



Università per Stranieri di Perugia

**DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE LETTERARIE, LIBRARIE,
LINGUISTICHE E DELLA COMUNICAZIONE INTERNAZIONALE**

indirizzo in
SCIENZA DEL LIBRO E DELLA SCRITTURA
| XXXV ciclo |

**RACCONTARE E RICORDARE.
Oralità tra canto e parola
Umbria, Calabria: un'ipotesi di Corpus**

Tutor

Prof.ssa Giovanna Zaganelli

Dottorando

Antonio (Antonello) Lamanna

| A.A. 2019-2020 |

INDICE

■ CAPITOLO 1

INTRODUZIONE

- 1.1 L'etnomusicologia in Italia, studi e prospettive.
Un excursus storico e metodologico.....Pag. 5
- 1.2 Paesaggi sonori, «schizophonie», geografie musicali,
mappe linguistiche.....Pag. 29
- 1.3 Quadro teorico di riferimento. Approcci teorici.....Pag. 48

■ CAPITOLO 2

ORALITÀ, SCRITTURA E MEMORIA SECONDO W. ONG

- 2.1 La parola come il suono.....Pag. 61
- 2.2 La cultura orale primaria.....Pag. 65
- 2.3 Cultura orale primaria. Considerazioni a margine.....Pag. 71
- 2.4 Havelock. Dalla semioralità a Innis.....Pag. 73
- 2.5 Goody: l'oralità, la scrittura, le liste.....Pag. 85
- 2.6 Goody e la memoria nella tradizione orale.....Pag. 89
- 2.7 Flessibilità e fissità della scrittura.....Pag. 92
- 2.8 A proposito della memoria. Alcune ipotesi.....Pag. 94
- 2.9 Dall'oralità musicale alla *mouvance*Pag. 97

■ CAPITOLO 3

I POETI-CANTORI E LA NARRAZIONE: DALLA TRASMISSIONE ORALE ALLA TEORIA ORALISTA

- 3.1 Introduzione.....Pag. 103
- 3.2 Omero e la cultura orale.....Pag. 105
- 3.3 Controversie, analisi.....Pag. 106

3.4 Dalla cultura orale alla cultura della scrittura.....	Pag. 107
3.5 Dell'epica e della tradizione orale.....	Pag. 109
3.6 La memorizzazione e la performance orale.....	Pag. 101
3.7 Intorno all'imbroglione dell'oralità.....	Pag. 112
3.8 L'oralità musicale.....	Pag. 114
3.9 Finnegan e Foley sull'epica e la tradizione orale	Pag. 115
3.10 Trasmissione orale e cambiamento delle narrazioni.....	Pag. 118
3.11 L'oralità e l'opera omerica.....	Pag. 119
3.12 Parry, Lord e l'influenza sulla teoria oralista.....	Pag. 121

■ **CAPITOLO 4**

“DEL RACCONTARE A MEMORIA: ANALISI E RIFLESSIONI.

4.1 Del raccontare a memoria tra tradizione e varianti.....	Pag. 127
4.2 Del narrare, del ricordare. Oralità tra canto e parola.....	Pag. 129
4.3 Narrazione/racconto, gesto e corpo.....	Pag. 131
4.4 La narrazione dall'analogico al digitale.....	Pag. 134
4.5 Sciami narrativi e forme di storytelling digitale.....	Pag. 138
4.6 Narrare oggi: proposte per un'etica dello storytelling nell'era digitale.....	Pag. 150

■ **CAPITOLO 5**

I MATERIALI DELLA RICERCA. IL CORPUS, I CANTI, LE IPOTESI

5.1 Il Corpus. Struttura, fonti e metodi.....	Pag. 155
5.2 Elenco brani Umbria e Calabria	Pag. 161
5.3. I documenti sonori. Forme e contesti (Calabria Umbria).....	Pag. 196
5.4 Dal corpus un'ipotesi di ricerca.....	Pag. 241
5.5 La lingua del Corpus.....	Pag. 249
5.6 Filmare la gestualità nelle performance orali.....	Pag. 259

■ CAPITOLO 6

REFRAIN, LOOP E FORME BREVI NELLA MUSICA DI TRADIZIONE ORALE

6.1 Il Quadro teorico.....	Pag. 283
6.2 Approcci e Metodologia.....	Pag. 284
6.3 Ripetizioni, refrain, riff, loop per memorizzare.....	Pag. 286
6.4 I ritornelli e le brevità sonore: la scelta dei frammenti nelle varie forme dialettali.....	Pag. 287
6.5 Lo stornello e la sua diffusione tra i due codici, verbale-poetico e quello cantato-melodico.	Pag. 290
6.6 Dal “ <i>Ritornell und Terzine</i> ” al <i>canto</i> lirico-monostrofico dell’Italia centro settentrionale.....	Pag.297
6.7 Short story nell’ottava rima dei poeti a braccio.....	Pag. 301
6.8 <i>Fragmenta</i> nelle improvvisazioni poetiche dei <i>cantadoris</i> sardi...Pag.	306
6.9 Ripetizioni e brevità nei repertori del Sud Italia. Dal coro del Venerdì Santo al canto “ <i>a fronna</i> ” dei mercati.....	Pag. 311

■ CAPITOLO 7

CONCLUSIONI

7.1 Un modello di database ArcGIS per la condivisione del Patrimonio immateriale.....	Pag. 321
--	----------

BIBLIOGRAFIA GENERALE.....	Pag. 343
-----------------------------------	-----------------

APPENDICE

A01. Contributi fotografici	Pag. 377
A02. Contributi sonori	Pag. 483
A03. Contributi audiovisivi.....	Pag. 528

CAPITOLO 1

INTRODUZIONE

1.1 L'Etnomusicologia in Italia: un excursus storico e metodologico

Riassumere tutto l'arco storico dell'etnomusicologia italiana in un segmento temporale limitato rappresenta una sfida ardua e di notevole complessità. Un tale compito, infatti, si troverebbe inevitabilmente a fronteggiare la vastità e l'eterogeneità degli elementi che hanno plasmato il percorso di questa disciplina, superando le capacità di una sintesi esaustiva¹. Di fronte a questa consapevolezza della necessaria limitatezza dell'analisi proposta, in questo paragrafo si propone di adottare un approccio selettivo alla materia. Pur perseguendo un percorso che non abbandona una struttura cronologica, si intende presentare una serie di itinerari tematici. Questi sono volti a gettare luce sui vari ambiti teorici e metodologici che hanno contraddistinto la ricerca etnomusicologica italiana nel corso degli ultimi decenni. Attraverso questo approccio, si mira a fornire una prospettiva che, pur nella sua inevitabile parzialità, possa contribuire efficacemente alla comprensione della ricchezza e della complessità del campo etnomusicologico italiano.

In questo paragrafo esamineremo quindi lo sviluppo storico e i metodi dell'etnomusicologia in Italia, con particolare attenzione ai contributi degli studiosi che hanno dato forma alla disciplina.

Questa rassegna della storia dell'etnomusicologia italiana si colloca consapevolmente nel solco tracciato da precedenti opere di rilievo, le quali hanno delineato le «contornature di storie» dell'etnomusicologia che, pur nella loro varietà, condividono alcuni tratti fondamentali, differenziandosi per altri aspetti. In questo contesto, assume particolare rilevanza il contributo di Francesco Giannattasio, il cui testo *Il concetto di musica nelle culture extra-europee:*

¹ Come ribadisce Giannattasio: «un manuale, o una introduzione finisce sempre con l'essere una replica, per quanto aggiornata ed ampliata, di altri manuali (e introduzioni) scritti in precedenza sullo stesso tema» (Giannattasio 1992, p. 11). Cfr. anche Adamo 2000; Carpitella 1973a; Ferretti 1993; Giannattasio 1991 in Agamennone M., Facci S., Giannattasio F., Giuriati G., *Grammatica della musica etnica*; 1992; Leydi 1991.

un'introduzione critica all'etnomusicologia rappresenta una pietra miliare nella riflessione sulle premesse teoriche e metodologiche della disciplina. La sua opera, insieme ad altre pubblicazioni, contribuisce a definire un quadro di riferimento indispensabile per chiunque si avvicini allo studio dell'etnomusicologia in Italia, offrendo approfondimenti critici e spunti di riflessione che hanno alimentato e continueranno ad alimentare il dibattito accademico nel campo (Giannattasio 1998, p. 9).

Attraverso l'esplorazione di diverse fasi storiche e metodologiche, delineremo l'evoluzione dell'etnomusicologia italiana attraverso le sue figure più importanti, evidenziando, tra gli altri, l'impatto di figure chiave quali Giorgio Nataletti, Diego Carpitella, Ernesto de Martino. L'etnomusicologia in Italia affonda le sue radici alla fine del XIX secolo e ha attraversato varie fasi evolutive, influenzate da cambiamenti culturali, sociali e dalle eminenti personalità accademiche. Generalmente, l'origine dell'etnomusicologia italiana è associata alla creazione del Centro Nazionale Studi di Musica Popolare presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia a Roma nel 1948, grazie all'iniziativa di Giorgio Nataletti e alla collaborazione con la Rai-Radiotelevisione italiana. Questo approccio ha permesso non solo di preservare le tradizioni musicali oralmente trasmesse, ma anche di studiarle in modo analitico per comprendere le loro radici culturali e sociali. Il suo lavoro ha avuto un impatto significativo sul campo dell'etnomusicologia, promuovendo la valorizzazione e la conservazione della diversità musicale italiana. Attraverso la sua guida negli Archivi di Etnomusicologia, Nataletti ha gettato le basi per studi futuri in questo campo, influenzando generazioni di ricercatori e contribuendo significativamente alla comprensione e alla valorizzazione della musica popolare italiana. La sua eredità continua a ispirare l'etnomusicologia italiana e internazionale.

Infatti, questa tappa per Giuriati segna un punto di svolta, nonostante lo sviluppo della disciplina in Italia abbia risentito di un marcato ritardo rispetto ad altri paesi, «a causa di una tradizione accademica poco consolidata in ambito etnologico e musicologico e alla marginalizzazione degli studi sulla musica popolare» (Giuriati 1993, p. 31).

Il 1948 rappresenta un momento di svolta cruciale per l'etnomusicologia in Italia, segnando l'inizio di un impegno sistematico verso la documentazione sul campo

delle pratiche musicali folkloriche. Il lavoro pionieristico di Giorgio Nataletti ha giocato un ruolo fondamentale in questo cambiamento di paradigma, fornendo una solida base documentaria che ha reso indispensabile l'integrazione delle registrazioni sul campo nello studio della musica folklorica. Questo contributo ha non solo colmato un significativo ritardo dell'Italia rispetto ad altre nazioni europee nell'etnomusicologia, ma ha anche evidenziato il ruolo dei fattori etici e politici come motori del progresso scientifico in questo campo.

L'impegno etico e politico dietro la raccolta intensiva di documenti sonori riflette una consapevolezza crescente dell'importanza di preservare le culture musicali tradizionali come espressioni vitali dell'identità e della memoria collettiva, in un periodo di rapidi cambiamenti sociali e culturali. Le campagne di raccolta condotte dal Centro Nazionale Studi di Musica Popolare (CNSMP) dal 1948 al 1972 rappresentano un tentativo ambizioso di mappare la diversità e la ricchezza delle tradizioni musicali italiane, con un'attenzione particolare alle voci e alle storie marginalizzate o a rischio di scomparsa.

L'approccio adottato in queste campagne di raccolta ha evidenziato un'intersezione significativa tra etnomusicologia, antropologia culturale e politica, segnando il passaggio a una concezione della musica folklorica non solo come oggetto di studio estetico o storico, ma come componente dinamica delle pratiche culturali e sociali. Questo spostamento ha implicato una riflessione critica sulle metodologie di ricerca e sulle responsabilità degli studiosi nei confronti delle comunità studiate, promuovendo un dialogo più inclusivo e partecipativo tra ricercatori e soggetti musicali.

L'importanza del 1948 e del lavoro successivo di Nataletti e del CNSMP nell'etnomusicologia italiana non può essere sottolineata a sufficienza. Essi hanno non solo fornito un impulso decisivo per lo sviluppo della disciplina in Italia, ma hanno anche contribuito a ridefinire il campo stesso dell'etnomusicologia, evidenziando il valore intrinseco delle pratiche musicali folkloriche come chiavi di lettura per comprendere complessità sociali, culturali e politiche.

L'analisi dell'evoluzione dell'etnomusicologia in Italia attraverso l'archivio costituito fin dal 1948 offre un'affascinante finestra sulle pratiche e sulle metodologie di ricerca nel campo delle tradizioni musicali di origine orale. Questo

periodo segna l'inizio di un'imponente opera di salvaguardia di un patrimonio musicale ritenuto in pericolo di estinzione o di inevitabile trasformazione, come dettagliatamente ricostruito da Rossana Ferretti (1993) sull'Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia². La divisione della storia dell'etnomusicologia italiana in tre periodi distinti, proposta da Carpitella (1973b, pp. 31-54) offre un quadro di riferimento utile per comprendere l'evoluzione di questa disciplina nel paese. Il primo periodo, che va dal 1948 al 1951, è caratterizzato da «un'intensa attività di raccolta sul campo, motivata da una “ansia di documentazione” e una certa curiosità romantica-musicale» (Camara de Landa 2015, p. 477).

Tuttavia, Carpitella critica queste prime raccolte «per il loro limite di non integrare lo studio delle tradizioni etnico-musicali in un contesto etnologico e storico più ampio» (*Ibidem*). Il secondo periodo, che si estende dal 1952 al 1954, rappresenta un momento decisivo per l'etnomusicologia italiana, segnando una svolta verso una «etnomusicologia urgente» che integra la raccolta di documenti musicali con una metodologia di ricerca più raffinata e consapevole del contesto etnologico e storico. Durante questo periodo, grazie anche al supporto tecnico della Rai-Radiotelevisione Italiana, si assiste a una pianificazione più strutturata delle campagne di documentazione sulle tradizioni musicali regionali. Questa fase è fondamentale non solo per la quantità e la qualità delle registrazioni raccolte ma anche «per l'approccio metodologico adottato, che prevede una più stretta interazione tra la ricerca musicologica e le discipline etnografiche e antropologiche» (*Ibidem*).

L'archivio creato in questi anni diventa quindi un punto di riferimento essenziale per la comprensione delle pratiche musicali tradizionali italiane, fungendo da catalizzatore per lo sviluppo di una etnomusicologia che mira a preservare non solo le musiche stesse ma anche i contesti culturali e sociali in cui esse si generano e persistono. La documentazione raccolta in questo archivio, come evidenziato da

² «La costituzione di quest'archivio si deve principalmente all'iniziativa ed all'impegno personale di Nataletti, come risposta all'esigenza, ripetutamente espressa dagli studiosi della prima metà del secolo, di documentare e salvaguardare le testimonianze del patrimonio etnomusicale italiano attraverso la realizzazione di un archivio fonografico nazionale» (Ferretti 1993, p. 13).

Ferretti, riassume i percorsi dell'etnomusicologia italiana dal dopoguerra agli anni '60, offrendo uno spaccato unico sulla diversità e la ricchezza delle tradizioni musicali orali del paese.

In questo contesto, l'opera di Carpitella e la successiva analisi di Ferretti sottolineano «l'importanza di un approccio etnomusicologico che sia radicato nella comprensione antropologica delle comunità studiate, mettendo in luce come la musica funzioni come veicolo di espressione culturale, identitaria e sociale» (*Ibidem*).

Il passaggio ad una «etnomusicologia urgente» in Italia segna quindi un'evoluzione critica nella modalità di approccio e studio delle tradizioni musicali, riconoscendo la musica non solo come forma d'arte ma come elemento intrinsecamente legato alla vita sociale e culturale delle comunità.

Le transizioni metodologiche degli anni Cinquanta

L'evoluzione dell'etnomusicologia in Italia offre una lente attraverso cui esaminare la trasformazione delle metodologie di ricerca in risposta alle dinamiche sociali e culturali. La transizione da un approccio basato sulla musicologia comparata a uno incentrato sulle raccolte intensive sul campo riflette una maturazione disciplinare che si allinea con le tendenze più ampie nell'ambito delle scienze sociali e umane del dopoguerra. Questo spostamento metodologico non è solo un cambiamento tecnico, ma testimonia una profonda riflessione sul ruolo della musica nelle società e sulle modalità più adeguate per studiarla.

L'approccio iniziale della musicologia comparata, sebbene prezioso per i suoi contributi teorici e per aver posto le basi dello studio accademico della musica, tendeva a isolare gli oggetti musicali dal loro contesto, rischiando di trascurare le dinamiche culturali e sociali in cui la musica è immersa. La successiva evoluzione verso la ricerca sul campo ha segnato un riconoscimento dell'importanza di queste dinamiche, ponendo l'accento sulla musica come pratica viva e integrata nelle trame quotidiane della vita sociale e culturale.

Questo cambiamento ha implicato una maggiore attenzione ai contesti di produzione e ricezione della musica, considerando gli artisti e il pubblico non solo

come creatori e fruitori di contenuti musicali, ma come partecipanti attivi in processi culturali complessi. Attraverso le raccolte intensive sul campo, l'etnomusicologia ha iniziato a documentare non solo la musica stessa, ma anche le sue funzioni sociali, i significati attribuiti, e le pratiche performative all'interno delle comunità. Ciò ha permesso di cogliere la ricchezza e la varietà delle tradizioni musicali italiane, mettendo in luce come esse si intreccino con questioni di identità, memoria storica e resistenza culturale.

L'incorporazione di metodi etnografici ha inoltre ampliato le possibilità di dialogo tra l'etnomusicologia e altre discipline, come l'antropologia culturale e sociale, arricchendo l'analisi musicale con prospettive multidisciplinari. Questo approccio olistico ha contribuito a una comprensione più profonda della musica come fenomeno umano, radicato nelle specificità del contesto italiano, ma allo stesso tempo connesso a dinamiche globali di scambio e trasformazione culturale.

Analizzando lo sviluppo dell'etnomusicologia in Italia, si osserva che questa disciplina si è radicata nel contesto culturale e sociale italiano attraverso una transizione metodologica significativa. Inizialmente influenzata dalla musicologia comparata, si è spostata verso un approccio incentrato sulle raccolte intensive sul campo nel periodo del dopoguerra (Giannattasio 1998, p. 45).

D'altronde, l'evoluzione metodologica dell'etnomusicologia in Italia riflette una crescente consapevolezza dell'importanza di approcci che valorizzino la complessità e l'intersectorialità della musica come pratica culturale, sottolineando il ruolo cruciale del contesto e del significato sociale nella comprensione delle pratiche musicali.

Questo cambiamento è stato guidato dalla consapevolezza dell'urgenza di documentare il patrimonio musicale tradizionale di fronte ai rapidi cambiamenti sociali e culturali, come evidenziato dal lavoro pionieristico di Diego Carpitella.

Il supporto tecnico della RAI fu fondamentale per la qualità delle registrazioni sonore, permettendo di catturare una vasta gamma di espressioni musicali folkloristiche. «La ricerca etnomusicologica in Italia si è intrecciata con lo studio

della “questione meridionale”, esplorando come la musica tradizionale riflettesse le dinamiche sociali, economiche e culturali del Sud Italia» (*Ibidem*).

Le indagini hanno coperto un ampio spettro di repertori musicali nelle regioni meridionali, con particolare attenzione per la Lucania, dove si è sviluppata una metodologia di indagine sul campo che integrava la raccolta di documenti musicali in un contesto etnografico, folkloristico e storico-culturale più ampio. Questo approccio ha portato a scoperte significative, come lo studio di Ernesto De Martino sul “Pianto rituale” in Lucania (1958), che ha rivelato l’esistenza persistente di riti musicali e verbali specifici per la lamentazione funebre, arricchendo così la comprensione dell’antropologia della morte e del lutto nelle comunità tradizionali italiane

In collaborazione con Alan Lomax, Diego Carpitella ha ampliato la portata delle ricerche alle varie tradizioni musicali italiane, contribuendo a creare un ricco archivio sonoro che documenta «il paesaggio sonoro dell’Italia pre-tecnologica».

L’indagine sul tarantismo, condotta nel Salento, rappresenta un esempio emblematico di come l’etnomusicologia, interfacciandosi con l’antropologia culturale e la psichiatria, possa offrire spunti cruciali per la comprensione di fenomeni complessi che intrecciano musica, danza, credenze popolari e pratiche terapeutiche. Il lavoro di Carpitella in questo campo ha evidenziato la ricchezza e la complessità dei sistemi simbolici e rituali che caratterizzano la cultura popolare italiana, rivelando connessioni profonde con pratiche e credenze del Mediterraneo e oltre.

Gli approfondimenti musicologici che Carpitella completò sul lamento funebre e sul tarantismo provano il concentrarsi degli studi all’interno di una problematica sociale e culturale italiana, sviluppata anche a livello internazionale. Egli si interessò anche delle esperienze ungheresi e i metodi di trascrizione di Bartók. Le attività di ricerca sul campo, di conservazione, studio e pubblicazione in stampa e in dischi dei documenti raccolti, stimolarono una nuova generazione di ricercatori e cultori di folklore musicale. A Leydi si devono l’avvio e il proseguimento di una ricerca organologica sugli strumenti popolari italiani, che avrà la sua prima testimonianza nel Dizionario della musica popolare europea, la creazione, nel 1970, della collana di etnomusicologia italiana 1 “Albatros” (Camara de Landa 2015, p. 494).

Tabella 1 | 1948-1974

Periodo	Attività/Contributo	Studiosi/Enti Coinvolti	Riferimenti
1948	Fondazione del CNSMP	Giorgio Nataletti, RAI-Radiotelevisione Italiana	Inizio dell'etnomusicologia in Italia con un approccio più sistematico e metodico alla ricerca.
Anni '50	Collaborazione Diego Carpitella ed Ernesto de Martino	Diego Carpitella, Ernesto de Martino	Ricerche sul mondo culturale e sociale del Meridione italiano, marcando una svolta negli studi etnomusicologici italiani.
Diversi periodi (1951, '52, '54)	Ricerche su folklore progressivo, lamenti funebri, comunità albanesi	Carpitella con de Martino, Cirese e nelle comunità albanesi di Calabria e Basilicata	Studi interdisciplinari e raccolte che hanno evidenziato la ricchezza e varietà del patrimonio musicale di tradizione orale italiano.
1954	Collaborazione Alan Lomax e Diego Carpitella	Alan Lomax, Diego Carpitella	Viaggio esplorativo per registrare musiche del folklore italiano, producendo circa 3000 documenti sonori.
Anni '60 e oltre	Sviluppo di ricerca sul campo orientata verso il Nord Italia	Roberto Leydi	Estensione della ricerca etnomusicologica al Nord Italia, basata anche sulle basi gettate dalle collaborazioni precedenti.
1973	Primo Convegno di studi etnomusicologici italiani		Definizione teorica e metodologica dell'etnomusicologia
1974	Fondazione SIE e pubblicazione Culture Musicali		Istituzionalizzazione dell'etnomusicologia in Italia

L'evoluzione dell'etnomusicologia in Italia, grazie al lavoro di pionieri come Carpitella, ha contribuito a una più profonda comprensione del ruolo della musica come espressione culturale, sociale e psicologica delle comunità. Questi studi hanno sottolineato l'importanza di preservare il patrimonio musicale tradizionale come fonte vitale di identità e memoria collettiva, stimolando una nuova generazione di ricercatori a esplorare la diversità e la ricchezza delle pratiche musicali folkloriche italiane (*Ibidem*).

La metodologia di Nataletti

Giorgio Nataletti (1907-1972)³ è stato un importante etnomusicologo, noto per il suo ruolo di fondatore e primo direttore degli Archivi di Etnomusicologia presso

³ Tra le pubblicazioni di Nataletti: *Voci della vecchia Roma*, in *Il Folklore italiano*, V, 1930, pp. 78-92; *Catalogo descrittivo degli strumenti musicali raccolti nel Museo strumentale del Comitato di Tunisi*

l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia a Roma. La sua carriera è segnata da un profondo impegno nella raccolta e nello studio della musica tradizionale italiana, una passione che lo ha portato a viaggiare ampiamente in Italia e all'estero per registrare musiche e canti popolari. Nataletti ha intrapreso il suo vasto progetto di registrazione sotto l'egida della RAI, l'ente radiotelevisivo italiano, dal 1948 al 1972. Questo impegno ha prodotto una collezione preziosa di registrazioni che rimane conservata negli archivi della RAI e quelli dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Le sue ricerche non si sono limitate solo all'Italia; Nataletti ha esteso i suoi studi etnomusicologici anche nelle Alpi Marittime e in Tunisia.

I metodi si concentravano sull'utilizzo di tecniche di registrazione sul campo per catturare la musica e i canti popolari direttamente dalle loro fonti originali. Questo approccio etnomusicologico consentiva non solo di conservare le esecuzioni musicali, ma anche di analizzare le varie componenti culturali e sociali che influenzano la musica tradizionale. Nataletti sosteneva l'importanza di documentare la musica nel suo contesto naturale, registrando le performance nei luoghi in cui venivano tradizionalmente eseguite e intervistando i musicisti e i cantanti per acquisire una comprensione più profonda delle loro pratiche e del significato delle loro opere.

Giorgio Nataletti ha lasciato un'imponente eredità attraverso le sue registrazioni e i suoi studi, molti dei quali sono conservati negli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia a Roma. Le sue opere comprendono vasti archivi di registrazioni audio raccolte durante le sue numerose spedizioni etnomusicologiche in Italia e all'estero. Queste registrazioni coprono una vasta gamma di tradizioni musicali e rappresentano una risorsa inestimabile per lo studio della musica popolare e tradizionale.

della Soc. Naz. «Dante Alighieri», ibid. 1935; I poeti a braccio della campagna romana, ibid. 1936; Il folklore musicale in Italia dal 1918 ad oggi, Roma 1948; Elenco delle registrazioni di musica popolare del CNSMP, ibid. 1954; Il CNSMP e gli studi etnomusicologici in Italia dal 1948 al 1958, ibid. 1958; La musica folklorica italiana nel cinema, ibid. 1959; Attività del Centro nazionale studi di musica popolare, ibid. 1960; Studi e ricerche del CNSMP [1948-1960], ibid. 1960; Studi e ricerche del CNSMP 1961, ibid. 1962; Catalogo sommario delle registrazioni del CNSMP 1948-1962, ibid. 1963; Canti delle tradizioni marinare, con Toschi P., Tucci R.,- Cirese 1968; La ricerca e lo studio dei linguaggi musicali della Sicilia dal 1948 al 1969 attraverso l'opera del CNSMP. 1970; Bacco in Italia, (a cura di) Armocida D., in EM. Annuario degli Archivi di Etnomusicologia, V Roma, 1997.

Oltre alle registrazioni, Nataletti ha contribuito al campo dell'etnomusicologia con pubblicazioni e studi che analizzano la musica raccolta, discutendo le sue origini, il suo significato culturale e la sua evoluzione. Sebbene specifici titoli delle sue pubblicazioni non siano stati menzionati, il suo lavoro nei confronti della documentazione e analisi della musica tradizionale ha avuto un impatto profondo sull'etnomusicologia, contribuendo significativamente alla comprensione delle tradizioni musicali e alla loro conservazione. La dedizione di Nataletti alla registrazione e allo studio della musica popolare ha influenzato metodi di ricerca in etnomusicologia. La sua eredità vive attraverso gli archivi che ha creato e il percorso che ha tracciato per i futuri etnomusicologi.

Questo approccio ha permesso non solo di preservare le tradizioni musicali oralmente trasmesse, ma anche di studiarle in modo analitico per comprendere le loro radici culturali e sociali. Il suo lavoro ha avuto un impatto significativo sul campo dell'etnomusicologia, promuovendo la valorizzazione e la conservazione della diversità musicale italiana.

L'influenza di Antonio Gramsci

L'influenza di Antonio Gramsci sull'etnomusicologia italiana è stata di notevole importanza. Le teorie di Gramsci hanno ridefinito l'approccio alla comprensione del folklore, evidenziando un legame indissolubile tra condizioni sociali e manifestazioni culturali. Egli ha promosso lo studio della musica popolare come espressione delle classi subalterne, sottolineando come questa possa fungere da mezzo di resistenza e di affermazione identitaria. La visione di Gramsci ha aperto nuove vie interpretative nell'etnomusicologia italiana, influenzando profondamente il modo in cui i ricercatori approcciano lo studio delle tradizioni musicali all'interno di specifici contesti sociopolitici (Giannattasio 2011).

Nonostante un inizio tardivo rispetto ad altre nazioni, l'etnomusicologia in Italia ha conosciuto una notevole evoluzione, grazie agli sforzi di numerosi studiosi che hanno esteso le metodologie e i temi di indagine della disciplina. L'interazione tra varie personalità accademiche e la loro capacità di interpretare i contesti socioculturali in maniera più ampia hanno fornito una base solida per lo sviluppo

dell'etnomusicologia nel paese. Questo approccio multidisciplinare ha permesso di esplorare la musica non solo come fenomeno artistico ma anche come strumento attraverso il quale si manifestano le dinamiche sociali, le lotte per il potere e le forme di resistenza culturale, in linea con le teorizzazioni gramsciane. Il contributo di Gramsci ha quindi enfatizzato l'importanza di considerare la musica popolare oltre il suo valore estetico, indagandone le radici nelle strutture sociali e nel contesto storico, e riconoscendo il suo ruolo nel processo di formazione dell'identità collettiva e nella lotta per l'emancipazione delle classi subalterne. Questa prospettiva ha arricchito significativamente l'etnomusicologia italiana, stimolando una riflessione critica sulle relazioni tra musica, cultura e società (*Ibidem*).

La relazione tra le idee di Antonio Gramsci⁴ e lo studio della musica popolare in Italia offre una profonda comprensione di come la musica possa essere vista come un potente mezzo di comunicazione sociale, politico e culturale. Gramsci ha esplorato il concetto di egemonia culturale e il ruolo del folklore nella formazione dell'identità collettiva e nella resistenza contro le forze dominanti. Nelle sue riflessioni, Gramsci non ha trattato la musica popolare direttamente in modo esteso, ma i suoi scritti sul folklore, sulla cultura popolare e sull'egemonia culturale sono stati fondamentali per gli etnomusicologi italiani che cercavano di comprendere la musica nel suo contesto sociopolitico più ampio. La musica, secondo Gramsci, è parte integrante della "superstruttura" culturale di una società e svolge un ruolo cruciale nella formazione della coscienza di classe e nella lotta per l'egemonia culturale. Gramsci sottolinea l'importanza di studiare il folklore - compresa la musica popolare - non solo come reliquia del passato, ma come una forma vivente di espressione culturale che riflette e influenza le lotte sociali e politiche. Questo approccio ha ispirato gli etnomusicologi a considerare la musica popolare non solo in termini di struttura musicale o estetica, ma come un testo sociale che rivela informazioni sulla vita, le aspirazioni e le resistenze delle classi subalterne.

Un concetto di Gramsci che rispecchia il suo approccio alla cultura popolare e che può essere applicato allo studio della musica è racchiuso in queste poche righe:

⁴ Per ulteriori approfondimenti sulla relazione tra Gramsci, la musica popolare e l'etnomusicologia, cfr. Giannattasio 2011.

[...] Ogni volta che affiora, in un modo o nell'altro, la questione della lingua, significa che si sta imponendo una serie di altri problemi: la formazione e l'allargamento della classe dirigente, la necessità di stabilire rapporti più intimi e sicuri tra i gruppi dirigenti e la massa popolare-nazionale, cioè di riorganizzare l'egemonia culturale (Gramsci 1977, p. 2346).

Questa affermazione sottolinea, tra l'altro, l'importanza di considerare la cultura popolare, e quindi la musica, non solo come un oggetto di studio, ma come un campo di battaglia per l'egemonia culturale e politica. Gli etnomusicologi italiani, influenzati da Gramsci, hanno adottato questo approccio prassico nel loro lavoro, cercando di comprendere come la musica popolare possa servire sia come strumento di resistenza sia come mezzo attraverso il quale le classi dominanti cercano di mantenere il controllo culturale.

Senza dubbio, il periodo che va dagli anni '50 agli anni '80 rappresenta un capitolo significativo nella storia culturale e sociale dell'Italia. Quest'epoca è stata caratterizzata da un'intensa attività di ricerca e dalla valorizzazione delle culture popolari e delle musiche di tradizione orale. Il riconoscimento della cultura popolare, percepita come «altra» ma nondimeno essenziale per l'analisi sull'identità nazionale italiana, rappresentano il cuore di questo movimento.

Gianni Bosio e Alberto Mario Cirese (1998) emergono come figure chiave in questo contesto, guidando un rinnovato interesse verso le espressioni musicali popolari, specialmente nel Nord Italia, e fondando istituzioni come l'Istituto Ernesto de Martino di Milano⁵. Questi sforzi si inseriscono nel più ampio «folk music revival italiano», che, tra la metà degli anni '60 e i primi anni '80, ha notevolmente ampliato l'attenzione verso le musiche di tradizione orale, guidato da una motivazione politico-culturale incentrata sulla nozione di alterità: l'idea di esplorare "l'altra musica, l'altra cultura, l'altra Italia". Il periodo in questione è stato segnato dalla scoperta delle diversità culturali e musicali, contribuendo significativamente alla conoscenza dei processi di costruzione della musica nelle comunità di tradizione

⁵ Dal 19 maggio 1996, Presidente e rappresentante legale dell'Istituto fu Ivan Della Mea, scomparso il 14 giugno 2009. Con l'assemblea del 5 aprile 2009 assume l'incarico di Presidente e Responsabile Legale Stefano Arrighetti. Cfr. <https://www.iedm.it/istituto/>.

orale. Tuttavia, questo interesse ha anche coinciso con la progressiva perdita del carattere dinamico delle pratiche musicali esaminate, forse a causa della stessa intensificazione degli sforzi di documentazione e archiviazione. Le oltre 15.000 registrazioni di musiche tradizionali, oggi custodite negli Archivi di etnomusicologia, costituiscono un'eredità inestimabile di questo periodo di intensa attività di ricerca. Questi documenti sonori, un tempo considerati espressioni di una cultura "altra", ora sono riconosciuti come parti integranti del patrimonio culturale italiano. Questa trasformazione segna un cambiamento fondamentale nella percezione delle musiche di tradizione orale: da elementi marginali e subalterni a componenti vitali della storia culturale del paese (Camara de Landa 2015 p. 477).

Dal 1948, anno in cui Giorgio Nataletti, docente di Teoria e tecnica del canto popolare al Conservatorio di Santa Cecilia, fondò il CNSMP, l'etnomusicologia italiana ha percorso un lungo cammino. Arricchendosi di esperienze, ha affinato metodi di indagine e maturato competenze in specifici campi di ricerca. Ha inoltre esteso le sue indagini a culture lontane e acquisito nuove responsabilità istituzionali, affermandosi come disciplina accademica presente nelle principali sedi universitarie italiane.

Negli anni '50 e '60, l'Italia ha visto un'impressionante raccolta di documenti sonori e conoscenze sulle tradizioni musicali, spesso in contrasto con i canoni della cultura musicale dominante. Questo periodo ha anche visto il folk music revival, che si basava sulla nozione di "alterità": l'altra musica, l'altra cultura, l'altra Italia. Tuttavia, con il passare del tempo, si è reso necessario riconsiderare la nozione di alterità, soprattutto distinguendo tra il suo valore euristico nella ricerca musicale e il suo valore ideologico come contrapposizione tra due culture. Questa riflessione diventa ancora più rilevante in un contesto di rapidi cambiamenti sociali e tecnologici che influenzano le modalità di produzione e consumo della musica. La disciplina etnomusicologica in Italia oggi si trova di fronte a nuove sfide e responsabilità, dovendo rivedere il suo ruolo e la sua identità nel contesto di una società sempre più globalizzata e mediatica. Questo include interrogativi sulla validità e sulla rilevanza di termini come "musica etnica" e "identità culturale" nel contesto contemporaneo.

L'etnomusicologia deve affrontare la sfida di adattarsi e di rinnovarsi, mantenendo al contempo un solido collegamento con il suo ricco patrimonio storico e culturale.

L'etnomusicologia italiana, iniziando dal CNSMP, ha contribuito notevolmente alla conservazione e alla comprensione delle musiche di tradizione orale, registrando oltre 15.000 documenti sonori ora custoditi negli Archivi di etnomusicologia⁶. Queste registrazioni rappresentano non solo un'eredità culturale, ma anche un prezioso strumento di ricerca per analizzare e comprendere le dinamiche storiche, sociali e culturali che hanno modellato queste tradizioni musicali.

Con l'avanzare degli anni, l'etnomusicologia italiana si è estesa al di là delle sue origini, esplorando e includendo musiche e tradizioni di tutto il mondo. Questo ha portato a un arricchimento della disciplina, ma anche a nuove sfide nel contesto di una società in rapida evoluzione, dove i confini tra "musica colta", "musica popolare" e "musica di tradizione orale" diventano sempre più sfumati. La diffusione dei mass media e la globalizzazione hanno provocato significativi cambiamenti nelle modalità di produzione e consumo della musica, portando gli etnomusicologi a interrogarsi sul proprio ruolo in questo nuovo contesto. La sfida attuale è quella di comprendere come le musiche tradizionali si trasformano e si adattano in un mondo sempre più interconnesso, e come queste trasformazioni influenzino la percezione e la pratica della musica a livello globale.

D'altro canto, l'etnomusicologia deve affrontare questioni relative all'insegnamento e alla ricerca all'interno delle istituzioni accademiche. Il dibattito si concentra su come trasmettere le conoscenze accumulate in un ambiente accademico che cambia rapidamente e come formare le nuove generazioni di etnomusicologi in modo che siano in grado di affrontare le sfide emergenti (*Ibidem*).

Il 1952 segna un anno significativo per l'antropologia culturale italiana, poiché testimonia la nascita dell'idea di Ernesto de Martino di radunare diversi intellettuali

⁶ Si tratta degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Le registrazioni sonore conservate negli Archivi di Etnomusicologia sono consultabili alla Bibliomediateca dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, presso il Parco della Musica a Roma. <http://www.santacecilia.it/auditorium/bibliomediateca.html>.

— narratori, pittori, soggettisti, registi, folkloristi, storici, medici e insegnanti — per evitare che la ricerca si limitasse a documentare unicamente la miseria e contribuisse invece a inserirla «nel mondo meno accessibile della vita culturale degli oppressi» (Camara de Landa 2015, p. 488).

La spedizione aveva come obiettivo principale la raccolta di documenti “per lo studio della vita culturale del mondo popolare lucano” e si basava sul concetto interdisciplinare demartiniano, che prevedeva l’apporto di specialisti dalle diverse aree di competenza per un progetto comune (de Martino 1993)

Questa ricerca⁷ non solo rappresenta la prima raccolta di musica popolare italiana con criteri organicamente unitari, ma ha anche aperto la strada alla conoscenza di un mondo musicale fino ad allora inesplorato. La scoperta di questo mondo ha portato Carpitella a sviluppare la teoria delle fasce folkloriche, identificando due principali componenti culturali musicali in Italia: quella artigiano-urbanizzata e quella dei pastori e contadini (Adamo, 2000, p. 489).

La spedizione del 1952 ha cercato di integrare diverse discipline per esplorare aspetti culturali meno documentati della società lucana. L’approccio interdisciplinare adottato da de Martino e il suo gruppo, in particolare attraverso l’inclusione di figure come l’etnomusicologo Carpitella e il fotografo Franco Pinna, rispecchia una tendenza più ampia nell’antropologia di quegli anni, che mirava a superare le limitazioni dei metodi tradizionali basati prevalentemente su fonti scritte o orali. Il focus su temi come i canti popolari, le pratiche magiche e il lamento funebre indica un interesse verso le espressioni culturali come manifestazioni di più ampi processi sociali e psicologici. Il lamento funebre, in particolare, è notato per la sua capacità di rivelare “l’insufficienza di un certo tipo di documentazione” precedentemente dominante. Questo suggerisce una critica implicita agli approcci antropologici che non considerano le dimensioni sonore e visive dell’esperienza umana, che possono offrire intuizioni uniche sulle modalità con cui le comunità elaborano il lutto e il dolore (*Ibidem*).

⁷ Nell’ambito degli Archivi di Etnomusicologia dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Adamo ha pubblicato un volume importante sui risultati di questo lavoro, presentando una vasta selezione di brani e dettagliando le fasi del viaggio in Basilicata, oltre a fornire un corposo apparato critico, trascrizioni musicali e fotografiche, e analisi dei testi poetici dei canti (Adamo 2012).

L'importanza data all'aspetto visivo e sonoro del lamento funebre mostra come la formalizzazione del dolore possa essere analizzata attraverso lenti multiple, rivelando strati di significato che potrebbero rimanere nascosti in un'analisi puramente testuale. Questo approccio si allinea con la teoria antropologica che sostiene la necessità di una metodologia olistica, che abbracci tutte le sfere dell'esperienza umana per ottenere una comprensione più completa delle culture.

Gli anni '50 rappresentano un periodo di fervore intellettuale nel campo dell'etnomusicologia in Italia, un ambito in cui la ricerca era strettamente connessa alla valorizzazione e alla comprensione delle diverse identità culturali regionali attraverso la musica. La collaborazione tra Diego Carpitella, uno dei pionieri dell'etnomusicologia in Italia, e altri studiosi come de Martino, Franco Cagnetta, Nataletti⁸, Tullio Seppilli, ma anche figure come Leo Levi, Andreas Fridolin Weis Bentzon⁹, Sergio Liberovici, Paul Collaer, Marius Schneider, Ottavio Tiby, Claudie Marcel-Dubois, Maguy Andrall, Alberto Mario Cirese, illustra un modello di lavoro interdisciplinare che è fondamentale nell'antropologia. Questo tipo di collaborazione evidenzia un approccio che riconosce l'importanza delle diverse prospettive e competenze nel costruire una comprensione più ricca e sfaccettata delle culture musicali locali. La scelta di concentrarsi su regioni specifiche, come la Sardegna¹⁰, e la creazione di un corpo di lavoro che segue le ricerche iniziali di altri studiosi, mostra un impegno nel documentare e analizzare le tradizioni musicali in maniera dettagliata e rispettosa del contesto culturale specifico.

Inoltre, il riferimento a figure internazionali nel campo dell'etnomusicologia, sottolinea l'importanza della collaborazione e del dialogo tra diverse scuole di

⁸ Nataletti, Collaer, Schneider, Tiby, Marcel Dubois, Andrall nel 1955 lavorano in Sicilia dove raccolgono 193 documenti sonori (raccolta 27 degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia). Cfr. Ferretti 1993.

⁹ Tra il 1957 e il 1958 Andreas Fridolin Weis Bentzon, etnomusicologo danese, realizza un'ampia ricerca in Sardegna sulle pratiche musicali e i repertori delle launeddas (un aerofono polifonico costituito da tre canne ad ancia semplice, di cui due melodiche e un bordone, che viene suonato utilizzando una tecnica particolare di respirazione circolare). La raccolta di Bentzon è conservata presso gli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. La raccolta 36 è costituita da 220 brani.

¹⁰ Numerosi gli studiosi attivi che attualmente svolgono le loro ricerche in Sardegna e che si muovono principalmente attorno alla Cattedra di Etnomusicologia dell'Università di Cagliari tenuta da Macchiarella: fra gli altri, Paolo Bravi, Fabio Calzia, Marco Lutz, Marcello Marras, Roberto Milleddu, Diego Pani, Sebastiano Pilosu. Varie ricerche vengono svolte in collaborazione con l'Istituto Superiore Etnografico della Sardegna (ISRE) diretto da Stefano Lavra.

pensiero a livello globale. Questi scambi internazionali non solo arricchiscono le ricerche locali ma contribuiscono a una più ampia comprensione delle musiche del mondo, inserendole in un contesto comparativo che valorizza sia le unicità sia le interconnessioni tra culture diverse. Da un punto di vista antropologico, il lavoro di queste figure nel decennio degli anni '50 ha anche un impatto significativo sulla metodologia di ricerca in etnomusicologia, promuovendo l'uso di tecniche di campo etnografiche e l'integrazione di approcci qualitativi che valorizzano la voce e le esperienze delle comunità studiate. Ciò rappresenta un passo importante verso una maggiore eticità nella ricerca, rispettando la dignità e l'autonomia culturale dei soggetti coinvolti.

Dal 1959 al 1960 Diego Carpitella si dedica ad un'importante missione etnografica interdisciplinare¹¹ condotta da Ernesto de Martino per lo studio del fenomeno del tarantismo in Salento (Puglia). Come descrisse l'etnologo campano a proposito dell'imminente lavoro sul campo:

[...] formula strutturale dell'équipe che stava per iniziare il lavoro sul campo: uno storico delle religioni come direttore dell'équipe e un gruppo di quattro giovani collaboratori rispettivamente addestrati in psichiatria, psicologia, etnomusicologia e antropologia culturale. Tale formula sembrò infatti come la più adatta alla prospettiva essenzialmente storico-religiosa dell'indagine, e alla necessità di controllare la validità di questa stessa prospettiva rispetto al fenomeno da analizzare: lo psichiatra, lo psicologo, l'etnomusicologo erano cioè chiamati a sorvegliare le interpretazioni dello storico, a mobilitare le proprie competenze tecniche per segnalare allo storico le istanze delle loro discipline, e al tempo stesso ad avvertire i limiti delle proprie "spiegazioni" sotto lo stimolo delle istanze storico-religiose che venivano continuamente proposte. [...] ci parve opportuno accogliere nell'équipe una assistente sociale, che in forma

¹¹ La ricerca del 1959, realizzata da un'équipe (Carpitella, etnomusicologo, Giovanni Jarvis, psichiatra; Letizia Jarvis-Comba, psicologa; Amalia Signorelli, antropologa; Vittoria De Palma, assistente sociale; Franco Pinna, fotografo) guidata dall'etnologo Ernesto de Martino tra il 26 giugno e il 3 luglio nei paesi di Nardò, Galatina e Muro Leccese, forma la raccolta 48 degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia di Santa Cecilia, mentre quella del 1960, condotta solo da Carpitella tra il 6 e il 16 giugno a Bari, Sanarica, Martino, Muro Leccese, Taviano, Ruffano e Avetrana (TA), raccoglie 55 documenti sonori che sono conservati nella Raccolta 53 degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Cfr. Ferretti 1993.

discreta e nei limiti consentiti dal carattere storico-religioso dell'indagine, ci ricordasse che i tarantati e quanti erano impegnati nel tarantismo erano non soltanto "documenti" per una ricostruzione storica, ma persone vive di una società definita, cittadini dello Stato Italiano, e che se nella prospettiva storico-religiosa erano da valutare come documenti, ciò avveniva soltanto per una astrazione altrettanto necessaria quanto provvisoria, e tanto più legittima nel suo rigore metodologico.

