.

2018 *The Singer of Tales*, 3<sup>rd</sup> ed., ed. by David F. Elmer, Cambridge, The Milman Parry Collection of Oral Literature – Harvard University Press [1960].

McMurray, Peter

2015 “Archival Excess: Sensational Histories Beyond the Audiovisual”, *Fontes Artis Musicae*, LXII/3: 262-275.

2020 “There Are No Oral Media? Multisensory Perceptions of South Slavic Epic Poetry”, <<https://classics-at.chs.harvard.edu/classics14-mcmurray/>>.

Neziri, Zymer U.

2006 *Studime për folklorin I: Eposi i kreshnikëve dhe epika historike.*, Prishtinë, Instituti Albanologjik i Prishtinës.

Neziri, Zymer U. e Nicola Scaldaferrì

2016 “From the Archive to the Field: New Research on Albanian Epic Songs”, <<https://classics-at.chs.harvard.edu/classics14-neziri-and-scaldaferrì/>>

Panopoulos, Panayotis, Nicola Scaldaferrì e Steven Feld

2020 “Resounding Participatory Ethnography. Ethnographic Dialogue in Dialogue”, *VAR*, XXXVI/2.

Parry, Milman

1971 *The Making of Homeric Verse*, ed. by Adam Parry, Oxford, Clarendon Press.

Pipa, Arshi

1978 *Albanian folk verse: structure and genre*, Munchen, Trofenik.

Pirjevec, Joze

2014 *Le guerre jugoslave*, Torino, Einaudi.

Prévélakis, Georges

1994 *I Balcani*. Bologna, Bologna, Mulino.

Reichl, Karl

2000 (a cura di), *The Oral Epic: Performance and Music*, Berlino, Verlag für Wissenschaft und Bildung.

2021 *The Oral epic. From Performance to Interpretation*, New York, Routledge.

Reece, Steve

2019 “The Myth of Milman Parry: Ajax or Elpenor?”, *Oral Tradition*, XXXIII/1: 115-142.

Saussy, Haun

2016 *The Ethnography of Rhythm. Orality and Its Technologies*, New York, Fordham University Press.

SCHS - Serbocroatian Heroic Songs

1954 Vol I, collected by M. Parry, edited and translated by A. B. Lord, with musical transcriptions by B. Bartók, prefaces by J. H. Finley Jr., and R. Jakobson, Cambridge (MA) and Belgrad, Harvard University Press and The Serbian Academy of Sciences.

Suchoff, Benjamin

1976 (a cura di), *Béla Bartók Essays*, New York, St. Martin's Press.

Scaldaferrì Nicola

2008 “Appunti per un'analisi della versificazione tradizionale arbëreshe”, in Francesco Alti-

- mari e Emilia Conforti (a cura di), *Omaggio a Girolamo De Rada*, Rende, Università degli studi della Calabria: 351-382.
- 2012 “Remapping Songs in the Balkans: Bilingual Albanian Singers in the Milman Parry Collection”, in Philip V. Bohlman e Nada Petković (a cura di), *Balkan Epic: Song, History, Modernity*. Lanham, The Scarecrow Press: 203-223.
- 2020 “Il canto dei passi: voce e ritmo del corpo nella performance dei canti epici del Kosovo”, in Lorenzo Cardilli e Stefano Lombardi Vallauri (a cura di), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Torino, Accademia University Press: 186-201.
- 2021 (a cura di), *Wild Songs, Sweet Songs: Albanian Epics in the Collections of Milman Parry and Albert B. Lord*, Cambridge, The Milman Parry Collection of Oral Literature - Harvard University Press.
- Scaldaferri, Nicola e Steven Feld  
2019 (a cura di), *When the Trees Resound, Collaborative Media Research on an Italian Festival*, Udine, Nota.
- Skendi, Stavro  
1954 *Albanian and South Slavic oral epic poetry*, Philadelphia, American Folklore Society.
- Todorova, Maria  
1987 *Imagining the Balkans*, New York, Oxford University Press.
- Vidan Aida  
2003 *Embroidered with Gold, Strung with Pearls. The Traditional Ballads of Bosnian Women*, Cambridge, The Milman Parry Collection of Oral Literature – Harvard University Press.
- Visaret e Kombit  
1937 *Kânge Kreshnikësh dhe Legjenda*, mbledhë e redaktuëm nga At Bernardin Palaj dhe At Donat Kurti, vol II, Tiranë, Shtypshkroja “Nikaj”.
- Zumthor, Paul  
1984 *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, il Mulino.

## Sitografia

<https://mpc.chs.harvard.edu>  
<http://leavlab.com>  
<http://albanian-tales.net>  
<https://albanian-oral-epics.org/>