[...] La primavera del '59 fu impiegata in sede per svolgere un seminario in preparazione della ricerca sul campo. Si trattava di stabilire un primo contatto con la letteratura sull'argomento, di concordare un linguaggio scientifico comune in rapporto ai vari aspetti del fenomeno, di pianificare per quanto possibile la indagine sul campo, di ripartire i compiti in modo chiaro (de Martino 1961, pp. 56-58).

L'organizzazione dell'équipe per il lavoro sul campo descritta rivela una comprensione profonda della necessità di un approccio interdisciplinare nella ricerca antropologica, soprattutto quando si indaga un fenomeno complesso come il tarantismo. L'integrazione di discipline diverse, sotto la guida di uno storico delle religioni, riflette l'obiettivo di comprendere il fenomeno non solo attraverso la lente storico-religiosa, ma anche attraverso prospettive complementari che possono arricchire l'interpretazione e la comprensione del fenomeno stesso. Lo storico delle religioni, assumendo il ruolo di direttore, garantisce che l'indagine mantenga un forte ancoraggio nel contesto storico-religioso, essenziale per comprendere il tarantismo in quanto fenomeno culturale e spirituale. Tuttavia, l'inclusione di specialisti in psichiatria, psicologia, etnomusicologia e antropologia culturale è cruciale per un'analisi olistica. Questi collaboratori sono chiamati a monitorare e sfidare le interpretazioni dello storico, introducendo le loro competenze tecniche per garantire che le interpretazioni siano valide sotto vari punti di vista scientifici. Inoltre, il loro ruolo è quello di evidenziare i limiti delle proprie discipline, creando un dialogo interdisciplinare che arricchisce l'analisi. L'aggiunta di una assistente sociale all'équipe e rappresenta un ponte tra le astrazioni accademiche e il contesto sociale e umano dei soggetti studiati. L'assistente sociale aiuta a ricordare che i soggetti del tarantismo non sono solo "documenti" o casi di studio, ma individui

viventi e parte di una comunità più ampia. Questo inserimento garantisce che l'indagine non perda di vista l'impatto umano e sociale del fenomeno, promuovendo una ricerca che sia eticamente consapevole oltre che scientificamente rigorosa. Il seminario di preparazione svolto nella primavera del '59 dimostra ulteriormente l'importanza di un lavoro preparatorio approfondito. Stabilire un linguaggio scientifico comune e pianificare l'indagine sul campo sono passaggi fondamentali per garantire che tutti i membri dell'équipe possano lavorare efficacemente insieme, con una chiara comprensione dei propri ruoli e delle aspettative.

Gli anni Settanta, i nuovi filoni di ricerca e l'etnomusicologia visiva

La sfida di sintetizzare l'evoluzione e la ricchezza degli studi etnomusicologici in Italia riflette l'ampia gamma di approcci e metodologie adottati dai ricercatori nel campo. Da metà degli anni Settanta¹², abbiamo assistito a un'esplosione di interesse verso la diversità delle tradizioni musicali italiane¹³, esplorate sia da una prospettiva locale che globale. Questi studi hanno notevolmente arricchito la nostra comprensione delle culture musicali, rivelando come la musica possa agire come uno specchio delle dinamiche sociali e culturali.

Il continuo impegno nel produrre monografie dettagliate su specifici strumenti musicali o generi arricchisce ulteriormente il campo, sottolineando l'importanza di una comprensione approfondita di ogni elemento culturale. Questo impegno accademico non solo conserva il patrimonio culturale musicale ma facilita anche un dialogo più ampio tra diverse discipline antropologiche e tra culture diverse.

¹² Di notevole importanza sono anche le ricerche sul mondo popolare che sono state realizzate nell'ambito della Regione Lombardia (AESS-Archivio di Etnografia e Storia Sociale), da studiosi, tra i quali lo stesso R. Leydi, R. Meazza, B. Pianta, Glauco Sanga, P. Sassu e I. Sordi. I risultati di queste indagini sono stati pubblicati a partire dagli anni '70, nella collana *Mondo popolare in Lombardia*, che raccoglie saggi di antropologia ed etnomusicologia relativi al patrimonio popolare, materiale e immateriale, delle diverse province lombarde.

¹³ Da segnalare le importanti indagini etnografiche di Sassu in Liguria, in Friuli, in Lombardia, ma anche nel Bresciano, nel Bergamasco, in Valcamonica nel 1974, in Val d'Ossola e Valsassina tra il 1975 e il 1977, tra le mondine della provincia di Pavia e i ladini del Trentino e dal 1976 ha svolto ricerche sulle polivocalità dell'arco alpino.

Ma negli Anni Settanta si sviluppa l’etnomusicologia visiva, come documentato nel film “Meloterapia del tarantismo” di Diego Carpitella¹⁴ (De Martino 1961), evidenzia l’importanza della registrazione audiovisiva nell’analisi dei fenomeni culturali, in particolare del tarantismo. Questo approccio ha permesso non solo di catturare gli aspetti musicali e danzanti del fenomeno, ma anche di esplorare le dimensioni corporee e cinestesiche, elementi cruciali per la comprensione delle pratiche culturali in contesti di tradizione orale e performative. La ricerca di Carpitella ha segnato un punto di svolta, promuovendo l’uso del cinema nel campo dell’etnomusicologia, superando le tradizionali barriere metodologiche e favorendo una più ricca documentazione visiva e sonora delle culture.

Tabella 2 | dal 1959 al 2012 |¹⁵

ANNO		
1959	Ricerca interdisciplinare di de Martino	Inclusione di nuove discipline come il cinema nella ricerca etnomusicologica.
1960	Produzione di “Meloterapia del tarantismo”	Primo documento audiovisivo significativo in etnomusicologia in Italia
Anni '70-'90	Sviluppo di un’antropologia visiva /Carpitella	Ampliamento del campo dell’etnomusicologia visiva con nuovi progetti e collaborazioni internazionali.
1973-74	<i>Pubblicazione di Cinesica 1 Napoli, 1973; Cinesica 2 Barbagia, 1974</i>	I filmati sulla Cinesica culturale
1982	Produzione dei film “I Suoni” da parte della Rai	Uso del cinema per descrivere il fenomeno musicale in diverse regioni italiane.
1985	3a Rassegna del Film Etnomusicale a Firenze	Sottolineatura dell’importanza dell’etnomusicologia visiva come parte integrante del documento etnografico.
2010	Pubblicazione di “Vedere la musica” di G. Adamo	Riflessioni sull’uso del video e del film nella ricerca etnomusicologica.
2012	Pubblicazione di “Filmare la musica. Il documentario e l’etnomusicologia visiva» di Leonardo D’Amico	Ricostruzione della storia dell’etnomusicologia visiva: gli stili, le tecniche di ripresa e di montaggio, gli approcci teorici e metodologici del documentario etnomusicale

¹⁴ Considerato il primo documento di etnomusicologia visiva italiano, 1960. (100 metri di pellicola 16mm).

¹⁵ Questa tabella riassume le fasi chiave dell’etnomusicologia visiva in Italia, evidenziando come l’integrazione di strumenti audiovisivi abbia arricchito la comprensione e la documentazione dei fenomeni culturali.

Il 29 novembre 1973 segna un momento cruciale per l'etnomusicologia italiana con l'avvio del primo Convegno di studi etnomusicologici¹⁶, evento pionieristico noto per il suo approccio interdisciplinare. Tale orientamento mirava a fondare una base teorica solida per la disciplina, un ambito di studi che si stava allora definendo con crescente chiarezza nel panorama accademico italiano (Carpitella 1975).

Diego Carpitella, una figura emblematica in questo campo, ha sottolineato l'importanza dell'oralità come tratto distintivo delle fonti del folklore musicale. Secondo Carpitella, la qualità dei materiali raccolti dipende significativamente dalle modalità di raccolta e registrazione. Questo aspetto tecnico non è solo una questione di fedeltà sonora ma si intreccia strettamente con il discorso teorico sull'autenticità e l'integrità del materiale raccolto.

Il convegno del 1973 ha quindi posto le basi per un'indagine più approfondita sui metodi di registrazione e su come questi influenzano la percezione e la comprensione della musica di tradizione orale. L'asse portante di questo dibattito era il riconoscimento che la documentazione sonora non è semplicemente un supporto informativo, ma un nucleo vitale per la trasmissione e la preservazione delle culture musicali (*Ibidem*).

Il convegno di Roma ha segnato un importante punto di svolta per l'etnomusicologia, fornendole per la prima volta un quadro istituzionale e accademico. Questo evento rappresentò un'occasione privilegiata di incontro e di scambio tra studiosi di diverse discipline, quali l'acustica, l'antropologia, la demologia, l'etnologia, l'etnomusicologia, la filologia romanza e la musicologia. La "particolare collocazione di confine con aree disciplinari diverse" evidenziata da Roberto Leydi (ivi, p. 117) mise in luce sia le ragioni del suo isolamento che la sua specificità nel superare i diversi "orizzonti disciplinari".

Come evidenziato da Diego Carpitella, il convegno di Roma fu il culmine di venticinque anni di ricerche sul campo, durante i quali furono raccolti migliaia di documenti sonori. È fondamentale riconoscere anche il ruolo cruciale degli archivi sonori principali nell'appoggiare la ricerca e nel lavoro di documentazione,

¹⁶ Il Convegno si è svolto a Roma dal 29 novembre al 2 dicembre 1973. L'anno dopo nacque la SIE (Società Italiana di Etnomusicologia) di cui Carpitella fu presidente e nel 1982 iniziò le pubblicazioni la rivista *Culture musicali* da lui stesso diretta.

catalogazione e tutela dei materiali raccolti. Tra questi archivi spiccano il CNSMP dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, l'Archivio Etnico Linguistico-Musicale della Discoteca di Stato, l'Archivio Etnofonico Siciliano e l'Istituto Ernesto de Martino.

Il dialogo tra musicologi ed etnomusicologi, stimolato dal convegno, ha gettato le basi per l'approfondimento di temi che negli anni successivi diventarono centrali nel dibattito etnomusicologico. Tra questi, il rapporto tra la musica colta e popolare¹⁷, tra scrittura e oralità, e lo studio di un repertorio di frontiera tra le due discipline, come quello della musica liturgica e paraliturgica di tradizione orale.

Dal punto di vista antropologico, l'incontro di Roma rappresenta un esempio emblematico di come le intersezioni tra diverse discipline possano arricchire lo studio di un fenomeno culturale, evidenziando la ricchezza intrinseca della diversità metodologica e tematica nell'approccio agli oggetti di studio. Questa convergenza di discipline ha permesso non solo di ampliare le prospettive analitiche ma anche di sottolineare l'importanza dell'interdisciplinarietà nell'accademismo moderno (*Ibidem*).

La vasta raccolta di migliaia di brani registrati, superando i ventimila, ha spinto gli etnomusicologi a sviluppare un sistema di classificazione per gestire tale mole di materiale. Tra gli studiosi che hanno adottato questa prospettiva, spicca Leydi, il quale nel 1973, nel suo rinomato lavoro "*I Canti popolari italiani*", ha delineato una classificazione dei repertori di musiche della tradizione orale italiana. In questo saggio, Leydi ha introdotto nel dibattito teorico dell'etnomusicologia italiana emergenti questioni di rilievo, come la necessità di un'identificazione storico-geografica degli stili musicali folklorici, che si distingue anche se si integra con la stratificazione socio-antropologica delle forme musicali.

¹⁷ Sul tema del dibattito sulla musica colta e popolare cfr. Macchiarella 1990b.

Sono gli anni del saggio sulle *Forme e strutture* (Leydi 1996b), in cui lo studioso sottolinea chiaramente le difficoltà di utilizzare un sistema di classificazione¹⁸ che permetta di individuare e descrivere la “tradizione popolare italiana¹⁹.”

L'Italia, secondo Leydi, mostra ancora oggi i segni di una frammentazione culturale evidente, manifestandosi in un mosaico di aree e sub-aree culturali. Queste regioni culturali sono in molti casi interconnesse, ma sono anche legate a territori culturali più ampi che si estendono oltre i confini nazionali e persino al di fuori del continente europeo. Questo fenomeno evidenzia la complessità e la diversità culturale presente in Italia, indicando la persistenza di identità regionali e la presenza di influenze culturali esterne (Camara de Landa 2015).

L'etnomusicologia e l'università

L'evoluzione dell'etnomusicologia in Italia è stata caratterizzata da un riconoscimento accademico tardivo, ma significativo. Le cattedre di Etnomusicologia, istituite prima a Roma e poi a Bologna, rappresentarono un importante passo avanti nella formalizzazione della disciplina. Le figure di spicco come Carpitella e Leydi hanno dato vita alle due principali scuole etnomusicologiche italiane, ciascuna con percorsi, temi, aree e metodologie di ricerca distinti. Il ritardo istituzionale nel concedere spazio all'etnomusicologia nelle università è stato colmato dall'intraprendenza dei titolari di cattedra, che hanno creato luoghi di incontro extrauniversitari come gli eventi dell'Accademia Chigiana di Siena e

¹⁸ Tra gli studiosi che si sono occupati in modo approfondito della classificazione della musica di tradizione orale italiana va menzionato Sandro Biagiola (1985); anche l'etnomusicologo Walter Brunetto si è occupato, tra l'altro, della catalogazione e sistematizzazione dei documenti sonori raccolti presso gli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia di Santa Cecilia (Brunetto 2012); cfr. anche il catalogo www.nota.it e della casa editrice LIM.

¹⁹ Una particolare attenzione merita il progetto editoriale condotto dall'Accademia Nazionale di Santa Cecilia in collaborazione con l'editore Squilibri. Nel corso degli anni, questo progetto ha arricchito il catalogo con diverse edizioni critiche delle fonti sonore storiche degli Archivi di Etnomusicologia. Questi volumi non solo valorizzano un patrimonio importante di documenti sonori, ma consentono anche di tracciare la storia degli studi etnomusicologici in Italia. Numerosi volumi relativi alle ricerche degli anni '50 e '60 sono stati pubblicati nella serie AEM, Archivi di Etnomusicologia, curati da rinomati etnomusicologi (Carpitella, Cirese, Collaer, de Martino, Nataletti, Seppilli, Uccello) del passato ma anche del presente (Adamo, Agamennone, Ricci, Tucci, Lutz, Lombardi). Per consultare il catalogo completo delle pubblicazioni, si rimanda al sito www.squilibri.it (Abruzzo, Basilicata, Brianza, Calabria, Liguria, Molise, Puglia, Umbria, Val d'Aosta).

dell'Autunno musicale di Como. La libera docenza ottenuta da Carpitella nel 1968 ha segnato un importante traguardo, aprendo la strada per l'istituzione della prima cattedra di Etnomusicologia in Italia nel 1976, alla quale Carpitella è stato titolare fino alla sua scomparsa nel 1990. Leydi ha poi assunto la cattedra presso l'Università di Bologna nel 1980, consolidando ulteriormente il campo accademico dell'etnomusicologia nel paese.

Nel corso degli anni '90, le cattedre di etnomusicologia hanno continuato a proliferare nelle università italiane, segnando una crescita significativa della disciplina. L'approccio didattico di Carpitella, incentrato sulla flessibilità e sulla libertà di pensiero, ha contribuito a ispirare generazioni di studenti e ricercatori, come testimoniano le riflessioni di Agamennone e Di Mitri (Ibidem).

Il quadro frammentato della disciplina e la diversità degli oggetti di studio implicano, secondo Giannattasio, «modalità di ricerca, di applicazione metodologica e modelli teorici di riferimento talmente differenziati [...] che non è più possibile con certezza dire di che cosa si occupi l'etnomusicologia» (ivi, p. 456). Nella stessa prospettiva si muove anche il dibattito emerso nel corso del Seminario organizzato dalla Fondazione Cini di Venezia nel 2013, dal titolo *Prospettive di una musicologia comparata nel XXI secolo: Etnomusicologia o Musicologia Transculturale?*

Si è trattato di una importante occasione per Adamo, Arcangeli, Bonanzinga, Caruso, Facci, Garofalo, Giannattasio, Giuriati, Guizzi, Macchiarella, Ricci, Scaldaferrì, Staiti, dibattere l'attuale statuto scientifico della disciplina che si è confrontata con etnomusicologi internazionali. Nella prolusione al seminario, Giannattasio ha introdotto una serie di temi di discussione e alcune preoccupazioni «quali quella della riduzione del ruolo degli etnomusicologi a "filologi delle diverse musiche un tempo di tradizione orale» Secondo lo studioso, anche se il termine etnomusicologia mantiene una sua valenza, esso dovrebbe essere sostituito con quello di «musicologia transculturale» (Ibidem).

Un fronte ancora aperto sarà probabilmente quello sulla definizione e categorizzare:

Il bisogno continuo di definire, categorizzare, generalizzare, ci porterebbe probabilmente a un ennesimo e raffinato travestimento del mito, in cui trovare

un noi, finissimi e occidentalissimi pensatori, separati dagli altri. È forse giunto il momento di liberarsi dal peccato originale, superare l'ansia da definizione, levare l'ancora, immergersi nella logica sfumata, nelle ombre e nelle transizioni, diventare transculturali, e proseguire con rinnovato entusiasmo nell'imprevedibile cammino della conoscenza. (Adamo 2013, p. 387)

L'osservazione di Adamo evidenzia chiaramente una critica alla tendenza degli studiosi di cercare costantemente di definire, categorizzare e generalizzare le esperienze, portando spesso a una visione distorta della realtà e alla creazione di barriere. Suggerisce, inoltre, di superare questa modalità di analisi e abbracciare invece un approccio più trasversale, che riconosca la complessità e la fluidità delle identità culturali.

1.2 «Paesaggi sonori», schizophonie, geografie musicali, mappe linguistiche

“Non esiste uno spazio vuoto o un tempo vuoto.
C'è sempre qualcosa da vedere, qualcosa da sentire.
Infatti, per quanto cerchiamo di creare silenzio,
non ci riusciamo”.
(John Cage)

Il titolo di questo paragrafo prende spunto da uno degli studi più importanti di Murray Schafer che ha dedicato all'importanza dell'ascolto nella storia umana e ai «Paesaggi Sonori»²⁰, esplorando fino all'ecologia acustica.

Murray Schafer, compositore, teorico musicale e ambientalista canadese, è una figura di spicco nel mondo dell'ecologia acustica e dei paesaggi sonori. Attraverso la sua ricerca innovativa e le sue opere, ha gettato le basi per una comprensione più profonda dell'ambiente sonoro circostante e della sua interazione con la cultura umana (Bull-Back 2003).

²⁰ Murray Schafer ha coniato il termine «Soundscape» 'paesaggio sonoro' nel suo libro *The Tuning of the World*, scritto nel 1977.

La sua opera ha generato negli anni successivi una grande quantità di progetti sul paesaggio sonoro in tutto il mondo. Le preoccupazioni di Schafer sono pedagogiche, in quanto i suoi scritti mostrano come si deve ascoltare il mondo, e normative, nel loro rifiuto del «rumore» che costituisce gran parte del suono urbano²¹.

Ascoltare per Schafer non è un'azione meramente descrittiva, bensì cognitiva, carica di valori gerarchizzata. Il silenzio imposto al suono nel discorso accademico è indicativo di un più vasto silenzio imposto nell'ambito della politica e della vita quotidiana.

Ma il pioniere nel campo dell'ecologia acustica, ci mette in guardia sulle conseguenze di vivere in un mondo sempre più inquinato dal rumore, dove i suoni naturali sono soffocati dalle creazioni umane:

[...] Non siamo più in grado di udire i suoni del mondo naturale e che i nostri leader non sono più in grado di ascoltare noi. Entrambe le tendenze sono di cattivo auspicio per il mondo naturale e per il processo democratico (ivi, p.27).

Il concetto di paesaggio sonoro è al cuore dell'opera di Schafer. Egli, infatti, sostiene che il mondo sonoro che ci circonda è un'opera d'arte complessa e in continua evoluzione. Nel suo saggio *The Tuning of the World* lo studioso canadese sostiene che tutti noi soffriamo di una sovrabbondanza di informazioni acustiche ed esplora modi per ripristinare la nostra capacità di ascoltare le sfumature dei suoni che ci circondano (Schafer 1977). Questo studio è un'esplorazione pionieristica del nostro ambiente acustico, passato e presente, e un tentativo di immaginare cosa potrebbe diventare, e soprattutto uno spazio in cui si discute in dettaglio della nostra relazione con il suono e l'ambiente sonoro circostante:

²¹ «Per quanto ci riguarda, uno dei primi segni di interesse antropologico per gli ambienti sonori si lega alla nozione di spazio acustico (acoustic space) introdotta negli anni '50 dall'antropologo Edmund Carpenter (1953). A questa nozione, lo studioso associa il concetto di punto di ascolto (ear-point) come corrispettivo della più comune nozione di punto di vista (view-point)». (Ronzon 2010, p.12).

[...] qual è la relazione tra l'uomo e i suoni del suo ambiente e cosa accade quando quei suoni cambiano? Gli studi sul paesaggio sonoro cercano di unificare le diverse osservazioni scientifiche (ivi, p. 3).

Concetti basilari e rivoluzionari nell'ecologia acustica e nell'analisi dei paesaggi sonori, che hanno contribuito a ridefinire il modo in cui percepiamo e interagiamo con il mondo sonoro.

Schafer²² proprio per questo suo approccio è considerato il padre dell'ecologia acustica, un metodo che esamina l'importanza dell'ascolto attivo e consapevole, invitando le persone a diventare ascoltatori critici e a considerare l'impatto dei suoni sulla loro esperienza di vita.

Il saggio *The Tuning of the World* è stato un punto di svolta. Lo studioso canadese ha esaminato i cambiamenti nei paesaggi sonori dovuti all'urbanizzazione e alla tecnologia, evidenziando come tali cambiamenti abbiano un impatto sulla cultura, sull'identità e sulla qualità della vita. Questo libro ha ispirato musicisti, urbanisti, ambientalisti, teorici culturali, e antropologi, spingendoli a considerare il suono come un elemento fondamentale nella progettazione degli spazi e nella comprensione delle comunità.

La «Schizophonia» di Schafer

In questo libro, infatti, viene coniato dal compositore e studioso canadese il termine «Schizophonia» per descrivere la condizione risultante dalla separazione di un

²² Schafer non si è limitato alla sola teoria musicale. Opere come *Five Village Soundscapes* (1974) documentano e analizzano i paesaggi sonori di diverse comunità nel mondo, evidenziando le peculiarità culturali dei suoni locali. Nel 1975, i membri del *World Soundscape Project* (Peter Huse, Jean Reed, Howard Broomfield, Bruce Davis e R. Murray Schafer) viaggiarono attraverso il Nord Europa con un furgone Volkswagen con l'idea iniziale di confrontare il paesaggio sonoro del Canada con quello di alcuni villaggi europei. Volevano documentare i modelli sonori della vita nei villaggi: «Prima di tutto, speravamo che fosse lontano da una strada principale, che fosse autonomo e non contiguo ad altri insediamenti, che i suoi edifici fossero abbastanza strettamente raggruppati in modo che le attività sonore del villaggio costituissero i maggiori eventi nella tranquilla campagna circostante, che il villaggio avesse una vita sociale forte e coesa - ma non così coesa da resistere a curiosi intrusi come noi - che avesse alcuni segnali acustici di distinzione, alcuni suoni vernacolari insoliti, alcuni buoni ambienti in cui registrare e un parlante nativo che conoscesse sia il dialetto regionale sia l'inglese fluente» (Davis 1977, p. 2).

suono dal suo contesto originale attraverso la registrazione e la trasmissione o la riproduzione.

La «Schizophonia» di cui parla Schafer si riferisce quindi alla frammentazione dell'esperienza sonora che avviene quando i suoni vengono estratti dal loro contesto temporale e spaziale originario. Questo fenomeno è diventato sempre più comune con l'avvento delle tecnologie di registrazione e riproduzione audio, che permettono di ascoltare suoni e musiche indipendentemente dal contesto in cui sono stati originariamente prodotti. Ad esempio, ascoltare una registrazione di canto di uccelli o musica da una parte del mondo mentre ci si trova in un altro luogo.

Schafer critica la «Schizophonia» per vari motivi, tra cui la potenziale perdita di connessione con l'ambiente sonoro naturale e culturale, e per come essa possa contribuire a un senso di alienazione e disorientamento nell'esperienza umana del suono. Egli promuove invece un ascolto più consapevole e un apprezzamento dei paesaggi sonori naturali e umani, sottolineando l'importanza di preservare e valorizzare la diversità sonora del mondo. Ed infatti in questo passaggio parla, tra l'altro, dell'unicità del suono con un valore «uncounterfeitable» che non può essere appunto contraffatto:

Schizophonia: The Greek prefix schizo means split, separated; and phone is Greek for voice. Schizophonia refers to the split between an original sound and its electroacoustical transmission or reproduction. It is another twentieth-century development. Originally all sounds were originals. They occurred at one time in one place only. Sounds were then indissolubly tied to the mechanisms that produced them. The human voice traveled only as far as one could shout. Every sound was uncounterfeitable, unique. Sounds bore resemblances to one another, such as the phonemes which go to make up the repetition of a word, but they were not identical. Tests have shown that it is physically impossible for nature's most rational and calculating being to reproduce a single phoneme in his own name twice in exactly the same manner. Since the invention of electroacoustical equipment for the transmission and storage of sound, any sound, no matter how tiny, can be blown up and shot around the world or packaged on tape or record for the generations of the future. We have split the sound from the maker of the sound. Sounds have been

torn from their natural sockets and given an amplified and independent existence. Vocal sound, for instance, is no longer tied to a hole in the head but is free to issue from anywhere in the landscape. In the same instant, it may issue from millions of holes in millions of public and private places around the world or it may be stored to be reproduced at a later date, perhaps eventually hundreds of years after it was originally uttered. A record or tape collection may contain items from widely diverse cultures and historical periods in what would seem to a person from Ny century but our own a meaningless and surrealistic juxtaposition (Schafer 1994, p. 90).

Questo fenomeno della «schizophonia», per Schafer, ha reso il suono indipendente dalla sua fonte naturale, permettendo una sua esistenza «amplificata e ubiqua» e di conseguenza, le collezioni sonore, secondo Schafer, possono ora coinvolgere una vasta gamma di culture de epoche, creando combinazioni che sarebbero apparse incomprensibili e surreali in passato, riflettendo l'unicità e la complessità dell'era moderna.

Ma l'eredità di Murray Schafer nell'ecologia acustica è di portata globale. Le sue idee, infatti, hanno influenzato non solo il mondo della musica e della teoria musicale, ma hanno anche spaziato nell'architettura, nell'urbanistica, nelle scienze ambientali e nell'attivismo culturale. Schafer ha dimostrato che il suono non è semplicemente un fenomeno fisico, ma «una chiave per comprendere le complesse interazioni tra l'uomo e l'ambiente». Attraverso il suo lavoro, ha aperto nuove prospettive di ricerca, creatività e consapevolezza ambientale, lasciando un'eredità duratura che continuerà a influenzare la comprensione del rapporto tra suoni, spazi e cultura.

Nei Paesaggi sonori di Bull-Back

Murray Schafer sottolinea in un saggio presente nei "Paesaggi sonori" (Bull-Back 2008) un aspetto molto importante e ribadisce che, nonostante siamo costantemente esposti ai suoni, non tutti scelgono di ascoltarli attivamente. Infatti, lo studioso canadese esplora come questa selezione nell'ascolto possa influenzare

significativamente come accade, per esempio, negli eventi storici, suggerendo che sia le rivoluzioni che le cadute dei dittatori possano essere collegate alla capacità o incapacità di ascoltare.

Schafer suggerisce che “sempre chi ascolta detiene il potere”. Questo solleva quesiti cruciali riguardo all’ascolto: «chi ascolta effettivamente, cosa viene ascoltato, e quali voci o segnali vengono ignorati o trascurati?» Questi interrogativi invitano a riflettere sull’importanza dell’ascolto attivo e su come la sua assenza possa influenzare dinamiche sociali e decisionali. Infatti, secondo Schafer esistono anche “suoni” definiti per la prima volta “rivoluzionari”:

Grandi rumori, come quelli dei cannoni, delle campane delle chiese, dei motori a vapore e dei jet, hanno cambiato la storia non meno dei proclami più altisonanti. Altrettanto hanno fatto suoni piccoli, pronunciati in sussurri durante riunioni clandestine (ivi, p. 29).

In ciascuno di questi casi lo studioso canadese passa in rassegna alcuni esempi di cambiamenti sociali significativi attribuibili a eventi sonori ed esplora il concetto di un Dio onnisciente, capace di comprendere ogni lingua e pensiero, che sta alla base di molte religioni, e riflette sulle pratiche rituali atte a facilitare la comunicazione con il divino. La descrizione evoca interrogativi sulla natura della fede e sulla funzione degli oggetti e dei riti religiosi, come le campane della chiesa, che segnalano non solo il tempo della preghiera ma anche la consacrazione dello spazio e del tempo.

Il «paesaggio sonoro», termine coniato dall’autore, è il «nostro ambiente sonoro», l’insieme sempre presente di rumori con cui tutti noi conviviamo.

[...] A partire dai suoni primordiali della natura, abbiamo sperimentato una complessità sempre crescente del nostro ambiente sonoro. Con lo sviluppo della civiltà, nuovi rumori sorgono intorno a noi: dalla ruota scricchiolante, il clangore del martello del fabbro e il lontano scricchiolio dei treni a vapore fino all’“imperialismo sonoro” degli aeroporti, delle strade cittadine e delle fabbriche (ivi, p. 30).

Schafer sostiene che la società soffre di un'eccessiva abbondanza di informazioni acustiche e di una proporzionale diminuzione della nostra capacità di percepire le sfumature e le sottigliezze del suono. Il nostro compito, sostiene Schafer, è quello di «ascoltare, analizzare e fare distinzioni»: [...] «Come società siamo diventati più consapevoli dei rifiuti tossici che possono entrare nel nostro corpo attraverso l'aria che respiriamo e l'acqua che beviamo» (Ibidem). Lo studioso canadese sottolinea l'importanza di discernere i suoni che ci arricchiscono e ci nutrono e di utilizzarli per creare ambienti più sani. A tal fine, spiega come classificare i suoni, apprezzandone la bellezza o la bruttezza, e fornisce esercizi e «passeggiate sonore» per aiutarci a diventare più discriminanti e sensibili ai suoni che ci circondano (Ibidem).

Il «Soundscape», come movimento delle avanguardie artistiche e musicali

Parallelamente nel contesto dell'evoluzione culturale e artistica della seconda metà del XX secolo, si assiste a un'ambiziosa rivalutazione del senso dell'udito, elevato al livello di importanza del senso della vista in una società prevalentemente orientata verso il visivo. Questo cambiamento paradigmatico viene esplorato attraverso il lavoro di Raymond Murray Schafer e dei suoi collaboratori, che propongono una nuova comprensione dell'ambiente sonoro o «Soundscape». Il movimento intellettuale dietro questa trasformazione include influenze provenienti da diverse avanguardie artistiche e musicali: l'esplorazione del suono come elemento d'arredo da parte di Erik Satie con il suo «Ameublement sonoro», l'approccio rivoluzionario al silenzio di John Cage, la teoria degli «objects sonores» di Pierre Schaeffer (1966)²³ che trova un parallelo concettuale negli «objects trouvés» di Marcel Duchamp, e il concetto di «Soundscape» introdotto da Michael Southworth (1967)²⁴. Questi contributi sono ulteriormente arricchiti dalla pratica della *musique concrète*, dalla

²³ Per maggiori approfondimenti si veda Schaeffer P., *À la recherche de la musique concrète*, Paris, Éditions du Seuil, 1952; Id., *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*, Paris, Éditions du Seuil, 1966; Chion M., *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, Éditions Buchet-Chastel, 1983.

²⁴ Southworth M. F., *The sonic environment of cities*, Massachusetts Institute of Technology, Thesis, 1967.

environmental music, e significativamente dalla *ambient music*, a cui Brian Eno ha fornito un contributo fondamentale, fino alla «*soundscape composition*». Tali sviluppi riflettono un tentativo complesso e multidisciplinare di riconfigurare la percezione umana, riconoscendo il suono e il rumore come elementi chiave della nostra esperienza sensoriale e culturale²⁵.

Gli interrogativi di Steven Feld

Un altro contributo significativo agli studi sul «paesaggio sonoro» proviene da Steven Feld, il quale pone interrogativi fondamentali sull'argomento.

quale ruolo può avere la voce di un antropologo in questo gran mix che chiamiamo ecologia acustica e studi sul paesaggio sonoro? Come può una tale voce essere complementare alle voci degli storici, degli esperti di acustica, della performance, del design, della psicologia, della geografia, della musicologia, della composizione, dell'architettura, della filosofia o delle comunicazioni? (Colimberti 2004, p.43).

²⁵ A questo riguardo rimandiamo a riferimenti bibliografici più approfonditi, a partire da Schafer, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* Destiny Books, Rochester, Vermont, 1994. Originariamente pubblicato nel 1977 come *The Tuning of the World*, questo libro rappresenta una pietra miliare nel campo dell'ecologia sonora. A questo si aggiunge Truax B., *Acoustic Communication*, second Edition, Ablex Publishing, Westport, Connecticut, 2001. Truax esamina in dettaglio come il suono viene comunicato e percepito, con un focus specifico sulla composizione di *soundscape*. Westerkamp, H., *Linking Soundscape Composition and Acoustic Ecology* Organised Sound, 7(1), pp. 51-56, Cambridge University Press, Cambridge, 2002. In questo articolo, Westerkamp discute le relazioni tra la composizione di *soundscape* e l'ecologia acustica. Brian Eno. *Music for Airports / Ambient 1*, Editions EG, Londra, 1978. Benché sia un album musicale piuttosto che un testo, *Music for Airports* è fondamentale per comprendere la pratica della composizione di *soundscape*; Toop D., *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds* Serpent's Tail, Londra, 1995. Toop offre un'ampia panoramica della musica ambientale e della composizione di *soundscape*. Altri riferimenti eminenti di questi studi: McCartney A., *Soundwalking: Creating Moving Environmental Sound Narratives*, in the Oxford Handbook of Mobile Music Studies, Volume 2, ed. Sumanth Gopinath e Jason Stanyek, Oxford University Press, New York, 2014. Questo capitolo esplora il concetto di *soundwalking*. Licht A., *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, New York, Rizzoli, 2007. Licht discute l'arte sonora, inclusa la composizione di *soundscape*, attraverso le opere di artisti chiave. Krause B., *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*, Little, Brown and Company, New York, 2012. Krause esamina il mondo dei suoni naturali e la loro influenza sulla composizione di *soundscape*. Dyson F., *Sounding New Media: Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*, University of California Press, Berkeley, California, 2009. Dyson esplora l'importanza del suono e dell'ascolto nei media digitali e nell'arte contemporanea. Norman K., *Sounding Art: Eight Literary Excursions through Electronic Music*, Ashgate, Aldershot, Hampshire, 2004. Norman offre un'interpretazione unica delle intersezioni tra musica elettronica, composizione di *soundscape* e narrazione.

Un modo per rispondere, afferma Feld, «è osservando semplicemente come gli antropologi aderiscano alla posizione kantiana secondo la quale ogni conoscenza parte dall'esperienza»

Feld in realtà esprime una profonda preoccupazione per la rappresentazione accurata e coinvolgente dell'esperienza umana, delle voci e dell'umanità delle persone. E ribadisce che l'obiettivo dell'antropologia è quello esplorare:

[...] percepire, sentire, immaginare e agire come un altro individuo, nonostante la piena trasformazione in un'altra persona sia impossibile. La sfida di avvicinarsi e comprendere le diverse realtà umane è vista come un grande stimolo, che celebra e documenta la complessità e diversità umana in tutte le sue forme (ivi, p. 47).

Feld esprime una critica nei confronti dell'etnomusicologia tradizionale, essendo uno studioso che ha mirato a reinventare il suo approccio verso la musica e la cultura. Negli anni '60, Feld si è distaccato dalla musica per esplorare l'antropologia, scoprendo un «campo ibrido», l'etnomusicologia, che inizialmente lo ha deluso per il suo approccio convenzionale e «occidentalo-centrico». Critica appunto l'etnomusicologia per aver replicato metodi e priorità della musicologia occidentale, ignorando la ricchezza e la diversità delle pratiche musicali globali a favore di un approccio che valorizza virtuosismo, complessità e struttura sofisticata, simili ai canoni europei. Contrariato da queste limitazioni, Feld si è orientato verso la linguistica e le tradizioni orali, cercando un approccio meno vincolato da priorità estetiche e politiche occidentali. Il suo progetto di ricerca, intenzionalmente nominato come «un'etnografia del suono», mirava a esplorare le intersezioni tra suono, ambiente, linguaggio ed espressione musicale, distaccandosi dagli approcci tradizionali dell'etnomusicologia. Feld voleva indagare come il suono collega le persone al loro ambiente, attraverso un'analisi che considerasse la musica e il suono come sistemi simbolici profondamente integrati nelle esperienze umane, oltre i confini delle definizioni e categorie occidentali.

L'approccio transdisciplinare del Disegno nei paesaggi sonori

Interessante è l'approccio transdisciplinare che coinvolge la disciplina del Disegno nel tentativo di esplorare i paesaggi sonori. L'uso di strumenti e modelli provenienti da diverse discipline riflette infatti un'approfondita ricerca metodologica e un desiderio di comprendere in modo differente l'esperienza dei suoni nell'ambiente circostante. La sintesi di questa prospettiva è contenuta in uno studio e fa emergere un'opportunità curiosa per una comprensione multidimensionale dei paesaggi sonori e delle loro connessioni con l'ambiente visivo e spaziale (Bergamo 2018).

Basandosi sugli strumenti provenienti dalle discipline che afferiscono ai *soundscape studies* e sui modelli di descrizione eidografica tipici delle mappe, e raccordandoli con gli approcci contemporanei propri della disciplina del disegno, Bergamo, nel suo saggio *Il disegno del paesaggio sonoro*, indaga metodologie e pratiche transdisciplinari per rappresentare i «soundscapes»:

La nozione di Sound map non è sufficientemente controversa al di fuori del dominio critico dell'arte. Tra coloro che l'hanno messa in discussione già da alcuni anni c'è Steph Cesaro: a partire dalle mappe sonore disponibili online rileva come manchino ai field recording, comunemente impiegati, quelle griglie e quei confini che sono fondamentali per orientarsi con una mappa. Le onde sonore si frangono letteralmente sui corpi; superano i confini di corpi organici e inorganici in forma di vibrazioni. Del suono si fa esperienza simultaneamente dentro e fuori, ma mappare un luogo ha a che fare solo con il fuori. Ci aiuta a comprendere territori, a oggettivare e dissezionare paesaggi così che possano essere interpretati e percorsi (ivi, p. 58).

Quest'osservazione apre una riflessione profonda sulla natura multisensoriale della percezione umana e sulle limitazioni dei metodi tradizionali di rappresentazione spaziale.

Le mappe sonore, sebbene innovative, evidenziano una sfida intrinseca: la difficoltà di catturare l'essenza fluida e pervasiva del suono in strutture visive statiche. Questo dibattito riecheggia la tensione tra esperienza vissuta e

rappresentazione, un tema ricorrente in antropologia, soprattutto nel contesto dell'etnografia e della rappresentazione culturale.

La maggior parte della comunità scientifica, sottolinea Bergamo, è invece immersa maggiormente «nella geolocalizzazione di suoni su mappe online» e indica come esempio virtuoso il progetto “Soundcities”²⁶, diventato nel tempo un database globale cui può attingere e contribuire qualsiasi utente. Si tratta di «un progetto che, in effetti, può essere considerato paradigmatico: gratuito, globale, collaborativo, aperto» (*Ibidem*).

Gran parte delle mappature presenti in internet, secondo Bergamo, funziona approssimativamente allo stesso modo, «con più o meno libertà data agli utenti di caricare le proprie registrazioni, interfacce più o meno curate e vocazioni diverse, tra cui quella specifica a costruire archivi» (*ibidem*).

Bergamo s'interroga anche su cosa significa rappresentare o disegnare il paesaggio sonoro:

«disegnare il paesaggio sonoro può assumere in contesti differenti, selezionando casi studio eterogenei e provenienti da più discipline, al fine di discuterne le questioni salienti» (*ivi*, p. 69).

Tutto ciò riflette una sfida culturale più ampia: la crescente frammentazione disciplinare e la necessità di collaborazioni interdisciplinari più profonde per dare vita a modelli veramente completi. Questo sottolinea come la mappatura multisensoriale debba coinvolgere sia esperti di rappresentazione territoriale che di suono, in modo che le mappe risultanti non siano solo documentali, ma anche immersive e capaci di stimolare un'esperienza cognitiva completa.

²⁶ <https://www.soundcities.com> è stato il primo database online open source di suoni di città globali e di mappe sonore, utilizzando suoni trovati e registrazioni sul campo. Oggi sul sito sono presenti migliaia di suoni provenienti da tutto il mondo. Questo progetto offre al pubblico la possibilità di remixare le migliaia di registrazioni campionate in un database online. Un altro progetto importante è *Écouter Le Monde* di Monica Fantini, che coinvolge anche la città di Venezia. Un imponente database sonoro, disponibile con licenza creative commons, è *Freesound*, fondato nel 2005 dal Music Technology Group dell'Università di Barcellona e oggi frequentato da milioni di utenti, che possono caricare e scaricare suoni di ogni tipo. In un'altra direzione è orientato invece Blindwiki, creato da Antoni Abad per il padiglione catalano alla 50esima Biennale d'Arte di Venezia, è un progetto altamente specifico per non vedenti e ipovedenti. Include un padiglione accessibile, tour in barca a Venezia con partecipanti bendati guidati da non vedenti, e un'app mobile per condividere descrizioni vocali e registrazioni ambientali. BlindWiki è una piattaforma collaborativa che non solo segnala ostacoli architettonici, ma anche raccoglie esperienze, opinioni e storie, creando una mappa creativa di ciò che è invisibile (Bergamo 2018, p. 59)

Geografie musicali, i marcatori uditivi

Alain Corbin pone l'attenzione sullo spazio e il territorio della campana perché:

contribuiva a creare un'identità territoriale per gli individui che vivevano nel raggio del suo suono. Quando la sentivano suonare, i paesani e tutti coloro che si affacciavano nei centri delle antiche cittadine provavano un senso di radicamento nello spazio che mancava al nascente proletariato urbano. Il rintocco della campana era solo uno di una serie di marcatori che avviavano alla ricerca di un'identità che definiva l'essenza stessa del proletario (ivi, p.78)²⁷

Il ruolo del campanile e del suono delle campane nelle comunità, specialmente quelle rurali, è ricco di implicazioni socioculturali. Il campanile, con il suo suono pervasivo, non era solo un punto di riferimento fisico ma anche un forte simbolo della vita comunitaria e delle sue demarcazioni territoriali. La capacità del suono delle campane di viaggiare attraverso lo spazio ne faceva uno strumento potente per stabilire e mantenere una nozione di comunità e territorialità (Bull M.-Back 2003, p. 95-101).

Uno preciso spazio acustico come delineato da Corbin nel saggio dei *Paesaggi sonori*:

L'idea dei cerchi concentrici delineati da Maget può essere vista come una metafora dell'impatto sociale e culturale del campanile. Il concetto di "esprit du clocher" o "campanilismo" riflette l'aspetto più negativo di questo fenomeno, dove l'orgoglio locale o il senso di appartenenza può trasformarsi in chiusura verso l'esterno o in rivalità con altre comunità (*Ibidem*).

Il suono delle campane, quindi, non era solo un richiamo alla preghiera o un segnale di eventi importanti; era un potente strumento di coesione sociale, che delineava i confini della comunità e influenzava profondamente la vita quotidiana, le relazioni sociali e la percezione dello spazio e del tempo.

²⁷ Corbin A. *Les cloches de la terre: paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX siècle*, Albin Michel, Paris 1994 (trad. it. *I marcatori uditivi del villaggio* in Bull M.-Back L., *Paesaggi sonori* Milano, Il Saggiatore, 2003).

Questo spazio uditivo non è stato stravolto dall'accelerazione che ha dilagato nel XIX secolo, e non implica alcuna tendenza alla mobilità e alla velocità. L'ascolto di una campana evoca uno spazio che è per sua natura lento, portato a conservare ciò che si trova al suo interno, e richiama alla mente un mondo in cui camminare

Dal progetto di Feld vogliamo ora portare l'attenzione su una visione-ascolto che riguarda il paesaggio sonoro applicato ad una comunità calabrese. Nel saggio *Calabria Sound System* (Lamanna 2019) si affronta il tema dell'ascolto con un'attenzione specifica al paesaggio sonoro²⁸ della Settimana Santa e in modo particolare alla processione del Venerdì Santo, *u Segnùre mùertu*, di Mesoraca, in provincia di Crotone.

Questa ricerca affronta principalmente il tema delle sonorità tradizionali, ampliando in modo significativo la comprensione dei rituali musicali. Si esplora come il paesaggio sonoro della processione del Venerdì Santo²⁹ non sia solo un accompagnamento delle pratiche religiose, ma un elemento chiave che contribuisce alla creazione di uno «spazio sonoro sacro» con una precisa grammatica acustica per una costruzione dell'identità collettiva. In questo lavoro si descrivono minuziosamente come i diversi suoni che producono i fedeli che accompagnano il corteo rituale - dalle *tocche tocche*³⁰ di legno alle lance dei "giudei" che percuotono la croce portata dal Cristo fino alla trombetta, ai canti devozionali, ai passi dei fedeli lungo il percorso e al vocìo mescolato con le preghiere recitate - si intrecciano creando un tessuto sonoro che caratterizza la processione come un «unicum acustico», instaurando una sorta di competizione sonora, esattamente come in una narrazione:

²⁸ Un progetto interessante sui paesaggi sonori è quello condotto da Delia Dattilo, musicologa che vive tra la Calabria e la Sardegna, con la sua associazione Tecné, pertanto, «composta da pochi soci che lavorano su un fronte comune, attenti ai suoni e agli umani che li ascoltano e li producono, come pure agli spazi in cui i suoni si manifestano e anche ai suoni nelle declinazioni naturali e culturali». Nel secondo volume della collana "Geologie Umane" Dattilo propone le riflessioni sul paesaggio sonoro di un gruppo interdisciplinare di studiosi: «come tracce mixate in un'unica sequenza che scandiscono esperienze di singolarità per un approccio collettivo». I suoni, per Dattilo, «configurano la memoria a furia di solchi. Alcuni di essi parlano per gli elementi, sono la loro voce. L'uomo che li ha ascoltati in tutto il suo tempo ha imparato cosa temere e attendere dai lamenti del vento, da moti di acqua e terra e folgori di fuoco. La mente riaggancia, associa e recupera» (Dattilo 2018, p.13).

²⁹ L'indagine è stata condotta a Mesoraca, in provincia di Crotone.

³⁰ Tracole, costruite per l'occasione di diverse dimensioni.

Il paesaggio sonoro di Mesoraca durante la processione del Venerdì Santo rappresenta una narrazione collettiva, una voce della comunità che esprime la propria fede, storia e identità distinta da diverse sfere sonore (ivi, 2019).

Questo aspetto trasforma l'evento da semplice cerimonia religiosa a un'esperienza immersiva che coinvolge tutti i sensi, riflettendo la complessità delle tradizioni locali. In questo saggio si pone inoltre l'accento sulla funzione del suono come mezzo di comunicazione non verbale, capace di trasmettere significati profondi e di connettere le persone al di là delle barriere linguistiche. Lo spazio acustico della processione diventa, quindi, un linguaggio universale che arriva all'orecchio dei partecipanti, rafforzando il senso di appartenenza alla comunità e alla tradizione.

Paesaggi sonori nel rituale sacro del Venerdì Santo³¹

La vocalità, i suoni, i “rumori” e l'intero paesaggio sonoro che emerge in questo contesto sacro agiscono come un catalizzatore emotivo. Essi, infatti, intensificano l'esperienza religiosa dei fedeli e di tutti i partecipanti al corteo rituale della processione.

In questo paragrafo si evidenzia la processione come spazio acustico di una geografia sonora molto più ampia attraverso la lente etnografica, con un focus particolare sul paesaggio sonoro del rituale sacro della Quaresima³².

³¹ Cfr. il paragrafo 5.6 a p. 259 *Filmare la gestualità nelle performance orali. La cinesica, il corpo, lo sguardo*.

³² La processione del Venerdì Santo, nota a Mesoraca (Kr) come *U Segnùre mùertu* si basa sulla passione di Cristo e coinvolge la rappresentazione dei momenti salienti della Via Crucis. La partecipazione attiva dei cittadini è un elemento centrale di queste processioni, che unisce fede e impegno sociale. Tale rito segue una struttura ben definita, che coinvolge diversi momenti di sonorità, svolgimento e rappresentazione. I membri della comunità partecipano attivamente, a partire dal coinvolgimento dei cori maschili e femminili ai canti polifonici durante il corteo della processione fino agli addobbi delle chiese, alla vestizione del Cristo, alla preparazione dei simboli, precedentemente assegnati a sorte, fino all'organizzazione di tutte le tappe del rito religioso ad opera dell'Arciconfraternita dell'Immacolata. Intrisa di riti e simboli il corteo sacro assume una forte connessione con la cultura locale, attraverso la percezione e la condivisione acustica dello spazio sacro. I simboli, rappresentati anche da oggetti sonori, sono ottenuti a sorteggio in una partecipata affluenza di fedeli e utilizzati durante la processione. Tra i partecipanti al corteo della processione spiccano i “giudei”, i quali indossano tuniche e cappucci e accompagnano il Cristo che porta la croce. A questi si aggiungono file di donne col velo, guanti neri e candele e lumini che aggiungono un elemento visivo e sonoro alla cerimonia (Lamanna 2019).

Il paesaggio sonoro della processione del Venerdì Santo a Mesoraca è un aspetto cruciale da analizzare. Le preghiere, e i canti di questo segmento sacro-sonoro, si miscelano con i suoni delle *tocche tocche* 'traccole' della trombetta e delle lance dei "Giudei" che percuotono fragorosamente la croce portata a spalla dal Cristo in tunica rossa. Ma anche i passi dei partecipanti creano un'atmosfera emotiva e coinvolgente e contribuiscono a trasmettere l'intensità spirituale e sonora della cerimonia. Il paesaggio sonoro si fonde con il contesto culturale locale, creando un'esperienza multisensoriale che coinvolge l'orecchio-occhio.

Questo rituale religioso non solo segna il momento culminante della Settimana Santa, ma riflette anche l'identità e la storia di questa comunità.

La processione, nota come *U Segnùre mùertu*³³ si basa sulla passione di Cristo e coinvolge la rappresentazione dei momenti salienti della Via Crucis (ivi, 2019).

Un corteo seguente una struttura ben definita, coinvolge diversi momenti di sonorità, svolgimento e rappresentazione. I membri della comunità partecipano attivamente, iniziando dal coinvolgimento dei cori maschili e femminili nei canti polifonici durante il corteo della processione, passando per gli addobbi delle chiese, l'allestimento dell'incanto, la vestizione del Cristo, la preparazione dei simboli assegnati a sorte, fino all'organizzazione di tutte le tappe della processione, curata dall'Arciconfraternita dell'Immacolata³⁴.

Il paesaggio sonoro del Venerdì Santo a Mesoraca, come un mosaico di sonorità racchiuse nel perimetro del corteo, degli spazi religiosi, dell'itinerario della processione in cui avvengono differenti azioni sonore. Questa serie di ascolti e produzioni acustiche rappresenta un aspetto importante da analizzare e pone una serie di riflessioni che mettiamo in evidenza in questi due passaggi:

[...] Si può essere certi dell'ascolto? Cosa vuol dire ascoltare? Quale ruolo gioca la discriminante uditiva nell'interazione umana? (Ricci 2012, p. 181).

³³ Cfr. Dvd *Gesummio, passione condivisa*, Lamanna 2019.

³⁴ L'Arciconfraternita dell'Immacolata Concezione venne istituita ufficialmente il 14 giugno 1781 (con Regio Decreto del Re Ferdinando IV di Borbone) da Matteo De Grazia il quale fu eletto primo Priore. Dal 2017 il nuovo priore è Claudio Saporito.

[...] Ho supposto che una ricerca sul ruolo e sul significato di un'ampia serie di fenomeni acustici avrebbe potuto assumere maggiore interesse e acquisire densità di risultati se fosse stata inquadrata in un ambito sociale definito che ne prefissasse confini e attribuzioni. Il funzionamento di una categoria di fenomeni percettivi, come quelli legati all'udito, può essere meglio colto se ne segue l'andamento in una dimensione sociale data. Significati superficiali e profondi, associazioni dirette e indirette, vengono più agevolmente colte se osservate agire nella concretezza di un contesto sociale reale, in cui l'immediatezza dei riscontri svela senza altre mediazioni, il significato di taluni comportamenti. In tal senso acquista rilevanza metodologica la scelta di lavorare in un'unica località selezionandone principalmente, seppure non unicamente, la componente sociale contadina e pastorale (ivi, p. 19).

In questi passaggi si tocca un tema estremamente affascinante e complesso: il ruolo dei suoni e dei comportamenti sonori nella costruzione sociale e culturale delle comunità. L'indagine, focalizzata su una specifica comunità in Calabria, evidenzia come i suoni non siano solo un fenomeno fisico o un semplice sfondo della nostra esistenza quotidiana, ma elementi attivi che influenzano e vengono influenzati dalle dinamiche sociali. Uno dei temi sollevati da Ricci, riguardante il modo in cui forme e comportamenti sonori influenzano la reciprocità sociale, apre a riflessioni profonde su come i suoni possano agire come mediatori nelle relazioni umane.

I suoni, infatti, possono veicolare significati, emozioni e valori, contribuendo a definire l'identità di un gruppo e a regolare le interazioni tra i suoi membri. Ad esempio, il modo in cui una comunità saluta, festeggia, o si raccoglie in lutto, può essere fortemente caratterizzato da specifiche pratiche sonore, che a loro volta rafforzano il senso di appartenenza e coesione sociale.

Un'altra importante questione, relativa alla capacità dei codici acustici di influenzare l'immaginario e il simbolico, suggerisce che i suoni possiedono un potere evocativo e simbolico che va oltre il loro aspetto materiale. Questo ci ricorda come, in molte culture, certi suoni o musiche siano carichi di significati religiosi, storici o mitologici, e come questi possano influenzare la percezione del mondo e la costruzione delle categorie culturali e simboliche.

La riflessione sulle molteplici forme che può assumere il senso dei suoni evidenzia la ricchezza e la varietà delle esperienze acustiche umane. I suoni possono essere interpretati in modi diversi a seconda del contesto culturale, del momento storico, delle circostanze sociali e delle esperienze personali, dimostrando così la loro capacità di assumere significati molteplici e di adattarsi a contesti sempre nuovi.

La scelta metodologica di circoscrivere la ricerca a un unico paese della Calabria permette all'antropologo di esplorare in profondità la "mentalità acustica" di una comunità specifica, mostrando come i suoni possano essere profondamente intrecciati con la vita sociale, culturale e affettiva di un gruppo. Questo approccio evidenzia l'importanza di considerare le pratiche sonore non solo come oggetto di studio estetico o musicologico, ma come finestra privilegiata sulle dinamiche sociali e culturali di una comunità. Queste considerazioni ci invitano a considerare i suoni non solo come un elemento accessorio della nostra esistenza, ma come una componente fondamentale delle nostre vite sociali e culturali, capace di influenzare e di essere influenzata dalle complesse dinamiche della convivenza umana.

Importante è anche la gerarchia, il ruolo del suono e della musica nella costruzione e nel mantenimento delle relazioni sociali all'interno di una comunità specifica, in questo caso, quella dei pastori di Mesoraca, un paesaggio sonoro all'interno di un'altra sfera acustica:

L'esplorazione del paesaggio sonoro di Mesoraca è andata di pari passo con la scoperta dei comportamenti di reciprocità sociale presenti in ambito maschile e femminile. Una categoria economica, ancora numericamente apprezzabile come quella dei pastori, è anche detentrica della più complessa partitura di suoni riscontrabile all'interno di questa comunità: i diversi piani del sentire sonoro sono in immediata comunicazione, come testimonia lo stretto legame che unisce l'intonazione dei campanacci delle capre a quella delle canne della zampogna. Il paesaggio sonoro entro cui si dispiega l'attività lavorativa dei pastori riverbera anche la trama sociale entro cui, ognuno di essi, è collocato. Portare in chiesa la propria presenza musicale, ri-sacralizzarla mediante tale azione e poi distribuirne il suono di casa in casa sono tutti atti che hanno come fine quello di rinsaldare vincoli amicali e alleanze sociali ed economiche (ivi, p.182).

Questa valutazione si colloca all'intersezione tra antropologia, sociologia e musicologia, evidenziando come i suoni non siano solo un accompagnamento estetico della vita quotidiana ma elementi attivi nella formazione delle strutture sociali e nella comunicazione non verbale. La "partitura di suoni" menzionata non è solo un insieme di rumori o note musicali, ma rappresenta un linguaggio codificato che i membri della comunità comprendono e con cui interagiscono. I suoni prodotti dai campanacci delle capre o dalle canne della zampogna non sono casuali; portano con sé significati specifici e contribuiscono a definire l'identità del gruppo. Questo paesaggio sonoro è strettamente legato alle attività quotidiane, in questo caso, alla pastorizia, e riflette le dinamiche sociali, economiche e culturali della comunità. L'atto di portare la musica in chiesa e poi distribuirla "di casa in casa" è particolarmente significativo. Non è solo un gesto di devozione o una pratica culturale; è un modo per riaffermare e rafforzare le relazioni all'interno della comunità. Attraverso queste azioni, la musica diventa un mezzo per comunicare valori, stabilire legami e confermare alleanze. Questo processo di "ri-sacralizzazione" della musica e la sua distribuzione sono pratiche che sottolineano il ruolo centrale della reciprocità e dell'interdipendenza nelle relazioni sociali. In sintesi, questo passaggio mette in luce come la musica e il suono siano strumenti potenti di coesione sociale, capaci di trasmettere complessi strati di significato e di facilitare la comunicazione e il rafforzamento delle relazioni all'interno di una comunità. Dimostra inoltre che l'analisi del paesaggio sonoro può offrire intuizioni preziose sulla struttura sociale e culturale di una comunità, evidenziando come i suoni siano intrecciati con la vita quotidiana, i rituali sociali e le pratiche economiche.

Ma che ruolo hanno le voci in questa geografia sonora?

Il panorama acustico al femminile rimanda gli echi del sacro e del culto dei morti ed è affidato alla voce, la più naturale e, al tempo stesso, la più culturale delle fonti di suono. Sono grida, schiamazzi, vocii, bisbigli, sussurri, risa, pianti, canti sommessi o in varia maniera modulati, urlati. Spetta alle donne, con l'ausilio delle voci e del canto, tenere attivamente aperta una via di comunicazione con il mondo dell'al di là (ivi, 182).

In questo contesto emerge un'analisi profonda e suggestiva del ruolo della voce femminile nella costruzione e nel mantenimento dei legami culturali e spirituali all'interno di una comunità, attraverso il prisma del suono e del paesaggio acustico.

La voce è descritta come la manifestazione sonora più intrinsecamente umana e, allo stesso tempo, la più impregnata di significati culturali, fungendo da ponte tra il mondo materiale e quello spirituale. Le diverse espressioni vocali citate (Lamanna 2019), sono tutte modalità attraverso cui le donne esercitano una forma di comunicazione emotiva e spirituale. Questa gamma di suoni vocali riflette la complessità delle esperienze umane e la profondità dei legami che uniscono gli individui sia ai vivi che ai morti. In particolare, il ruolo delle donne nell'uso della voce per mantenere aperta una comunicazione con il mondo dell'aldilà sottolinea la loro posizione centrale nelle pratiche culturali e religiose legate al culto dei morti e alla commemorazione.

La menzione di pratiche specifiche quali il recitativo, la preghiera, la litania indica come queste espressioni sonore non siano solo manifestazioni di dolore o lutto, ma anche atti di devozione, richieste di intercessione e modi di riaffermare la continuità tra passato, presente e futuro. La lamentazione e il pianto, in particolare, sono visti non solo come espressioni di lutto ma anche come mezzi per reintegrare e rifondare simbolicamente la presenza del defunto all'interno della comunità, riconoscendone il ruolo come antenato e mantenendo vivi i legami sociali.

È evidente il ruolo cruciale della voce femminile e del suono nella costruzione di un tessuto sociale e spirituale complesso, dove la comunicazione acustica diventa un mezzo essenziale per esprimere e gestire le relazioni tra i vivi e i morti, sottolineando la continuità della vita comunitaria attraverso la memoria, il lutto e il culto. Dimostra come le pratiche sonore siano intrecciate con le dimensioni più profonde dell'esistenza umana, agendo come veicoli di significato culturale, emozionale e spirituale.

1.3 Quadro teorico di riferimento. Approcci teorici

Il progetto di ricerca³⁵, partendo da considerazioni sulle tecniche mnemoniche impiegate nei canti tradizionali, per lo più in seno alle comunità in cui la musica è tramandata oralmente, esplorerà le dinamiche della trasmissione orale e della narrazione, nonché le loro reciproche connessioni. Un simile interesse di ricerca ci ha portato a strutturare un ampio e rappresentativo, *corpus* linguistico-musicale, volto a offrire una campionatura dei generi narrativi di tradizione orale documentati principalmente nei repertori del Centro e Sud Italia. Precisiamo, inoltre, che i materiali etnomusicali confluiti nel *Corpus 1* sono stati selezionati e raccolti tramite rilevamenti sul campo in Umbria e in Calabria, mentre quelli confluiti nel *Corpus 2*, tra testi e documenti sonori, mediante la consultazione e la selezione di archivi digitali³⁶.

Nel corso dell'indagine, interesse costante, e per così dire totalizzante, è stato rivolto all'approfondimento dei meccanismi di produzione e fruizione delle tipologie musicali nel circuito per sua natura estemporaneo della performance. Rivolto, in altri termini, alle modalità in cui i cantori compongono, apprendono e trasmettono i loro canti orali.

Si è così arrivati ad elaborare uno strumento per individuare le formule, i moduli fissi, le combinazioni predisposte delle unità elementari di base, adattabile in generale all'oralità e, in particolare, alle musiche oralmente trasmesse.

La presente proposta scientifica è dunque l'esito di una rilettura dei modi dell'oralità e dell'espressione vocale, anche nei suoi aspetti ritmico-prosodici, in alcuni repertori etnolinguistici. Si tratta, d'altronde, di un terreno di ricerca costantemente battuto nell'ambito del Dottorato di ricerca in "Scienze letterarie, librerie, linguistiche e della comunicazione internazionale" (indirizzo in "Scienza del libro e

³⁵ Ringrazio i professori Michele Rak e Giovanna Zaganelli per le loro specifiche competenze e per il continuo confronto durante lo svolgimento della mia ricerca dottorale. Un ringraziamento speciale va anche al professor Fernando Nardi e al suo staff di ricercatori, Andrea Spasiano e Antonio Annis, per il prezioso supporto nell'utilizzo del software ArcGIS (ESRI) e per l'uso delle mappe per i dati geografici.

³⁶ Archivi di Etnomusicologia (AEM) dell'Accademia nazionale di S. Cecilia di Roma: http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca/cms.view?munu_str=0_1_0_5&numDoc=21 (Url consultata il 10 luglio 2021); l'archivio multimediale (<https://voxteca.unistrapg.it>) di Voxteca dell'Università per Stranieri di Perugia.

della scrittura). Esso viene qui declinato in una prospettiva antropologica, ma anche aperta a sollecitazioni e spunti provenienti da studi di ordine linguistico-semiotico.

Del resto, l'interesse per l'oralità, da sempre riconosciuta come materia di dibattito e terreno elettivo delle scienze sociali, non sembra essersi tradotto in "costrutti operativi" sia sul piano linguistico che antropologico. Ma tutti gli studi poggiano su un presupposto: la natura primariamente orale del linguaggio. Tener conto del fatto che i codici linguistici sono, in essenza, oralità, significa individuare una sostanziale differenza con quelle varietà che sono state affidate al modellamento dell'uso scritto e che, col necessario supporto di un apparato normativo 'esterno', potenziano il momento centripeto, garantendone a livello simbolico l'unitarietà (Marcato 2012, p. 35).

La narrativa orale pone all'indagine una serie di questioni che la distanziano dagli usi scritti e che, in questa sede liminare, ci limitiamo ad enunciare come segue: *convocazione di una pluralità dei codici espressivi* (vocali, musicali, coreutici, cinesici, prossemici); *dimensione performativa e partecipativa*, con conseguente assenza di delimitazioni nette tra cantore e pubblico, produttore e fruitori; *preminenza del ruolo della memoria*.

Le forme di narrativa delle culture orali non hanno niente a che fare con l'immaginazione creativa nel senso moderno del termine, così com'essa viene applicata alla composizione scritta. «Il canto e gli altri tipi di narrativa orale, in altri termini, sono il risultato dell'interagire fra il cantore, il pubblico presente e il ricordo che il cantore ha delle canzoni cantate» (Ong 1986, p. 205).

Il punto di partenza sulle riflessioni teoriche è costituito principalmente dagli studi di Eric A. Havelock, Walter J. Ong, Jack Goody, Harold Innis, Milman Parry e Albert B. Lord.

Abbiamo tenuto conto delle riflessioni sull'oralità a partire dalle ricerche di Marcel Jousse (Jousse 1925) che tentano di isolare le caratteristiche dello stile orale dei Vangeli; dalle indagini di Milman Parry (Parry 1928) che portano all'elaborazione della «teoria formulare» della poesia epica. E ancora si aggiunge al dibattito la scuola scandinava, che amplia i lavori interessandosi al concetto di «tradizione orale» nel giudaismo rabbinico e nella cristianità (Knight 1975); lo studio di Lord (Lord 1960) porta a conoscenza del vasto pubblico la «teoria

formulare» messa a punto da Milman Parry e da lui stesso; Jan Vansina (Vansina 1977) pubblica la sua fondamentale opera dedicata alla specificità e ai metodi della storia orale; Marshall McLuhan (McLuhan 1962; Id. 2004) indaga le modifiche apportate dalla diffusione della stampa e mostra l'importanza dell'opposizione fra l'orecchio e l'occhio nella cultura; Jack Goody e Ian Watt (Goody-Watt 1963) si interrogano sulle conseguenze dell'alfabetizzazione, conseguenze che Goody (Goody 1981) ha sviluppato in opere successive; Eric Havelock (Havelock 2003) scorge nel passaggio dall'orale allo scritto le condizioni che hanno reso possibile la nascita della filosofia e della scienza; Walter Ong (Ong 1988), dopo essersi interessato alla retorica come depositaria dell'oralità, mette in evidenza le dinamiche opposte dell'oralità e della scrittura.

Un'utile messa a punto sui concetti di letteratura e poesia orale è contenuta nei capitoli introduttivi de *La presenza della voce* di Paul Zumthor. Il concetto di esecuzione, definito come «azione complessa mediante la quale un messaggio poetico è simultaneamente trasmesso e ricevuto, qui e ora» (Zumthor 1984, pp. 32-36), assume qui lo spessore di un evento concreto che impegna esecutore e ascoltatori – somaticamente e affettivamente –, la voce e l'udito, il corpo e la vista. Tale ordine di considerazioni, se certamente valorizza la natura concreta e situata dell'esecuzione poetica, per altro verso non spiega in cosa essa si differenzi da un'improvvisazione. Sarà opportuno quindi individuare le fasi su cui si articola l'esistenza del testo poetico, che consistono secondo Zumthor in:

1 produzione;	L'improvvisazione, non si limita ai punti 2 e 3 – come
2 trasmissione;	l'esecuzione –, ma include anche 1, cioè l'operazione di
3 ricezione;	produzione del messaggio. Avremo quindi, per schematizzare
4 conservazione;	Esecuzione poetica: trasmissione e ricezione (2, 3)
5 ripetizione.	Improvvisazione poetica: produzione, trasmissione e
	ricezione (1, 2 e 3)

Andrà poi aggiunta, ancora con Zumthor, un'ulteriore divaricazione: e, per l'esattezza, tra *trasmissione orale* della poesia, che ha a che fare con le fasi 2 e 3, e *tradizione orale* – che include 1, 4, 5. Del resto, ogni gruppo sociale ad oralità primaria perpetua sé stesso e si pensa grazie alla propria tradizione orale, intesa qui

come la produzione – o incremento –, conservazione e ripetizione dei materiali dell'immaginario, e che fondano la sua memoria collettiva e la sua coscienza storica. Ruth Finnegan, un'altra specialista che ha contribuito allo studio della tradizione orale e della narrazione, in *Oral Literature in Africa* (Finnegan 1977), esplora la ricchezza e la diversità della tradizione orale africana, evidenziando il ruolo cruciale delle narrazioni orali nella trasmissione della cultura e della storia

Un apporto significativo viene anche da Cardona (Cardona 1981), che considera l'oralità una forma di comunicazione ricca di aspetti ritmici e melodici, e che le ripetizioni, le formule fisse e l'uso di tecniche mnemoniche fossero molto più comuni nel discorso orale rispetto alla scrittura. La sua prospettiva si incentra sulla convinzione che le parole pronunciate fossero intrinsecamente legate all'azione, all'evento e al contesto, offrendo una comprensione profonda e ricca della lingua e della cultura.

Gli studi di John Foley, studioso contemporaneo dell'oralità e della tradizione, in *How to Read an Oral Poem* (Foley 2002) esplora le caratteristiche e le sfide dell'interpretazione delle opere orali. E inoltre, mette in evidenza l'importanza di comprendere il contesto culturale e le convenzioni poetiche specifiche per apprezzare appieno il significato e il valore delle narrazioni orali.

L'uso di memorizzare il canto nella musica occidentale nasce con la funzione di raccogliere e conservare delle forme musicali oralmente trasmesse, che continuano comunque in un primo momento a rimanere tali. Il rapporto tra l'oralità e la scrittura è caratterizzato nei secoli da una dinamica di scambi e influenze continue, in cui il mondo orale popolare, oltre a lasciare tracce riconoscibili nella musica scritta, si rimpossessa con facilità dei suoi linguaggi, formalizzati dalla scrittura musicale in ambito colto.

Tra i più importanti studi sull'oralità sicuramente s'inseriscono quelli dedicati ai poemi omerici di Milman Parry (Parry 1932) e Albert B. Lord (Lord 1960), che, in circa trent'anni, incrementano la «teoria formulare». Tale teoria si basa sull'utilizzo di formule che permettono di esprimere in maniera succinta e con una forma metrica costante i tratti distintivi dei personaggi del componimento. In questo modo il processo di composizione avviene dunque in maniera estemporanea sulla base di alcuni modelli di riferimento.

Ciò è stato reso possibile grazie a strategie quali ripetizioni ed antitesi, allitterazioni ed assonanze che operano tanto sul piano dello stile quanto su quello della prosodia, e che rivestono un ruolo più importante della sintassi, perché permettono di recuperare meglio e più velocemente le conoscenze acquisite. D'altronde, in una cultura che nasce come orale, il pensiero e l'espressività conservano e tramandano caratteristiche indelebili, che per sempre le caratterizzeranno.

La teoria formulare di Parry e Albert B. Lord pone in ogni caso le basi di una riflessione sul tema dell'oralità, a partire dalle modalità di composizione (e dunque dalla distinzione tra un singolo autore e un componimento collettivo) alle tecniche di trasmissione.

Nella teoria formulare la questione più importante a proposito del rapporto tra l'esecutore/cantore e la performance non scritta è *il principio dell'improvvisazione*, che, pur non somigliando al modello occidentale di composizione, lo diventa nelle comunità in cui è esercitata. Quello di Parry e Lord è stato un importante studio che ha posto le basi per un approccio scientifico a qualsiasi letteratura orale.

Come le "parlate" anche le musiche di tradizione orale – espressioni legate a forme di organizzazione socioculturale in buona parte decadute o disgregate – sono attualmente investite da interessi sia di carattere scientifico che politico-culturale³⁷. L'etnomusicologia italiana – che sin dal secondo dopoguerra ha seguito un progetto di ricognizione capillare delle espressioni musicali popolari su tutto il territorio – ha documentato un ricco panorama sonoro, che in alcune occasioni è ancora oggi proposto in seno alle funzioni rituali o, più generalmente, socioculturali, che lo hanno generato. In questi casi, pur in un quadro politico e sociale radicalmente mutato, alcune espressioni e *performance* mantengono un legame stretto con i contesti culturali entro i quali alcuni sono ancora vitali. Proprio per questo risultano

³⁷ Per un approccio etnomusicologico di riferimento cfr. Feld S., *From Schizophonia to Schismogenesis: The discourses and Practices of World Music and World Beat*, in Marcus G. E. – Meyers F. R. (a cura di), *The Traffic in Culture, refiguring art and anthropology*, ed. University of California Press, Berkley-Los Angeles-London, 1995; Carpitella D., *Dal mito del primitivo all'informazione interculturale nella musica moderna*, in «Studi Musicali», XIV, 1, 1985 pp. 193-207; Giuriati G., *Neoesotismi, primitivismi, informazione e pratica interculturale*, in Agamennone M., Di Mitri G. L. (a cura di), *L'eredità di Diego Carpitella. Etnomusicologia, antropologia e ricerca storica nel Salento e nell'area mediterranea*, Nardò (LE), Besa, 2002, pp. 333-346.

importanti in un progetto di selezione e analisi. Allo stesso tempo, molte espressioni di tradizione orale si sono sviluppate nel riflesso di cambiamenti storico-culturali importanti, assumendo un profilo nuovo di cui l'etnomusicologia in questi ultimi anni si sta occupando. Difatti in una prospettiva di studio della produzione sonora di tradizione orale e dei "comportamenti musicali" – integrati in riferimenti storico-culturali e politici differenti che oggi sono in rapida trasformazione – assumono interesse anche le forme e le organizzazioni sonore contemporanee, che non vengono considerate corrotte, ma appunto trasformate, riflesse nelle espressioni musicali popolari.

L'interesse nei confronti delle musiche di tradizione orale è anche di tipo politico-culturale. L'attenzione di soggetti e istituzioni, che operano nel campo delle produzioni culturali, determina, in buona parte, il profilo pubblico di un'espressività rifondata sullo spettacolo e sulla *performance*. In questo quadro, negli anni Sessanta e Settanta abbiamo assistito al fiorire di un interesse politico nei confronti delle espressioni delle culture popolari e della loro riproposta come *revival*, ispirato soprattutto alla tradizione politico-filosofica gramsciana, che ne ha sottolineato il carattere oppositivo e critico³⁸.

Il narrare, come in ogni collettività, si sviluppa entro specifici generi narrativi³⁹. Nell'ambito delle culture arcaiche e tradizionali, questi "generi" – mito, leggenda,

³⁸ Per una prima panoramica sulle ricerche di quegli anni e il quadro teorico-politico di riferimento, cfr. Bosio G., *L'intellettuale rovesciato. Interventi e ricerche sulla emergenza d'interesse verso le forme di espressione e di organizzazione "spontanee" nel mondo popolare e proletario (gennaio 1963 – agosto 1971)*, a cura di C. Bermani, Milano, Jaca Book, 1998; Straniero M. L., *Memorie di Cantacronache*, in Jona E., Straniero M. L. (a cura di), *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, CREL (Centro Regionale Etnografico Linguistico), Scriptorium, Settore università Paravia, 1996; Bermani C., *"Guerra, guerra ai palazzi e alle chiese..."*. *Saggi sul canto sociale*, Roma, Odradek, 2003; Bermani C. (a cura di) *Il nuovo Canzoniere italiano dal 1962 al 1968*, Milano, Istituto Ernesto De Martino, Mazzotta, 1978; Bermani C., *Una storia cantata. 1962-1997: trentacinque anni di attività del Nuovo Canzoniere Italiano/Istituto Ernesto De Martino*, Milano, Jaca Book, 1997.

³⁹ Cfr. *Morfologia della fiaba* di Vladimir Propp, un'opera fondamentale nello studio del folklore e della narrativa, in particolare delle fiabe. Pubblicato per la prima volta nel 1928, l'approccio di Propp si distingue per il suo tentativo di individuare una struttura universale nelle fiabe russe, che egli credeva potesse essere applicata a tutte le fiabe, indipendentemente dalla loro origine culturale. Propp identifica una serie di funzioni ricorrenti nei racconti, che si susseguono in una sequenza prevedibile. Queste funzioni sono azioni tipiche attribuite ai personaggi, che fanno avanzare la trama. Egli sostiene che, nonostante l'enorme varietà di fiabe, le loro trame possono essere scomposte in queste funzioni di base. Propp descrive 31 funzioni, che vanno dalla partenza del protagonista alla sua ricompensa finale, e sostiene che tutte le fiabe non solo seguono questa sequenza, ma contengono anche personaggi tipici, come l'eroe, il donatore, l'aiutante, il principe/la principessa, il falso eroe, ecc. «La funzione dei personaggi serve come asse stabile attorno a cui si costruisce la trama della

fiaba, canto, dramma – possono essere sommariamente distinti secondo: il tema della narrazione (mitico-religioso, epico, fiabesco, ecc.); le modalità performative (recitazione, canto, danza, pantomima, teatro); il contesto esecutivo (cerimonia, rito, intrattenimento, spettacolo); la categoria degli interpreti (esecutori vari). Qualsiasi segmento orale si voglia studiare, se privato di tutti gli altri elementi insieme ai quali si manifesta, s’impoverisce di senso. Così pure il suono e la percezione sonora non possono essere compresi se non nel contesto comunicativo e nell’habitat acustico entro cui hanno vita (Merriam 1983).

D’altra parte possiamo dire che diverse tipologie di narrazione⁴⁰ possono essere raccontate attraverso il simultaneo ricorso a varie modalità espressive (il recitare, il cantare, il danzare) entro un contesto rituale da esecutori specializzati e retribuiti (è il caso di molte rappresentazioni drammatico-musicali connesse a celebrazioni religiose); così come una narrazione di argomento fantastico si può eseguire in forma recitata entro uno spazio domestico con funzione di intrattenimento da parte di un esecutore esperto ma non retribuito come accade nell’ambito delle fiabe (Bonanzinga 2004, pp. 13-44).

Indagare anche secondo le osservazioni di antropologi, etnologi che hanno visto come sia possibile addivenire ad una identificazione sociale-culturale anche attraverso i linguaggi extraverbali (Jousse 1974) quali appunto la prossemica e la cinesica, o i *linguaggi silenziosi* come, ad esempio, il gesto (Rak 1978). Al di sotto di terminologie non sempre coincidenti, è condiviso da parte degli studiosi l’interesse per lo statuto sincretico delle «performance culturali» (Singer 1972), nelle quali

fiaba» (Propp 1966). Qui è molto chiaro l’approccio di Propp alla morfologia della fiaba. Infatti lo studioso russo sottolinea l’importanza delle azioni dei personaggi piuttosto che delle loro specifiche caratteristiche fisiche o personali. Propp ha inoltre osservato che le funzioni dei personaggi tendono a seguire un ordine logico e cronologico che contribuisce alla narritività della fiaba. L’importanza del lavoro di Propp risiede nella sua capacità di dimostrare che, nonostante la vasta diversità culturale delle fiabe, esiste un nucleo comune di elementi strutturali che definisce il genere della fiaba. *Morfologia della fiaba* non è solo uno studio accademico; è anche un testo che ha influenzato profondamente la teoria letteraria, l’antropologia culturale, e lo studio del folklore, offrendo strumenti analitici per comprendere meglio le narrazioni e la loro funzione nella cultura.

⁴⁰ «In pochi anni tutte le scienze umane avevano spostato il loro interesse da un generico discorso sul metodo alla riflessione sui caratteri specifici delle proprie narrazioni. Tutte le scienze umane: con un qualche fervore in più forse da parte di storici e antropologi. Gli psicologi non hanno il compito di raccontare e i sociologi raccontano a casa propria fatti di casa propria, al contrario gli storici e gli antropologi per mestiere devono raccontare storie di vita di paesi lontani, devono tornare a raccontare in un mondo che per un certo periodo hanno disabitato ciò che loro credono di aver capito di quel che altri hanno pensato di capire» (Sobrero 2008, p. 20).

sono cioè mobilitati anche media e codici non linguistici. Generi performativi quali la danza, il mimo e il dramma chiamano in causa una «orchestrazione di media» (Turner 1993, p. 78), dove il messaggio non è mai unico e ridondante, poiché ogni medium aggiunge il proprio messaggio generico e concorre al significato complessivo. In proposito Turner ricorre all'immagine della «stanza di specchi», «ognuno dei quali, oltre a riflettere, interpreta le immagini che gli giungono rimbalzando da uno specchio all'altro» (ivi, 79).

A questi si aggiungono i metodi di analisi elaborati dagli studiosi di impostazione formalista (Propp 1966) e semiologico-strutturalista (Lévi-Strauss 1966)⁴¹ che concordano sostanzialmente nel riconoscere che raccontare significa «costruire un modello del mondo» e che «il processo del raccontare comporta in sé tutto il processo dell'organizzazione culturale del mondo» (Mincu 1986, p. 13).

Va d'altra parte rilevato che, a prescindere dalla eterogeneità delle fonti cui fanno riferimento i “generi narrativi” qui appena accennati, molto spesso di tipo extra-folklorico e basate su testi originariamente composti in forma scritta, la loro funzionalità comunicativa è viceversa sempre esito della stratificazione di competenze che riflettono una cultura di prevalente «mentalità orale» (Havelock 1973)⁴². La messa in forma del discorso narrativo risponde infatti, indipendentemente dalle sue strutture di manifestazione (recitato, declamato, cantato, danzato, drammatizzato), a un complesso di stili e di tecniche tradizionalmente determinati (Bonanzinga 2004).

Partendo dalle nostre analisi sugli approcci teorici alla memoria e al racconto nel contesto di un ampio repertorio di musica tradizionale, la nostra osservazione si posiziona all'intersezione di diversi campi di ricerca, quali etnomusicologia, antropologia culturale e critica letteraria.

⁴¹ Tra i contributi critici di Lévi-Strauss, d'obbligo il rinvio anche a Lévi-Strauss C., *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962 (trad. it. *Pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore, 1964); Id., *Myth and Meaning: Five Talks for Radio*, Buffalo, University of Toronto Press, 1978 (trad. it. *Mito e significato*, Milano, Il Saggiatore, 1995).

⁴² Cfr. anche Havelock E. A., *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven and London, Yale University Press, 1986 (trad. it., *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1987).

Dagli anni 'Settanta ad oggi, il panorama teorico si è notevolmente arricchito, attingendo sia da studiosi italiani che internazionali, i quali hanno contribuito a diversificare e approfondire la nostra comprensione di come la musica tradizionale agisca come veicolo di memoria e narrazione collettiva.

L'opera di Alessandro Portelli, un pioniere negli studi sulla memoria e sulla storia orale, ha offerto preziose intuizioni su come i racconti personali e collettivi si intreccino con la storia più ampia, sottolineando l'importanza del "come" si racconta oltre al "cosa" si racconta. Portelli (Portelli 2017) ha evidenziato come le incongruenze e le reinterpretazioni nei racconti orali non siano semplici errori, ma piuttosto rivelazioni di come le persone interpretano e danno significato agli eventi passati, un approccio che si adatta perfettamente allo studio della musica tradizionale, vista come un archivio vivente di narrazioni e memorie collettive. Parallelamente, gli studi di John Blacking (1973) e Steven Feld (1984) hanno portato una nuova consapevolezza sull'importanza della musica come espressione culturale che trasmette conoscenza, identità e valori di una comunità. Blacking, con la sua visione sull'universalità della musica come forma di conoscenza umana, e Feld, con il suo concetto di «acustemologia» - la conoscenza attraverso il suono - hanno fornito strumenti analitici fondamentali per comprendere come la musica tradizionale possa agire come un mezzo attraverso il quale le memorie collettive sono non solo conservate ma anche interpretate e rinegoziate. Nel contesto italiano, lo studio della musica tradizionale e della sua relazione con la memoria collettiva è stato arricchito dalle ricerche di Tullia Magrini (2002), la cui opera ha esplorato le dinamiche di genere nella musica folk e le modalità attraverso cui queste pratiche perpetuano e contestano le memorie culturali. La sua attenzione verso le performance musicali come atti di comunicazione sociale ha permesso di comprendere meglio come le tradizioni musicali operino come spazi di narrazione e memoria collettiva, in cui si negoziano identità e appartenenze.

Integrando questi approcci, questa tesi adotta una prospettiva multidisciplinare che considera la musica non solo come un'arte o un intrattenimento, ma come un campo ricco di significati sociali, storici e culturali. Attraverso l'analisi di repertori musicali tradizionali, abbiamo esplorato come le pratiche di memoria e racconto si sono manifestate e trasformate nel tempo, evidenziando i processi attraverso i quali

le comunità mantengono, dimenticano e riscrivono le loro storie attraverso la musica. Questo studio, quindi, si propone di contribuire al dialogo interdisciplinare su memoria e musica, evidenziando le complesse dinamiche attraverso cui le società utilizzano il patrimonio musicale per definire e trasmettere la loro identità collettiva attraverso le generazioni.

A questi si aggiungono le osservazioni di Francesco Giannattasio (1998), con i suoi studi approfonditi sulla funzione sociale della musica, fornisce un quadro essenziale per comprendere come la musica operi come un mezzo di comunicazione culturale e come strumento di coesione sociale; Maurizio Agamennone (1996), attraverso il suo lavoro sull'antropologia del suono, esplora le dimensioni simboliche e le pratiche performative della musica tradizionale, sottolineando il ruolo del suono nell'organizzazione sociale e culturale; Febo Guizzi (2003), con i suoi interessi eclettici che spaziano dalla musica rituale alla tecnologia musicale, ha contribuito a delineare l'ampiezza di contesti nei quali la musica svolge ruoli significativi nella vita sociale.

Luigi Lombardi Satriani (1997), pioniere nell'antropologia culturale italiana, ha contribuito molto sull'importanza delle pratiche simboliche e rituali, inclusa la musica, come elementi chiave nella costruzione delle identità comunitarie. Il suo lavoro getta luce sui modi in cui la musica tradizionale riflette e influisce sulla struttura sociale e sulla vita quotidiana delle comunità. Il riferimento ad Alan Lomax (1978) e Carpitella (1986)⁴³ è importante in questo contesto. La loro collaborazione nel progetto di raccolta della musica folk italiana negli anni '50 ha segnato una pietra miliare nella documentazione del vasto repertorio musicale tradizionale dell'Italia,

⁴³ L'approccio innovativo di Alan Lomax, con il suo concetto di «Cantometrics», e l'impegno di Diego Carpitella nello studio etnomusicologico hanno aperto nuove strade per l'analisi comparativa e la comprensione della diversità culturale attraverso la musica. Lomax ha proposto pubblicamente il progetto «Cantometrics» nel 1959 e ha avviato un progetto di gruppo in collaborazione con il Dipartimento di Antropologia della Columbia University per realizzare la sua visione. Tra i primi collaboratori c'era il musicologo Victor Grauer, che fu il primo co-creatore con Lomax del sistema di codifica «Cantometrics». Tra i membri successivi del progetto figuravano l'antropologo della Columbia University Conrad M. Arensberg, fondatore dell'antropologia applicata, gli antropologi Edwin Erickson e Barbara Ayres e lo statistico Norman Berkowitz; Irmgard Bartenieff, specialista della notazione delle forme di Laban, e Forrestine Paulay, danzatrice e terapeuta del movimento, hanno creato il sistema di codifica del movimento Choreometrics, per analizzare la danza, mappando il movimento del busto, delle mani, dei piedi e l'uso dello spazio della performance (Lomax 1978).

fornendo una risorsa inestimabile per gli studiosi successivi. Anche Roberto Leydi ha avuto un ruolo fondamentale nell'affermazione dell'etnomusicologia in Italia, promuovendo la conservazione e lo studio delle tradizioni musicali locali. Il suo lavoro ha messo in evidenza l'importanza di un approccio etnografico alla musica, considerando le pratiche musicali all'interno del loro contesto culturale e sociale. Attraverso l'integrazione di questi approcci e contributi, questo paragrafo si propone di offrire una visione della musica tradizionale, vista come uno spazio dinamico di riflessione della memoria e dell'identità. Questa pluralità di prospettive evidenzia l'importanza di un approccio interdisciplinare nello studio della musica come fenomeno sociale, storico e culturale, permettendo una comprensione più sfaccettata delle sue funzioni e significati all'interno delle comunità.

L'integrazione delle metodologie

Seguendo l'esempio di Leydi, si è tenuto conto di un approccio etnomusicologico e antropologico per esaminare le funzioni sociali della musica, ponendo particolare attenzione al suo ruolo nella coesione comunitaria e nella trasmissione della memoria culturale. Questo ha comportato l'uso di tecniche di osservazione partecipante e interviste etnografiche per raccogliere dati sul significato attribuito alle pratiche musicali dalle comunità che le mantengono vive. Riguardo l'analisi del suono e del contesto culturale abbiamo adottato un'analisi del suono attenta al contesto culturale in cui esso si produce e viene percepito. Questo implica un'esplorazione delle dimensioni simboliche e delle pratiche performative, considerando come la musica rifletta e influenzi le strutture sociali e le dinamiche di potere.

Abbiamo utilizzato registrazioni di campo e anche archivi esistenti per analizzare le caratteristiche musicali e le variazioni nel tempo e nello spazio, per comprendere il concetto di «cantometrics» (Lomax 1978) per comprendere le correlazioni tra strutture musicali e contesti culturali. Un focus sulle narrazioni e sulle identità collettive è stato eseguito sugli impianti del lavoro di Portelli (2017). Abbiamo esplorato come le narrazioni veicolate attraverso la musica tradizionale rivelino e costruiscano identità collettive, esaminando le storie personali e comunitarie che

emergono nei canti e nelle performance musicali. Questo ha comportato un'analisi dei testi e dei contesti delle esecuzioni per comprendere il ruolo della musica nella narrazione della storia e nella formazione della memoria collettiva.

In modo differente e più legati alla dimensione interdisciplinare sono stati gli studi presi in considerazione di Macchiarella (2012), Pianta (1982), che hanno adottato un approccio interdisciplinare che considera la conservazione della musica tradizionale e non solo come salvaguardia di forme musicali, ma come mantenimento vivo di pratiche culturali significative, della cultura popolare e di strumenti necessari per la ricerca sul campo.

Si è tenuto conto anche degli studi di Magrini per comprendere una dimensione di genere nell'analisi delle pratiche musicali, esplorando come le dinamiche di genere influenzino e siano influenzate dalla musica tradizionale, con un occhio critico alle questioni di resistenza e rappresentazione⁴⁴.

Attraverso l'integrazione di queste metodologie, il lavoro ha evidenziato come la musica tradizionale funzioni sia come uno spazio di memoria che di narrazione, riflettendo e modellando le identità culturali e sociali.

⁴⁴ Cfr. i canti polifonici analizzati nel Cap.5.

■ CAPITOLO 2

ORALITÀ, SCRITTURA E MEMORIA SECONDO W. ONG

2.1 La parola come il suono.

Volendo fornire un quadro generale dell'oralità, e delle questioni ad essa connesse, è quasi d'obbligo prendere in considerazione contributi costruiti e trasmessi da "autorità" indiscusse che nel tempo si sono occupate di tale argomento. Per ciò che riguarda il campo che ci interessa, cioè quello linguistico-semiotico, ci riferiamo in particolare a tre studiosi che a nostro avviso hanno fornito le direttive per ogni possibile riflessione che si voglia fare in questo ambito: Havelock, Ong e Goody. Sulla base dei loro studi si strutturano le argomentazioni che seguono e la prima tappa del nostro percorso.

In Ong il territorio d'indagine è innanzitutto quello della sensorialità («il sensorio») in quanto la combinazione dei nostri sensi permette un approccio conoscitivo del mondo e stabilisce storicamente una relazione con i mezzi di comunicazione:

Da alcuni decenni, come abbiamo detto, si è reso evidente che, in termini di mezzi di comunicazione, le culture possono dividersi per convenienza pratica e da un punto di vista informativo, in tre stadi successivi: 1) orale o orale-aurale; 2) scritto, che raggiunge i suoi massimi punti di sviluppo prima con l'invenzione dell'alfabeto e poi con i tipi alfabetici mobili; 3) elettronico (Ong 1970, p. 25).

Così schematizzando e distribuendo la storia e la cultura lungo un percorso più o meno lineare che attraversa spazi e tempi, si potrebbe pensare ad un primo ampio tratto di esso - comprendente l'età arcaica, l'antichità classica e il medioevo - come caratterizzato dalla parola che si appoggia al suono. La parola è un evento sonoro e fisico diretto a destinatari pronti a recepirlo tramite lo stesso canale sonoro, fisico e temporale. Una frattura interna a questo primo grande ciclo antropologico potrebbe essere vista nella comparsa della scrittura. Ma, di fatto, la tesi che Ong sostiene è che solo con l'invenzione della stampa la parola scritta intacca l'era orale-aurale

(caratterizzata da culture della voce e dell'orecchio). Se da un lato, infatti, l'evento sonoro si deposita su un supporto stabile, tuttavia esso rimane concretamente ancorato a destinatari sentiti come presenti e investiti con formule persuasive appartenenti alla retorica e alla dialettica; in altri termini la scrittura non è ancora in grado di visualizzare "sufficientemente" la parola. In ciò sta, crediamo, uno dei passaggi importanti del pensiero di Ong: le nuove tecnologie nella loro prima fase di esistenza si impadroniscono, accentuandoli, dei mezzi e delle modalità delle precedenti culture per poi progressivamente disperderli e cancellarli al loro interno.¹

Molti (e suggestivi) sono gli esempi che Ong produce a sostegno della sua tesi. Ad esempio, individua (anche) nel Rinascimento una delle epoche più complesse per la presenza della parola:

Un severo amore per il testo scritto, amore che sta alle origini degli studi umanistici moderni, lottava nel subconscio con l'omaggio alla retorica e alla dialettica, simboli delle vecchie forme mentali orali aurali. I manuali per scrivere lettere nella tradizione del Rinascimento, come quelli di William Fullwood (1595-) o Angel Day (1595-) impongono spesso alle lettere l'organizzazione di un'orazione: esordio o introduzione, esposizione dell'argomento da dimostrare, dimostrazione, confutazione degli avversari, e perorazione o conclusione. L'enfasi umanistica sugli epiteti e su altre formule deriva chiaramente dalla performance orale. I luoghi comuni, innanzitutto espedienti per la performance orale dei quali l'oratore si serviva come dei pezzi già belli e pronti, non furono mai coltivati con tanta cura come da Erasmo e dai suoi seguaci, che spezzarono e virtualmente l'intera antichità classica in questi minuzzoli di sapienza, o detti (adagi, o proverbi, e apotegmi, o detti più eruditi), che potevano essere inseriti in un discorso tali e quali o sotto forma di imitazioni (ivi, p. 75).

¹ Su questo punto risulta interessante costruire un paragone con Bolter J. D., *Lo spazio dello scrivere. Computer, ipertesto e la ri-mediazione della stampa*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, che prendendo le mosse da Ong, ma poi, come si vedrà, discostandosene, si colloca dalla parte della "rimediazione": i nuovi media tendono ad assorbire prima che a modificare i media precedenti. Sul rapporto tra testi a stampa e manoscritti si veda inoltre McKitterick M., *Testo stampato e testo manoscritto. Un rapporto difficile, 1450-1830*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2005.

Nonostante il persistente sopravvivere di forme di pensiero orale la nascita della stampa conduce al dissolversi dell'udire a favore del vedere: la parola si traduce in forme spaziali, diventa oggetto di lettura silenziosa, interiore e si allontana dalla dimensione sociale da cui aveva tratto origine e in cui si era consolidata. Entriamo nell'era del *cogito ergo sum* e lasciamo alle spalle la dimensione comunitaria:

Nel secolo XVIII, la logica cartesiana dell'indagine personale, del silenzioso esercizio intellettuale, aveva soppiantato la dialettica (arte che implicava uno scambio orale), come sovrana indiscussa di ogni attività mentale umana. La nuova logica non era l'arte del discorso (*ars disserendi*), come le età precedenti, seguendo Cicerone, avevano comunemente considerato la dialettica e la logica, o l'una e l'altra insieme; ma era piuttosto l'arte del pensiero (ivi, p. 76).

La riflessione di Ong, tuttavia, una volta individuato il nucleo (anzi, i nuclei, tre per l'esattezza, come si vedrà fra breve) intorno a cui si organizzano gli aspetti culturali fondanti della storia della parola – in questo caso la sua seconda fase, corrispondente alla nascita dei caratteri mobili – continua ad interrogarsi sulla complessa convivenza di parola orale e scritta. In sostanza, sostiene Ong, l'incontro tra sonoro e visivo, o meglio lo sforzo di tradurre il suono in formato spaziale era stato talmente faticoso, che produce poi delle manifestazioni culturalmente visibili e molto importanti dal punto di vista della storia del libro. Così, ad esempio, egli indaga sulla "ostilità" che investe, intorno al secolo XVIII, il libro stampato e che si esprime attraverso la satira: come quando Swift, in *The Battle of the Books* (1704), si prende gioco appunto dei libri e (in particolare in *A Tale of a Tube*, 1704) della pratica delle note a piè di pagina², o come quando Sterne, con il *Tristram Shandy*, lancia una sfida al formato del libro stampato lasciando pagine bianche e permettendo al lettore di riempirle a suo piacimento (ivi, pp. 78-79). Il terzo segmento della linea tracciata a rendere visivamente percepibile il procedere della cultura riguarda i tempi recenti.

² Si tratta di una battaglia che Swift mette in scena tra gli scaffali della St. James Library attraverso una personificazione dei libri con cui egli intende rappresentare la controversia tra Antichi e Moderni. Si veda a tal proposito l'introduzione di G. Steiner a *La battaglia dei libri*, Napoli, Liguori, 2002. Per ciò che riguarda invece la battaglia fra oralità e scrittura, e in particolare il caso di Swift citato da Ong, ma anche la storia delle note a piè di pagina, si veda Grafton A., *La nota a piè di pagina. Una storia curiosa*, Milano, Edizioni Silvestre Bonnard, 2000.

Qui Ong, abbracciando la tesi proposta da McLuhan, sostiene che i mezzi di comunicazione della civiltà tecnologica (radio, telefono, televisione) mettono in atto un rovesciamento del sensorio. La parola che si irradia e si ramifica tramite le conversazioni telefoniche o i commenti dei giornalisti televisivi, ritorna ad appoggiarsi al mondo sonoro piuttosto che a quella visivo; l'immediatezza con cui l'evento-notizia viene trasmesso e vissuto reintroduce la simultaneità e la convivialità³, annullando la distinzione tra vicino e lontano; il lontano viene inglobato e immesso in una unica rete sensoriale. Ciò non significa, sostiene Ong, che «stiamo tornando ad un primitivo mondo orale-aurale. Non ci sono ritorni al passato, i mezzi verbali successivi non si eliminano a vicenda, ma si sovrappongono» (ivi, p. 36). Inoltre, ciò che nella nostra era è radicalmente cambiato è il rapporto dell'uomo con il tempo. L'uomo appartenente alla cultura orale vive intensamente il presente, è legato alla «simultaneità» in quanto, non esistendo documenti del passato, tutto si basa su ciò che la gente ricorda e dice. Anche l'uomo di oggi si muove nella simultaneità, ma non tanto per mancanza di documenti, quanto piuttosto proprio per una massiccia presenza di documenti che si accumulano grazie alla conoscenza del passato e alla possibilità di pianificare il futuro. La simultaneità attuale è dovuta al passato e al futuro che connessi in una stessa linea diventano presente. Ma c'è di più: il nostro senso di simultaneità sembra contenere al suo interno anche la sequenzialità caratterizzante la cultura della scrittura (chiropratica e tipografica) dato che il calcolatore è il più sequenziale di tutti gli strumenti: «esso crea un senso di simultaneità solo perché la sua disumana velocità di sequenze fa sembrare che possa addirittura annullarle» (ivi, p. 106).

³ Sul significato che il termine assume in relazione ai mezzi di comunicazione e alle modalità percettive si veda Simone R., *La terza fase. Forme di sapere che stiamo perdendo*, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 79 ss.

2.2 La cultura orale primaria

Ong ricostruisce l'universo comunicativo dell'oralità primaria⁴ – «dove si ha la parola soltanto sotto forma di suono, senza cioè alcun riferimento a testi visivamente percettibili e senza alcuna consapevolezza della loro esistenza» (Ong 1986, p. 107) – attribuendo ad esso anche altri (rispetto a ciò che fino ad ora si è detto) tratti specifici che, per chiarezza di intenti, egli contrappone ai tratti caratterizzanti la civiltà della scrittura.

L'udito è un senso che unifica: quando ascoltiamo una musica, ad esempio, le note giungono a noi simultaneamente; la vista invece seziona, si sofferma sulla chiarezza dei contorni, identifica gli elementi scindendoli. Si vedrà come gran parte delle caratteristiche che Ong attribuisce al pensiero basato sull'oralità ruotino intorno alla economia unificante del suono e a quella analitica, disaggregante, della vista e della parola visualizzata. Proviamo a riassumerle, allora, anche tenendo conto delle contrapposizioni:

La comunicazione nel mondo dell'oralità si organizza paratatticamente

Lo stile paratattico, in cui le frasi sono disposte le une accanto alle altre in un rapporto di coordinazione, struttura e racchiude il pensiero orale. Un esempio importante è dato dalla storia della creazione contenuta nella *Genesi*. Essa è, infatti, un testo che «mantiene riconoscibile la sua struttura orale» (ivi, p. 65). Nella traduzione di Douay (1610), che rimane vicina al testo ebraico originale (seppure mediato dal latino a cui lo studioso si rifà), i primi cinque versetti sono tenuti insieme da una *e* ad ogni inizio di frase: «All'inizio Dio creò i cieli e la terra. *E* la terra era sgombra e vuota, *e* le tenebre stavano sulla superficie del mare, *e* lo spirito di Dio si muoveva al di sopra delle acque [...]». Le forme moderne di traduzione optano per uno stile più consono ad una cultura chirografica e tipografica, come ad esempio la *New American Bible* (1970) in cui alla coordinazione viene sostituita una sintassi

⁴ Con «cultura orale primaria» Ong si riferisce a «quelle culture che non conoscono la scrittura» (ivi, p. 59).

maggiormente elaborata creando un «flusso narrativo contraddistinto dalla subordinazione analitica e ragionata tipica della scrittura»:

All'inizio, quando Dio creò i cieli e la terra, la terra era una terra desolata e senza forma, e le tenebre coprivano gli abissi, mentre un vento potente soffiava sulle acque (ivi, pp. 65-66).

Nel discorso in forma scritta, dunque, c'è la possibilità di programmare l'argomentazione e di incassarla in strutture sintattiche più complesse (ipotattiche) a differenza del discorso orale in cui, invece, il cantore, a mano a mano che riesce a recuperarle "dalla memoria", produce delle sequenze meno elaborate delle precedenti, che si presentano giustapposte in forma paratattica, anche potendo fare riferimento al contesto di enunciazione (cioè alla pragmatica, come la definisce Ong).

La comunicazione nel mondo dell'oralità fa abbondante uso di formule

Il pensiero, e la conseguente espressione, nel mondo dell'oralità tendono a organizzarsi in gruppi di elementi precostituiti, come gli epiteti, i termini paralleli ed opposti, piuttosto che in termini "discreti". Così sentiremo parlare del "soldato coraggioso", della "bella principessa" o della "forte quercia", come dei loro opposti, "il soldato spaccone" e "la principessa infelice". In Omero, ad esempio, avremo "il saggio Nestore" o "l'astuto Ulisse". Questo stile fatto di formule da un lato è da considerarsi un ausilio mnemonico per il cantore: non si può disperdere ciò che si è faticosamente costruito nel tempo e che si può depositare solo nella memoria. Dall'altro l'uso degli aggregati facilita anche la comprensione da parte degli uditori che sulla base di formule, di figure e di temi sanno riconoscere e prevedere, almeno in parte, la costruzione narrativa del racconto orale

La comunicazione nel mondo dell'oralità si serve della "ridondanza"

Il pensiero si deposita e si distribuisce nel testo seguendo una traccia lineare e continua. Se dobbiamo recuperare dati abbiamo la possibilità di ripercorrere lo scritto, di tornare indietro. In poche parole, tutto è comunque disponibile sulla pagina scritta.

Ciò non avviene con il discorso orale, dove non abbiamo nessun appiglio a cui agganciarci se non la mente: le parole, infatti, si dissolvono una volta pronunciate. Di conseguenza la mente deve procedere lentamente e, nell'organizzare gli enunciati, deve tenere costantemente sotto controllo gran parte dei contenuti già trattati. Ciò comporta la ripetizione, la «ridondanza», che permette di mantenere un ritmo fluido di parola all'oratore consentendogli di evitare le pause e, nel frattempo, di riorganizzare pensiero e espressioni successivi. La ripetizione, come un amplificatore interno al discorso, allo stesso tempo garantisce una efficace fruizione all'ascoltatore che, specie se si trova all'interno di un pubblico numeroso, non è in grado di percepire tutto subito, ma, grazie appunto al "già detto", è messo nelle condizioni di recuperare gli elementi perduti. Il meccanismo della ripetizione appartiene sostanzialmente all'oralità e in ciò si differenzia dalla produzione scritta che invece procede linearmente nel suo sviluppo logico-narrativo: «un pensiero e un discorso lineari, e non ripetitivi, o analitici sono creazioni artificiali, strutturate dalla tecnologia della scrittura» (ivi, p. 68).

La cultura orale è conservatrice?

In una cultura orale uno degli interessi (e degli sforzi) più forti è quello di mantenere viva e attiva la conoscenza che si è immagazzinata nel corso del tempo. Di fatto le uniche strategie di conservazione che essa possiede consistono nella ripetizione e recitazione dei testi: ad esse è affidato l'intero patrimonio conoscitivo della comunità. Sono così tenuti in gran conto gli specialisti della memoria, coloro i quali ricordano (quindi conoscono) e raccontano la storia passata. Ciò porta, di conseguenza, ad una mentalità conservatrice che frena in parte «le sperimentazioni intellettuali» e che influenza anche le forme e i contenuti delle storie dei cantori.

Certo, fa notare Ong, anche la scrittura è (è stata) conservatrice nel senso che ancora la conoscenza a supporti stabili. D'altro canto, essa libera la memoria dal sovraccarico delle informazioni spingendola così verso nuovi orizzonti conoscitivi. Questo stato di cose, tuttavia, non esclude che si possa parlare di originalità anche in rapporto alle culture orali. L'originalità narrativa è da recuperarsi piuttosto sul piano enunciativo e fatico, ma con ripercussioni, forse non così vistose, anche sul piano dei contenuti: l'esecuzione delle storie prevedeva infatti una stretta collaborazione con il pubblico che doveva essere attivamente coinvolto. Quindi, in un certo senso, ogni esecuzione era una nuova esecuzione perché si inseriva in una nuova situazione e con un uditorio diverso. Inoltre, il racconto narrato presenta delle variazioni anche contenutistiche; infatti, le formule e i temi vengono adattati e modificati a seconda della situazione politica, a volte complessa, con cui si trovano ad interagire. Si tratta tuttavia di «varianti minori» di un mito, per meglio dire, di una ristrutturazione delle tematiche piuttosto che di una vera e propria sostituzione.

La cultura orale è legata a situazioni concrete

La scrittura (appartenente alla cultura chirografica e poi tipografica) ha trasportato il linguaggio orale in uno spazio visivamente percepibile: ciò lo si può osservare, per cominciare, nelle liste, negli indici alfabetici, e in un secondo tempo nella distribuzione e interazione geometrica delle parole all'interno dello spazio tipografico un complesso percorso che a partire da Ramus, passa attraverso la poesia concreta ed arriva fino a Derrida. Il lettore, in questo modo, può operare con un ritmo più disteso rispetto a quello imposto da parlato, può estrapolare dall'insieme parti, segmenti, elementi distribuirli secondo un ordine alfabetico e così via. Egli può, in altre parole, conservare, ma anche strutturare, organizzare e classificare informazioni estraendole dal contesto di provenienza. Può compiere operazioni che, come sottolinea Ong, (Ong 1970, p. 68) – «insieme ai processi di ragionamento logico-formali, alle definizioni, alle descrizioni di ampio respiro, derivano non dal semplice pensiero, ma dal pensiero che si è dato forma di testo» (Bolter 2002, p. 252).

Prima di questa tappa importante segnata dalle scritture era impossibile organizzare la conoscenza separandola dall'esperienza vissuta: in una cultura orale dunque le riflessioni, le concettualizzazioni sono legate in maniera stretta alla vita dell'uomo; il mondo esterno, insomma, è visto e assimilato solo in relazione alla interazione fra esseri umani. A questo proposito, su come, cioè, la scrittura influenzi la nascita del pensiero astratto, Ong (stabilendo un collegamento tra oralità primaria e secondaria) si sofferma a lungo sugli studi di A. R. Lurija (Lurija 1976) compiuti negli anni '30 su giovani a bassa alfabetizzazione e contadini illetterati che vivevano nell'area dell'Uzbekistan e della Kirghizia. I dati emersi dimostrarono che l'individuo che non conosce la scrittura è incapace di ragionare in termini di categorie astratte e struttura i pensieri ancorandoli a situazioni pratiche.

La cultura orale predilige il tono agonistico

Le culture orali sono caratterizzate da una energia agonistica sia nelle loro produzioni discorsive che nello stile di vita. La presenza dell'uditorio influenza fortemente l'esecuzione del cantore che a sua volta deve fare i conti con il serbatoio delle conoscenze e le esigenze della memoria: da ciò deriva l'impegno costante a mantenere attiva e vivace l'attenzione degli ascoltatori ingaggiando con essi delle vere e proprie battaglie verbali, ad esempio con l'uso di proverbi e indovinelli che richiedono una risposta altrettanto appropriata, oppure che contraddica la precedente. Altre tecniche appartenenti all'agonismo verbale possono essere quelle dell'elogio esagerato del proprio operato o, invece, del sarcasmo nei confronti del nemico e l'insulto reciproco. Per ciò che riguarda il vantarsi del proprio coraggio o lo sbeffeggiamento del nemico, sostiene Ong, è interessante ricordare ciò che accade anche nella narrativa dove essi (elogi e sarcasmo) ricorrono regolarmente, come nell'*Iliade*, nella *Bibbia*, nel famoso episodio di Davide e Golia, nelle storie cavalleresche medievali, o in numerosi racconti africani.

La cultura orale è enfatica e partecipativa

L'apprendimento delle conoscenze nelle culture orali avviene, come abbiamo sottolineato nei punti precedenti, in un contesto che prevede la partecipazione attiva dell'uditorio. Ciò comporta la reazione diretta dell'individuo nei confronti di ciò che sente (apprende) e nei confronti del cantore che trasmette il sapere: non esiste in questo caso, infatti, la separazione tra momento della produzione, dell'esecuzione e dell'apprendimento. Si potrebbe quasi dire che i tre momenti costitutivi della catena comunicativa sono riassorbiti in un unico segmento, e la reazione dell'uditorio è di immedesimazione totale, e di rifiuto o accettazione immediata, di ciò che sente. In altri termini il contesto enunciazionale è totalmente implicato nel discorso stesso tramite la presenza fisica delle parti in stretta comunicazione. Ciò comporta, di conseguenza, un tono partecipativo, enfatico, passionale differentemente dallo scritto in cui, proprio in assenza del contesto che va ricostruito, il tono è distaccato e oggettivo.

La cultura orale è omeostatica

Il patrimonio culturale dell'oralità è affidato alla memoria. La memoria trattiene, registra e fissa al suo interno solo le conoscenze, i termini che sono socialmente attivi e utili: essa è fatta di presente, non possiede passato se non in quanto esso viene rivisitato e reimpiegato in forma di presente; tutto il resto cade nell'oblio, e in ciò sta il suo equilibrio (omeostasi). A questo proposito Ong, citando Goody e Watt, parla di «ratifica semantica diretta», operazione grazie alla quale il significato di ogni parola viene controllato di tanto in tanto in situazione reale; le parole, infatti, non sono spiegate da altre parole (i dizionari, le definizioni sono frutto delle tecnologie della scrittura) ma sono fatte anche di gesti, di modulazioni della voce ed espressioni del viso. Le parole, quindi, sono totalmente immerse nell'esperienza quotidiana ed i loro significati «emergono continuamente dal presente, benché quelli passati abbiano influito in modi diversi e non più rintracciabili» (Ong 1986, p. 77).

2.3 Cultura orale primaria. Considerazioni a margine

Walter J. Ong, nel suo lavoro *Oralità e scrittura* ha senz'altro offerto contributi profondamente perspicaci sulla cultura orale primaria, esplorando le sue dinamiche e come esse modellano le strutture mentali e sociali delle società senza scrittura. Mentre le sue idee restano centrali nelle nostre comprensioni dell'oralità, come antropologi, dobbiamo mettere in discussione e ricercare ulteriormente alcuni dei suoi postulati.

Ong sostiene che la cultura orale primaria, un sistema in cui il linguaggio è espresso esclusivamente attraverso il parlato e l'ascolto, promuove un modo di pensare e di vivere altamente situato e contestualizzato. Tuttavia, questo carattere situato ed 'eventivo' della cultura orale è contestato da alcuni critici. In particolare, è stato sottolineato che il concetto di «situato» non dovrebbe essere ridotto a un semplice significato di «contesto immediato». Al contrario, la memoria e la tradizione giocano un ruolo cruciale nelle società orali, collegando gli individui a un passato distante e a un contesto culturale più ampio.

Inoltre, Ong sottolinea che la cultura orale primaria è «agonistica», cioè caratterizzata da una forte componente di conflitto e competizione. Mentre questo può essere vero in alcuni casi, non dovrebbe essere preso come una regola universale. Non tutte le società orali sono necessariamente competitive o conflittuali. Molti antropologi hanno evidenziato la presenza di un forte spirito di cooperazione e mutua assistenza in varie culture orali.

Il concetto di Ong di «pensiero omeostatico», l'idea che la cultura orale primaria sia meno astratta e più legata a processi concreti e ciclici, è anche motivo di dibattito. Mentre è vero che la cultura orale può essere meno propensa a categorizzazioni astratte e classificazioni rigide, non dovrebbe essere ridotta a un sistema di pensiero 'primitivo' o 'inferiore'. Le culture orali sono capaci di sofisticate riflessioni metafisiche e filosofiche, sebbene queste possano manifestarsi in modi diversi rispetto alle culture scritte.

L'idea di Ong che l'introduzione della scrittura trasformi radicalmente la mente umana è stata contestata. Mentre la scrittura può indubbiamente influenzare il modo in cui pensiamo e comunichiamo, alcuni antropologi sostengono che non dovrebbe essere vista come un 'salto' rivoluzionario, ma piuttosto come parte di un continuum di evoluzione culturale. Le società umane si sono adattate a diverse

tecnologie di comunicazione nel corso della storia, e la transizione dalla oralità alla scrittura è solo uno dei molti passaggi in questo processo.

Mentre il lavoro di Ong offre una prospettiva preziosa e illuminante sulla cultura orale primaria, dobbiamo ricordare che la realtà antropologica è complessa e sfaccettata.

La cultura orale primaria, come delineato da Walter Ong, sottolinea la dinamica unica delle società non scritte, dove la memoria e l'espressione verbale sono fondamentali per la conservazione e la trasmissione della cultura. Ong sosteneva che l'oralità primaria influenzava profondamente il pensiero e la struttura sociale, portando a un modo di pensare e comunicare più situato, contestualizzato e formulaico.

Se da una parte Ong ha fornito una delle descrizioni più influenti della cultura orale primaria, dall'altra il suo lavoro ha inevitabilmente suscitato dibattito e critica. Uno degli argomenti più rilevanti è la critica della sua interpretazione del carattere «situato» ed «eventivo» della cultura orale.

Alcuni critici sostengono che questa caratterizzazione riduce eccessivamente la complessità delle società orali. Finnegan ha, per esempio, sostenuto che l'accento di Ong sull'oralità come immediatamente situata e contestualizzata ignora il ruolo della memoria e della tradizione nelle culture orali. Per Finnegan, le società orali non sono semplicemente intrappolate nel presente o nel contesto immediato, ma hanno modi sofisticati di conservare e trasmettere la conoscenza attraverso generazioni, collegando gli individui a una storia e a un contesto più ampio.

Street, altro critico dell'idea di Ong, sostiene che l'oralità e la scrittura non dovrebbero essere viste come stadi distinti o contrapposti dell'evoluzione umana. Invece, egli suggerisce che ci sono molte forme diverse di oralità e scrittura che interagiscono e si sovrappongono in modi complessi. Secondo Street, l'oralità non è semplicemente situata o «eventiva», ma può anche essere «letterata» in modi che Ong non ha riconosciuto.

Anche Olson ha contestato l'idea di Ong e ha ribadito che l'oralità sia necessariamente situata e immediata. Sostiene inoltre che le società orali possono sviluppare forme complesse di ragionamento astratto e metariflessivo, che vanno oltre il semplice pensiero situato o contestualizzato.

Questi studiosi sostengono che l'analisi di Ong sulla cultura orale primaria tende a semplificare o ridurre la diversità e la complessità delle culture orali. Sottolineano l'importanza di guardare oltre le dicotomie semplicistiche tra oralità e scrittura, e di riconoscere la molteplicità delle forme culturali e comunicative presenti nelle società umane.

2.4 Havelock. Dalla semioralità a Innis

Un contributo fondamentale alla ricerca riguardante il rapporto fra oralità e scrittura è stato offerto dagli studi di Eric A. Havelock (1903-1988), filologo inglese che intorno agli anni '30 si trova a lavorare all'Università di Toronto dove erano allora presenti due importanti figure accademiche: l'economista Harold Innis (1894-1952) e il giovane Marshall McLuhan (1911-1980).

Uno dei punti centrali della ricerca di Havelock riguarda gli aspetti e la funzione culturale della poesia epica nell'antica Grecia, a partire da Omero fino ai tempi di Platone. La tesi che Havelock sostiene ⁵, infatti, partendo dall'atteggiamento critico che il filosofo mostra nei confronti della poesia e dei poeti, è che quando già esistevano libri e l'alfabeto era in vigore da più di tre secoli, cioè fin dall'ottavo secolo, la comunicazione orale dominasse incontrastata tutti i settori importanti della vita e strutturasse i rapporti culturali della civiltà ellenica. In sostanza, quindi, nonostante verso la metà del quarto secolo la «rivoluzione silenziosa» fosse già avvenuta, si poteva notare il tenace persistere della mentalità orale: «per così dire, un modo di prender coscienza, e come vedremo, un vocabolario e una sintassi che non erano quelli di una cultura scritta e libresca» (ivi, p. 40). Era allora quasi d'obbligo domandarsi come potesse avvenire, in un apparato sociale dominato da tali caratteristiche, la conservazione e la trasmissione del sapere. Cerchiamo di capire allora le risposte che Havelock elabora di fronte a questo interrogativo.

Il primo punto è che la tradizione, perché si trasformi in sistema collettivo di valori che agisce come norma valida nel presente e per il futuro, ha bisogno di essere

⁵ Havelock E. A., Preface to Plato, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1963. Le citazioni sono tratte dalla trad. it., *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Roma-Bari, Laterza, 2005-1973.

ingabbiata in una forma linguistica. Essa fornirà il contenuto dell'apparato educativo del gruppo e sarà affidata per la sua conservazione alla memoria degli uomini. Il secondo punto è che la memoria, passando da uomo a uomo, da generazione a generazione, non riesce a contenere un enunciato linguistico così articolato, ricco e complesso senza produrre inevitabili trasformazioni e insieme perdita di fissità e autorevolezza. Conseguenza diretta di ciò è che:

L'unica possibile tecnologia verbale disponibile per garantire la conservazione e la stabilità della tradizione, era quella del discorso ritmico, organizzato sapientemente in modi verbali e metrici tanto unici da conservare la loro forma. Questa è la genesi storica, *fons et origo*, la causa motrice di quel fenomeno che ancora oggi chiamiamo "poesia" (...) Se Platone poteva considerare la poesia come se fosse una specie di biblioteca di consultazione o come un vasto trattato di etica, politica, arte della guerra ecc., ne deriva che egli attesta la sua antichissima funzione in una cultura orale, e dimostra che tale era rimasta la sua funzione nella società greca fino ai suoi giorni. Si tratta in sostanza di uno strumento didattico per trasmettere la tradizione (ivi, p. 41).

Ci sembra che quanto appena sopra riportato chiarisca uno degli snodi importanti del pensiero di Havelock: la poesia orale nell'antichità aveva una funzione didattica, ad essa spettava la formazione dei cittadini; essa trasmetteva il patrimonio delle conoscenze di generazioni passate, funzionava come una vera e propria «enciclopedia» e il suo contenuto linguistico doveva essere in versi. Qualunque apprendimento mnemonico della poesia, continua Havelock, non potendosi riferire ad un libro, ha bisogno di una recitazione continua e reiterata, così prima da fanciullo, come allievo, e poi da uomo alle prese con differenti situazioni sociali, l'individuo viene sollecitato a rafforzare la memoria e sottoposto all'ascolto. Resta tuttavia da capire come viene condotta questa «impresa mnemonica» sociale e insieme individuale, nel senso che ognuno è responsabile della propria, anche piccola, tessera conoscitiva per la costituzione e la conservazione della grande scacchiera. Facendo ricorso, ecco la risposta di Havelock, a risorse psicologiche presenti nella coscienza dell'individuo che gli consentono di identificare

emotivamente con la sostanza dell'enunciato poetico che si ascolta che ci viene chiesto di ricordare, proprio come un attore con le sue battute. La memoria è una sorta di palcoscenico teatrale dove ognuno gioca la sua parte:

Bisognava calarsi nella situazione di Achille, identificarsi con il suo dolore e con la sua collera. Bisognava diventare Achille, così come faceva il recitante cui si prestava ascolto. Trent'anni dopo, si era in grado di citare automaticamente ciò che Achille aveva detto o quanto il poeta aveva detto di lui (ivi, p. 43).

Havelock, Platone e la mimesi

Avevamo accennato inizialmente che la ricostruzione (suggestiva, ampia, rigorosa) che lo studioso fa del quadro generale della comunicazione che caratterizza il mondo dell'oralità, o piuttosto della semi-oralità, dell'antica Grecia prende l'avvio dalle critiche che Platone muove nei confronti della poesia e dei poeti, ma anche, qui aggiungiamo, di un procedimento educativo nel suo insieme. Vorremmo su questo punto spendere qualche parola collegandoci con quanto appena detto sui meccanismi mnemonici.

Havelock si sofferma sulla parola *mimesis*, scelta dal filosofo per descrivere l'esperienza poetica: essa non sottolinea tanto, egli dice, o non solo, l'atto creativo del poeta, quanto piuttosto la spinta che questo esercita sull'uditorio alla identificazione totale con la materia artistica proposta. Si crea così un flusso comunicativo che coinvolge esecutore ed enunciato linguistico da un lato, e dall'altro, nella stessa misura partecipativa, ascoltatore ed enunciato linguistico. In ciò sta la psicologia della comunicazione dell'oralità, in una corrente diretta che abbatte la distanza e la differenza tra esecutore - poeta e ascoltatore (che forse a sua volta diventerà egli stesso ripetitore-esecutore e, in qualche misura, poeta); ma anche tra diffuso re della conoscenza, ascoltatore e oggetto della conoscenza.

Allora per Platone *mimesi* sta a significare che ogni enunciato poetico (sia appartenente al genere drammatico, che a quello epico) produce un dramma, è formulato cioè in modo da creare un dramma nella coscienza di chi recita quanto

nella coscienza di chi ascolta. È il dramma che permette di ricordare e di mantenere attiva la memoria, strumento e contenuto della conoscenza della cultura dell'oralità. Queste modalità conoscitive, tuttavia, comportano un altissimo prezzo: la totale perdita dell'obiettività. Esiste una sostanziale differenza tra vivere e identificarsi con l'esperienza conoscitiva e, invece, comprenderla, analizzarla, in una parola distaccarsi da essa. Platone vive in una epoca di transizione in cui accanto ai procedimenti dell'oralità cominciavano a farsi sentire anche le pressioni e le influenze della scrittura, ma chi scriveva lo faceva ancora per sottoporre ad un uditorio le proprie composizioni: «per comodità, Omero può venir considerato come l'ultimo rappresentante della composizione puramente orale» (ivi, p. 44).

Havelock sostiene, interpretando Platone, che le opere prodotte nell'ambito della tradizione semiorale appartengono ad una mentalità lontana dal razionalismo scientifico, dall'uso di strumenti analitici che classificano l'esperienza e la riproducono in sequenze legate da causa ed effetto.

E Platone prende le distanze da tradizioni che per secoli si erano basate su conoscenze trattenute a memoria in forma ritmica: egli ci chiede di rielaborare l'esperienza, di distaccarci dall'oggetto della conoscenza per valutarlo e non semplicemente per imitarlo.

Havelock e l'enciclopedia omerica

Nel capitolo quarto di *Cultura orale e civiltà della scrittura* Havelock, rovesciando la prospettiva con cui noi lettori moderni, in genere, ci accostiamo ai poemi omerici vedendo in essi «grandiosità di concezione, vivacità di azione e grande efficacia descrittiva», punta l'attenzione soprattutto sul loro carattere fortemente didattico o enciclopedico sostenendo che la narrazione in questo caso passa in secondo piano rispetto al suo contenuto educativo. In sostanza ciò che lo studioso propone è di rintracciare al di sotto della potenza drammatica e del susseguirsi ben orchestrato delle scene un compendio di regole, procedure e norme comportamentali, proprio come sostiene Platone (*Repubblica*, X) che considera Omero una «enciclopedia tribale» in cui il racconto diviene lo strumento per illustrare il diritto pubblico e

modello per il comportamento privato. In una parola Havelock suggerisce di individuare nella descrizione la prescrizione⁶.

Vorremmo selezionare a questo proposito almeno due tra i molteplici e interessanti esempi tratti dalla minuziosa analisi che Havelock mette a punto sul primo libro dell'*Iliade*: se infatti essi offrono al lettore moderno l'opportunità di riflettere sulla ingegnosa macchina poetica, vediamo come potevano rappresentare, invece, per il lettore/ascoltatore omerico una esposizione di regole. Il primo esempio riguarda i rapporti di potere che sono necessari per il mantenimento della stabilità sociale; a parlare in questo caso, è l'indovino Calcante:

Troppo è forte un re, quando s'adira con un popolano: se pure quel giorno dovrà digerire il corrucchio, ma anche dopo conserva il rancore, fin che lo soddisfi, nel suo petto.

Havelock sottolinea il fatto che questi versi sono esempio di *nomos* ed *ethos* (ivi, pp. 56-57), il primo riferendosi al diritto pubblico e l'altro riguardante le norme del comportamento privato: i re possono comportarsi in modo tale da manifestare con i loro sudditi la collera anche in modo differito, fino al momento in cui essa non sia soddisfatta. Questa è la realtà del potere. Le modalità psicologiche, dunque, s'intrecciano nei versi con le regole sociali. E l'aedo non fa che riferire (astenedosi da qualunque commento) il contenuto pedagogico in linguaggio epico, conferendo ad esso una forma stabile e duratura. Questo tipo di descrizioni che riguardano il diritto pubblico sono presentate (e tesaurizzate) in stile formulare e vengono distribuite lungo tutto lo svilupparsi del racconto. Esse sono ricorrenti nell'*Iliade* e nell'*Odissea* e hanno un raggio di azione molto vasto, sono infatti in stretta relazione

⁶ Havelock per illustrare il carattere della poesia orale si serve (si potrebbe dire alla maniera omerica) di tre similitudini: nella prima l'epos è un poderoso fiume di canti. Il fiume è alimentato nella sua corsa da una grande quantità di materiali: notizie, prescrizioni, norme, cataloghi. La seconda similitudine paragona la poesia ad un complesso architettonico progettato e costruito, ma il cui effetto dipende dalla qualità delle pietre e dei materiali utilizzati. Infine, la terza immagine propone un uomo che vive in una casa stipata di mobili. Nel tentativo di farsi strada all'interno della casa egli sceglie un itinerario comodo che gli permetterà di toccare gran parte dei materiali e di decifrarne la forma e la struttura. La casa, le stanze e l'arredo non sono creazione dell'aedo, egli però all'interno di questo paradigma sceglie il suo personale sintagma: in ciò sta la sua libertà di movimento e il suo apporto originale. E in ciò sta anche l'arte dell'aedo enciclopedico che non solo espone, ma salvaguarda la comunicazione della cultura orale (ivi, p. 74).

con l'apparato religioso rispetto a cui quello degli uomini deve conformarsi. In ultima analisi, sostiene Havelock, la storia dell'*Iliade* «descrive necessariamente questo conflitto [tra politica e religione], e nel far ciò il poeta è indotto a ripetere, a tramandare una grande quantità di procedure e prescrizioni (e credenze) rituali che fanno ugualmente parte dell'enciclopedia tribale» (ivi, p. 57).

Se l'enciclopedia epica era un mezzo per trasmettere al cittadino le regole del comportamento sociale ed etico, essa era anche uno strumento per conservare e trasmettere i comportamenti tecnologici, insomma un ricchissimo manuale di istruzioni. Il secondo esempio prescelto riguarda questo settore e in particolare le pratiche della marineria:

Essi, dunque, come giunsero al porto acqua profonda, / raccolsero le vele, le deposero sulla nave nera, / l'albero spinsero al suo cavalletto, allentando i cavi / in fretta, e verso l'ormeggio avanzarono a forma di remi; / fuori gettaron le pietre forate e legarono il cavo di poppa, / fuori essi pure uscirono sopra la ghiaia marina, / fuori trassero l'ecatombe per Apollo che lungi saetta, / fuori uscì Criseide dalla nave che va sopra il mare (ivi, p. 70).

Criseide, la fanciulla rapita da Agamennone durante una incursione dei Greci in una città vicina a Troia e cara ad Apollo, viene finalmente ricondotta in patria al fine di placare l'ira degli dèi. Lo sviluppo narrativo serve a veicolare le pratiche di un corretto sbarco che, come suggerisce Havelock, sono strutturate e presentate secondo un ordine assai chiaro:

Primo: si giunge in porto; secondo: si avvolgono le vele; terzo: si abbassa l'albero; quarto: si raggiunge la riva a remi; quinto: si ancora la poppa in acqua profonda; sesto: si scende dalla nave (dalla parte della prua); settimo: si scarica la nave; ottavo: si sbarca la passeggera. Questo era il modo di procedere con qualsiasi nave in determinate circostanze, non con la nave di Criseide in particolare (*Ibidem*).

L'affascinante "traduzione" che Havelock effettua sul primo libro dell'*Iliade*, rintracciando nella intelaiatura narrativa di superficie l'aspetto sostanzialmente

prescrittivo, e in ciò (vale a dire nella funzione educativa della poesia) ponendo le basi del presupposto teorico della cultura dell'oralità della civiltà ellenica ai tempi di Platone, non si limita a svelare il rapporto esistente nell'epos omerico tra documento e narrazione, ma si sofferma anche sulle procedure stilistiche utilizzate. Ad esempio, l'ordine degli enunciati è paratattico, nel senso che le varie azioni sono presentate nell'ordine del loro avvicinarsi "in natura"; le azioni distinte sono descritte al passato, ma la serie crea l'effetto di procedure valide in quell'occasione specifica come in altre e diviene così un sapere generalizzato e facilmente riutilizzabile.

Havelock e Parry

La poesia epica è, dunque, ricollegandoci con quanto detto, prodotta dalla sapiente combinazione di temi appartenenti all'apparato sociale e di tecniche narrative: un abile controllo poetico dell'apparato ottiene un risultato di sicuro effetto drammatico.

La bilanciata distribuzione degli elementi diventa necessità in una cultura di comunicazione orale dove un enunciato di natura storica, etica o tecnica consegna la sua sopravvivenza alla memoria del gruppo. L'epica allora acquista in questa ottica una piena responsabilità non tanto come atto creativo, quanto piuttosto come espediente di richiamo alla mente. In un tale contesto compito del poeta era quello di documentare, ricordare e ripetere. La variazione aveva un suo spazio nei confini della ripetizione. Nell'enciclopedia omerica, ad esempio, gli elementi che compongono il codice generale di comportamento sono ripetuti infinite volte e con infinite varianti verbali. La variabilità nella costanza è un principio individuato nella poesia omerica, sottolineato da Havelock e studiato, in precedenza da Milman Parry (1902-1935).

La tecnica orale della composizione metrica secondo Parry può essere rappresentata dai seguenti meccanismi: uno schema metrico da un lato e dall'altro un repertorio di combinazioni verbali, le formule, strutturate in modo da adattarsi al verso e composte esse stesse di parti metriche intercambiabili. Ciò permetteva al poeta di

modificare la sintassi combinando formule differenti, o parti di esse, senza modificare il verso.

Parry definisce la formula come «un'espressione che viene ad essere regolarmente impiegata nelle medesime condizioni metriche per esprimere una certa idea essenziale» (Parry 1928, p. 16). Egli studia in particolare una tipologia di formule ricorrenti nell'epica omerica costituite da un nome e da un aggettivo o altro elemento linguistico che definisca le caratteristiche del nome, come ad esempio l'astuto Ulisse o il saggio Nestore. La variabilità con cui si presentano le formule del tipo nome-epiteto torna ad essere unità nella ricorrenza della struttura metrica del verso di cui essa si compone. Tali formule rappresentavano per il poeta orale un utile serbatoio da cui attingere espressioni e temi tradizionali nel momento della recitazione. Vedremo poi come le formule verranno ancora studiate da Ong, che ne metterà in luce la loro funzione anche narrativa; esse in effetti sono di già delle forme concentrate di storia a disposizione del poeta, un espediente per garantire la «stabilità tematica». Ciò che Havelock sottolinea a proposito delle formule è che in genere la critica omerica tende a evidenziarne il valore poetico, di invenzione, un mezzo per l'improvvisazione a cui il poeta ricorre, a discapito tuttavia della loro specifica ed essenziale funzione documentaria e mnemonica. Questo è dovuto, in parte, secondo Havelock, alla metodologia comparativa che mette su uno stesso asse di confronto la poesia superstite orale dei Balcani e dell'Europa orientale e la poesia omerica che rappresentano realtà poetiche totalmente differenti e con funzioni altrettanto differenti. Con le parole di Havelock:

Caratteristica essenziale della poesia omerica era il costituire in quell'epoca l'unico veicolo di comunicazioni importanti e significative. Essa venne quindi chiamata a fissare e a salvaguardare l'apparato sociale e i meccanismi di governo e di addestramento al comando e all'amministrazione, per usare le parole di Platone. [...] Questa stessa poesia era essenziale per il sistema educativo da cui l'intera società dipendeva per la sua continuità e coerenza. Ad essa facevano riferimento tutti gli affari pubblici, tutte le transazioni rette da norme generali. Il poeta era in primo luogo lo scrivano, l'erudito e il giurista della società, e soltanto in senso secondario il suo artista e intrattenitore. Invece

in quei paesi dove è sopravvissuta la tecnica orale, questa non è più fondamentale per la loro civiltà. Le analogie moderne tratte da queste sacche superstiti, rappresentate ad esempio dalla Jugoslavia o dalla Russia, ignorano l'importantissimo fatto che nelle nazioni europee le transazioni fondamentali del governo e dell'amministrazione della società per secoli sono state condotte per scritto. La classe dominante sapeva leggere e scrivere, ovvero disponeva di un apparato istruito il cui centro si trovava nelle capitali. Il cantore diventa perciò in primo luogo un intrattenitore, e di conseguenza le sue formule sono dirette alla facile improvvisazione, non alla conservazione di una tradizione didascalica (Havelock 2005, p. 79).

Ciò non toglie, tuttavia, che Havelock non riconosca la grande importanza delle ricerche di Milman Parry, in seguito alla morte del maestro condotte da Albert Bates Lord (1904-1995)⁷, e la loro influenza benefica sugli studi omerici e, di conseguenza, aggiungiamo noi, sul così intenso e complesso tema riguardante il rapporto fra oralità e scrittura. D'altro canto la tecnica comparativa, possiamo forse azzardare, incoraggiò anche l'attenzione che non solo Havelock, ma ad esempio anche Ong, concentrarono sui territori di frontiera fra culture dell'oralità e culture della scrittura, individuando come nel tempo i tratti riguardanti l'oralità sopravvissero e influenzarono le forme di scrittura, e ciò non solamente in relazione all'epica omerica, e poi quella medievale, ma anche in relazione ai diversi generi letterari, o meglio, al campo letterario nel suo insieme⁸.

⁷ Fu Lord che curò, alla morte di Parry a soli 33 anni, l'edizione dei testi dei cantori serbo-croati (Parry-Lord 1953), e del volume *The Singer of Tales* (1960) contenente gli studi comparativi sulle modalità compositive orali dei moderni cantori e quelle dei testi epici antichi (i poemi omerici l'epica medievale), il cui titolo era già stato deciso precedentemente da Parry.

⁸ Ad esempio, possiamo leggere pagine interessantissime di Havelock su come l'obiettivo di fondo dell'oralità, cioè quello didascalico, è presente nel teatro d'Euripide (Havelock 2005, p. 80).

Havelock e Innis

Abbiamo accennato in precedenza che quando Havelock si trasferì in Canada, all'Università di Toronto era presente una figura accademica di grande spicco, quella di Harold Innis (1894-1952), storico ed economista. L'ipotesi di fondo della sua ricerca (in particolare nelle sue ultime fasi, *Empire and Communications* viene pubblicato nel 1950) è che le tecnologie e le forme di comunicazione proprie di una data epoca storica producono influenze sulle sue caratteristiche strutturali e sul suo sviluppo storico-sociale. La comunicazione è il fattore determinante nello sviluppo delle istituzioni e «la possibilità di governare in modo efficace su ampie estensioni territoriali dipende direttamente dallo sviluppo e dall'efficienza della comunicazione». A partire da questi presupposti teorici Innis ricostruisce il quadro storico della civilizzazione occidentale partendo dalle civiltà di Egitto e Babilonia, passando attraverso le città-stato della Grecia classica, l'Impero Romano, il Medio Evo cristiano fino ad arrivare allo stato moderno:

I monopoli della conoscenza si sono sviluppati e sono declinati, in parte, per effetto del mezzo di comunicazione sul quale erano stati costruiti, e la loro storia è fatta di un'alternanza tra i media che insistevano sulla religione, sulla decentralizzazione e sul tempo, ed i media che insistevano invece sulla forza, sulla centralizzazione, sullo spazio. La cultura sumera, basata sul medium della creta, si fuse con la cultura semita, fondata sul medium della pietra, per produrre gli imperi babilonesi. La civiltà egizia, che dipendeva sia dalla pietra che dal papiro, produsse un impero instabile, destinato a soccombere infine al potere della religione. Gli imperi Assiro e Persiano cercarono di congiungere le civiltà egizia e Babilonese, ma quest'ultima riuscì ad avere successo appellandosi al principio di tolleranza. La civiltà ebraica enfatizzò il carattere sacro della scrittura, a differenza di molte altre organizzazioni politiche, che ammettevano il culto dell'immagine. La civiltà greca, basata sulla tradizione orale, produsse il fermento destinato a distruggere gli imperi politici. Roma assunse il controllo del medium sul quale si era basata la civiltà egizia, il papiro, e costruì un'estesa burocrazia, che però, nell'Impero Bizantino, sopravvisse

soltanto grazie alla fusione con la cultura cristiana, fondata sul codice di pergamena (Innis 2001, p. 253).

Ne consegue, dunque, stando all'ipotesi di Innis, che l'equilibrio di una civiltà dipende dal rapporto che essa stabilisce con lo spazio e con il tempo, e sarà, dunque, a seconda dei casi, caratterizzata dalla prevalenza di media che enfatizzando lo spazio puntano su materiali leggeri e trasportabili senza difficoltà, oppure di media che enfatizzando il tempo sfruttano materiali pesanti, non facilmente trasportabili, ma maggiormente resistenti. Si vedano, ad esempio, due rapidi passaggi sulla civiltà egizia:

Il Nilo: il principio dell'ordine

È stato suggerito che il potere del monarca derivò dai miglioramenti nella conoscenza dell'astronomia, per mezzo dei quali fu possibile prevedere le inondazioni del Nilo: si trattava, sostanzialmente, della scoperta dell'anno siderale, in cui il ciclo crescente di Sirio coincideva con il periodo delle piene.

Moret ha sostenuto che, già prima del 4241 a.C., fu adottato un calendario che riuniva i mesi lunari dell'anno solare, e che tale adozione segnò l'impostazione dell'autorità di Osiride e Ra, del Nilo e del Sole, su tutto l'Alto Egitto. I potenti dei del fertile delta imposero la loro autorità sul resto dell'Egitto, e il loro culto coincise con il diffondersi di una corrispondente influenza politica. Le figure degli dei universali emersero nei centri di culto, la loro influenza fu ampliata dai teologi, e la diffusione del culto stesso fu alla base della nascita dei regni. L'istituzione del calendario divenne l'inizio dell'autorità reale: il suo distacco dai fenomeni concreti del firmamento - insieme all'applicazione dei numeri, che fornirono le basi dell'anno moderno - è stato descritto come il più importante evento intellettuale nella storia del calcolo del tempo (ivi, pp. 55-56).

E ancora:

Il pensiero guadagna la leggerezza

[...] "Nel fuggire dal pesante medium della pietra", il pensiero è divenuto leggero. "Tutte le circostanze stimolavano interesse, osservazione, riflessione". La notevole crescita della scrittura a mano fu accompagnata dalla secolarizzazione del pensiero, del sapere e di tutte le attività. La rivoluzione sociale tra il Vecchio

e Nuovo Regno fu così segnata da una corrente di eloquenza, e dalla graduale sostituzione della letteratura religiosa con quella secolare (ivi, p. 61).

Innis costruisce, a nostro avviso, un concetto di cultura che si struttura su una rete di rapporti, e che stabilisce indispensabili connessioni tra la tecnologia, la scienza, l'economia, la religione e le amministrazioni politiche di una realtà storica. Ci sembra, insomma, che in base a questa alternanza di egemonie Innis fornisca non solo una storia della comunicazione, della scrittura e dei suoi mezzi di diffusione e conservazione, ma, attraverso di essi, anche una storia dell'occidente, ampliando la ricerca della cosiddetta «questione omerica», come nel pur tuttavia ricchissimo itinerario scientifico di Parry (e in seguito di Lord), trasportandola, quindi, in un territorio di più ampio respiro e con ciò costituendo una base teorica straordinaria per lo studio dei rapporti tra oralità e scrittura. Si è ritenuto importante stabilire un legame tra Havelock e Innis innanzitutto perché è Havelock stesso a ufficializzare il suo debito intellettuale nei confronti dello studioso. Esso è rintracciabile, ci pare, nella esigenza di estendere la prospettiva teorica passando dall'epos omerico al più complesso e ampio ambito della civiltà ellenica: era infatti necessario allargare lo sguardo verificando gli effetti delle forme di comunicazione non limitatamente all'ambito dell'epos, ma ad una cultura nel suo insieme.

Riteniamo che *Empire and Communications* abbia rappresentato un orientamento teorico comune (anche)⁹ per i tre autori che abbiamo scelto di studiare per illustrare la cultura dell'oralità, e cioè Havelock, Ong e Goody. Innis prima di loro ha individuato nella comunicazione un elemento determinante per i processi economici e politici e di fatto ha ripensato la storia in base all'evoluzione dei media e al modo in cui essi hanno influenzato lo sviluppo dell'Occidente.

⁹ Non vogliamo certo dimenticare l'influenza del pensiero di Innis su McLuhan (quando Havelock arrivò all'Università di Toronto negli anni '30 era presente anche l'allora giovane storico della letteratura) per ciò che riguarda la stampa e poi sul suo allievo De Kerckhove per i media elettronici. McLuhan fu forse il primo a adottare il modello ciclico delle fasi storiche determinate dall'evoluzione dei media.

2.5 Goody: l'oralità, la scrittura, le liste

Tra gli studiosi che hanno affrontato più efficacemente la questione dell'oralità, anche e soprattutto nei suoi rapporti con la scrittura, dobbiamo senza dubbio collocare Jack Goody. Il filo conduttore delle sue ricerche¹⁰ è rappresentato dallo studio delle differenze nell'organizzazione di società dotate di scrittura e di società orali e del passaggio dalle une alle altre. Come si è già potuto constatare con Havelock e Ong l'interfaccia tra l'oralità e la scrittura è una questione assai complessa; nel caso di Goody la discussione poggia non solo sulla distinzione tra società con o senza la scrittura, ma si occupa anche di tradizioni scritte e orali in società dotate di scrittura: l'ambito delle ricerche investe cioè, detto alla maniera di Ong, sia l'oralità primaria che l'oralità secondaria. Per sua specifica ammissione il centro della scena è occupato dalla «primitiva» adozione di scrittura (piuttosto che dalla fase della alfabetizzazione) nel vicino Oriente antico, dove essa è nata e ha preso forma, e presso l'Africa occidentale contemporanea dove si è «veramente diffusa negli ultimi cinquanta anni» (Ong 1988, p. VIII).

La prima fase della ricerca iniziata con Watt (Goody-Watt, 1963), e condotta all'interno di un progetto interdisciplinare tra studiosi di settori differenti (storici del mondo antico e medievalisti, psicologi, antropologi, linguisti, letterati, filosofi), fu caratterizzata dallo studio degli effetti della scrittura sull'organizzazione della società e sui processi cognitivi. Essa confluì in diversi saggi e pubblicazioni, tra cui *Literacy in Traditional Societies* (1968) e nel volume *The Domestication of the Savage Mind* (1977). Quest'ultimo prende in esame alcune conseguenze della rappresentazione visiva del linguaggio sui processi cognitivi soffermandosi in particolare sull'uso delle liste.

¹⁰ Le riflessioni sul percorso scientifico di Goody, intendiamo dire, ovviamente, su alcuni filoni dell'immenso panorama di interessi che riguarda lo studioso, e che abbiamo selezionato perché collegati più da vicino al presente lavoro, si basano soprattutto sui seguenti volumi: Goody J., *The Domestication of the Savage Mind*, London, Cambridge University Press, 1977 (trad. it., *L'addomesticamento del pensiero selvaggio*, Milano, Franco Angeli 1981); Id., *The Logic of Writing and the Organization of Society*, London, Cambridge University Press, 1986 (trad. it., *La logica della scrittura e l'organizzazione della società*, Torino, Einaudi, 1988); Id., *The Power of Written Tradition*, Washington (DC), Smithsonian Institution Press, 2000 (trad. it., *Il potere della tradizione scritta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002).

Come vedremo più avanti, nel corso del lavoro, si ritiene generalmente che il primo sistema di scrittura sia stato elaborato dai Sumeri intorno al 3000 a.C. in Mesopotamia, una regione (storica) collocata tra il Tigri e l'Eufrate, oggi appartenente alla Siria e all'Iraq. La grande quantità di testi mesopotamici a noi pervenuta, tavolette di argilla, documenta una scrittura riconosciuta come cuneiforme perché i suoi segni grafici erano composti da cunei (ottenuti con uno stilo di canna) disposti in direzioni differenti e impressi nell'argilla. Essa sembra essere stata preceduta¹¹ da un sistema che permetteva la registrazione di operazioni economiche utilizzando oggetti simbolici di argilla, di svariate forme (sfere, cilindri, coni, dischi) e di piccole dimensioni che venivano introdotti in capsule cave, anch'esse di argilla, dette *bullae*. Le *bullae* portavano poi impresse e riprodotte al loro esterno indicazioni sul numero e sulla forma degli oggetti contenuti; ogni oggetto stava per un tipo di merce, come ad esempio prodotti agricoli o bestiame. Gli oggetti, quindi, contenuti all'interno della sfera di argilla testimoniavano un insieme di merci e i segni riprodotti sulla sua superficie (una sorta di contrassegno visivo del contenuto) rendevano più agile e sicura l'operazione di controllo evitando di dover rompere la *bulla*. Da questo ultimo passaggio deve essere nata la tavoletta: piuttosto che chiudere all'interno delle sfere gli *abnu*, che simbolicamente rappresentavano una classe di oggetti, e poi di nuovo riprodurli all'esterno, era sufficiente la seconda operazione, ma "un po' modificata": riprodurre i segni su una superficie piana costituita da un materiale resistente e facilmente reperibile.

Questo è (potrebbe essere) il ponte che ha permesso di transitare alle prime forme di scrittura. Ma lasciamo per il momento l'aspetto descrittivo del sistema grafico per occuparci del suo contenuto informativo (pur essendo consapevoli che i due, anzi tre aspetti – tecnica grafica utilizzata, supporto materiale e formulazione del messaggio – sono strettamente connessi e il variare di uno degli elementi comporta modifiche anche degli altri). L'attento studio delle liste, che è stato

¹¹ Sull'argomento, oltre ai testi di Goody già citati, si veda Amiet P., *Il y a 5.000 les Elamites inventaient l'écriture*, in «Archeologia», XII, 1966, pp. 20-22; Pettinato G., *Ebla. Un impero inciso nell'argilla*, Milano, Mondadori, 1979; Schmandt-Besserat D., *How Writing Come About*, Austin, University of Texas Press 1996; Valeri V., *La scrittura. Storia e modelli*, Roma, Carocci, 2001.

effettuato da Goody, appunto, soprattutto per ciò che riguarda il sistema ugaritico (dalla città di Ugarit, nell'attuale Siria, 1300 a.C.) e altri sistemi antichi, rivela che esse contenevano almeno inizialmente informazioni sui beni prodotti e messi in circolazione (come, ad esempio, derrate alimentari o eccedenze agricole), e ancora su transazioni commerciali. Esse testimoniano dunque esigenze di tipo contabile, in linea di continuità con la funzione svolta in precedenza dagli *abnu* (in accadico, pietra) e dalle *bullae*: in un paese fondato sulla coltivazione dei cereali e sull'allevamento del bestiame si sentì presto, infatti, l'esigenza di una attenta registrazione dei beni prodotti e circolanti. È in questo contesto che la scrittura, e con essa la lista, cominciò a esercitare la sua funzione di controllo, prendendo corpo come sistema di contabilità economico-amministrativa.

In Mesopotamia, tuttavia, le liste coprivano un campo enormemente ampio; infatti, oltre a quelle di cui si è parlato (registrazioni di merci, capi di bestiame, liste di cittadini per casata, professione o classe, contributi sacrificali), esse includevano osservazioni sui fenomeni naturali, molto diverse dalle precedenti perché si trattava di «osservazioni decontestualizzate, che dovevano in seguito costituire le basi dei calcoli astrologici e astronomici» (Goody 1981, p. 110). Anche in questo caso risulta evidente il rapporto che si stabilisce tra l'attività di registrazione dei dati e i progressi della conoscenza empirica e scientifica. Tuttavia, le liste svolsero, oltre alla funzione di memorizzare e conservare le conoscenze, anche quella di favorire le classificazioni e di sviluppare così un certo tipo di comprensione. Goody, a questo proposito, analizza un'altra tipologia di liste molto interessanti, le liste lessicali: «questa vastissima serie di tavolette sumeriche fornisce una sorta di inventario di concetti, un proto-dizionario o una enciclopedia allo stato embrionale» (ivi, p. 96). Queste non sembrano presentare come le altre dei vantaggi immediati per coloro che le compilano e per chi ne usufruisce, e erano forse destinate ad un uso scolastico. C'è da aggiungere che, dato che i nomi erano organizzati secondo un principio definito, si poteva avere una più completa consapevolezza della classificazione esistente, ma anche un possibile sviluppo classificatorio. In sostanza l'interesse di Goody nei confronti delle liste è determinato non solo per la relazione che esse attestano tra scrittura e attività economiche, ma anche (soprattutto per ciò che riguarda *The Domestication of the Savage Mind*, anche se l'argomento in questione

rappresenta uno dei filoni costanti nell'attività di ricerca di Goody per i mutamenti che esse producono sulle operazioni conoscitive). Osserviamo la descrizione che lo studioso elabora della lista:

La lista fa assegnamento sulla discontinuità più che sulla continuità: dipende dalla posizione fisica, dalla collocazione materiale; può leggersi in diverse direzioni, sia lateralmente che verso il basso, cioè dall'alto al basso e da sinistra a destra; ha un chiaro inizio e una precisa fine, cioè una delimitazione, un bordo, come un pezzo di tessuto. Soprattutto essa favorisce la sistemazione delle voci in modo ordinato per numero, per suono iniziale, per categoria ecc. E l'esistenza di limiti, esterni ed interni, dà alle categorie una maggiore visibilità, rendendole al tempo stesso più astratte (ivi, p. 97).

Il brano sottolinea la portata rivoluzionaria dell'adozione del codice grafico adducendo come esempio proprio la funzione conoscitiva delle liste: esse offrono la possibilità di un'esplorazione del contenuto sia sul piano dello spazio visivo (possiamo soffermarci a nostro piacimento su un punto qualsiasi del testo con una lettura sia verticale che orizzontale), sia del tempo (siamo in grado di rapportarci a una pluralità di informazioni differenti indipendentemente dal momento della loro enunciazione). L'operazione di lettura è inoltre resa più fluida anche dalla distribuzione spazio/temporale degli elementi: la presenza di margini, confini interni (fra un componente e l'altro) ed esterni (fra il supporto che ospita la lista e il restante spazio) si traduce in accresciuta visibilità di sistematizzazione delle informazioni. In altre parole, potremmo dire, con Goody, che l'intelaiatura spaziale costruita dalle liste offre la possibilità di una manipolazione formale dei concetti anche tramite sistemi grafici non alfabetici, ma basati ad esempio sui pittogrammi. Ma su questo argomento torneremo più diffusamente nelle pagine successive. Lo studio delle liste offre l'opportunità a Goody di fermare l'attenzione anche su un altro punto interessante, quello cioè del loro carattere discontinuo in totale opposizione alla fluidità del discorso orale:

Da un certo punto di vista, dunque, le liste sono molto diverse dalle forme di discorso orale, trattando le voci verbali in modo se- parato e astratto. Però è proprio questo tipo che si presenta molto frequentemente quando il discorso orale viene (come diciamo) ridotto a scrittura, sia nell’Africa contemporanea che nell’Antico Vicino Oriente (*Ibidem*).

La parola scritta muta il modo di pensare, o meglio apporta cambiamenti nel nostro modo di vedere la realtà circostante e di interagire con essa tramite «il testo» o quelle che Goody definisce «le tecnologie dell’intelletto». Nonostante le trasformazioni che l’avvento dei sistemi grafici, e della scrittura poi, producono sulla vita umana, l’oralità rimane tuttavia una forma importante di interazione anche se di volta in volta modificata dai nuovi mezzi di comunicazione, come indicano le seguenti parole: «Con questo non si vuole suggerire, neppure per un istante, che il testo sostituisca la parola pronunciata; i mezzi di comunicazione sono cumulativi, non sostitutivi» (Goody 2002, p. 20).

2.6 Goody e la memoria nella tradizione orale

Alla ricerca del visibile, convinti che esso possa fare da cerniera fra due ambiti spesso (e, a volte, inevitabilmente) presi in esame in modo separato, cioè le culture dell’oralità e le culture della scrittura, rientriamo in quel territorio di studi di Goody che più da vicino riguarda il presente lavoro, e cioè l’affascinante mondo della memoria.

Qual è il genere di memoria utilizzato nelle culture orali? Prima di rispondere a questo interrogativo Goody si sofferma sull’espressione «tradizione orale», che, come egli ricorda, può risultare ambigua nel senso che con essa indichiamo, in genere, culture che sono prive di scrittura, ma possiamo anche riferirci a enunciati che vengono trasmessi oralmente in contesti culturali dotati di scrittura. Spesso queste due forme di oralità vengono confuse. Va invece tenuto presente che la trasmissione orale nelle società alfabetizzate è influenzata dalla presenza della scrittura e sarebbe un errore studiarla alla stessa maniera dei prodotti appartenenti

alle culture orali. A queste ultime spetta il compito di conservare e trasmettere l'intero corpus culturale, mentre, ad esempio, nella Jugoslavia degli anni '30 (luogo e periodo – come sappiamo – che hanno costituito la base della ricerca di Parry e Lord) solo parte della produzione culturale era consegnata alla tradizione orale. Così le fiabe della campagna europea erano parte di una cultura popolare che si nutriva, tuttavia, anche di romanzi stampati e altre forme letterarie appartenenti alla “cultura alta” di provenienza urbana. Dunque, la funzione della cultura popolare, anche se in modo diverso in rapporto ai diversi gruppi sociali se considerata dal punto di vista della società nel suo complesso, è subalterna rispetto alle produzioni scritte: «in altre parole, il contenuto della tradizione orale tende ad essere marginalizzato» (ivi, p. 33).

Tenendo conto di queste essenziali differenze Goody si appresta a studiare il ruolo della memoria nella tradizione dell'oralità. Uno degli aspetti più interessanti riguarda, a nostro avviso, il rapporto che si stabilisce tra memoria e creatività:

L'intera visione del mito nelle culture orali è stata vittima del fatto che fino a non molto tempo fa disponevamo di un'unica versione di lunghe recitazioni (ed era già una bella impresa ottenerla) che sembrava (e veniva discussa come se fosse) un elemento fisso, unico di quella cultura, da analizzare come un dato immutabile. Anche se ne veniva raccolta un'altra versione, il corpus era comunque considerato finito e le varianti delle semplici alternative omologhe della medesima struttura di fondo, come nel caso dei testi letterari (ivi, pp. 46-47).

Gli studi che Goody ha compiuto presso i *LoDagaa* del Ghana settentrionale sulla recitazione del *Bagre* hanno evidenziato, invece, degli elementi nuovi rispetto alla situazione sopradescritta. Lasciamo che sia Goody a spiegare in cosa consiste il *Bagre*: «Il mito del *Bagre* ricostruisce il viaggio di uno dei primi due uomini, nel corso del quale l'umanità acquisisce la cultura: la capacità di fabbricare zappe di ferro e frecce, di coltivare la terra e combattere, di accoppiarsi e cucinare, di produrre birra (quest'ultima è descritta a lungo)» (ivi, p. 116). Una prima documentazione della recitazione di tale mito venne effettuata da Goody nel 1950; per i dieci giorni

consecutivi in cui si svolse la recitazione egli annotò ogni parola. La convinzione, sorretta anche da analisi del mito effettuate da antropologi quali Lévi-Strauss e Malinowski, e in parte confermata anche da quella specifica esperienza, era che si trattasse di una recitazione fissa che la gente conosceva a memoria e che si trasmettesse immutata nel tempo, «come espressione culturale unica». Quando Goody nel '70 tornò nello stesso villaggio registrò, trascrisse e tradusse (sicuramente aiutato da mezzi tecnici più evoluti rispetto a quelli disponibili negli anni '50). Il lavoro, che proseguì per alcuni anni, dette come risultati svariate versioni del *Bagre*¹².

Forti erano le differenze fra le versioni, non solo per ciò che riguardava la lunghezza, o la presenza o meno di qualche episodio, ma anche di carattere trasformativo: alcune, ad esempio, esaltavano il ruolo di Dio come creatore, altre invece puntavano su figure intermedie come le fate o creature dei boschi, altre ancora mostravano il contributo dato dall'uomo allo sviluppo della propria cultura. La lettura e interpretazione dei dati raccolti mostrò che ogni rappresentazione era un atto creativo, e quindi non esisteva una netta separazione tra autore ed esecutore. Le variazioni esistevano in quanto contributi individuali assorbiti di volta in volta dalla nuova versione modello. In assenza di un testo fisso come punto di riferimento subentravano le innovazioni pronte ad occupare i vuoti inevitabilmente lasciati dalla memoria. Azzardando si potrebbe quasi rovesciare il punto di vista con cui ci si è rivolti al mito: è l'ultima versione a funzionare da guida, la più recente e che risponde agli interessi attuali piuttosto che quelli passati.

È soprattutto con l'avvento della scrittura, e quindi con una istruzione di tipo formale, che si ritiene necessario recuperare una grande quantità di informazioni in modo preciso. Anche in conseguenza di tutto ciò, sostiene Goody, «è pericoloso parlare di memoria collettiva nelle culture orali; la memoria è appannaggio degli individui, che possono avere in comune qualche elemento» (ivi, p. 53). Ancora un filo. Dato che nelle culture orali ogni recitazione di un poema lungo (come il *Bagre*,

¹² «Abbiamo completato una quindicina di versioni del *Bagre* Bianco (la prima parte della recitazione, strettamente legata alla rappresentazione rituale, che serviva da ausilio mnemonico, come suggerimento) e nove del *Bagre* nero (la seconda parte molto più speculativa, perfino filosofica, dedicata all'acquisizione della cultura da parte dell'uomo e alle soluzioni dei suoi problemi)» (ivi, p. 47).

ad esempio) ridefinisce l'opera e fornisce un nuovo modello culturale per il futuro, risulta quasi impossibile ripercorrere a ritroso la catena comunicativa fino all'atto originale di creazione. Ogni trasmissione è una forma creativa. In questo caso, come anche in Ong, si parla di «cultura orale omeostatica»: esiste un equilibrio che tende ad accantonare alcuni elementi compensandoli con altre sostitutive informazioni. Si tratta della forza «salutare dell'oblio» e del potere del ricordo che è costituito dal suo procedere selettivo.

2.7 Flessibilità e fissità della scrittura

Nell'ampio progetto di ricerca di Goody una attenzione costante è dedicata alle conseguenze della scrittura nell'organizzazione della società, che si concretizza in un volume dal titolo *La logica della scrittura e l'organizzazione della società* (1988). La tesi di fondo è che le istituzioni sociali si modificano in relazione ai diversi modi di comunicare e la scrittura svolge un ruolo di primaria importanza nella sfera religiosa, economica, politica e giuridica. Proprio in ambito religioso si presentano i problemi più impegnativi:

Che differenza fa se la parola, come nel caso del giudaismo, dell'Islam e del cristianesimo è scritta in un libro (o in più libri), invece di essere semplicemente pronunciata dalla bocca; semplice prodotto della lingua parlata? Esistono differenze di fondo tra le culture orali e quelle scritte per quanto riguarda credenze e pratiche religiose? È possibile che i sistemi culturali dipendano dalle modalità della comunicazione? (Goody 1988, p. 3).

La risposta a tali quesiti, ricollegandoci con il discorso della creatività affrontato nel paragrafo precedente, è contenuta proprio nell'ambito della contrapposizione «flessibilità e fissità»: infatti, sostiene Goody, nelle religioni basate sulla tradizione scritta «il verbo» e il cerimoniale sono assai rigidi, differentemente dalla flessibilità che invece appartiene alle pratiche religiose non codificate linguisticamente; queste ultime tendono al cambiamento interno e sono pronte a recepire gli apporti esterni.

Come esempi caratterizzanti i due estremi si vedano da un lato la rappresentazione del *Bagre* presso i *LoDagaa* del Ghana settentrionale, che, come si è visto, presenta tante varianti a seconda degli individui che lo recitano, e dall'altro, invece, la fissità del *Padre Nostro* o del *Benedicite*. Tutti e due depositati rigidamente in un testo scritto, che sia letto o recitato a memoria, vengono ripetuti parola per parola sempre uguali. È difficile che intervenga il cambiamento, specie se dovuto ad un processo di «incorporazione» come accade per le religioni orali. Una diretta conseguenza quindi della fissazione del culto è che la sua espansione non può avvenire che per conversione, creando dei proseliti, e non tramite un processo omeostatico di assorbimento di credenze provenienti dall'esterno, tipico della fluidità e della flessibilità delle culture orali. Come si spiega questo fatto? Le religioni scritte (storicamente l'Egitto ha avuto una delle prime religioni scritte con il culto del tempio e con i sacerdoti che controllavano l'uso della scrittura e dell'insegnamento; ma anche la Mesopotamia dove scrittura, clero ed economia erano strettamente connesse) sono delimitate da confini precisi, all'interno dei quali operano pratiche religiose determinate dalla adesione ad uno specifico Libro Sacro, in altre parole, definite dalla accettazione di un credo. In questo senso o si è dentro o si è fuori dai confini; ciò significa che di fronte a credenze limitrofe esistono due modalità di procedimento: o ci si oppone o si espande la propria fede per conversione, infatti,

la parola scritta, ossia l'uso di un nuovo metodo di comunicazione, può talvolta costituire un incentivo sufficiente alla conversione, indipendentemente dal contenuto specifico del Libro: le religioni scritte sono considerate come "più elevate" non solo perché i loro preti sono "letterati" in grado di leggere e capire la parola divina, ma anche perché offrono ai membri della congregazione la possibilità di diventare "letterati" a loro volta (ivi, pp. 7-8).

2.8 A proposito della memoria. Alcune ipotesi

Cercare di costruire una logica della scrittura senza investigare nei recessi dell'oralità da cui essa emerge e su cui permanentemente e ineluttabilmente si fonda, significa limitare la propria comprensione [...]. Su questo argomento, liberarci dai pregiudizi di una mentalità modellata dalla scrittura e dalla stampa è probabilmente più difficile di quanto non si immagini (Ong 1986, p. 111).

Le parole di Ong introducono in modo chiaro l'obiettivo che ci proponiamo di raggiungere con il presente lavoro, e spiegano anche il tratto appena percorso: indagare il mondo dell'oralità, vedere come esso sia strettamente connesso alla scrittura, e capire quanto e come in questo complesso procedere comunicativo abbia influito la presenza (costante) dell'immagine. Riprendiamo allora le riflessioni di Goody sulla memoria prodotta dalla cultura dell'oralità riguardanti un aspetto particolarmente importante (anche) ai fini della nostra indagine: gli ausili mnemonici. Il punto di partenza è ormai chiaro: nelle culture dell'oralità tutto ciò che si apprende viene affidato alla memoria.

Mancando la scrittura è impossibile un accumulo di informazioni che si trovi al di fuori della mente. Tuttavia, esistono delle eccezioni, in qualche caso, a questa dipendenza totale dalla memoria interna che si presentano sotto forma di «mnemonica visiva». Goody identifica due tipi di ausili mnemonici: oggetti materiali e segni grafici. Per ciò che riguarda il loro statuto essi non rappresentano un vero e proprio sistema, egli sostiene, in quanto codice stabilmente valido per l'intera società e in grado di comunicare nello spazio e nel tempo; tuttavia, riescono a stabilire un qualche riferimento con le espressioni linguistiche. Per ciò che riguarda la loro funzione tanto gli oggetti "visivi", quanto i segni grafici, aiutano a ricostruire l'informazione non propriamente nella sua intera esattezza (parola per parola), ma forniscono elementi sulla base dei quali poi essa verrà rielaborata.

Presso la popolazione Luba dello Zaire era diffuso il *lukasa*, ad esempio, un oggetto di legno ricoperto di perline e spilli, oppure intagliato con dei simboli, che serviva a facilitare la recitazione storica risalente agli avi fondatori; il tempo presente, infatti, per i *Luba*, acquista valore solo se connesso con gli eventi del

passato considerato sacro. Trattenerne e rievocare tali connessioni era compito che spettava agli «uomini di memoria», gli storici. Questi, rigorosamente educati, erano in grado di ricordare e recitare genealogie, elenchi di re e tutti gli episodi della fondazione del potere sovrano. Il *lukasa* diventa uno strumento attivo, quindi, durante la cerimonia d'insediamento in carica del sovrano con la funzione di «divulgare il sapere sacro sugli eroi della cultura, la migrazione del clan e l'introduzione delle regole sacre; esso suggerisce anche la collocazione spaziale delle attività e delle cariche all'interno del regno o in un insediamento reale» (Goody 2002, 41). L'aspetto che Goody sottolinea del *lukasa* è la sua capacità di richiamare le informazioni, piuttosto che conservarle, e il fatto che la rievocazione vari a seconda dell'abilità del lettore. Ogni elemento del *lukasa* porta con sé, infatti, un'informazione, le perline colorate ricordano un particolare eroe, i fili di perline le migrazioni. Ogni lettura varia a seconda delle occasioni, non solo per la capacità di chi recita di rievocare, per come viene adattata la recitazione alle circostanze politiche in cui avviene la performance. Non esiste dunque una sola ma anche memoria assoluta, ma molti racconti e molte memorie. L'altra tipologia mnemonica che Goody prende in esame è l'arte grafica, il disegno: da un lato essi sono stati una prima tappa di un percorso che ha condotto alla scrittura e, affermazione assai importante, possono svolgere una funzione ad essa simile. Il testo pittografico che viene indicato è un rotolo di corteccia di betulla degli Ojibwa del Canada che riproduce una battaglia con gli indiani Sioux (1858). Questo tipo di pittografie estese possono rappresentare eventi storici, o cerimonie iniziatiche o sciamaniche. In questo caso l'insieme dei disegni stimola la narrazione del mito che l'insegnante produce, portando alla luce il viaggio di un eroe, o le migrazioni di un clan con gli avvenimenti che via via lo hanno accompagnato. Come per gli oggetti "visivi" (su questo tipo di visibilità ci soffermeremo più avanti), ciò che viene sottolineato è il compito di stimolare il ricordo che alla pittografia viene affidato, e, di conseguenza, la possibilità di produrre una quantità di letture differenti a seconda del soggetto che legge: due interpreti non ne daranno mai la stessa versione, anche se hanno studiato con lo stesso maestro e nello stesso periodo.

Non molto differenti da quelle di Goody sono le riflessioni di Ong sulla mnemotecnica. Gli espedienti visivi, infatti, non sono altro che una tappa verso la

scrittura: una cultura orale può, infatti, progressivamente raggiungere la scrittura in vari modi, a partire dai monumenti di pietra ai disegni totem, dai segni indicanti proprietà fino ai diversi tipi di ideografia. Essi, tuttavia, pur nella loro varietà hanno un tratto comune: servono come promemoria. Ciò significa che producono scarsa informazione (essa rimane nella mente di chi li usa) e che non sono dei sistemi per la conservazione della conoscenza. Tra gli esempi che Ong produce ci sono i *quipu* degli Incas, delle cordicelle appese ad un bastone che presentano dei nodi posti a distanze diverse e di colori differenti. Ogni nodo porta con sé informazioni diverse.

In ogni caso “le vere forme di scrittura”, si dice, sono sistemi di segni organizzati, e non un insieme fatto di qualche elemento isolato. Anche le immagini sono presenti tra gli *aides-mémoire* (benché non le si possa dotare di un codice in grado di rappresentare specifiche parole); l’esempio che in questo caso ritorna è la pittura degli indiani d’America che però produce informazioni limitate e variabili (cioè differentemente interpretabili).

Come possiamo osservare da queste seppur rapide note, parlare di «oralità pura» è un’impresa piuttosto ardua perché comunque muoviamo dobbiamo fare i conti con l’immagine; in questo termine includiamo, per ora, tutto ciò che si dispone parallelamente alla parola intesa come suono, come parola pronunciata, e ne integra o ne orienta la significazione: abbiamo così oggetti “visivi”, abbiamo pittografie, abbiamo segni che convenzionalmente ci rimandano a delle tipologie di informazioni, o che quantificano merci.

La domanda che a questo punto sorge spontanea è perché in un panorama di riflessioni inequivocabilmente ricco e autorevole – che si è nel tempo elaborato sull’oralità (e di cui abbiamo cercato di dare qualche testimonianza) – si conceda uno spazio così limitato alla visibilità che da sempre accompagna e incornicia la cosiddetta cultura dell’oralità e che si manifesta, come abbiamo appena visto, sotto forme differenti. Crediamo infatti che, solo in parte modificando il proposito espresso da Ong, per capire il mondo dell’oralità sia necessario prendere in considerazione meno frettolosamente la funzione dell’immagine: essa forse potrà anche smorzare, a nostro avviso, la contrapposizione netta che si stabilisce tra oralità e scrittura e che in genere guida chi si accinge a studiare tale ambito. Si pensi, appunto alla teoria del *great divide* a cui, come si è visto, Goody ha dedicato molte

energie e, nello stesso tempo, alle altrettante confutazioni che essa ha prodotto¹³. È nostra intenzione, allora, entrare timidamente nel dibattito stando dalla parte della memoria, del suono e della parola e osservando più da vicino il suo funzionamento.

2.9 Dall'oralità musicale alla *mouvance*

Nel campo degli studi sull'oralità, uno dei contributi più significativi è stato quello di Jean Molino, antropologo e musicologo francese, che ha dedicato la sua ricerca all'analisi delle pratiche orali e delle performance musicali. Nel presente paragrafo, esploreremo le idee di Molino sull'oralità, concentrandoci sulla sua visione della performance, dell'interazione e della trasmissione culturale all'interno del contesto orale.

Molino sottolinea l'unicità dell'evento orale e la sua natura effimera. Di fatto, l'oralità si basa sull'esperienza condivisa di una performance in tempo reale, in cui il flusso ritmico, l'intonazione e la gestualità del narratore o del musicista svolgono un ruolo cruciale. Di qui l'importanza della presenza fisica, dell'energia e dell'interazione dinamica tra il performer e il pubblico: la performance orale non è un atto solitario, ma una costruzione condivisa del significato. Il pubblico partecipa attivamente attraverso l'ascolto, le risposte verbali e non verbali e la partecipazione ritmica. Molino sottolinea come il performer risponda alle reazioni e alle vibrazioni dell'uditorio, adattando e modulando la sua performance in tempo reale. Questa interazione rinsalda il senso di comunità e di appartenenza, rafforzando il legame sociale all'interno della cultura.

Altro aspetto fondamentale dell'oralità, secondo Molino, è la sua funzione nella tradizione culturale. Le pratiche orali permettono la conservazione e la trasmissione di conoscenze, tradizioni, miti e storie all'interno di una comunità; sono quindi il veicolo per preservare e diffondere l'identità culturale.

¹³ Sull'argomento si vedano, oltre ai testi di Goody già citati, anche Cardona G. R., *Antropologia della scrittura*, Torino, Loescher, 1981; Finnegan R., *The Great Divide*, in Horton R. & Finnegan R. (a cura di), *Modes of Thought: Essays on Thinking in Western and Now-Western Societies*, London, Faber, 1973; Ead., *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*, London, Cambridge University Press, 1977; Ead., *Literacy and Orality. Studies in the Technology of Communication*, Oxford and New York, Basil Blackwell, 1988.

Molino riconosce che l'oralità non è statica, ma soggetta a innovazione e cambiamento. Pur basandosi sulla tradizione e sulla ripetizione, l'oralità incorpora nuove forme, temi e stili attraverso l'influenza di altre culture, le nuove sfide sociali e la creatività individuale dei performer. Molino evidenzia l'importanza di bilanciare la conservazione delle radici culturali con la capacità di adattamento e di innovazione nel contesto dell'oralità. Questa capacità di cambiamento consente all'oralità di rimanere significativa per le generazioni successive, consentendo, e alle tradizioni orali di evolversi e di mantenere una connessione vitale con la società contemporanea.

L'opera di Jean Molino ci offre una prospettiva preziosa sull'oralità come performance, interazione e trasmissione culturale. Attraverso la sua analisi delle pratiche orali, ci rendiamo conto dell'importanza dell'evento unico, dell'interazione con il pubblico e del ruolo vitale della trasmissione culturale. Molino ci invita a riconoscere il valore delle pratiche orali nella creazione di una comunità e nell'affermazione dell'identità culturale. La sua visione dell'oralità ci incoraggia a considerare l'importanza dell'esperienza condivisa, dell'energia emotiva e della costruzione collettiva del significato nelle performance orali. Attraverso la sua ricerca, Molino ci invita anche a considerare l'importanza dell'equilibrio tra tradizione e innovazione nell'oralità. La capacità di adattamento e di cambiamento consente alle tradizioni orali di rimanere vive e rilevanti nel contesto contemporaneo. In definitiva, lo studio dell'oralità di Jean Molino ci offre un'opportunità per approfondire la nostra comprensione delle pratiche orali, delle performance e della trasmissione culturale. Attraverso la sua visione, possiamo apprezzare l'importanza dell'oralità come forma di espressione e come custode della memoria e della cultura di una comunità.

Jean Molino ha contribuito in modo significativo alla comprensione dell'oralità musicale, offrendo una visione ricca e approfondita dell'espressione, della performance e della trasmissione culturale attraverso la musica. Attraverso il suo lavoro, Molino ci invita a considerare la musica orale come un elemento centrale delle pratiche culturali, in grado di creare connessioni emotive e sociali, di trasmettere identità e di promuovere la diversità e l'evoluzione nel contesto musicale. La sua ricerca ci spinge a esplorare ulteriormente l'oralità musicale come

fenomeno complesso e dinamico, che ci offre una finestra privilegiata per comprendere la ricchezza e la diversità delle espressioni musicali all'interno delle culture umane.

Molino, seguendo l'approccio di Roman Jakobson alla semiotica della comunicazione, ha proposto un modello tripartito per comprendere la musica: il «poietico», il «estesico» e il «neutro» (Molino 1986, pp. 11-23; Id. 1987, pp. 8-20).

Il livello poietico si riferisce al processo di creazione musicale, inclusi gli aspetti del compositore e del contesto storico e culturale in cui la musica viene creata. L'estesico si riferisce invece alla ricezione della musica da parte dell'ascoltatore, il processo di interpretazione e comprensione della musica. Il neutro rappresenta la musica stessa, l'oggetto sonoro, libero da considerazioni di creazione o interpretazione.

L'oralità musicale è più direttamente collegata al livello poietico, poiché riguarda le pratiche attraverso le quali la musica viene creata e conservata. Ma è fondamentale notare che si connette anche agli altri livelli del modello: si manifesta nel neutro attraverso la specificità del materiale sonoro e nel livello estesico, influenzando la maniera in cui gli ascoltatori interpretano la musica.

L'oralità musicale non riguarda solo la trasmissione della musica, ma anche la sua creazione e interpretazione. È un processo sociale e culturale che riflette la struttura della società in cui avviene.

In molti contesti, la musica viene trasmessa oralmente, senza l'uso della notazione scritta. Questo processo coinvolge l'apprendimento attraverso l'ascolto e la ripetizione, e richiede una forte memoria musicale. L'oralità musicale in queste culture enfatizza l'importanza dell'improvvisazione e dell'interazione sociale nella creazione musicale (Merriam 1983).

Inoltre, l'oralità musicale può influenzare il modo in cui la musica viene interpretata. Le culture musicali orali spesso danno importanza alla performance piuttosto che alla composizione, e questo può influenzare il modo in cui la musica viene ascoltata e compresa. Il contesto sociale e culturale della performance diventa una parte integrante del significato della musica (Feld 1984, pp. 383-409).

Un aspetto fondamentale dell'oralità musicale è la trasmissione. Molino afferma che in una tradizione orale, la musica non è "composta" nel senso occidentale, ma

piuttosto “trasmessa” da una generazione all’altra (Molino 1990, pp. 105-156). Questo processo implica una continua reinterpretazione e rielaborazione della musica, che a sua volta ne garantisce la vitalità e l’adattabilità. Molino fa riferimento al concetto di *mouvance* proposto da Paul Zumthor per descrivere questo processo. La *mouvance* è l’idea che in una tradizione orale, un’opera non esista in una forma fissa e definitiva, ma sia costantemente in movimento, mutando ogni volta che viene eseguita. In questo modo, l’oralità musicale è intrinsecamente legata alla performance e all’improvvisazione.

Molino nel suo capitolo intitolato *L’imbroglio dell’oralità* (Molino, 1982, pp. 11-25) usa il termine «imbroglio» per riferirsi alla confusione e alle difficoltà che emergono quando si cerca di capire cosa significhi “oralità” nel contesto della musica. Il concetto di oralità, secondo Molino, è problematico poiché è intrinsecamente legato a una serie di presupposti e preconcetti che possono portare a *misconcezioni*. Ad esempio, l’oralità è spesso associata all’idea di una tradizione pura, non contaminata dalla cultura scritta, ma come sottolinea Molino, questo è un mito. L’oralità e la cultura scritta non sono mai esistite in uno stato di separazione assoluta, ma piuttosto si sono sempre influenzate a vicenda. Molino inoltre mette in evidenza che l’oralità non è un fenomeno uniforme, ma assume forme diverse in diversi contesti culturali. Ciò rende difficile formulare una definizione unica e universale di cosa sia l’oralità.

Per Molino, l’oralità non dovrebbe essere vista semplicemente come un modo di trasmettere la musica, ma piuttosto come una pratica, un insieme di comportamenti e tecniche legate alla creazione, esecuzione e ricezione della musica.

Molino sostiene che la pratica orale ha un ruolo fondamentale nell’influenzare la struttura e il contenuto della musica. Questo ruolo è evidente, ad esempio, nelle tradizioni di improvvisazione, dove la performance è al centro della pratica musicale (Nettl 1983).

Un altro importante tema che Molino affronta in *L’imbroglio dell’oralità* è il rapporto tra l’oralità e la notazione musicale. Come abbiamo ribadito in precedenza, la notazione è spesso vista come un modo di «fissare» la musica, di renderla permanente. Tuttavia, come sottolinea Molino, anche la notazione è una pratica, con

le sue proprie regole e convenzioni, e non può mai catturare completamente l'oralità musicale (Goehr 1992).

Infatti, sostiene che, piuttosto che vedere l'oralità e la notazione come opposte, dovremmo considerarle come due estremi di un continuum. La musica può essere più o meno orientata verso l'oralità o la notazione, a seconda del contesto culturale e delle pratiche specifiche coinvolte.

«L'imbroglione dell'oralità», secondo Molino, rappresenta una sfida per la semiologia della musica. Non possiamo ignorare l'oralità, ma dobbiamo affrontare con cautela le sue complessità e le sue ambiguità. L'oralità non è un fenomeno semplice o uniforme, ma una pratica complessa che si manifesta in modi diversi in diversi contesti musicali. Dobbiamo anche resistere alla tentazione di contrapporre rigidamente l'oralità alla notazione musicale, e invece cercare di comprendere come questi due aspetti della musica interagiscono e si influenzano a vicenda.

Capire «l'imbroglione dell'oralità» richiede quindi un approccio olistico che tenga conto sia delle specificità del contesto musicale, sia delle interrelazioni tra i diversi aspetti della pratica musicale. Questo è il contributo fondamentale di Molino alla semiologia della musica: ci sfida a guardare oltre le categorie semplicistiche e a cercare di comprendere la musica nella sua complessità e nel suo dinamismo.

■ CAPITOLO 3

I POETI-CANTORI E LA NARRAZIONE: DALLA TRASMISSIONE ORALE ALLA TEORIA ORALISTA

3.1 Introduzione

In questo capitolo ci addentreremo all'interno delle dinamiche che collegano la produzione, la trasmissione delle narrazioni, della poesia utilizzate dai poeti epici per comprendere e meglio focalizzare i tratti comuni che si collegano con il narrare contemporaneo dei nostri poeti-cantori.

La teoria formulare omerica è un concetto sviluppato da Martin West¹ per descrivere il processo di composizione e trasmissione delle opere omeriche. La teoria sostiene che *Illiade* e *Odissea*, le due grandi opere dell'epica greca, sono stati composti da più autori, non da uno solo. West suggerisce che i poeti antichi hanno usato formule poetiche, più brevi strutture metriche e metri, per comporre i loro poemi epici, come *Illiade* e *Odissea*. Secondo West, i poeti di quel tempo avevano una grande quantità di materiale a disposizione e dovevano selezionare le parti che formavano la storia.

Essi usavano una vasta gamma di formule poetiche come strutture metriche, temi, personaggi e figure per comporre le loro opere. Il processo di composizione prendeva molto tempo, ma alla fine l'opera veniva completata con successo. Dove per «formula» si intende «un gruppo di parole adoperate con regolarità nelle medesime condizioni metriche per esprimere una data idea di fondo» (Lord 2005, p. 50).

¹ Martin West si è occupato di studi classici e di filologia greca antica. Nel 1967 pubblica *The Making of the Iliad: Disquisition and Analytical Commentary*. Nel testo West si concentra sull'analisi del processo di creazione dell'*Illiade*, una delle più grandi epopee della tradizione occidentale, attribuita ad Omero, ed esplora le varie teorie e ipotesi riguardanti l'origine e lo sviluppo dell'*Illiade*, utilizzando un approccio e un commento analitico. Attraverso una scrupolosa analisi filologica, West studia le strutture linguistiche, le formule e le convenzioni poetiche presenti nell'*Illiade*. Cfr. West, M. L., *The Making of the Iliad: Disquisition and Analytical Commentary* (Oxford, 2011; online edn, Oxford Academic, 30 Apr. 2015), <https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780199590070.001.0001> (Url consultata il 30 giugno 2021).

La «teoria formulare» omerica suggerisce dunque che l'*Iliade* e l'*Odissea* siano state composte da più poeti, che si sono valse di formule poetiche per comporre le opere. È interessante notare che, anche se i poemi sono stati composti da più autori, risultano essere abbastanza coesi.

West sostiene che questo è dovuto al fatto che i poeti hanno usato una serie di formule poetiche, che sono state conservate e trasmesse ai posteri. Inoltre, la teoria formulare omerica sottolinea l'importanza della memoria nella formazione e nella trasmissione delle opere epiche. Il poeta doveva essere in grado di memorizzare le formule e i temi da un poema all'altro. Questo ha contribuito a mantenere la struttura e la coerenza delle opere, anche se sono state composte da più autori. Tuttavia, occorrerà non insistere troppo univocamente sulla funzione conservativa delle formule, dal momento che esse non costituiscono dei «rigidi cliché», ma sono «capaci di cambiamenti e anzi spesso producono fecondamente altre e nuove formule» (*Ibidem*).

La teoria fornisce una spiegazione chiara del processo di composizione e trasmissione delle opere omeriche. Essa sottolinea l'importanza della memoria nella formazione e nella trasmissione delle opere epiche, nonché l'importanza delle formule poetiche nella composizione di queste opere.

Le formule omeriche rappresentano un insieme di formule poetiche utilizzate nella produzione letteraria dell'antica Grecia. In particolare, queste formule venivano spesso utilizzate dai poeti epici come Omero, come parte della loro lirica. Lo scopo di queste formule era quello di aiutare a raggiungere un ritmo e una struttura più uniformi nella composizione dei loro poemi. Formate da parole e frasi che vengono ripetute all'interno dello stesso poema e da frasi che vengono ripetute in diversi poemi queste formule aiutano a costruire una sensazione di continuità ed armonia all'interno della poesia, aiutando così a sviluppare un sentimento di coerenza e profondità nel contenuto. Grazie all'utilizzo di queste formule, i poemi omerici sono stati in grado di mantenere un'alta qualità e di trasmettere un messaggio di forza ed energia. Questo è particolarmente evidente nel modo in cui Omero ha usato il linguaggio epico, abbinando le formule per creare un ritmo intenso e drammatico. Le formule omeriche sono state anche utilizzate per creare una certa varietà nella poesia. Diversi poeti epici hanno adattato le formule omeriche per creare stili poetici

unici e distintivi. Questo ha portato a una maggiore diversità nella poesia omerica, con ciascun poeta che ha sviluppato un proprio stile unico. Oggi, le formule omeriche vengono ancora utilizzate da diversi poeti e scrittori per creare una poesia di alto livello. Inoltre, esse sono diventate parte integrante del folklore e della cultura greca, e possono essere trovate in molte opere letterarie moderne. In conclusione, le formule omeriche sono state una parte importante della poesia omerica e di altre forme di letteratura antica. Essi hanno contribuito a creare una maggiore uniformità e profondità nei loro poemi, nonché una maggiore varietà nel linguaggio epico. Oggi, queste formule sono ancora utilizzate per creare poesia di alto livello, e rimangono una parte importante della cultura

3.2 Omero e la cultura orale

In questo paragrafo esploreremo l'importanza di Omero come figura fondamentale nella tradizione epica, nonché il ruolo cruciale della cultura orale nella trasmissione delle sue opere.

Il legame tra l'opera di Omero e la cultura orale è un argomento centrale nell'antropologia culturale e nell'analisi letteraria. Si crede che le opere di Omero, *Illiade* e *Odissea*, siano il prodotto di una società ad «oralità primaria», trasmesse per generazioni attraverso la memoria e la recitazione orale prima di essere infine registrate per iscritto. In questo capitolo, esploreremo la cultura orale come contesto per la produzione e la ricezione delle opere omeriche.

Secondo Albert Lord e Milman Parry, i principali studiosi del concetto di *formulaic composition* o *oral-formulaic composition*, *Illiade* e *Odissea* sono l'espressione della cultura orale della Grecia antica (Parry 1971; Lord 2005).

Le epopee orali sono il risultato di una tradizione viva, trasmessa oralmente e coralmemente attraverso le generazioni: se accettiamo infatti le tesi di Parry, dobbiamo convenire che «the poetry, in the narrowest sense of the way single words are put together within units of thought, is traditional and not the work of a single mind. Yet

this is enough to determine our view of Homer in a radical way» (Parry 1971, p. XXXII).

Omero viene in tal modo ad assumere la fisionomia storica di un aedo, un poeta cantore che ricordava e recitava versi basandosi su formule fisse e temi ricorrenti. Questi aedi non memorizzavano l'intero poema, ma piuttosto una serie di formule e motivi che potevano combinare e riorganizzare per creare ad ogni occasione un'epopea sempre nuova e, al contempo, sempre fedele al patrimonio tradizionale. In proposito osserva ancora Parry che il poeta inizia con un tema, una storia di base, un soggetto tradizionale, ma è libero di introdurre nuovi episodi, ampliare o comprimere a suo piacimento. Il prodotto finale è sempre suo. Ma è sempre anche il prodotto di una tradizione. Sotto questo profilo egli è «al tempo stesso la tradizione e un creatore individuale» o, per usare una formula solo apparentemente contraddittoria, «un artista creativo tradizionale» (Lord 2005, p. 51)

La teoria della composizione orale-formulare suggerisce che le opere omeriche contengono molte caratteristiche indicative della cultura orale. Tra queste, la ripetizione di espressioni, frasi e scene; l'uso di formule stereotipe per dare vita poetica a personaggi e azioni; e la struttura circolare ed episodica della narrazione. La cultura orale favorisce la mnemonica attraverso la ripetizione e la struttura ritmica. Ad esempio, la «formula omerica» si riferisce a una frase o a un gruppo di parole che appaiono frequentemente nella poesia omerica, come «l'alba dai bei capelli» o «l'irruente Achille». Queste formule permettevano agli aedi di adattarsi alle esigenze della performance e facilitavano la memorizzazione.

3.3 Controversie, analisi

Sebbene la teoria della composizione orale-formulare abbia avuto un'influenza significativa, ha anche suscitato critiche. Alcuni studiosi, come Gregory Nagy (Nagy 1996), hanno sottolineato la possibilità di una tradizione mista, in cui elementi orali e scritti convivono. Inoltre, è stato osservato che la presenza di formule fisse e

ripetizione non è esclusiva della poesia orale, ma può essere presente anche nella poesia scritta.

Studiare Omero nel contesto della cultura orale ci permette di apprezzare le sue opere da una nuova prospettiva, mettendo in luce l'importanza della performance, della memoria e delle formule fisse nella composizione e nella ricezione dell'*Iliade* e dell'*Odissea*. Questo approccio ci permette di considerare le opere omeriche non solo come testi statici, ma come prodotti dinamici di una cultura in cui l'oralità svolgeva un ruolo fondamentale.

Tuttavia, come hanno suggerito le critiche alla teoria della composizione orale-formulare, è importante non cadere in una dicotomia rigida tra oralità e scrittura. Le opere omeriche, come la cultura in cui sono nate, possono essere viste come il prodotto di una complessa interazione tra elementi orali e scritti.

Omero e la cultura orale rappresentano un campo di indagine cruciale per comprendere l'evoluzione della letteratura greca e dell'antropologia culturale. Sebbene le teorie sull'oralità omerica siano state oggetto di dibattito e critica, rappresentano un punto di partenza essenziale per l'esplorazione dell'intersezione tra oralità, memoria, poesia e cultura nella Grecia antica.

3.4 Dalla cultura orale alla cultura della scrittura

Eric Havelock, Harold Innis e Jack Goody sono figure chiave nel dibattito sull'oralità omerica e sulla transizione dalla cultura orale alla cultura della scrittura. Ognuno ha fornito importanti contributi al nostro modo di pensare a queste questioni.

Havelock ha affermato che l'introduzione dell'alfabeto in Grecia ha avuto un profondo impatto sulla cultura greca, inclusa la poesia omerica. Nel suo *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone* (Havelock 2019) sostiene che prima dell'alfabetizzazione, l'educazione in Grecia era basata sulla memorizzazione e la recitazione della poesia epica, in particolare dell'*Iliade* e dell'*Odissea*. Questi poemi, a detta di Havelock, non erano solo narrazioni mitologiche, bensì anche depositi di conoscenza culturale, etica e pratica. L'introduzione della scrittura ha poi

cambiato radicalmente questo sistema, introducendo nuove forme di pensiero critico e astratto.

Harold Innis, nel suo *Impero e comunicazioni* (Innis 1982) esamina come i diversi mezzi di comunicazione influenzino la cultura e il potere. Anche se non si concentra specificamente su Omero, il suo lavoro fornisce una cornice per comprendere l'impatto della transizione dalla cultura orale alla cultura della scrittura. Secondo Innis, i mezzi di comunicazione "leggeri" come l'oralità tendono a favorire il tempo (perché la conoscenza deve essere costantemente rinnovata e ricordata), mentre i mezzi di comunicazione "pesanti" come la scrittura favoriscono lo spazio (perché la conoscenza può essere conservata e trasmessa attraverso distanze e tempi più lunghi). Questa prospettiva può aiutarci a capire come la transizione all'alfabetizzazione potrebbe aver influenzato la poesia omerica.

Mentre Goody, insieme a Ian Watt, ha sviluppato la teoria della "grande divisione" tra culture orali e culture scritte. Nel suo *La logica della scrittura e l'organizzazione della società* (Goody 1988) Goody sostiene che l'introduzione della scrittura ha portato a significative trasformazioni culturali, compreso un cambiamento nel modo di pensare della gente. Tuttavia, Goody è anche consapevole della complessità di questa transizione. Ha sottolineato come elementi di oralità possano persistere anche dopo l'introduzione della scrittura, e come la scrittura possa essere usata in modi che imitano o si basano sull'oralità.

L'analisi di Havelock, Innis e Goody ci permette di esplorare più in profondità l'interazione tra oralità e scrittura nella cultura omerica. Ognuno di questi studiosi offre una prospettiva diversa, ma tutte sono accomunate dalla consapevolezza che oralità e scrittura non sono categorie rigide e separate, ma piuttosto modalità di comunicazione che interagiscono e si influenzano a vicenda in modi complessi. Questi approcci critici ci sfidano a pensare oltre l'idea di una «grande divisione» tra oralità e scrittura, e a riconoscere la varietà e la complessità delle pratiche di comunicazione nella Grecia omerica. Sottolineano anche l'importanza di considerare non solo la forma dei testi omerici, ma anche il contesto culturale, sociale e tecnologico in cui sono stati prodotti e ricevuti.

Havelock, Innis e Goody ci offrono preziosi strumenti per comprendere come l'oralità e la scrittura si intreccino nelle opere omeriche, e come queste interazioni abbiano plasmato la cultura e la società della Grecia antica.

3.5 Dell'epica e della tradizione orale

Bisogna ribadire che Walter Ong ed Eric Havelock hanno contribuito con approfondimenti significativi sull'argomento dell'epica e della tradizione orale. Walter Ong, come abbiamo a più riprese sottolineato nel secondo capitolo, nel suo libro *Oralità e scrittura* (Ong 1986) esplora il passaggio dalla cultura orale a quella scritta e i cambiamenti che ne derivano. Secondo Ong, l'oralità e la scrittura rappresentano due modi distinti di pensare e comunicare. Nella cultura orale, la narrazione è caratterizzata da una struttura ritmica, dalla memorizzazione e dalla ripetizione, mentre nella cultura scritta prevale l'analisi critica, l'organizzazione lineare e la conservazione delle informazioni. Ong sostiene che l'epica orale, come *Illiade* e *Odissea*, riflette le caratteristiche della cultura orale, con un'enfasi sulla performance, sull'uso di formule mnemoniche e sulla ripetizione rituale. L'oralità permette un coinvolgimento emotivo immediato e un'interazione diretta tra il narratore e l'ascoltatore, creando un legame comunitario più intenso.

Ong sottolinea anche l'importanza della voce e del corpo nella trasmissione orale, con la gestualità e l'intonazione che aggiungono ulteriori elementi di significato al testo narrativo.

Eric Havelock, nel suo libro *Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi* (Havelock 1987), esplora la transizione dalla cultura orale a quella scritta nell'antica Grecia. Havelock sostiene che l'introduzione dell'alfabeto greco ha avuto un profondo impatto sulla società e sulla cultura, trasformando il modo in cui la conoscenza era trasmessa e preservata. Secondo Havelock, l'epica omerica si basava sulla tradizione orale e sulla memorizzazione. Tuttavia, con l'avvento dell'alfabeto e la scrittura, la conoscenza poteva essere fissata su supporti materiali, rendendo possibile la conservazione e la diffusione delle opere letterarie in modo

più duraturo e diffuso. La scrittura ha portato a una maggiore precisione, ad una maggiore analisi e alla possibilità di preservare le narrazioni al di là delle interpretazioni individuali degli aedi. Entrambi gli autori mettono in evidenza l'importanza del medium e del contesto culturale nella trasmissione e nell'interpretazione delle narrazioni orali. Ong e Havelock sottolineano come l'introduzione della scrittura abbia influenzato profondamente la cultura, la memoria e la percezione del mondo, aprendo nuove possibilità di conservazione e trasmissione del patrimonio culturale. Le loro opere offrono una prospettiva preziosa per comprendere l'importanza delle narrazioni orali, come l'epica, nel contesto della cultura orale e scritta, e come queste influenzino la società e la costruzione della conoscenza nel corso.

Harold Innis, ha contribuito con la sua teoria dell'equilibrio tra i media all'argomento dell'epica e della tradizione orale. Innis sostenne che i media di comunicazione svolgono un ruolo cruciale nel plasmare e nel mantenere le strutture sociali e culturali di una società. Secondo Innis, i media possono essere classificati in due categorie principali: i media di tempo e i media di spazio. I media di tempo, come la tradizione orale, sono caratterizzati dalla capacità di trasmettere e preservare la conoscenza attraverso il tempo. Questi media tendono ad essere decentralizzati e a facilitare la comunicazione orale e la memorizzazione delle informazioni attraverso la ripetizione e la performance. Innis riconosceva che la tradizione orale era fondamentale per le società pre-letterate e sottolineava il suo ruolo nella trasmissione delle epopee e della cultura attraverso le generazioni. D'altro canto, i media di spazio, come la scrittura, sono caratterizzati dalla capacità di comunicare e diffondere le informazioni attraverso lo spazio.

Questi media tendono ad essere centralizzati e a consentire la conservazione e la diffusione delle opere letterarie in modo più ampio e duraturo. Innis sosteneva che la scrittura, introducendo la fissazione delle informazioni su supporti materiali, aveva un effetto significativo sulle strutture sociali e sulla trasmissione culturale. Innis evidenziava anche l'importanza dell'equilibrio tra i media di tempo e i media di spazio. Un'eccessiva enfasi su uno dei due tipi di media poteva portare a squilibri e a un cambiamento nelle strutture sociali e culturali. Ad esempio, un'eccessiva centralizzazione dei media di spazio, come nel caso della stampa, poteva portare a

una concentrazione del potere e a una perdita della diversità culturale. Quindi, Innis fornisce una prospettiva teorica che considera l'epica e la tradizione orale all'interno di un contesto più ampio di media e comunicazione. La sua teoria dell'equilibrio tra i media mette in evidenza l'importanza di un approccio bilanciato e consapevole nell'utilizzo dei diversi mezzi di comunicazione per preservare e trasmettere la conoscenza e la cultura nel corso del tempo.

3.6 La memorizzazione e la performance orale

Harold Innis ha effettivamente fornito ulteriori contributi riguardo all'epica e alla tradizione orale. Innis era interessato alla natura del potere e alla sua relazione con i mezzi di comunicazione. Egli sostenne che i media non sono solo strumenti di comunicazione, ma anche veicoli di influenza e controllo sociale. Nell'ambito dell'epica e della tradizione orale, Innis si concentrò sulla dinamica del potere e sulla distribuzione del controllo delle informazioni all'interno di una società. Innis osservò che le società caratterizzate da una forte tradizione orale tendevano ad essere decentralizzate e a presentare una maggiore partecipazione delle persone nella trasmissione e nella creazione delle narrazioni. La memorizzazione e la performance orale permettevano una maggiore diffusione delle informazioni e una partecipazione più ampia alla produzione culturale. D'altra parte, Innis riconobbe che l'introduzione della scrittura e di altri media di spazio portava a una maggiore centralizzazione del potere e del controllo sulle informazioni. La scrittura, come medium di spazio, consentiva la creazione di testi fissi e permanenti, che potevano essere controllati da pochi eletti. Questo avrebbe potuto influenzare la narrazione dell'epica e la trasmissione culturale, limitando la partecipazione e la diversità di voci.

Innis riconobbe quindi l'importanza di un equilibrio tra i media di tempo e di spazio nella società. Un equilibrio sano e dinamico tra la tradizione orale e la scrittura, secondo Innis, poteva favorire una partecipazione più ampia, una diversità culturale e una diffusione equilibrata delle informazioni. Pertanto, gli apporti di

Harold Innis all'argomento dell'epica e della tradizione orale riguardano principalmente la relazione tra i mezzi di comunicazione, il potere e la partecipazione nella società.

3.7 Intorno all'imbroglio dell'oralità

Gli studi di Ong, Goody e Innis si collocano in una prospettiva di analisi più dinamica di quanto non fossero quelle che hanno trattato il binomio di oralità e scrittura come semplice opposizione diamesica, ovvero opposizione tra mezzi di comunicazione. Infatti, gli studi passati in rassegna, tendono a riscontrare nell'oralità e nella scrittura vere e proprie «strategie intellettuali distinte» (Molino 2006, p. 371): dove per «strategie intellettuali» s'intende strumenti concettuali, meccanismi di categorizzazione e ordinamento del reale. Stando così le cose, più corretto sarebbe parlare di opposizione tra un'intelligenza orale e un'intelligenza scritta. Tuttavia, pur con questi guadagni concettuali abbiamo visto come ricondurre il dibattito sull'oralità ad un'opposizione tra scritto e orale così categorica rischi di semplificare la realtà dei fatti, se non proprio mistificarne la varia e spesso sfuggente fenomenologia. Da una tale semplificazione mette in guardia Jean Molino coniando l'espressione «imbroglio dell'oralità» (Molino 2006).

Molino nel suo capitolo intitolato *L'imbroglio dell'oralità* affronta una delle questioni più delicate e complesse della semiologia della musica: la questione dell'oralità. Molino usa il termine "imbroglio" per riferirsi alla confusione e alle difficoltà che emergono quando si cerca di capire cosa significhi "oralità" nel contesto della musica.

Il concetto di oralità, secondo Molino, è problematico poiché è intrinsecamente legato a una serie di presupposti e preconcetti che possono portare *amisconcezioni*. Ad esempio, l'oralità è spesso associata all'idea di una tradizione "pura", non contaminata dalla cultura scritta, ma come sottolinea Molino, questo è un mito. L'oralità e la cultura scritta non sono mai esistite in uno stato di separazione assoluta, ma piuttosto si sono sempre influenzate a vicenda.

Molino inoltre mette in evidenza che l'oralità non è un fenomeno uniforme, ma assume forme diverse in diversi contesti culturali. Ciò rende difficile formulare una definizione unica e universale di cosa sia l'oralità.

Per Molino, l'oralità non dovrebbe essere vista semplicemente come un modo di trasmettere la musica, ma piuttosto come una pratica, un insieme di comportamenti e tecniche legate alla creazione, esecuzione e ricezione della musica.

Molino sostiene che la pratica orale ha un ruolo fondamentale nell'influenzare la struttura e il contenuto della musica. Questo ruolo è evidente, ad esempio, nelle tradizioni di improvvisazione, dove la performance è al centro della pratica musicale. Un altro importante tema che Molino affronta in *L'imbroglia dell'oralità* è il rapporto tra l'oralità e la notazione musicale. Come abbiamo ribadito in precedenza, la notazione è spesso vista come un modo di «fissare» la musica, di renderla permanente. Tuttavia, come sottolinea Molino, anche la notazione è una pratica, con le sue proprie regole e convenzioni, e non può mai catturare completamente l'oralità musicale.

Infatti, sostiene che, piuttosto che vedere l'oralità e la notazione come opposte, dovremmo considerarle come due estremi di un continuum. La musica può essere più o meno orientata verso l'oralità o la notazione, a seconda del contesto culturale e delle pratiche specifiche coinvolte.

L'imbroglia dell'oralità, secondo Jean Molino, rappresenta una sfida per la semiologia della musica. Non possiamo ignorare l'oralità, ma dobbiamo affrontare con cautela le sue complessità e le sue ambiguità. L'oralità non è un fenomeno semplice o uniforme, ma una pratica complessa che si manifesta in modi diversi in diversi contesti musicali. Dobbiamo anche resistere alla tentazione di contrapporre rigidamente l'oralità alla notazione musicale, e invece cercare di comprendere come questi due aspetti della musica interagiscono e si influenzano a vicenda.

“Capire l'imbroglia dell'oralità” richiede quindi un approccio olistico che tenga conto sia delle specificità del contesto musicale, sia delle interrelazioni tra i diversi aspetti della pratica musicale. Questo è il contributo fondamentale di Molino alla semiologia della musica: ci sfida a guardare oltre le categorie semplicistiche e a cercare di comprendere la musica nella sua complessità e nel suo dinamismo.

3.8 L'oralità musicale

L'oralità musicale è un processo che consiste in una serie di pratiche attraverso le quali la musica viene trasmessa, conservata e interpretata. Per capire meglio questo concetto, dobbiamo considerare gli studi sull'oralità musicale di Jean Molino, che, seguendo l'approccio di Roman Jakobson alla semiotica della comunicazione, ha proposto un modello tripartito per comprendere la musica: il «poietico», il «estesico» e il «neutro».

Il livello poietico si riferisce al processo di creazione musicale, inclusi gli aspetti del compositore e del contesto storico e culturale in cui la musica viene creata. L'estesico si riferisce invece alla ricezione della musica da parte dell'ascoltatore, il processo di interpretazione e comprensione della musica. Il neutro rappresenta la musica stessa, l'oggetto sonoro, libero da considerazioni di creazione o interpretazione.

L'oralità musicale è più direttamente collegata al livello poietico, poiché riguarda le pratiche attraverso le quali la musica viene creata e conservata. Ma è fondamentale notare che si connette anche agli altri livelli del modello: si manifesta nel neutro attraverso la specificità del materiale sonoro e nel livello estesico, influenzando la maniera in cui gli ascoltatori interpretano la musica.

L'oralità musicale non riguarda solo la trasmissione della musica, ma anche la sua creazione e interpretazione. È un processo sociale e culturale che riflette la struttura della società in cui avviene.

In molti contesti, la musica viene trasmessa oralmente, senza l'uso della notazione scritta. Questo processo coinvolge l'apprendimento attraverso l'ascolto e la ripetizione, e richiede una forte memoria musicale. L'oralità musicale in queste culture enfatizza l'importanza dell'improvvisazione e dell'interazione sociale nella creazione musicale.

Inoltre, l'oralità musicale può influenzare il modo in cui la musica viene interpretata. Le culture musicali orali spesso danno importanza alla performance piuttosto che alla composizione, e questo può influenzare il modo in cui la musica viene ascoltata e compresa. Il contesto sociale e culturale della performance diventa una parte integrante del significato della musica.

Un aspetto fondamentale dell'oralità musicale è la trasmissione. Molino afferma che in una tradizione orale, la musica non è «composta» nel senso occidentale, ma piuttosto “trasmessa” da una generazione all'altra. Questo processo implica una continua reinterpretazione e rielaborazione della musica, che a sua volta ne garantisce la vitalità e l'adattabilità.

Molino fa riferimento al concetto di *mouvance* proposto da Paul Zumthor per descrivere questo processo. La *mouvance* è l'idea che in una tradizione orale, un'opera non esista in una forma fissa e definitiva, ma sia costantemente in movimento, mutando ogni volta che viene eseguita pur essendo sempre la stessa opera. Il concetto di *mouvance* implica anche che il tratto morfologico per eccellenza della musica orale è la variazione, e che tutta la musica di tradizione orale è originata e attraversata da questo impulso di variazione (*Variationstrieb*) su alcuni moduli melodico-ritmici.

3.9 Finnegan e Foley sull'epica e la tradizione orale

Tra i molti studiosi che hanno contribuito al dibattito sull'epica e la tradizione orale figura anche Ruth Finnegan e Foley. Ma fondamentali restano gli studi di Milman Parry e Albert Lord.

Parry e Lord furono importanti studiosi dell'epica orale e svilupparono la teoria della composizione orale-formulare. Attraverso il loro lavoro sulle tradizioni epiche nei Balcani e nella Grecia antica, dimostrarono che le opere come *Illiade* e *Odissea* erano state composte oralmente e tramandate attraverso la memorizzazione e l'uso di formule mnemoniche. Questo sottolinea l'importanza della performance orale e della tradizione nel processo di creazione e trasmissione delle opere epiche.

La teoria formulare, formulata da Milman Parry e successivamente sviluppata da Albert Lord, ha rivoluzionato in un certo senso la nostra comprensione della letteratura orale, particolarmente in relazione alle opere epiche come *Illiade* e *Odissea* di Omero. Questa teoria suggerisce che i poeti orali utilizzano una serie di formule fisse - frasi o versi standardizzati - per facilitare l'improvvisazione di poesie epiche.

Milman Parry è considerato il fondatore della teoria formulare. Studiò a lungo i poemi epici greci, rilevando che contenevano frasi ripetitive che erano identiche o molto simili nella forma e nella funzione. Per esempio, in diverse parti dell'*Iliade*, Omero utilizza espressioni come «l'aurora dalle dita di rosa» o «l'eroe dal veloce piede» che sembravano avere un ruolo fisso nel ritmo e nella struttura del poema. Parry concluse che queste «formule» erano un meccanismo che permetteva ai poeti orali di comporre versi in maniera rapida e accurata, permettendo loro di concentrarsi sulla trama dell'opera mentre continuavano a recitare.

Albert Lord e lo sviluppo della teoria formulare dopo la morte prematura di Parry, il suo studente Albert Lord (1912-1991) proseguì i suoi studi sulla teoria formulare. Lord viaggiò nei Balcani per studiare i cantastorie locali, confermando la teoria di Parry attraverso osservazioni dirette. Lord osservò che i cantastorie utilizzavano una serie di espressioni standardizzate per comporre le loro storie in tempo reale. Queste formule, secondo Lord, non solo semplificavano l'improvvisazione, ma erano anche una caratteristica fondamentale della tradizione orale.

Nonostante la sua influenza, la teoria formulare ha ricevuto anche delle critiche. Tra questi, alcuni studiosi (Oliver 1969) sostengono che la presenza di formule in opere epiche non è necessariamente legata all'oralità, e che potrebbero essere usate da poeti scrittori come un meccanismo stilistico. In risposta a queste critiche, Foley ha proposto un'espansione della teoria formulare, sottolineando l'importanza delle «formule tradizionali» che vanno oltre le parole e le frasi, includendo temi, motivi e strutture narrative (Foley 1991).

La teoria formulare ha fornito una prospettiva illuminante sul modo in cui i poeti orali creano e trasmettono le loro opere. Anche se non è esente da critiche, ha segnato una pietra miliare nello studio della letteratura orale e ha avuto un impatto duraturo sulla nostra comprensione delle opere epiche.

John Foley è uno studioso contemporaneo che ha approfondito l'argomento dell'epica orale e della tradizione. In *How to Read an Oral Poem*, Foley esplora le caratteristiche e le sfide dell'interpretazione delle opere orali. E inoltre, mette in evidenza l'importanza di comprendere il contesto culturale e le convenzioni

poetiche specifiche per apprezzare appieno il significato e il valore delle narrazioni orali.

A questi si aggiunge Ruth Finnegan, un'altra specialista che ha contribuito allo studio della tradizione orale e della narrazione. In *Oral Literature in Africa* (Finnegan 1970), Finnegan esplora la ricchezza e la diversità della tradizione orale africana, evidenziando il ruolo cruciale delle narrazioni orali nella trasmissione della cultura e della storia. Questi studiosi, insieme ad altri, hanno arricchito il dibattito sull'epica e la tradizione orale fornendo ulteriori prospettive, approfondimenti e metodi di analisi. Attraverso i loro studi, abbiamo acquisito una comprensione più approfondita delle caratteristiche, delle tecniche e dell'importanza della tradizione orale nella trasmissione culturale e letteraria.

È importante ora, dopo aver messo in evidenza i contributi fondamentali degli studiosi dell'epica orale, addentrarci con cautela nel vasto mondo della tradizione della cultura orale. Per esplorare come la comunicazione orale e la trasmissione delle conoscenze abbiano svolto un ruolo cruciale nella storia dell'umanità, in particolare nel contesto delle società pre-scrittura concentreremo la nostra attenzione sulla tradizione della cultura orale e sulla sua importanza nella conservazione e nella trasmissione delle tradizioni, delle storie e della conoscenza collettiva.

Le opere di Omero sono state tramandate oralmente per diversi secoli prima di essere fissate per iscritto. Questo ci porta a riflettere sulla rilevanza della cultura orale nella società antica. Prima dello sviluppo della scrittura, la comunicazione e la conservazione delle informazioni avvenivano principalmente attraverso la parola parlata. Gli aedi, poeti e cantastorie, ricoprivano un ruolo centrale nella trasmissione delle storie, dei miti e della conoscenza collettiva. La cultura orale si riferisce a un sistema di comunicazione e trasmissione delle informazioni attraverso la parola parlata, senza l'uso della scrittura. Prima dell'avvento della scrittura, le società umane dipendevano interamente dalla comunicazione orale per la conservazione e la trasmissione delle conoscenze culturali, delle storie, delle leggende, delle norme sociali, delle tradizioni religiose e di altri aspetti della vita comunitaria.

Uno dei protagonisti fondamentali della tradizione della cultura orale erano gli aedi, poeti, cantori e narratori che si dedicavano alla preservazione e alla diffusione

delle storie e delle tradizioni culturali. Gli aedi erano figure rispettate all'interno delle comunità e svolgevano un ruolo centrale nella trasmissione della conoscenza e dell'identità culturale. Memorizzavano e recitavano storie epiche, poesie, canti e miti, e la loro abilità nell'arte orale era altamente apprezzata. Gli aedi erano i custodi della tradizione, responsabili di preservare il patrimonio culturale delle comunità di generazione in generazione. Grazie alla loro memoria eccezionale e alle loro abilità artistiche, erano in grado di riprodurre con precisione le narrazioni e di trasmetterle alle nuove generazioni. Inoltre, gli aedi spesso adattavano le storie alle esigenze del pubblico e del contesto in cui si esibivano, mantenendo così la rilevanza delle narrazioni nel tempo. Strumenti mnemonici e tecniche di trasmissione

Per affrontare la sfida di memorizzare e trasmettere una vasta quantità di informazioni, gli aedi si servivano di una serie di strumenti mnemonici. Utilizzavano formule poetiche, combinazioni di parole e frasi fisse che si ripetevano all'interno delle narrazioni. Queste formule facilitavano la memorizzazione e fornivano una struttura alla storia. Inoltre, l'uso di schemi narrativi e motivi ricorrenti contribuiva a creare una trama coesa e familiare, semplificando così il processo di memorizzazione e riproduzione delle narrazioni. Le tecniche di trasmissione orale comprendevano anche l'uso di gesti, espressioni facciali, intonazioni vocali e altre caratteristiche non verbali. Questi elementi aggiungevano enfasi, emotività e coinvolgimento all'esecuzione delle narrazioni, rendendole più vivide e coinvolgenti per l'uditorio. Gli aedi sviluppavano una voce potente e melodica, utilizzavano pause e silenzi strategici per creare suspense e mantenere l'attenzione dell'uditorio. Inoltre, l'uso di gesti e movimenti del corpo contribuiva a enfatizzare determinati punti o personaggi della storia.

3.10 Trasmissione orale e cambiamento delle narrazioni

Un aspetto interessante della tradizione della cultura orale è che le narrazioni potevano subire modifiche, aggiunte e adattamenti nel corso del tempo. Questo avveniva a causa della natura dinamica della trasmissione orale, in cui gli aedi interpretavano e adattavano le narrazioni in base al contesto e all'uditorio. Le storie

potevano essere personalizzate e modificate per riflettere gli eventi contemporanei, le credenze culturali o le preferenze del pubblico. L'importanza della cultura orale nell'antropologia. Attraverso l'analisi delle narrazioni orali, possiamo ottenere informazioni preziose sulla storia, la cultura, le credenze, i valori e le dinamiche sociali di queste società. Inoltre, la cultura orale ci offre un'opportunità unica di esplorare la variazione culturale e l'adattabilità delle narrazioni nel tempo e nello spazio. La tradizione della cultura orale è stata un elemento fondamentale nella conservazione e nella trasmissione delle conoscenze all'interno delle società pre-scrittura. Gli aedi e i custodi della tradizione orale svolgevano un ruolo vitale nel preservare il patrimonio culturale e nel diffondere le storie e le tradizioni di una comunità. La memoria, gli strumenti mnemonici, le tecniche di performance e la flessibilità delle narrazioni sono solo alcuni degli elementi che hanno contribuito alla riuscita di questa tradizione.

3.11 L'oralità e l'opera omerica

L'Iliade e *l'Odissea*, composte da Omero, rappresentano il culmine dell'epica greca e testimoniano la potenza dell'arte orale. Queste opere non erano semplici storie raccontate in modo lineare, ma espressioni artistiche complesse che coinvolgevano l'uso di formule, ritmo e struttura narrativa. La recitazione delle epopee omeriche richiedeva un'enorme conoscenza mnemonica da parte degli aedi, che dovevano memorizzare e riprodurre lunghe poesie con estrema precisione.

La memorizzazione era un aspetto fondamentale nella cultura orale. Gli aedi dovevano imparare a memoria l'intera epopea, garantendo che la narrazione fosse coerente e fedele all'originale. Questo processo di memorizzazione era supportato da una serie di meccanismi, come l'uso di formule, metafore fisse e schemi narrativi. Inoltre, l'esibizione dell'epica richiedeva una padronanza del ritmo, dell'intonazione e della gestualità per coinvolgere l'uditorio e mantenere viva l'attenzione. Aspetto quest'ultimo messo puntualmente in rilievo da Parry quando assimila il cantore di storie ad un oratore che presenta ai suoi ascoltatori un flusso continuo di parole,

ritmo e melodia. È un creatore di arte letteraria che produce una forma di poesia narrativa che va oltre la letteratura perché è orale (Lord 2005, p. 54).

Le epopee omeriche erano soggette a modifiche, aggiunte e adattamenti, a seconda del contesto e dell'interpretazione dell'aedo.

Come accennato, la variabilità delle opere è un aspetto intrinseco della cultura orale. Nel caso delle epopee omeriche, *Illiade* e *Odissea*, queste opere non erano fissate in una forma immutabile, ma subivano modifiche e adattamenti nel corso del tempo. Le variazioni potevano avvenire sia a livello di dettagli specifici all'interno della narrazione, come l'aggiunta di episodi o l'approfondimento di determinati personaggi, sia a livello di interpretazione e stile dell'aedo che le recitava. Ogni aedo, a sua volta, aveva la propria interpretazione e presentazione delle epopee omeriche, che poteva differire da quella di altri esecutori.

Questa variabilità e adattabilità delle opere orali erano legate all'interazione dinamica tra gli aedi e il loro pubblico. Gli aedi avevano la flessibilità di adattare le narrazioni alle esigenze e alle preferenze del loro uditorio, tenendo conto del contesto sociale, culturale e politico in cui si trovavano. In questo modo, le epopee omeriche si svolgevano nel corso del tempo, rispecchiando le influenze e le trasformazioni della società in cui erano raccontate.

Tuttavia, è importante sottolineare che nonostante le variazioni, le trame principali e i personaggi fondamentali delle epopee omeriche rimanevano sostanzialmente gli stessi. Ciò testimonia l'importanza della tradizione e della conservazione della narrazione epica nel contesto della cultura orale.

L'evoluzione delle opere orali e la loro trasformazione in testi scritti hanno avuto un impatto significativo sulla loro stabilità e standardizzazione.

Con la diffusione della scrittura, le epopee omeriche sono state trascritte e fissate in una forma più definitiva, riducendo così la variabilità che caratterizzava la tradizione orale.

Possiamo dire che la cultura orale ha svolto un ruolo fondamentale nella trasmissione delle epopee omeriche, consentendo ad esse di evolversi, adattarsi e riflettersi nel contesto sociale in cui venivano recitate.

3.12 Parry, Lord e l'influenza sulla teoria oralistica

Questo paragrafo si propone di evidenziare le peculiarità degli studi di Milman Parry, analizzando la sua influenza sulla teoria oralistica e sulle dinamiche compositive delle epopee orali.

Milman Parry² è noto per i suoi contributi fondamentali alla teoria dell'oralità, che ha profondamente influenzato la comprensione moderna dei poemi epici omerici, *Illiade e l'Odissea*. Non ha quindi scritto "opere" nel senso tradizionale, ma piuttosto ha condotto ricerche e studi accademici che hanno cambiato il modo in cui pensiamo alla letteratura antica. I suoi studi più importanti, che includono la *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, sono basati sulla sua ricerca sulle tradizioni poetiche orali dei cantori epici nei Balcani durante gli anni '30.³

Parry ha sviluppato la teoria della "formule" nell'epica omerica, sostenendo che *Illiade e l'Odissea*, come altre epopee orali, erano composte in volo da poeti che utilizzavano un vasto repertorio di frasi standardizzate e scene tipo. L'opera più influente di Parry è probabilmente questa collezione di studi, che ha gettato le basi per il concetto di "oralità primaria" successivamente sviluppato dal suo studente Albert Lord, concordemente considerato un punto di riferimento fondamentale negli studi sulle tradizioni epiche orali.

La teoria oralistica di Parry poggia sull'idea che le epopee orali siano il prodotto di una tradizione trasmessa oralmente attraverso le generazioni e che le canzoni dell'epica orale siano in costante cambiamento ed evoluzione, non appartenendo esse a un solo poeta, ma a molti: la loro vita – secondo Parry – è la vita della tradizione. Si vede bene come l'epica orale non sia il risultato di una creazione individuale, ma piuttosto di un processo di composizione collettiva che coinvolge i cantori e la comunità di appartenenza. In particolare, essa si sviluppa attraverso la ripetizione e l'improvvisazione, con i cantori che plasmano la storia secondo le sollecitazioni e gli stimoli che ricevono nella situazione rituale e performativa: il che

² 1902-1935

³ Cfr. la Collezione di Milman Parry https://curiosity.lib.harvard.edu/milman-parry-collection-of-oral-literature?utm_source=library.harvard

avviene secondo un impulso di variazione che, aggiungiamo con Jean Molino, è la «contropartita antropologica di un impulso di ripetizione» (Molino 2006, p. 377).

Un aspetto fondamentale della teoria oralistica di Parry coinvolge l'uso delle formule e degli epiteti nelle epopee orali. Parry ha osservato che i cantori delle tradizioni epiche orali utilizzano formule poetiche fisse ed epiteti per facilitare la memorizzazione e la trasmissione delle loro storie, dividendoli nelle due categorie dei *particularized epithets* and *ornamental epithets*. (Parry 1971, pp. 21-23). I primi hanno un rapporto diretto con l'azione immediata o con il contenuto del brano, laddove gli epiteti ornamentali fungono da puro materiale di riporto, senza aggancio immediato con il contenuto poetico, ma funzionali piuttosto alle esigenze della versificazione. Al di là delle differenti tipologie, la ricorsività formulare fornisce in ogni caso al poeta una sorta di scheletro su cui costruire le sue opere orali, o per usare le parole di Parry, «they constitute a system distinguished at once by great extension and by great simplicity» (ivi, p.16).

Le formule sono sequenze di parole o versi che si ripetono all'interno dell'epica, mentre gli epiteti sono descrizioni convenzionali di personaggi o luoghi. Questi elementi, come tessere di un grande mosaico poetico, aiutano i cantori a mantenere salda la struttura della storia, a dotarla di uno assetto tanto compatto quanto flessibile, al punto da consentir loro di improvvisare durante la recitazione senza comprometterne l'andamento.

Un altro aspetto centrale della teoria oralistica di Parry riguarda il processo di composizione orale delle epopee. Parry sostiene che i cantori memorizzano le formule e gli episodi chiave delle epopee, ma li combinano e li riorganizzano in base al contesto in cui si trovano.

Questo processo di composizione orale avviene durante la performance stessa, poiché i cantori si affidano alla loro memoria e alla loro creatività per adattare la storia alle circostanze presenti. Parry e Lord hanno dimostrato questa pratica attraverso le loro osservazioni sul campo, registrando le performance dei cantori e analizzando le variazioni e le ripetizioni presenti nelle diverse versioni delle epopee orali.

Una delle opere più influenti di A.B. Lord è il libro intitolato *The Singer of Tales*, pietra miliare nello studio delle epopee orali e nella teoria oralistica. In esso, Lord

espone le sue principali idee e conclusioni sulle tradizioni epiche orali, basandosi sui suoi studi sul campo in Grecia e nei Balcani.

In *The Singer of Tales*, Lord analizza dettagliatamente le caratteristiche delle epopee orali e presenta i suoi argomenti chiave: dal concetto di composizione orale alle implicazioni della trasmissione orale delle epopee. Successivamente, esamina l'importanza delle formule poetiche fisse e degli epiteti, dimostrando come questi elementi siano essenziali per la memorizzazione e la performance delle epopee orali.

Ma Lord affronta anche temi come la tradizione e la variazione, esplorando come le epopee orali si sviluppano e si adattano nel tempo e nello spazio. Analizza inoltre il ruolo sociale dei cantori, la loro formazione e la relazione tra cantore e pubblico. *The Singer of Tales* ha avuto un impatto significativo nel campo degli studi sulle tradizioni epiche orali e nella teoria oralistica. Un impatto esercitato anche su Walter Ong, per il quale alla teoria oralistica di Parry-Lord va ascritto il merito di aver ridefinito la nostra idea di *literacy*, spostando l'attenzione dalla scrittura alla parola orale e all'interazione umana.

La sua teoria ha evidenziato l'importanza della performance e dell'interazione tra cantore e pubblico nella trasmissione delle epopee orali. John Miles Foley, ad esempio, ha riconosciuto a Parry il merito di aver dimostrato che le epopee orali sono espressioni di una creatività collettiva, e che sono variate, modificate o adattate nel contesto della performance stessa.

Tuttavia, è importante notare che la teoria oralistica di Parry non è stata immune da critiche. Alcuni studiosi hanno sollevato interrogativi sulla generalizzazione delle sue conclusioni basate principalmente su studi di tradizioni epiche specifiche, come quelle greche e balcaniche. Inoltre, l'aspetto della composizione orale delle epopee può variare in base alla cultura e al contesto sociale, rendendo necessaria un'analisi più approfondita delle specificità regionali e culturali.

Le tradizioni epiche orali rappresentano un patrimonio culturale prezioso, tramandato attraverso la voce dei cantori da generazioni. La teoria oralistica di M. Parry ha contribuito in modo significativo alla comprensione di queste tradizioni, mettendo in luce la natura collettiva e dinamica della loro composizione e trasmissione.

Parry ha evidenziato come i cantori delle epopee orali si basino su formule poetiche fisse ed epiteti convenzionali per facilitare la memorizzazione e l'improvvisazione durante le performance. Questi elementi diventano punti di riferimento per i cantori, consentendo loro di mantenere la struttura della storia e adattarla alle esigenze del momento.

Attraverso le sue ricerche sul campo, Parry ha dimostrato che la composizione orale delle epopee avviene durante la performance stessa. I cantori attingono alla loro memoria e creatività per combinare e riorganizzare le formule e gli episodi chiave delle storie, adattandoli al contesto e al pubblico presenti. Questo processo di composizione orale rende ogni performance unica e offre una flessibilità che consente alle tradizioni epiche di sopravvivere e adattarsi nel tempo.

Dopo decenni di dibattito, la teoria formulare si è dimostrata una lente efficace per esaminare non solo la poesia orale, ma anche la musica tradizionale. Le formule, le ripetizioni e le strutture standardizzate trovate nelle tradizioni orali non sono solamente strumenti mnemonici, ma influenzano anche stile, creatività e comunicazione del significato.

Il dibattito sulla teoria formulare si è concentrato sull'importanza e la funzione delle formule nelle opere epiche e nella poesia orale. Sebbene l'opera di Parry e Lord abbia enfatizzato il ruolo delle formule come strumenti di memoria, altri studiosi hanno proposto ulteriori funzioni. Per esempio, Nagy (Nagy 1996) ha sottolineato il ruolo delle formule nella creazione del significato, mentre Foley ha enfatizzato l'interazione tra il cantore e l'ascoltatore.

D'altra parte, la musica orale italiana fornisce un esempio interessante di come la teoria formulare possa essere applicata al di fuori della poesia epica. I cantastorie italiani, come i loro omologhi dell'epoca di Omero, utilizzano formule e ripetizioni nelle loro performance. Tuttavia, come ha sottolineato Lomax (2008), queste formule non servono solo come strumenti mnemonici, ma contribuiscono anche alla struttura musicale e al significato della canzone. Un esempio è il canto di lavoro italiano, che utilizza la ripetizione e la formula come un modo per sincronizzare il lavoro fisico, creare un senso di comunità tra i lavoratori e comunicare temi culturali comuni.

Le formule e le ripetizioni trovate nelle tradizioni orali hanno un ruolo che va oltre la semplice facilitazione della memoria. Hanno anche un ruolo stilistico, contribuendo a creare un'atmosfera o un sentimento specifico attraverso la loro ripetizione⁴.

Inoltre, queste formule possono servire come una sorta di materiale grezzo che il cantore può manipolare e personalizzare, permettendogli di esprimere la propria creatività nell'ambito di una tradizione strutturata

⁴ Cfr. cap. 6, p. 283 *"Refrain, loop e forme brevi nella musica di tradizione orale"*.

■ CAPITOLO 4

DEL RACCONTARE A MEMORIA. ANALISI E RIFLESSIONI.

4.1 Del raccontare a memoria tra tradizione e varianti

La memoria, come strumento di conservazione del passato, gioca un ruolo fondamentale nella trasmissione della cultura orale. La narrazione a memoria permette infatti alle società orali di conservare e trasmettere storie, tradizioni, valori e conoscenze da una generazione all'altra (Vansina 1977).

Come abbiamo già detto a più riprese, nei canti di tradizione orale la memoria non è solo un deposito di informazioni, ma rientra in un processo creativo e interpretativo. (Finnegan 1970).

I cantori, tramite l'utilizzo di tecniche mnemoniche, ricorrono a una serie di formule verbali, sequenze ritmico-melodiche e temi cristallizzati: tutto ciò al fine di ricreare le storie ogni volta che le eseguono, e non per ripetere un testo fisso (Lord 2005). Le società di tradizione orale - di «oralità primaria» - sono caratterizzate soprattutto da un'interazione dinamica con il pubblico e dalla rilevanza del contesto entro lo svolgersi della performance (Ong 1986).

Con l'introduzione della scrittura, la narrazione a memoria ha subito significative trasformazioni. La scrittura ha permesso la registrazione di storie in una forma duratura e trasportabile, rendendo possibile la conservazione e la disseminazione di testi al di là dei limiti imposti dalla memoria e dal contesto immediato. Tuttavia, come ha sottolineato Jack Goody, la scrittura ha anche portato a una «domesticazione della mente selvaggia», con un maggiore enfasi sulla riflessione, l'analisi critica e la strutturazione lineare del pensiero (Goody 1981). Nonostante queste trasformazioni, l'oralità continua a influenzare la scrittura e la narrativa in modi significativi. Molti testi scritti mantengono caratteristiche dell'oralità, come la ripetizione, la «formulaicità», e l'uso di immagini vivide e concrete. Inoltre, l'oralità ritorna nelle pratiche contemporanee di lettura ad alta voce, di recitazione e di performance poetica, dimostrando la persistenza e la vitalità continuata dei percorsi di oralità nel mondo moderno (Tannen 1982).

La narrazione a memoria, orale o scritta che sia, offre una finestra preziosa sulla mente umana e sulle sue modalità di elaborazione e trasmissione della cultura. E sebbene la narrazione a memoria e i canti di tradizione orale siano di frequente idealizzati come espressioni autentiche e sorgive di culture tramontate, o anche come manifestazioni di un presunto *Volksggeist*, di una creatività collettiva rimasta incorrotta, è pur vero che queste forme culturali non sono estranee a cambiamenti e influenze esterne: esse evolvono e si rinnovano in concomitanza ai cambiamenti sociali, tecnologici e culturali. L'introduzione della scrittura e successivamente della stampa – per limitarci ad un esempio - ha notevolmente influenzato le forme e le pratiche della narrazione orale, con un conseguente approdo a forme di “oralità secondaria” come la lettura ad alta voce, la recitazione e la performance poetica.

Ma quel che più conta è che la scrittura non solo ha permesso la conservazione di storie al di là dei limiti della memoria e del contesto immediato, ma ha anche modificato i modi in cui le persone pensano e organizzano la conoscenza. Queste le conseguenze sul piano cognitivo: una maggiore predisposizione alla riflessione, all'analisi critica e alla strutturazione lineare del pensiero; non è da escludere, sul piano sociopolitico, che questo passaggio possa aver contribuito a generare distinzioni di classe e di potere basate sulla capacità di leggere e scrivere, collocandosi nel cuore stesso della dialettica tra culture egemoni e culture subalterne. È fondamentale, peraltro, riconoscere ancora una volta che le pratiche di narrazione orale non sono solo tecniche di conservazione del passato, ma sono anche processi creativi e interpretativi che danno forma alla cultura e all'identità di una comunità. La ricerca futura dovrebbe continuare a esplorare queste dinamiche, non solo per comprendere meglio il passato, ma anche per illuminare le forme contemporanee di oralità e narrativa e il loro ruolo nel mondo moderno.

4.2 Del narrare, del ricordare. Oralità tra canto parola

Il genere letterario che più ha risentito della transizione dall'oralità alla scrittura è stato senz'altro quello della narrativa, che è presente a tutti i livelli culturali in qualsiasi società, da quelle ad oralità primaria fino a quelle ad elevato grado di alfabetizzazione. Più in generale, si può dire che ogni forma di conoscenza poggia su un tentativo di regolare il continuum temporale e l'esperienza del tempo, di ordinarlo in una successione di eventi che, almeno potenzialmente, presenta un inizio, un centro e una fine. Ogni tentativo di memorizzazione prende avvio da un modulo narrativo, dal momento che il modo elementare di elaborare verbalmente l'esperienza umana è darne conto seguendo più o meno la storia del suo nascere ed esistere, immersa dunque nel flusso del tempo.

Walter Ong analizza la maniera in cui la memoria orale influenza il processo narrativo nelle culture ad oralità primaria. Le idee-cardine sono la centralità della memoria, l'importanza della formulaicità, la struttura dell'intreccio e la natura della caratterizzazione nelle storie orali.

1. *Memoria Orale.* Ong sottolinea che, in assenza di strumenti di scrittura, le culture orali dipendono dalla memoria umana per preservare e trasmettere le storie. Le narrazioni in queste culture sono spesso create in modi che facilitano la memorizzazione, come attraverso l'uso di formule, moduli ritmici e sequenze melodiche.

2. *Formulaicità.* Le storie orali sono spesso articolate attorno a formule fisse o espressioni ricorrenti. Questa formulaicità non solo facilita la memorizzazione, ma fornisce anche un contesto condiviso di comprensione tra il narratore e l'ascoltatore.

3. *Intreccio.* Gli intrecci nelle storie orali sono spesso lineari e sequenziali, a differenza degli intrecci complessi e multipli che possono essere presenti nella letteratura scritta. Questo è in parte dovuto alla necessità di mantenere l'attenzione dell'ascoltatore e facilitare la memorizzazione.

4. *Caratterizzazione.* In termini di caratterizzazione, Ong osserva che i personaggi nelle storie orali tendono ad essere tipizzati o archetipici, piuttosto che

individualmente distinti, il che aiuta ad ancorare i personaggi a schemi narrativi familiari, facilitando ulteriormente la memorizzazione e la comprensione.

Nelle innumerevoli riflessioni sul racconto e sull'arte della narrazione che costellano il panorama critico del Novecento, la dicotomia oralità-scrittura figura come una delle questioni di primaria importanza. Anche nello studio di Bachtin (Bachtin 2001, pp. 445-482) su *Epos e Romanzo*, ad esempio, la divaricazione tra scrittura e oralità è un elemento non trascurabile nel tentativo di fondazione di una stilistica dei generi letterari. In più frangenti lo studioso sovietico ritorna sul romanzo, sul suo costituire una forma letteraria vitale e ancora in sviluppo; la sua portata profondamente dirompente nella tradizione letteraria andrà misurata, a detta di Bachtin, anche sul metro di questa opposizione di fondo. I generi non romanzeschi si sono infatti formati all'interno di culture essenzialmente orali. Come scrive Bachtin: «Tutti questi generi principali o, in ogni caso, i loro elementi principali sono molto più vecchi della scrittura e del libro e in vario grado conservano fino a oggi la loro natura orale e sonora» (ivi, p. 445).

L'ossatura di generi letterari non romanzeschi come l'epica e la tragedia, ad esempio, ha preso forma in culture sprovviste di quel potente sistema di modellizzazione secondaria che è la scrittura.

Come scrive Bachtin, a sostegno della necessità di una stilistica del romanzo separata dagli altri generi letterari, «dei grandi generi letterari solo il romanzo è più giovane della scrittura e del libro ed esso soltanto è organicamente adatto alle nuove forme della percezione muta, cioè della lettura» (ivi, pp. 445-446).

Ma forse nessuno più di Walter Benjamin ha insistito sul nesso esperienza-racconto e sul carattere «artigianale» del narrare. Il narratore è uomo di esperienza, scrive Benjamin nel saggio *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* (Benjamin 2011, pp. 247-274), e l'arte del narrare esiste solo laddove l'esperienza è comunicabile e può essere convertita in racconto entro una comunità di uditori. Essa nasce e trae dunque alimento in una dimensione collettiva, nel contatto vivo tra gli uomini, dove la performance orale è essa stessa parte del racconto: «la narrazione [...] è anch'essa una forma in qualche modo artigianale di comunicazione [...] il racconto reca il segno del narratore come una tazza quello del vasaio» (ivi, 250). Si vede bene come il racconto si collochi al centro di una costellazione concettuale che

comprende i concetti di collettività, memoria, esperienza e oralità. In questo senso, anche per Benjamin il romanzo rappresenta uno spartiacque nell'evoluzione storica del racconto:

Il narratore prende ciò che narra dall'esperienza [...] e lo trasforma in esperienza per quelli che ascoltano la sua storia. [...] Il romanziere si è tirato in disparte. Il luogo di nascita del romanzo è l'individuo nel suo isolamento, che non è più in grado di esprimersi in forma esemplare sulle questioni di maggior peso e che lo riguardano più da vicino, è egli stesso senza consiglio e non può darne ad altri (ivi, p. 251).

Secondo Benjamin, dunque, il romanzo segna il declino della natura comunitaria dell'arte di raccontate storie, poiché la sottrae al suo circuito orale e al bisogno di condivisione dell'esperienza.

4.3 Narrazione, gesto e corpo

Ma la narrazione o la poesia orale non coinvolgono solo la voce, ma sguardi, mimica e gesti, cioè tutto quanto rientra in un'arte del corpo. (Zumthor 1984), La presenza sul gesto chiama in causa, in maniera ancora più evidente, la dimensione condivisa e partecipativa del narrare: ancora una volta, il suo statuto collettivo. Come scrive Zumthor, del quale seguiremo la traccia in questo capitolo, «l'oralità abbraccia tutto ciò che, in noi, si rivolge all'altro: sia pure un gesto muto o uno sguardo» (*Ibidem.*)

Gesti e gestualità sono una componente della competenza del narratore, quindi, ed entrano come elemento densamente significativo nell'esecuzione orale. Non si tratta ovviamente di una componente priva di vincoli o affidata semplicemente all'estro improvvisativo del recitante, visto che il gesto e lo sguardo sono anch'essi sottomessi a una norma generale che ne regola la scelta (in termini di paradigma) e la concatenazione. È ciò di cui Zumthor rende conto con il concetto di «strutturazione corporale».

Dopotutto, già la retorica classica tentava di disciplinare, secondo il principio aureo della convenienza, intonazione, postura del corpo, intensità dei gesti e mimica dell'oratore in tutto quel vasto settore che andava sotto il nome di *actio*. La scoperta del legame tra movimenti del corpo, più o meno codificati, e performance – oratoria o poetica - non è dunque una scoperta recente nella tradizione occidentale, bensì un dato costante, anche se essa emerge inizialmente nei modelli pedagogici destinati all'oratore e in tutta la trattatistica retorica greco-latina. Con minore consapevolezza, la funzione del corpo e delle sue potenzialità espressive entrerà a far parte della storia delle poetiche occidentali e quindi a venire congiunta con l'arte della narrazione.

Nell'ultimo secolo un contributo decisivo in questa direzione è invece giunto dai resoconti di antropologi ed etnologi, che nelle loro ricerche sul campo hanno potuto verificare la portata del gesto, del ritmo e dei movimenti corporali nelle pratiche performative (danze, riti, lamenti funebri e narrazioni) e in tutto il dominio dell'oralità presso le cosiddette società selvagge o primitive. Tra i primi antropologi ad avviare quella disciplina che oggi definiamo «oralismo» va annoverato Bronislaw Malinowski, che nella sua esperienza nelle isole Trobriand poté appurare come presso le culture non occidentali - nel suo caso quelle dell'Oceania - il linguaggio equivalesse a un «modo dell'azione». Ma prima di lui già Mallery, alle origini della disciplina etnologica aveva pubblicato il suo studio (1881) sul linguaggio dei gesti presso gli Indiani delle Praterie. Da allora gli studi antropologici su questa tematica sono proliferati, contribuendo ad una crescente presa di consapevolezza sul valore espressivo e simbolico del gesto - una tappa fondamentale sotto questo riguardo è costituita dall'*Antropologie du Geste* di Marcel Jousse - nella facoltà, connaturata all'uomo, di raccontare storie in circostanze più o meno ritualizzate. Parallelamente a questo approfondimento disciplinare, non sono mancati i tentativi di mettere ordine tra gli innumerevoli dati connessi alla gestualità poetico-rituale, secondo principi classificatori che, per dare solo un'idea sommaria, potevano riguardare il rapporto tra gesto e parola oppure la quantità di spazio corporale coinvolto nell'esecuzione.

L'antropologa Calame-Griaule¹, ad esempio, ha proposto una ripartizione dei gesti in "sociali" (convenzionali) e "mimetici" (descrittivi), mentre per Zumthor «il rapporto complesso tra la gestualità e il linguaggio» richiede tre serie di definizioni, a seconda che il gesto, aggiungendosi come elemento ridondante, completi la parola; che, precisandola, ne chiarisca un'ambiguità; o infine che, sostituendosi a essa, fornisca allo spettatore un'informazione che tradisce il non detto. (ivi, p. 243).

Di carattere pragmatico è, invece, un'ulteriore ripartizione introdotta da Zumthor, nella quale il criterio ordinatore risiede nell'ampiezza dello spazio corporale mobilitato nella messinscena. Sono in tal modo delineate tre categorie principali:

gesti del viso (sguardo e mimica);

gesti della testa, del busto e degli arti superiori;

gesti dell'intero corpo.

In tutte queste categorie della poesia orale, il corpo non solo accompagna il testo, ma vi si fonde in quella che Jousse ha definito «arte verbomotrice»: il corpo eleva il testo a voce e danza, ne organizza la dinamica temporale tra pause e accelerazioni. In questo dinamismo verbomotorio, il corpo può al limite arrivare a rimuovere il testo per abbandonarsi ad una libera corrispondenza di gesti e suono tra esecutore e partecipanti: il tema è solo un ingresso nella performance fisica, che può acquisire autonomia e seguire una logica sua propria. Limitiamoci a descrivere le prime due categorie, a prima vista le più inusuali.

Nella prima categoria rientrano quelle esecuzioni in cui al raccontare si accompagnano solo lo sguardo o la mimica, portando il resto del corpo a una sorta di "effetto zero". È pure vero che in questi casi la densità dei valori

¹ Calame-Griaule J., *Le gestuelle des conteurs*, in Gentili B., Paioni G. (a cura di), *Oralità. Cultura, letteratura, discorso*, Atti del Convegno internazionale (Urbino 21-25 luglio 1980), Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985. Della stessa autrice si veda anche Calame-Griaule J., *Il mondo della parola. Etnologia e linguaggio dei Dogon*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.

simbolici si scontra con la limitatezza delle possibilità plastiche del volto. Ecco perché molte culture si sono dotate di due modi per ovviare a questa insufficienza: il trucco e la maschera. Il primo entra in risonanza con gli effetti di luce dando maggior risalto al gesto, mentre la maschera condiziona la voce ampliandola o alterandola.

Alla seconda categoria vanno invece ricondotte le esecuzioni che addensano i valori simbolici nei movimenti del capo e degli arti superiori. Ciò avviene nelle danze sedute di Bali, nelle recitazioni tuaregh o nel *raguko* giapponese, ad esempio, dove è concessa libertà di movimento solo alla testa e agli avambracci. Laddove, infine, l'esecuzione coinvolge la totalità del corpo e la messa in scena corporale.

4.4 La narrazione dall'analogico al digitale

La rivoluzione digitale ha trasformato drasticamente il modo in cui le storie vengono raccontate, ricevute e condivise. Passare dall'analogico al digitale ha comportato un cambiamento non solo tecnologico, ma anche culturale, sociale e cognitivo. Questo paragrafo esplora come la narrazione digitale ha evoluto le dinamiche della comunicazione, a partire dalle teorie sulla «galassia Gutenberg» di Marshall McLuhan.

Nel suo influente lavoro *La galassia Gutenberg* (1962), McLuhan esamina le implicazioni culturali e sociali della stampa a caratteri mobili, sostenendo che questa tecnologia ha trasformato radicalmente la società occidentale, inaugurando l'era della modernità (McLuhan 2015, p. 3). La stampa ha permesso la diffusione su larga scala di testi scritti, contribuendo a creare una cultura basata sulla lettura e sulla scrittura, e favorendo lo sviluppo del pensiero lineare e razionale (ivi, p. 158). McLuhan ha etichettato questa nuova società come la «galassia Gutenberg», in riferimento alla sua centralità della parola stampata.

Oggi, tuttavia, ci troviamo in un'era in cui la digitalizzazione della comunicazione sta alterando nuovamente il paesaggio culturale e sociale. Così come la stampa ha rivoluzionato l'oralità, il digitale sta rivoluzionando la stampa. La narrazione digitale, che comprende forme di racconto come i blog, i podcast, i video online, i social media e altre piattaforme multimediali, sta trasformando la nostra comprensione di cosa significhi raccontare e ricevere storie (Manovich 2011, p. 71).

La narrazione digitale offre nuove opportunità e sfide. Da un lato, permette la democratizzazione del racconto. Ognuno con accesso a Internet può diventare un narratore, condividere le proprie storie e raggiungere un pubblico globale. Questo rappresenta un cambiamento radicale rispetto al modello tradizionale di comunicazione di massa, in cui pochi emittenti trasmettono a molti destinatari (Jenkins 2007, p. 8).

D'altra parte, la narrazione digitale comporta nuovi livelli di complessità. Le storie digitali sono spesso non lineari e multimediali, combinando testo, immagini, suoni, video e interattività. Ciò richiede nuove competenze di lettura e interpretazione, nonché nuove forme di pensiero critico e creativo. Inoltre, l'abbondanza di storie disponibili online può portare a un sovraccarico di informazioni e alla difficoltà di distinguere tra fatti e finzione, creando nuove sfide per l'alfabetizzazione mediatica (Hobbs 2010, p. 15).

Tuttavia, è importante ricordare, come McLuhan ci ha insegnato, che ogni nuova tecnologia non solo aggiunge qualcosa, ma trasforma anche l'ambiente esistente. Così come la stampa non ha eliminato l'oralità, ma l'ha trasformata, così la digitalizzazione non elimina la stampa o l'oralità, ma le trasforma e le integra in nuovi modi (Rheingold 1994, p. 113). La narrazione digitale non è semplicemente un'altra forma di racconto, ma un fenomeno che cambia la nostra comprensione di cosa significhi raccontare, ascoltare e partecipare alle storie.

La sfida per i ricercatori, gli educatori e i narratori di oggi è di capire come navigare in questa nuova «galassia digitale», come utilizzare al meglio le sue potenzialità e come affrontare le sue sfide. Dobbiamo sviluppare nuove teorie

e pratiche di narrazione, alfabetizzazione e partecipazione che tengano conto della complessità e dell'interattività dell'ambiente digitale (Ito 2010, p. 2).

In conclusione, possiamo dire che la transizione dall'analogico al digitale rappresenta un nuovo capitolo nell'evoluzione della comunicazione umana. Come la «galassia Gutenberg» di McLuhan, la «galassia digitale» sta trasformando il modo in cui pensiamo, ci esprimiamo e ci relazioniamo gli uni con gli altri. È un viaggio che è appena iniziato e che ci riserva ancora molte sorprese e scoperte (McLuhan 2015, p. 9).

Ora, è opportuno ripercorrere alcune delle più autorevoli voci che si sono espresse sullo statuto della narrazione digitale, che negli ultimi decenni ha generato un vivace dibattito accademico, con vari studiosi che hanno le sue implicazioni dal punto di vista socioculturale, educativo, politico e artistico. A partire dalle riflessioni di McLuhan sulla «galassia Gutenberg», Henry Jenkins (Jenkins 2007), uno dei principali teorici dei media digitali, ha qualificato la narrazione digitale come una forma di «convergenza culturale», in cui vecchi e nuovi media si intersecano e si influenzano a vicenda. Scrive Jenkins: «La convergenza rappresenta un cambiamento culturale poiché i consumatori sono incoraggiati a cercare nuova informazione e a fare connessioni tra contenuti mediatici dispersi» (ivi, p. 133).

La convergenza culturale è un processo in cui i consumatori dei media diventano produttori, partecipando attivamente alla creazione e alla diffusione di contenuti, non senza profonde importanti la cultura popolare e l'educazione. Altro teorico di primo piano nel dibattito sui nuovi media è Lev Manovich, tra i primi a evidenziare la logica del database come caratteristica centrale della narrazione digitale. A differenza della narrativa lineare e sequenziale tipica dei media tradizionali, la narrazione digitale è spesso non lineare, ipertestuale e modulare, basata sulla selezione e la riorganizzazione di elementi da un database (Manovich 2011, p. 218), il che porta a nuove forme di creatività e a nuove pratiche di comprensione e interpretazione delle storie. Renee Hobbs, leader nel campo dell'alfabetizzazione mediatica, ha sostenuto la necessità di nuove competenze di alfabetizzazione per la narrazione digitale. Queste includono non solo l'abilità di leggere e scrivere in vari media, ma

anche l'abilità di analizzare e valutare criticamente le informazioni, di comprendere le implicazioni etiche e sociali dei media, e di usare i media per comunicare e partecipare alla vita pubblica (Hobbs 2010, p. 7).

Secondo un approccio più critico, alcuni studiosi hanno sollevato preoccupazioni sul potenziale di esclusione e disuguaglianza nella narrazione digitale. Non tutti hanno accesso alle tecnologie digitali o alle competenze necessarie per usarle efficacemente. Questo può portare a una «divisione digitale» in cui alcune persone o gruppi sono esclusi o svantaggiati nella società dell'informazione (Van Dijk 2006, pp. 221-235). Come osserva Jan van Dijk: «La divisione digitale non riguarda solo l'accesso alle tecnologie digitali, ma anche l'abilità di utilizzare queste tecnologie in modo efficace. Questa divisione può portare a disuguaglianze significative nella società dell'informazione» (ivi, p. 225).

Allo stesso tempo, la narrazione digitale può anche essere vista come una potenziale risorsa per l'*empowerment* e la resistenza, se è vero che, come di frequente alcuni gruppi marginalizzati o sottorappresentati, utilizzano la narrazione digitale per dare voce alle loro storie, sfidare i discorsi dominanti e costruire comunità e identità online (Couldry 2015, pp. 608-626).

La narrazione digitale è dunque un fenomeno complesso e sfaccettato che pone nuove sfide e opportunità per la comunicazione, la cultura e la società. Il dibattito accademico sulla narrazione digitale è ancora in corso e ha molto da offrire sia a chi studia i media, sia a chi pratica la narrazione nel mondo digitale.

4.5 Sciami narrativi e forme di storytelling digitale

L'ascesa delle forme brevi nei social media rappresenta un significativo cambiamento nel panorama della comunicazione di massa e della letteratura moderna. Come osserva Jenkins in *Convergence Culture* (2006), l'integrazione dei media digitali ha dato vita a nuove modalità espressive che privilegiano la concisione e l'immediatezza, caratteristiche intrinseche delle piattaforme social come Twitter, Instagram e TikTok. Queste forme brevi, che includono brevi testi, storie, post e video, riflettono una crescente tendenza verso la «snack culture», un termine coniato da Bauman in *Liquid Modernity* (2000) per descrivere il consumo rapido e superficiale di contenuti. Questo fenomeno può essere interpretato attraverso la lente della micro-narrativa, come suggerito da Šklovskij in *Theory of Prose* (1925), dove la brevità e la densità di significato diventano strumenti di efficienza narrativa in un'era dominata dalla velocità e dalla frammentazione² dell'attenzione. Inoltre, Manovich, in *The Language of New Media* (2001), sottolinea come queste forme brevi sfruttino le potenzialità del digitale per creare nuove strutture narrative che sfidano le convenzioni tradizionali, evidenziando così un cambiamento paradigmatico nel modo in cui le storie vengono raccontate e consumate.

Riferimenti a studi sull'evoluzione e l'impatto delle forme brevi nei social media si delineano sempre più come maggiore interesse accademico per questi argomenti si sia intensificato negli ultimi anni, con studiosi che esplorano le implicazioni socioculturali, psicologiche ed economiche dei social media. Studi come quelli pubblicati su riviste come *New Media & Society*³ o *Journal of Computer-Mediated Communication* spesso analizzano come queste forme brevi influenzino l'identità, la politica, le relazioni interpersonali e la cultura popolare.

I social media, nella forma che conosciamo oggi, hanno iniziato a prendere piede nei primi anni 2000. LinkedIn, lanciato nel 2003, e Facebook, nel 2004, sono stati tra i pionieri di questo movimento, seguiti da piattaforme come Twitter (2006),

² Cfr. Roncaglia 2018.

³ *New Media & Society* (<https://journals.sagepub.com/home/nms>) è una rivista internazionale che mira a esaminare le questioni legate ai nuovi media, alla tecnologia, e alla società. Si concentra su come i media e le tecnologie influenzano le pratiche culturali e sociali; mentre *Journal of Computer-Mediated Communication* (<https://academic.oup.com/jcmc?login=false>) è dedicato alla pubblicazione di ricerche di alta qualità sull'interazione umana mediata dal computer e da Internet. Si occupa di temi come i social media, la comunicazione digitale, e le reti online.

Instagram (2010), e TikTok (lanciato inizialmente come Douyin in Cina nel 2016, e poi introdotto a livello internazionale come TikTok nel 2018). Queste piattaforme hanno radicalmente trasformato il modo in cui le persone comunicano, condividono contenuti e si informano, dando vita a nuove forme di espressione e interazione sociale. La loro rapida evoluzione e diffusione globale hanno posto le basi per una società sempre più connessa, dove le forme brevi di comunicazione non sono solo una scelta stilistica, ma rispondono anche alla necessità di catturare l'attenzione in un ecosistema mediatico sovraccarico di informazioni.

Codici, storie social come formule omeriche

Il legame tra testi brevi, storie social, ripetizioni e formule omeriche, caratteristiche distintive dell'epica orale antica, e i nuovi codici di comunicazione nei social media può essere visto come una manifestazione della continua evoluzione delle tecniche narrative nell'adattarsi alle esigenze comunicative dell'epoca. Le formule omeriche, utilizzate nell'*Illiade* e nell'*Odissea*, erano strumenti mnemonici che aiutavano i cantori a ricordare le immense quantità di versi da narrare oralmente. Queste formule, insieme alle ripetizioni, facilitavano la trasmissione di storie e la loro preservazione nel tempo. Nel contesto dei social media moderni, la ripetizione e l'uso di formati codificati rappresentano strategie simili per garantire che il messaggio risuoni con il pubblico e rimanga memorabile in un ambiente sovraccarico di informazioni. Hashtag, meme, filtri, e brevi frasi ricorrenti funzionano come le formule omeriche dell'epoca digitale: sono mezzi per catturare l'attenzione, facilitare la memorizzazione e promuovere la condivisione di contenuti all'interno di comunità ampie e spesso frammentate. Questi "nuovi codici" rispondono all'esigenza di comunicazione rapida e al desiderio di costruire un senso di appartenenza e identità collettiva, proprio come le formule omeriche servivano a rafforzare i legami comunitari attraverso la narrazione condivisa di storie epiche. Inoltre, così come le formule omeriche consentivano variazioni all'interno di un quadro fisso per adattarsi al contesto della narrazione o alle esigenze dell'auditorio, i contenuti creati sui social media sono spesso personalizzati e adattati in modi

creativi, pur rimanendo riconoscibili all'interno di schemi ripetitivi e formati prefissati. La persistenza di queste tecniche attraverso i secoli dimostra la natura adattiva della narrazione umana e la sua capacità di evolversi per soddisfare le esigenze comunicative di ciascuna epoca, mantenendo allo stesso tempo una continuità con le tradizioni del passato.

Walter Ong con la sua analisi sull'oralità e la scrittura in opere come *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (1982) è stato verosimilmente proiettivo e rilevante per comprendere l'evoluzione della comunicazione umana fino all'era digitale. Ong ha esplorato le profonde differenze tra culture orali e quelle basate sulla scrittura, mettendo in luce come ogni modalità di comunicazione influenzi il pensiero, la memoria e le strutture sociali. La visione di Ong è più attuale che mai nel contesto dei social media e delle forme brevi di comunicazione digitale. Le piattaforme social hanno infatti inaugurato quello che potrebbe essere considerato un ritorno alla «oralità secondaria» un concetto di Ong che descrive una situazione dove la comunicazione orale viene mediata attraverso tecnologie avanzate. Questo nuovo tipo di oralità, caratterizzato da immediatezza, brevità e tendenza alla ripetitività, riflette molti dei tratti associati alla comunicazione orale primaria delle culture pre-alfabete, pur essendo profondamente radicato in un contesto tecnologico avanzato. In questo senso, la prevalenza di meme, hashtag, video brevi e post sui social media può essere vista come una manifestazione contemporanea della propensione umana alla narrazione e alla ripetizione, un modo per costruire e mantenere la coesione sociale attraverso forme condivise di espressione. La capacità di Ong di identificare e analizzare queste dinamiche lo rende un pensatore estremamente contemporaneo, la cui opera offre chiavi di lettura preziose per comprendere non solo il passato della comunicazione umana, ma anche le sue attuali evoluzioni e potenziali future direzioni.

Il dibattito e la crisi della narrazione

Le riflessioni di Byung-Chul Han sulle condizioni contemporanee della società, della tecnologia e della comunicazione offrono un contrasto interessante rispetto agli approcci di Walter Ong. Mentre Ong si concentra sull'evoluzione storica della comunicazione, dalla oralità alla scrittura fino alla "oralità secondaria" mediata dalla tecnologia, Byung-Chul Han esplora le implicazioni etiche, culturali e psicologiche delle tecnologie digitali nella società moderna, soffermandosi spesso sulla crisi della narrazione e della profondità nell'era digitale. Han, in opere come *La società della stanchezza* (2020) e *Nello sciame: Visioni del digitale* (2015), critica l'iperconnettività e la sovrabbondanza di informazioni caratteristiche del nostro tempo, sostenendo che portano a una superficialità delle relazioni umane e a una perdita della capacità di riflessione profonda. Secondo Han, la costante esposizione a brevi messaggi, l'infinita *scrollabilità* dei feed dei social media e la predominanza di immagini rispetto al testo portano a quello che lui descrive come un appiattimento della nostra esperienza culturale e intellettuale, una crisi della narrazione che mina la nostra capacità di costruire storie coese e significative.

La visione di Han si distacca da quella di Ong per il suo accento critico sulle conseguenze negative della tecnologia digitale. Mentre Ong vede nella tecnologia un'evoluzione della capacità umana di comunicare e narrare, Han pone l'accento sui modi in cui la tecnologia può erodere il valore della narrazione e della profondità nel pensiero e nelle relazioni umane. Questa crisi della narrazione, per Han, è sintomatica di un più ampio appiattimento dell'esperienza umana nell'era digitale, dove la quantità di informazioni e la velocità della loro trasmissione sovrastano la qualità e la profondità della comprensione. Entrambi i pensatori offrono prospettive vitali sul nostro tempo, sebbene da angolazioni diverse. Ong ci aiuta a capire le trasformazioni della comunicazione umana nel corso della storia e come queste si riflettano oggi nei social media, mentre Han ci invita a riflettere criticamente sulle conseguenze di queste trasformazioni per il senso di comunità, la narrazione e l'esperienza individuale nella società contemporanea e aggiunge che oggi stiamo vivendo un «vuoto narrativo»:

Oggi tutti parlano di narrazioni. Eppure, paradossalmente, proprio il fatto che in ogni ambito vengano usate delle narrazioni è il segnale di una crisi

dell'esperienza narrativa. Al cuore di questo storytelling rumoroso domina un vuoto narrativo che si manifesta come mancanza di senso e perdita dell'orientamento. Né lo storytelling, né tanto meno la svolta narrativa, sono in grado di innescare un ritorno del racconto. Il fatto che un certo paradigma diventi un tema esplicito e sia, inoltre, diventato di moda farne un oggetto di ricerca, è possibile solo in virtù di una profonda alienazione rispetto a esso. Questo richiamo insistente alle narrazioni allude proprio a una loro disfunzionalità (Han 2024, p. 5).

In un'era caratterizzata dall'accesso istantaneo a quantità inimmaginabili di informazioni e storie, si potrebbe argomentare che stiamo assistendo a una «banalizzazione della narrazione», dove la quantità ha superato la qualità e l'originalità è spesso sacrificata in favore di formule narrative ripetitive e di facile consumo. Questa sovrabbondanza di storie genera un rumore di fondo che può offuscare le narrazioni autentiche e significative, rendendo difficile distinguere e connettersi con storie che offrono veri spunti di riflessione o ispirazione.

La disfunzionalità delle narrazioni, a cui si riferisce Han, potrebbe essere vista come il risultato di questa banalizzazione, dove le storie perdono il loro potere di incantare, educare o provocare cambiamenti significativi. Invece di arricchire l'esperienza umana, lo storytelling diventa un mezzo per saturare lo spazio culturale con contenuti spesso privi di profondità, contribuendo alla perdita di orientamento e senso di cui parla Han.

Il pensiero di Han sulla crisi dell'esperienza narrativa in un'epoca di storytelling ubiquo solleva questioni fondamentali sul valore e l'impatto delle storie nella società contemporanea. Affrontare questa crisi richiederà un impegno collettivo per elevare la qualità delle narrazioni che condividiamo e valorizzare quelle che hanno il potere di connetterci profondamente con l'esperienza umana, rinnovando così il senso e l'orientamento che Han percepisce come perduti.

Questi temi sono stati al centro del dibattito contemporaneo sulla cultura e la società digitale, in cui l'idea di Byung-Chul Han si inserisce in una riflessione critica sulla saturazione delle narrazioni nella nostra vita quotidiana e sul loro impatto sulla costruzione del significato. Questa analisi propone di esaminare l'affermazione di

Han alla luce delle teorie della narrazione e della critica culturale, evidenziando sia i punti di forza che le potenziali debolezze di tale posizione.

Il filosofo coreano suggerisce, tra l'altro, che l'abbondanza di narrazioni nella società contemporanea non corrisponde a un arricchimento culturale ma piuttosto indica una «crisi della narrazione». Questa crisi è caratterizzata da un «vuoto narrativo», un deficit di significato e orientamento che emerge nonostante, o forse a causa di, l'onnipresenza delle narrazioni. In questo contesto, le narrazioni perdono la loro capacità di fornire un senso di appartenenza e di orientamento, trasformandosi da strumenti di coesione e identità in mere costruzioni intercambiabili e prive di un'autentica verità interiore. Tale tesi si colloca all'interno di un più ampio dibattito filosofico e culturale riguardante la condizione postmoderna, come analizzato da teorici quali Jean-François Lyotard, che nel suo lavoro *La condition postmoderne* (1979) ha identificato un'incredulità generalizzata nei confronti delle metanarrazioni, cioè quelle grandi storie che una volta fornivano significato e orientamento alla società. Tuttavia, a differenza di Lyotard, che vede la frammentazione delle narrazioni come una liberazione dalle imposizioni totalizzanti delle metanarrazioni, Han sembra lamentare la perdita di un centro unificante che le narrazioni fornivano. Critici di Han, come Hartmut Rosa e Shoshana Zuboff, hanno offerto prospettive alternative sulla questione. Rosa, nel suo lavoro sulla «social acceleration», suggerisce che non è tanto l'abbondanza di narrazioni a generare una crisi, ma piuttosto il ritmo incessante del cambiamento sociale che lascia poco spazio per l'elaborazione e l'integrazione delle narrazioni nella nostra esperienza del mondo (Rosa 2013).

Zuboff, d'altra parte, nel suo studio sull'era del capitalismo della sorveglianza, evidenzia come le narrazioni siano sempre più modellate dalle logiche di raccolta dei dati e di profilazione, piuttosto che emergere da un bisogno autentico di significato (Zuboff 2019).

Han identifica correttamente una saturazione delle narrazioni che può portare a una percezione di vuoto e mancanza di orientamento, è fondamentale considerare anche i contesti più ampi in cui queste narrazioni emergono e operano. L'interrogativo su come le narrazioni possano ancora funzionare come strumenti di significato e orientamento in un'epoca caratterizzata da rapidi cambiamenti

tecnologici e sociali rimane aperto, invitando ulteriori indagini che tengano conto delle complesse dinamiche tra società, tecnologia e cultura.

La questione se la narrazione sia in crisi è complessa e le opinioni degli studiosi contemporanei variano ampiamente a seconda delle loro discipline, prospettive e dei contesti che considerano. Alcuni, in linea con il pensiero di Byung-Chul Han, sostengono che la frammentazione dell'attenzione e l'iper-connettività dei social media abbiano eroso la capacità di creare e apprezzare narrazioni lunghe e coerenti, portando a una preferenza per la comunicazione frammentata e superficiale. Tuttavia, altri studiosi (Manovich 2001; Jenkins 2006; Hayles 2008) vedono la situazione in modo più sfumato o persino positivo. Essi sostengono che, piuttosto che essere in crisi, la narrazione si sta adattando e evolvendo in modi nuovi e creativi. Le piattaforme di social media, ad esempio, hanno dato vita a forme innovative di storytelling, come le storie di Instagram, i *thread* di Twitter(X) o i video su TikTok, che, pur brevi, possono essere profondamente coinvolgenti e capaci di raccontare storie complesse in modi nuovi e accessibili.

La letteratura accademica recente nel campo dei media studies e della comunicazione digitale spesso esplora come queste piattaforme stiano cambiando il modo in cui le narrazioni vengono costruite, condivise e consumate. La ricerca si concentra su come la digitalizzazione abbia portato a nuove forme di partecipazione narrativa, permettendo agli utenti non solo di consumare storie ma anche di co-creare e interagire con esse in modo dinamico. Inoltre, la narrativa transmediale, un concetto sviluppato da Jenkins (2006), evidenzia come le storie possano espandersi attraverso vari media, creando esperienze narrative immersive e multi-strato che sfruttano le potenzialità uniche di ciascuna piattaforma. Questo approccio multidimensionale alla narrazione dimostra che, piuttosto che in crisi, la narrazione può essere in una fase di trasformazione, esplorando nuove frontiere e modalità espressive. Mentre ci sono preoccupazioni legittime riguardo l'impatto delle tecnologie digitali sulla profondità e sulla coerenza delle narrazioni, molti studiosi contemporanei vedono anche opportunità per l'innovazione e la rinnovazione della pratica narrativa. La narrazione, in questo contesto, non è tanto in crisi quanto in uno stato di evoluzione, rispondendo alle sfide e alle opportunità del contesto digitale moderno.

La narrazione al tempo dei media studies

Gli studiosi contemporanei che esplorano l'evoluzione della narrazione nell'era digitale provengono da una vasta gamma di discipline, inclusi i media studies, la letteratura digitale, la psicologia dei media, e la sociologia. Ecco alcuni studiosi e contributi chiave in questo campo di ricerca: Henry Jenkins, uno dei più influenti teorici dei media, ha introdotto il concetto di «cultura partecipativa» e «narrazione transmediale». Nel suo libro *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide* (Jenkins 2006), lo studioso esplora come i contenuti narrativi si espandano attraverso vari media, coinvolgendo attivamente il pubblico nella co-creazione del mondo narrativo. Lev Manovich, autore di *The Language of New Media* (2001), esamina le forme di narrazione che emergono dall'uso dei nuovi media, inclusi i database, le interfacce utente, e le simulazioni virtuali, offrendo un'importante prospettiva sulla struttura e sulla forma della narrazione digitale.

Katherine Hayles focalizzandosi sull'intersezione tra letteratura, scienza, e tecnologia nel suo saggio *Electronic Literature: New Horizons for the Literary* (2008), discute di come la letteratura digitale stia cambiando le pratiche di lettura e scrittura, introducendo nuove modalità interattive e multimodali di narrazione. Nel suo saggio *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace* (2017), Murray esplora le potenzialità dei nuovi media per la creazione di narrazioni immersive e interattive, anticipando molte delle trasformazioni narrative portate dall'avvento dei social media e dei videogiochi.

While linear formats like novels, plays, and stories are becoming more multiform and participatory, the new electronic environ have been developing narrative formats of their own. The largest commercial success and the greatest creative effort in digital narrative have so far been in the area of computer games. Much of this effort has gone into the development of more detailed visual environments and faster response time, improvements allowing players to enjoy more varied finger-twitching challenges against more persuasively rendered opponents. The narrative content of these games is thin and is often

imported from other media or supplied by sketchy and stereotypical characters
(Murray 2017, p. 51).

Il passaggio di Murray evidenzia un importante cambiamento nel panorama narrativo influenzato dall'avvento delle tecnologie digitali. In particolare, si sottolinea come i formati tradizionali di narrazione, come romanzi e opere teatrali, abbiano iniziato ad adottare strutture più aperte e interattive, riflettendo la crescente desiderabilità del coinvolgimento attivo del pubblico. Tuttavia, il fulcro dell'analisi di Murray è sul ruolo dei giochi per computer nel definire e dominare il settore della narrativa digitale. I giochi per computer, secondo Murray, rappresentano il vertice del successo commerciale e dello sforzo creativo nella narrazione digitale. Questo successo è attribuibile in parte ai significativi miglioramenti tecnologici che hanno permesso la creazione di ambienti di gioco più dettagliati e tempi di risposta più rapidi, migliorando così l'esperienza di gioco con sfide più varie e coinvolgenti. Questi progressi tecnologici hanno reso i giochi un medium particolarmente efficace per l'esplorazione di nuove forme di narrazione interattiva. Tuttavia, Murray critica il contenuto narrativo di molti giochi per computer, considerandolo "scarno" e spesso derivato da altri media o basato su personaggi stereotipati. Questo suggerisce una certa superficialità nella narrazione che, nonostante gli avanzamenti tecnologici, limita la profondità e la complessità delle storie che i giochi sono in grado di raccontare.

La critica sottolinea un'area in cui i giochi per computer potrebbero ancora crescere: lo sviluppo di contenuti narrativi originali e profondi che sfruttino appieno le potenzialità del medium.

Murray riconosce il ruolo centrale dei giochi per computer nella narrativa digitale e apprezza i progressi tecnologici che hanno ampliato le possibilità di coinvolgimento e interazione. Inoltre, evidenzia anche la necessità di un maggiore sviluppo nella qualità del contenuto narrativo per realizzare appieno il potenziale del medium come forma d'arte narrativa. La sfida sta nel bilanciare l'innovazione tecnologica con lo sviluppo di storie ricche e coinvolgenti che possano elevare ulteriormente il medium. Ma Murray parla anche di «scienziati informatici» come narratori:

While dramatic and written narrative traditions have moved closer to the computer and computer-based entertainments have become more storylike, computer science itself is moving into domains that were previously the province of creative artists. Researchers in fields like virtual reality and artificial intelligence, who have traditionally looked to the military for technical challenges and funding, have recently turned from modeling battlefields and smart weapons to modeling new entertainment environments and new ways of creating fictional characters (ivi, p. 66)

In questo passaggio Murray mette in luce una significativa trasformazione culturale e tecnologica. L'avvicinamento della scienza informatica al dominio della narrazione rappresenta un esempio di come le frontiere tra arte, tecnologia e scienza si stiano sfumando, portando a nuove forme di espressione creativa e a nuovi modi di costruire e comprendere la realtà.

Gli ambienti virtuali, i videogiochi e le esperienze immersive in realtà virtuale offrono possibilità narrative che trascendono i limiti dei media tradizionali, permettendo agli utenti di vivere storie in modi prima inimmaginabili. Questo rappresenta un ampliamento significativo dell'esperienza umana, poiché le narrazioni non sono più soltanto raccontate ma possono essere vissute in prima persona. Gli «scienziati informatici», come ribadisce Murray, una volta concentrati prevalentemente su applicazioni pratiche e industriali come la modellazione di campi di battaglia o lo sviluppo di armi, ora si stanno avventurando in territori tradizionalmente associati agli artisti. E questo dimostra una nuova concezione dell'informatica come una forma di arte e narrazione.

E sempre sulla narrazione digitale e sulla costruzione dell'identità giovanile è la direzione di Danah Boyd, ricercatrice partner presso Microsoft Research e fondatrice del Data & Society Research Institute che si concentra sull'impatto dei social media sui giovani e sulla società in generale. Nel suo saggio *It's Complicated: The Social Lives of Networked Teens* (2014), Boyd esplora come i giovani utilizzano i social media per narrare la propria vita e costruire la propria identità.

Importanti contributi di studi contemporanei che hanno partecipato significativamente al dibattito e soprattutto alla comprensione delle narrazioni nell'era digitale e dei media arrivano anche da Zizi Papacharissi, studiosa di Comunicazione e Scienza Politica all'Università dell'Illinois a Chicago, la quale esplora i concetti di privacy, democrazia, e affettività nei social network. Nel suo saggio *Affective Publics: Sentiment, Technology, and Politics* (2014), analizza come le piattaforme dei social media facilitino la formazione di pubblici affettivi e modifichino le pratiche di narrazione politica. Mentre Jill Walker Rettberg, esperta in Cultura Digitale all'Università di Bergen (Norvegia) e co-direttrice del Center for Digital Narrative, ha esaminato come i social media modellino il racconto di sé nella cultura contemporanea. Nel suo saggio *Seeing Ourselves Through Technology: How We Use Selfies, Blogs and Wearable Devices to See and Shape Ourselves* (2014), discute di forme di auto-narrazione digitale come i blog, i diari online, e le selfies.

Altra figura di spicco è Manuel Castells, sociologo e teorico dell'urbanistica, noto per la sua analisi sulla società dell'informazione. Nel suo tritico *The Information Age: Economy, Society, and Culture (1996-1998)*, esplora l'impatto delle tecnologie dell'informazione sulla società, sul lavoro, e sulla cultura, fornendo un contesto per comprendere i cambiamenti nella narrazione nell'era digitale.

Donna Haraway, filosofa e biologa, nota per il suo lavoro sui confini tra umani, animali, e macchine. Il suo concetto di *cyborg* come figura letteraria e teorica sfida le narrazioni tradizionali sull'identità e la tecnologia, come esplorato in *A Cyborg Manifesto* (1999).

Sherry Turkle, studiosa di Scienze Sociali e Tecnologia al MIT, Turkle esplora l'impatto della tecnologia sul sé e sulle relazioni umane. In *Alone Together: Why We Expect More from Technology and Less from Each Other* (2011), discute di come le tecnologie digitali e i social media abbiano trasformato il modo in cui le persone interagiscono e si raccontano.

Questi studiosi, insieme a molti altri che lavorano in campi correlati, contribuiscono a una comprensione più profonda di come la narrazione stia cambiando nell'era digitale. I loro lavori esaminano non solo le sfide poste dalle nuove tecnologie alla narrazione tradizionale, ma anche le opportunità uniche che queste offrono per reinventare e arricchire le pratiche narrative.

La narrazione può essere definita come un processo complesso e multifaccettato che abbraccia non solo la tradizionale arte del racconto attraverso la parola scritta o orale, ma si estende anche a modalità espressive digitali, interattive e multimodali. In questo contesto allargato, la narrazione include: multimedialità: storie che sfruttano testo, immagini, audio e video per creare esperienze narrative immersive. Questa caratteristica è particolarmente evidente nelle piattaforme di social media, nei videogiochi, e nella realtà virtuale, dove la combinazione di diversi media arricchisce la narrazione. Interattività: La capacità per il pubblico di influenzare o modificare la narrazione in base alle proprie scelte o azioni. I videogiochi narrativi e alcune forme di letteratura digitale offrono una serie di esempi di come la narrazione possa diventare un dialogo tra il creatore e il ricevente.

Partecipazione: oltre alla semplice ricezione di storie, il pubblico può ora contribuire, modificare, e co-creare contenuti narrativi. Le piattaforme di social media incoraggiano questa forma di narrazione partecipativa, dove utenti possono collaborare o costruire su storie esistenti. *Personalizzazione:* la tecnologia digitale permette di adattare le narrazioni alle preferenze individuali o ai contesti, rendendo le storie più personali e risonanti per ciascun utente. Questo può variare dalla selezione di percorsi narrativi specifici in un'applicazione a storie che si adattano in tempo reale in base ai dati dell'utente. *Serialità e frammentazione:* molte storie vengono raccontate in serie o frammenti, adattandosi ai ritmi di consumo veloce e alla natura frammentata dell'attenzione nel mondo digitale. *Globalità e località:* le storie possono raggiungere un pubblico globale con una facilità senza precedenti, ma possono anche essere profondamente radicate in contesti locali, culturali e linguistici specifici. Questo dualismo riflette la capacità della narrazione di attraversare confini, ma anche di essere personalizzata per risuonare in maniera profonda con comunità specifiche. *Transmedialità:* la capacità di una storia di espandersi attraverso diversi media e piattaforme, mantenendo coerenza nel suo universo narrativo ma adattandosi alle specificità di ciascun medium. Questo concetto, legato alla narrazione transmediale, enfatizza la complessità e l'espansività delle pratiche narrative contemporanee.

La narrazione di oggi è dinamica, interattiva, e profondamente intrecciata con le tecnologie digitali, riflettendo e adattandosi alle mutevoli modalità di

comunicazione e interazione umana nell'era digitale. Queste caratteristiche ampliano significativamente il concetto di narrazione, sfidando i confini tradizionali e aprendo nuove possibilità per la creatività e l'espressione.

4.6 Narrare oggi: proposte per un'etica dello storytelling nell'era digitale

Oggi, nella nostra società, si vive immersi in un «sovraccarico di informazioni»: informazioni di ogni genere – dalle notizie su emergenze sanitarie, carestie, guerre, alle pubblicità coreutiche degli influencer– le quali ci raggiungono selezionate fra mille altre possibili dai grandi mezzi di comunicazione, presentate ciascuna secondo uno o pochi fra i molti possibili punti di vista, moltiplicate e rielaborate poi nella rete infinita dei rapporti interindividuali (diretti o «tecnici»). Ma, soprattutto, una quantità smisurata di informazioni le più disparate, come mai le menti umane avevano ricevuto, mentre le intelligenze ci stanno restituendo con algoritmi infiniti. E insieme alle informazioni, incorporate ad esse, assimiliamo peraltro, giorno dopo giorno, i criteri di valore in base ai quali le singole informazioni sono state selezionate, trattate e diffuse e vanno quindi comprese, valutate, ritenute più o meno importanti. Assimiliamo così, più in generale, i criteri in base ai quali è «normale» giudicare le cose, comportarsi e vivere. E ne risulta sostanzialmente confermata la «logica dell'esistente».

Proprio di questa moderna e complessa situazione del nostro universo informativo – inedita, in questa misura, nella storia dell'uomo – è utile sottolineare qui alcune caratteristiche di fondo.

Anzitutto, il fatto che la enorme maggioranza delle informazioni che ci raggiungono sono indirette: non sono frutto, cioè, di una nostra esperienza personale ma sono state, appunto, selezionate da “altri”, secondo precisi e articolati parametri e obbiettivi, i quali regolano, in generale, il nostro «sistema della grande comunicazione»: non a caso i sociologi statunitensi che almeno

dagli anni '40 del Novecento sono venuti sviluppando lo studio delle comunicazioni di massa hanno caratterizzato come *gate keepers*⁴, «guardiani del cancello», coloro che a vario titolo, rispetto alla enorme quantità di notizie che giungono nelle redazioni dei media, hanno il potere di decidere “quali raccontare” al pubblico e “in quale modo raccontarlo”. Peraltro, a fronte dell'infinità di accadimenti e situazioni che si verificano continuamente nel mondo, gli stessi *gate keepers* giungono a rilevarne – secondo i propri criteri e i propri canali – solo una minima parte: per cui avviene di fatto, rispetto ai «fatti», una duplice selezione: inevitabile, ma certo non innocente.

Senza dubbio, così, il mondo rispetto al quale riceviamo informazioni è oggi immensamente dilatato, le informazioni ci arrivano anche da molto lontano e in tempi quasi “reali”, e sono molte di più. E tuttavia, in tal modo, quasi tutte le informazioni che oggi ci raggiungono sono appunto selezionate e decise da “altri” e, soprattutto, non sono frutto di nostre esperienze dirette e non risultano da noi quasi mai controllabili.

Non solo: avviene che l'incredibile quantità di informazioni di ogni tipo che quotidianamente riceviamo, sovrapponendosi attraverso i differenti media, in un continuo avvicinarsi e alternarsi di tipologie di programmi e di conseguenti logiche comunicative, produce dentro di noi, come anticipavo prima, un vero e proprio caotico «sovraccarico di informazioni»: con il risultato che la memorizzazione di ognuna di esse si fanno meno intense e durature, più distratte, e ciascuna informazione tende a venire rapidamente sbiadita e sostituita da sempre altre. E in effetti, tutta la nostra vita urbana moderna, muove nella medesima direzione, segnata da una varietà di incontri, di panorami e di “novità” come, probabilmente, mai avvenuto prima d'ora.

Attraverso questi mille canali e le stesse esperienze compiute nella nostra vita quotidiana, si verifica in noi anche qualcosa di più generale, che potremmo definire come la interiorizzazione collettiva di uno dei nodi più tipici

⁴ Dall'inglese, portiere, guardiano. Teoria sociologica elaborata negli anni Quaranta da Kurt Lewin e sviluppata successivamente da David Manning White, che si propone di spiegare il processo di raccolta, elaborazione e diffusione delle notizie. Cfr. *Gatekeeper*, in Lever F., Rivoltella P. C. e Zancchi A. (edd.), *La comunicazione. Dizionario di scienze e tecniche*, www.lacomunicazione.it.

dell'assetto ideologico prodotto dalla cosiddetta "società dei consumi" o, se vogliamo, "tardo-capitalistica". E cioè un appiattimento - una «unidimensionalità», sottolineava Adorno - per cui, da un lato, mai come oggi i cambiamenti sono stati così rapidi, e dall'altro (e in parte per questo) vengono espunte le radici del nostro passato e, tutto sommato, risulta appannato - e bollato come "ideologico" - ogni progetto per il futuro. Il risultato, come è stato più volte osservato, è che viviamo in un eterno presente, pressati continuamente ad "aggiornarci" a fronte dei sempre nuovi cambiamenti tecnici, senza mai metterne in discussione però la reiterata logica complessiva. E sempre meno il passato, le sue esperienze e la sua memoria sono protagonisti del "senso" e della "interpretazione" che diamo alla nostra attuale esistenza e alla progettazione di un nostro futuro.

Questo per quanto riguarda la situazione attuale. Ma è altrettanto certo, tuttavia, che elementi di questo patrimonio, mutate in larga parte le loro funzioni e anche le loro forme espressive, permangono ancora qua e là in maniera diffusa e sono dunque ancora documentabili.

Crediamo che le ragioni di questa apparente contraddizione siano un problema di notevole interesse, antropologico ma anche politico.

Così, lo studio di ciò che rimane del nostro passato, e del perché rimane, diviene un necessario decisivo contributo alla interpretazione del nostro tempo.

Nel contesto moderno, è evidente che la tecnologia sta avendo un profondo impatto su come la narrativa orale viene praticata e percepita. La registrazione digitale e le piattaforme di social media, ad esempio, stanno trasformando la narrazione orale in modi significativi. Da un lato, la tecnologia offre nuove opportunità per registrare, conservare e diffondere storie orali in un modo che non era possibile nelle culture di sola oralità (Miller 2011). D'altra parte, la registrazione digitale può alterare l'esperienza di performance dal vivo che è centrale nella narrazione orale, riducendo l'interazione tra narratore e pubblico e il senso di immediatezza e contesto (Couldry 2015). Inoltre, la disponibilità di registrazioni digitali può influenzare le aspettative del

pubblico e le pratiche dei narratori, portando a cambiamenti nel modo in cui le storie vengono raccontate e ascoltate.

A questi cambiamenti studiosi sollevano nuove domande e sfide per la ricerca sulla narrazione orale: come si trasforma il raccontare a memoria nel contesto digitale? In che modo la tecnologia può essere utilizzata per valorizzare la narrativa orale, piuttosto che minacciarne la sopravvivenza? Come possono gli studiosi affrontare le questioni etiche legate alla registrazione e alla diffusione di storie orali in un contesto globale e digitale? Queste sono solo alcune delle domande che meritano ulteriori riflessioni e indagini.

Il contesto digitale ha introdotto una nuova dimensione alla narrazione a memoria, trasformando la modalità di produzione, distribuzione e consumo delle storie. Mentre la narrazione a memoria tradizionalmente dipendeva dalla presenza fisica e dalla performance dal vivo, il digitale permette la registrazione, l'archiviazione e la diffusione globale di storie orali. Questo ha ampliato notevolmente l'accesso alle storie orali, ma ha anche cambiato il modo in cui vengono percepite e praticate. Ad esempio, le registrazioni digitali possono alterare il senso di immediatezza e contesto che è centrale nella narrazione orale (Meyrowitz 1995).

D'altra parte, la tecnologia offre nuove opportunità per valorizzare la narrativa orale. Ad esempio, può essere utilizzata per registrare e conservare storie orali che altrimenti potrebbero essere perdute. Le piattaforme digitali possono anche fornire un nuovo spazio per la condivisione e la performance di storie orali, permettendo a più persone di partecipare e interagire. Tuttavia, è importante che queste tecnologie siano utilizzate in modo rispettoso e consapevole, in modo da non alterare le pratiche culturali tradizionali o sfruttare ingiustamente le comunità di narratori orali (Prins-Bishop 2002, pp. 169-186).

Le questioni etiche legate alla registrazione e alla diffusione di storie orali in un contesto globale e digitale sono complesse e multiformi. Gli studiosi devono considerare questioni come il consenso, la proprietà intellettuale, la privacy, e l'uso e l'interpretazione delle storie orali da parte di audience più ampie. È importante che gli studiosi lavorino in stretta collaborazione con le

comunità di narratori orali per garantire che le loro pratiche rispettino i diritti e le tradizioni culturali di queste comunità. Questo potrebbe includere la creazione di protocolli di ricerca etica, la condivisione dei benefici della ricerca con le comunità, e la promozione di una maggiore comprensione e rispetto per la narrativa orale nelle società più ampie (Nakamura 2013).

■ CAPITOLO 5

I MATERIALI DELLA RICERCA. IL CORPUS, I CANTI, LE IPOTESI

5.1 Il Corpus. Struttura, fonti e metodi

Corpus 1 Umbria, Calabria

In questa prima parte tratteremo della struttura del corpus che si compone di 2 distinte sezioni: la prima è costituita complessivamente da 46 documenti orali, di cui 17 raccolti in Umbria e 29 in Calabria, in provincia di Crotona¹. Il materiale orale raccolto in Umbria, in diversi periodi, tra il 1997 e il 2005, e quello documentato in Calabria, a Mesoraca (Kr) in provincia di Crotona, sono stati sottoposti ad un'analisi linguistica (a livello fonetico-morfosintattico) ed etnomusicale.

In Umbria le forme musicali documentate riguardano i canti del maggio, saltarelli, satire recitate, stornelli improvvisati, pasquarelle, passioni, racconti, storie, ballate, e i canti del Cristo morto; mentre in Calabria, a Mesoraca (Kr), hanno riguardato i repertori dei canti polifonici, canti narrativi, di questua, canti monodici, canti liturgici, canti del Venerdì Santo, lamenti funebri, racconti, canto a più voci, canti ad una sola voce, canti a *oli oledda*, ninna nanne, rosari cantati, canti satirici, e canti a tarantella, a tutto questo si aggiunge il paesaggio sonoro del Calvario della processione del Venerdì santo.

Nel corpus sono compresi contributi audiovisivi² che riguardano la documentazione completa delle forme musicali, interviste ai cantori e suonatori registrati in Umbria e in Calabria. I contributi audiovisivi sono rappresentati da una serie di sequenze di cui abbiamo estrapolato alcuni frame che riguardano la gestualità del corpo durante le performance orali: in Umbria (e anche in Calabria) riguarda durante l'esecuzione dei canti della processione del Venerdì Santo, meglio

¹ I complessivi 46 documenti sonori della I sezione del Corpus sono stati raccolti in 16 punti d'indagine (PI) tra l'Umbria e la Calabria.

² Si tratta di 15 nastri MiniDV da 60 minuti per un totale di 15 ore di girato. Gran parte del materiale è ancora inedito ed è conservato presso Voxteca, un progetto di ricerca, nato all'Università per Stranieri di Perugia, dedicato all'etnomusicologia, al folklore e all'oralità contemporanea. Voxteca nasce nell'ambito delle Cattedre di Dialettologia Italiana e di Fonetica e Fonologia dell'Italiano, dell'Unistrapg dirette dal prof. Antonio Batinti.

nota come del Cristo Morto di Colfiorito; durante i raduni spontanei degli stornellatori; durante le performance del Maggio di Valtopina, di Nocera Umbra, di Gubbio, di Sigillo, e di Ficulle³, concernono performance orali in contesti pubblici e privati.

Al materiale audiovisivo si aggiunge un importante corredo fotografico, per il quale si sono tenuti presenti gli studi di Belting (2018), Ricci (2007) e Faeta (2007). Il corpus fotografico è formato da 145 foto⁴ in b/n che riguardano principalmente i contesti, i luoghi, i cantori, i suonatori, e le performance.

Sul corpus di documenti sonori e audiovisivi dell'Umbria e della Calabria si è tenuto conto in modo significativo degli studi di Etnografia e Antropologia visuale (Ferrara, Rak, Abruzzese, Runcini 1978; Adamo 1998; Artoni 1991; Barbati, Mingozi e Rossi 1978; Cavalcanti 2022; Carpitella 1986; Ricci 2016) fornendo una prospettiva delle pratiche comunicative e culturali di queste regioni e mettendo in evidenza l'importanza del suono e dell'audiovisivo come elemento chiave per l'interpretazione etnografica. In questo contesto specifico l'analisi linguistica ed etnomusicale di un corpus di documenti sonori e audiovisivi dell'Umbria e della Calabria, ha permesso di approfondire le caratteristiche della gestualità nelle performance orali dei punti d'indagine esplorati.

Ad esempio, è emerso che «le variazioni dialettali» all'interno di queste comunità riflettono la storia, le tradizioni e le relazioni sociali che le caratterizzano (Smith 2010).

Come l'uso combinato di documenti sonori e audiovisivi ha anche consentito di sfidare il tradizionale privilegio dato alla dimensione visuale nell'antropologia visuale.

In questa *prima sezione* la documentazione orale, sia in Umbria che in Calabria, è stata scandita soprattutto dalle occasioni in cui era possibile registrare forme spontanee di canto e musica, e anche da iniziative programmate. Nel territorio umbro ne è derivata una copertura orientata principalmente dai repertori ancora vivi, rappresentati in gran parte dai canti di questua di Capodanno e del maggio. È

³ Cfr. le 8 sequenze audiovisive dell'Umbria: dalla sequenza A alla I, nel paragrafo 5.6, p. 259 *Filmare la gestualità nelle performance orali*.

⁴ Le foto qui presentate sono state selezionate da una raccolta molto più ampia.

soprattutto quest'ultima forma che per la sua vitalità e diffusione, ha acquistato spazio nella selezione. Così come nella documentazione nella località calabrese hanno riguardato invece una maggiore attenzione i canti polifonici femminili, i canti del Venerdì Santo e i canti narrativi.

Sia la documentazione visuale che quella sonora sono state organizzate non per generi, né seguendo un ordine cronologico, ma puramente dettato da un criterio, a volte casuale.

Riguardo le modalità di rilevazione del materiale orale si è fatto riferimento alle metodologie linguistiche ed etnografiche contenute in Berruto (1995), De Mauro (1969), Dei (2012), Kottak (2019).

Il corpus che riguarda l'Umbria e la Calabria si è basato principalmente sulla ricerca sul campo, la quale ha tenuto conto: 1) dell'osservazione diretta, di prima mano, del comportamento quotidiano, compresa l'osservazione partecipante per una prima ricognizione delle relazioni; 2) della conversazione sviluppata attraverso differenti gradi di formalità, dalle conversazioni quotidiane, che hanno aiutato a mantenere i rapporti e permesso la conoscenza di quello che accade, all'intervista, che è stata destrutturata e strutturata. Le tabelle di intervista formali e i questionari sono stati utilizzati per confermare che l'informazione completa, comparabile, fossero di ausilio come appunti preparatori ad altro tipo di osservazione; 3) del lavoro dettagliato con i cantori, poeti popolari privilegiati su particolari argomenti, che hanno riguardato non solo le performance orali; 4) dell'intervista⁵ in profondità, la quale ha portato alla raccolta di corposi repertori linguistici e musicali, nonché di tecniche mnemoniche, ma anche di storie di vita di persone dotate di grande memoria; 5) della registrazione audio e audiovisiva in funzione, e anche a richiesta.

⁵ Interessante la riflessione di Alessandro Portelli sull'intervista come fonte orale: «[...] ossia l'intervista sul campo ci toglie l'illusione di purismi, di ricerca dell'autentico, di ricerca del vissuto, di ricerca della "testimonianza", perché ci rende consapevoli che quello che otteniamo è qualcosa di costruito appositamente ai fini del nostro lavoro storiografico, del nostro progetto, progetto che è bene avere relativamente chiaro in testa. Ci troviamo di fronte a una costruzione verbale costruita dialogicamente, c'è una serie di elementi che diventano significativi. Primo, cosa significa "costruita dialogicamente"? Intanto significa che il documento che tu costruisci con la ricerca sul campo, con le fonti orali, ha due autori: il narratore e l'intervistatore. Spesso i ruoli si mischiano e poi spesso la nostra pretesa di mischiare i ruoli ci fa commettere degli errori; per esempio, che ci mettiamo a raccontare delle storie quando non è ancora il momento di raccontarle». (Portelli 2008)

Un'altra modalità metodologica sugli usi linguistici nei luoghi della ricerca ha riguardato l'uso d'indagini a campione con il supporto di registrazioni⁶, realizzate con differenti registratori digitali, di parlato spontaneo sulle quali sono state poi condotte una serie di analisi fonetiche e morfo-sintattiche. In questo modo si è tentato d'individuare i tratti distintivi della lingua del *corpus* (1) delineandone i caratteri e di conseguenza il suo inquadramento nella realtà linguistica calabrese e umbra.

I criteri adottati per la raccolta del materiale tengono conto dei suggerimenti contenuti in Grassi, Sobrero e Telmon (1997); Canepari (1986); Sobrero, Romanello (1981); Ruggeri, Batinti (1992). Questi metodi ci hanno facilitato la descrizione di fenomeni linguistici riscontrati nel *corpus* (1) sia dell'Umbria che della Calabria.

Per una maggiore spontaneità della produzione linguistica degli informatori sono state realizzate varie tipologie di registrazioni: registrazioni consapevoli, in cui le persone intervistate erano a conoscenza sia delle intenzioni dell'indagine, sia della presenza del registratore; sotto forma d'intervista strutturate in modo tale che l'informatore rispondesse a domande o quesiti precisi; parlato spontaneo, effettuate durante delle cene in casa di amici, di parenti e di conoscenti; registrazioni inconsapevoli, in cui gli informatori non erano a conoscenza né degli scopi dell'inchiesta, né della presenza del registratore.

Tutti gli argomenti trattati hanno riguardato il lessico, i canti tradizionali, le narrazioni orali, la vita quotidiana, lavori artigianali, e altri temi attinenti. La presenza del registratore non ha mai provocato nessun tipo di problema riguardo la spontaneità della produzione linguistica degli informatori.

In alcuni casi, invece, i nostri interlocutori, dopo aver capito le motivazioni della presenza del registratore, hanno contribuito con molto interesse a darci numerose informazioni su molti argomenti. Attraverso l'autoanalisi siamo stati facilitati per quanto riguarda l'analisi del livello fonologico (precisando che ci siamo serviti delle indicazioni contenute in Telmon 1989) ma soprattutto perché il raccoglitore è

⁶ Tutte i documenti sonori sono stati realizzati con registratori digitali: DAT Tascam PA-D1 e Sony TC-D6 Pro a 48Khz e 16bit. A questi si aggiunge il registratore digitale M-Audio Microtrack 24/96 su file WAV con campionamento a 96Khz e 24bit di definizione. Le registrazioni di questa sezione si riferiscono ad un arco di tempo che va dal 1992 al 2022.

nativo del luogo esaminato e quindi già immerso nella realtà linguistica presa in esame.

Per la raccolta del materiale ci siamo serviti di un campione di informatori costituito da un numero di 44 persone suddivise in modo tale da ricoprire in proporzione tutte le variabili che situano tali informatori nella scala sociale di Mesoraca. Si è tenuto conto di tali variabili extra linguistiche per indagare anche se esiste o no una certa correlazione tra produzioni linguistiche da una parte e le variabili dall'altra⁷. Inoltre si è tenuto conto di un'altra variabile: la scolarità degli informatori⁸, divisa in sottogruppi: scolarità minima, che non va oltre la licenza di scuola media inferiore, e scolarità massima, che va oltre il diploma o la maturità di scuola media superiore. La durata medi ogni intervista varia dai 30 ai 50 minuti e gli argomenti trattati, oltre a quelli della musica e delle performance orali, sono stati determinati dalla scelta degli interlocutori nelle diverse situazioni. Seguono lo schema dell'intervista e le informazioni socio-anagrafiche sull'intervistato e una scheda sintetica delle performance orali:

STRUTTURA DELL'INTERVISTA
Data:.....
Periodo:
Luogo:
Durata complessiva:
Tecnica di registrazione:
Tipo di registrazione:
Trascrizione:.....

⁷ Riguardo al fattore età, si osserva che nel campione linguistico sono state prese in considerazione fasce estreme cioè la prima, che generalmente si considera compresa tra i 18 e i 25 anni e l'ultima che va dai 50 anni di età in su. A questa fascia se ne aggiunge una intermedia che considera compresa tra i 30 e i 45 anni. Sulle complessive 40 persone, 12 sono giovani di età non superiore ai 25 anni, quattro compresi tra i 30 e i 45 anni, quattro oltre i 50 anni d'età. Si sono preferiti, in maggior misura, i giovani rispetto alle altre fasce perché hanno numerose occasioni di contatto con l'esterno e svolgono un ruolo maggiore nel processo d'innovazione

⁸ Gli informatori utilizzati per il campione sono stati selezionati in base alle variabili extralinguistiche sopra citate e alla provenienza dai seguenti rioni: Campizzi, Rina Russa, Varchjieri, Galera, Via Cutru, Cutúra, Petrachjana. Acquaru, Petrarizzu, Tirune, Timpune, Piraina, Ortu e Buccu, Veránna, Campu, Vignicedda, Pede da Castagna, ritiru, Santa Lucia e Filippa (frazione).

INFORMAZIONI SOCIO-ANAGRAFICHE
Nome:
Sesso:
Età:
Luogo di nascita:
Luogo di domicilio:
Comune di residenza:
Stato civile:
Scolarità:
Professione:
Mobilità territoriale:

SCHEDA DELLE PERFORMANCE ORALI
Forma musicale:
Titolo/incipit:
Data e luogo della registrazione:
Rilevatore:
Descrizione del contesto:
Funzione sociale:
Strumentazione:
Testo/trascrizione:
Traduzione:
Fotografie:
Registrazioni audio / video:

Corpus 2 (forme brevi)

Della *seconda sezione* fa parte invece una serie di 31 documenti tra testi, documenti musicali e trascrizioni di canti datati dagli anni Cinquanta fino ad oggi. Questa sezione viene sviluppata nel capitolo 3. Tale indagine ha avuto come fondamento sia fonti orali che scritte, nonché registrazioni sonore. Il campione selezionato è stato identificato attraverso un criterio di ricerca qualitativo, caratterizzato da un'analisi meticolosa dei repertori musicali orali. Questa selezione ha avuto lo scopo di evidenziare l'impiego terminologico relativo alla forma breve, al ritornello e, in

particolare modo, alle sequenze brevi di strofe cantate in modo autonomo. L'attenzione si è soffermata sulle varie connessioni linguistiche pertinenti nei diversi contesti in cui queste "brevitas canore" emergono, siano esse temporanee, frammentate o interrotte, e sulle loro implicazioni narrative ed estetiche.

I documenti esaminati abbracciano un periodo che va dal 1949 al 2015. Solo in circostanze specifiche si è potuto fare riferimento a ricerche precedenti, come nel caso dei testi di Giuseppe Mazzatinti (1883) e Pietro Capanna (1865). I documenti più contemporanei, risalenti al periodo tra il 1992 e il 2015, sono stati tratti dall'archivio Voxteca. A questi si aggiungono, benché il campione non possa considerarsi esaustivo, le diverse forme musicali brevi provenienti da molte regioni italiane, evidenziando la loro specificità e il contesto di appartenenza.

Pertanto, il corpus è stato strutturato in modo da discernere le diverse modalità delle forme musicali e identificarne la specificità e la collocazione. All'interno della tradizione musicale, le forme brevi rappresentano un fenomeno complesso. Per tracciare una mappa chiara, è indispensabile affrontare questioni che riguardano le trasformazioni diacroniche delle forme e la loro classificazione all'interno dei generi, in una prospettiva storico-linguistica. Per eseguire un'analisi preliminare delle *brevitas canore*, si è costituito un campione di testi musicali. Questa selezione è stata necessaria soprattutto per avere una disamina rappresentativa dei repertori tradizionali italiani, ponendo particolare attenzione alle terminologie utilizzate per definire ritornelli, stornelli, endecasillabi e altre forme brevi dei canti.

5.2 Elenco brani | Umbria- Calabria

1. **Al principio del nostro canto**, *canto del maggio*⁹ [rm]

Registrato a Nocera Umbra (Pg) il 6 Febbraio 2006.

Giovanni Bravi (tamburello e voce), Corrado Contardo (voce), Gigino Galantini (organetto), Settimio Riboloni (voce), Carlo Cetorelli (triangolo e voce), Ermenegildo Gallinella, "Menio", (voce e castagnette).

Nella zona di Nocera il canto del *maggio* ha ancora una valenza rituale e viene eseguito la notte del 30 aprile. Negli ultimi anni le squadre che praticano il rito, formate prevalentemente da anziani, sono diminuite notevolmente.

⁹ Del gruppo che ha eseguito il canto su richiesta fanno parte Giovanni Bravi: tamburello e voce, Corrado Contardo: voce, Gigino Galantini: organetto, C. Cetorelli: triangolo e voce, E. Gallinella: voce e castagnette.

Per questioni logistiche questo brano non è stato registrato “in funzione”.

La registrazione è stata effettuata in un garage con la partecipazione di tutti i componenti del gruppo ed è anche stata l’occasione per ascoltare ottave rime e altre forme di canto. Come già evidenziato, la registrazione “non in funzione” ha permesso di indagare sulla memorizzazione di un numero di moduli verbali maggiore di quelli che vengono eseguiti durante la *questua* rituale. Le prime tre strofe di apertura sono identiche, e così anche le ultime due di chiusura. Risulta diversa la sequenza delle altre strofe, che comunque presentano in ordine diverso gli stessi moduli verbali: questo è indice di una piena vitalità e funzionalità del canto, nel quale un numero finito di moduli testuali tradizionalizzati, patrimonio dei singoli esecutori, viene cantato secondo un ordine che varia da *performance a performance*. In rosso i versi che vengono ripetuti come formula mnemonica¹⁰ nella seguente successione AB>BA, come fosse un refrain musicale.

Il seguente verso: ““Su bellina più non dormire /che dormire non ti conviene si ripete dal secondo verso al primo **che dormire non ti conviene / Su bellina più non dormire.**”

Questa ripetizione dei due versi avviene soprattutto in contesti di esibizioni pubbliche,

si applica come metodo per prendere tempo e ricordare i versi successivi. Abbiamo segnato in rosso i versi ripetuti più volte. In molti casi ripetuti per esigenze stilistiche, in altre strofe la ripetizione non avviene, sebbene tutte le strofe conservino quasi la medesima struttura e composizione.

¹⁰ La ripetizione di una parola o di un verso accade spesso tra i cantori specialmente quando sono in contesti di performance musicali pubbliche (vedi Tabelle A/B “Le ripetizioni”, pp. 265, 266).

Al principio del nostro canto
sia col nome o di Maria
e dello Spirito Santo
che ci dia tanta armonia
che ci dia forza e coraggio
pe poterlo cantà l Maggio

**Con l'arrivo che noi facciamo
salutiamo sti signori**

bone nove vi portiamo
siam di Maggio i mbasciatori
vi portiamo nove e novelle
ecco Maggio bimbe belle

**Ecco Maggio abbiamo detto
scorta l'anno e fa ritorno**

ogni artista al suo banchetto
va cantanno tutto il giorno
con i fiori dentro al vaso
ecco Maggio è ritornato

**Ecco maggio capitano
la campagna fa fiorire**

fa fiorire il monte e il piano
fresche rose e gelsomine
questo è l mese più giocondo
si rallegra tutto il mondo

Si rallegra ogni vivente
ché Maria sente chiamare
quella stella rilucente
tra la terra e il cielo stare
se ne sta sopra del viso
tra la terra e il paradiso
Si rallegra pure il cucco
quando viene la primavera
se ne va col piede asciutto
giù pel pian de la riviera
poi si posa sun quel faggio
fuori aprile e dentro Maggio

**Si rallegra anche il pastore
quando vede l'erba nasce**

sotto l'ombra la fa l'amore
pecorelle le manda a pasce
sotto l'ombra di un bel faggio
fuori aprile e dentro Maggio.

**Su bellina più non dormire
che dormire non ti conviene**

a la finestra devi venire
per sentir chi ti vuol bene
p'ascoltar le mie canzoni
che son piene d'attenzioni

Guarda là n cima a quel colle
che armonia fanno gli uccelli
tutti intorno a quella fonte
usignoli e cardarelli
gnuno spiega al suo linguaggio
fuori aprile e dentro Maggio

Si riallegra la cavalla
quando viene la primavera
che non mangia più la paglia
mangia l'erba tenerella
mangia l'erba e il fieno al prato
ecco Maggio ch'è tornato

**Le zitelle a due a due
se ne van per la foresta**

van cogliendo rose e fiori
per portar ghirlande in testa
per donarle agli amatori
ecco Maggio rose e fiori

Se ti piace il mio cantare
apri l'occhi e non dormire
io ti voglio raccontare
le tue pene mi fai morire
dirmi ancora che mi vuoi bene
presto levami da ste pene

**Ragazzette tutte quante
io vi vengo ad avvertire**

la promessa al caro amante
non dovete mai mentire
se mentite siete ingrante
n siete vere innamorate

**Ecco qua è tornato Maggio
co na lieta primavera**

prende il sole col suo raggio
se ne va con la sua sfera
dove vai ride la terra
sembri un sole quanto sei bella

Siete nata l'anno santo
fu quell'anno di allegria
lui per te ha penato tanto
e penare ancor vurria
tu di lui ti sei scordata
non sei vera innamorata

Ecco Maggio rose e gigli
chi vo moglie se la pigli
io per me non voglio imbrogli
io per me non voglio intrigli
pe combatte co la moglie
e nemmeno co li figli

O regina del pollaio
porta porta una gallina
con le chiave del granaro
e con quelle de la cantina
con quell'altri sfumaticci
li prosciutti e le sargicce

Se ci date anche n prosciutto
pure quello ci pigliamo
c'è n compagno tanto ghiotto
che di fame l'è rrabbiato
non ti dico quistu e quillu
e che porta l canestrillu

Mira il viso di costei
ci ha due occhi sembran due frecce
rassomiglieno agli alti dei
han due forme di bellezze
l'ho girato il mondo è uguale
come lei non c'è altra tale
Dico a voi cari signori
ché da qui famo partenza
ringraziamo dei favori
famo a tutti riverenza
dico a voi tutto il contorno
buona notte e a Dio il buongiorno

Ecco chiuso il nostro canto
s'è riaperto il paradiso
e con lacrime e con pianto
si congiunge gioia e riso
e con festa e godimento
cambia suono ogni strumento

2. **O bellina mia è tornato maggio**, *Maggio a saltarello*¹¹ [rrt]

Registrato a Valtopina (Pg) il 10 ottobre 2006.

Rodolfo Galli, Dario Panieri, Giancarlo Coccia, Bruno Bellami (voci alterne), Angelo Piga (voce e triangolo), Angelo Di Pietro (tamburello), Gino Di Pietro (fisarmonica), Angelo Fadda (organetto).

La registrazione completa di questo brano dura circa quattordici minuti. È stata effettuata in occasione della festa che i cantatori organizzano annualmente con il ricavato delle offerte ricevute durante la notte del *Maggio*. Questo evento vede la collaborazione dei familiari di tutti i cantori e suonatori del *Maggio* di Valtopina, e diventa un'occasione per suonare, non soltanto il *Maggio*, ma anche altri brani del repertorio locale. Il brano è stato registrato all'aperto, fuori del capannone che ospitava la festa, evidentemente troppo rumoroso e acusticamente non adatto. Partecipano tutti i componenti del gruppo che abitualmente cantano il *Maggio* i quali, nonostante non si trattasse di un evento rituale, più volte ribadirono che la registrazione non doveva disturbare le loro *performance*.

Per ricostruire la sequenza del *Maggio*, al *Maggio bello* del gruppo di Nocera abbiamo fatto seguire queste quartine a saltarello che di questa tipologia di maggio costituiscono la parte conclusiva. Il passaggio tra le due parti è segnalato dall'ultima strofa che inizia con "Ecco chiuso il nostro canto" e finisce con "cambia suono ogni strumento". In alcune esecuzioni della stessa zona (ad esempio Postignano, vicino Nocera Umbra) il suonatore esegue il «Maggio bello» con la fisarmonica, e all'esortazione di cui sopra la sostituisce con l'organetto, con il quale suona questa seconda parte del saltarello. In ogni caso si aggiunge il tamburello che invece non è mai presente nella prima parte. La decima strofa (che inizia con: «Da questa mano ci porti la palma») presenta un accenno di una tecnica, tipica della tradizione marchigiana, di tropo o infarcitura, che abbiamo evidenziato in corsivo, incongruo per contenuto rispetto ai versi adiacenti. Nella ventottesima strofa, che inizia con: «Sò passato io non lo sapevo» trascritta ma non proposta all'ascolto, possiamo vedere più in esteso questa tecnica, nella quale rimanendo fissi i primi due e l'ultimo

¹¹ Canto del maggio, Valtopina (Pg). Brano eseguito da Rodolfo Galli, Dario Panieri, Giancarlo Coccia, Bruno Bellami: voci alterne, Angelo Piga: voce e triangolo, Angelo Di Pietro: tamburello, Gino Di Pietro: fisarmonica, Angelo Fadda: organetto.

verso, quelli interni acquistano un'autonomia di senso, o meglio *non-sense*, con una più spiccata funzione ritmica. La scansione del ritmo è binaria ma rimane un'ambiguità nella suddivisione, che è chiaramente ternaria nella parte percussiva del triangolo e del tamburello, e binaria nella parte vocale.

L'organetto, come "mediatore", giustappone ad un andamento di regola binario presenze eccezionali di moduli ternari, che vengono indicati con terzine. Abbiamo osservato che sia nell'incipit e sia in altri segmenti di questa forma canora, in diversi contesti di esecuzione, si avvertono segnali mnemonici, non sempre regolari, sia per il suonatore che per il cantore.

Tra la parte cantata e l'accompagnamento dell'organetto c'è una corrispondenza soltanto armonica: nella parte melodica l'organetto esegue i moduli stereotipi tipici del saltarello e solo nelle cadenze finali, con il lungo accordo tenuto, suona all'unisono con la voce. Questo aspetto sonoro per alcuni cantori-suonatori va percepito anche come una sorta di «meccanica sintonia mnemonica». Le strofe in grigio vengono usate spesso come "tessere modello" che sostituiscono i versi dimenticati e non seguono sempre un regolare ordine delle strofe.

In questa tipologia di canti spesso appare difficile capire dall'incipit la struttura e la composizione della forma. Anche seguendo il percorso strofa - ritornello - che viene ripetuto diverse volte con variazioni, magari con riff strumentali che richiamano ora la strofa ora il ritornello, e con cambi di tonalità.

Le strofe in grigio si ripetono più volte nel brano, uguali o leggermente variate con cambi di tonalità.

O bellina mia è tornato Maggio
e son ritornate le rose e viole
sò ritornate le rose e viole
sò ritornate le rose e viole
Sò ritornate le rose e viole
è ritornato chi bene vi vuole
è ancor tornato chi bene vi vuole
è ritrovato chi bene vi vuole

È ritornato chi bene vi vuole
e l'acqua è ritornata a le fontane
e l'acqua è ritornata a le fontane
e l'acqua è ritornata a le fontane

(Tutta la sera) bello ho caminato
e sò ritornato a la casa felice
sò ritornato a la casa felice
sò ritornato a la casa felice

Ritornato a la casa felice
e di qui mi fermo non vado più avanti
di qui mi fermo non vado più avanti
di qui mi fermo non vado più avanti

Di qui mi fermo e non vado più avanti
togliamoci il cappello tutti quanti
togliamoci il cappello tutti quanti
togliamoci il cappello tutti quanti

Levamoci il cappello a la romana
e la riverenza a sta signora cara
la riverenza a sta signora cara
la riverenza a sta signora cara

Leviamoci il cappello a la romanina
e la riverenza a voi cara famiglia
la riverenza a voi cara famiglia
la riverenza a voi cara famiglia

(Bellina che) venite da montagna
e da quella parte dove leva lo sole
da quella parte dove leva lo sole
da quella parte dove leva lo sole

Da questa mano ci porti la palma
dall'altra mano un mazzo di viole
dall'altra mano là
girete bella e damme la mà
dall'altra mano un mazzo di viole

Un mazzo di viol fiore gentile
e che pe n amore ti tocca morine
che pe n amore mi tocca morine
che pe n amore mi tocca morine

Un mazzo di viol fiore galante
e se no dovrà morire per un amante
e mi toccherà morire per un amante
e mi toccherà morire per un amante

Do nascesti tu nascì lo sole
e la luna si fermò di camminare
la luna si fermò di camminare
la luna si fermò di camminare

La luna si fermò di camminare
e le stelle si cambiarono colore
le stelle si cambiarono colore
le stelle si cambiarono colore

Quando nascesti tu nacqui bellezza
nacque na fontanella d'acqua fresca
nacque na fontanella d'acqua fresca
nacque na fontanella d'acqua fresca

Quando mamma tua t'allattava
e stella del paradiso te diceva
stella del paradiso te diceva
stella del paradiso te diceva

Stella del paradiso ti diceva
per farti più carina che poteva
per farti più carina che poteva
e per farti più carina che poteva

E vedessi quando va a la scuola
e sembra na fija de na gran signora
sembra la fija de na gran signora
sembra na fija de na gran signora
Se la vedessi quando va a la messa
e che non gne manca nessuna bellezza
che non gne manca nessuna bellezza
che non gne manca nessuna bellezza

Mamma tua ti diceva amore
e t'ha messo alla finestra d'un bel fiore
t'ha messo alla finestra d'un bel fiore
t'ha messo alla finestra d'un bel fiore

Rondinella che voli pe l mare
butteme giù na penna de le tue ale
butteme giù na penna de le tue ale
e butteme giù na penna de le tue ale

Mamma tua n te marita appòsta
pe non levà lu fiore da la finestra
pe non levà lu fiore da la finestra
pe non levà lu fiore da la finestra

Lo vojio benedì fiore di latte
e ma la tu mamma t'ha fatto di nòtte
ma la tu mamma t'ha fatto di nòtte
ma la tu mamma t'ha fatto di nòtte

La tua mamma t'ha fatto di giorno
t'ha fatto la più bella del contorno
t'ha fatto la più bella del contorno
e t'ha fatto la più bèlla del contorno

La tu mamma t'ha fatto di notte
e t'ha fatto la più bèlla de ste parte
t'ha fatto la più bèlla de ste parte
t'ha fatto la più bèlla de ste parte

T'ha fatto bella te l'ha messo n fiore
e t'ha messo alla finèstra a fa l'amore
t'ha messo a la finèstra a fà l'amore
t'ha messo alla finèstra a fà l'amore

E la gara de le catenèlle
e chi ce passa resta incatenato
e chi ce passa resta incatenato
e chi ce passa resta incatenato

Sò passato io non lo sapevo
con le caten d'amor mi son legato
co le catene là
rriva la bèlla damme la mà
co le catene cocca

mille chiave sotto la porta
co le catene bella
n tordo e n farco na pica e na merla
per farla più pulita

tordo e n farco la merla e la pica
per farla più reale
n tordo e n farco e l'animale
Ninetta dònna

pe la scarpetta tua ce l'ho la forma
pe la scarpetta là
fischia e bussa e non chiamà
pe la scarpetta tua ce l'ho la forma

(Dormire) non mi posso nel piumato
e non mi lega chi me ci ha legato
e non mi lega chi me ci ha legato
e non mi lega chi me ci ha legato

Benedico lo fiore d'avene
o quante vòrte me ce fai venire
o quante vòrte me ce fai venire
o quante vòlte me ce fai venire

O quante volte che ce fai venire
e da piedi a le tu scale a sospirare
da pièdi a le tu scale a sospirare
da pièdi a le tu scale a sospirare

Da pièdi a le tu scale a sospirare
pija n cortèllo e farmici morine
pija n cortèllo e farmici morine
e pija n cortèllo e fammici morine

Dà l coltèllo e fammece morire
e così ho finito dico di penare
così ho finito dico di penare
così ho finito dico di penare

(...) e dammela la morte
e lo metto su nel mèzzo a le tue cosce
lo tengo su nel mèzzo a le tue cosce
lo tengo su nel mèzzo a le tue cosce

Dite che lo Maggio non è bello
sentite chi ve canta lo stornèllo
sentite chi ve canta lo stornèllo
e sentite chi ve canta lo stornèllo

Da lo lume vedo na lumiera
e vedo la bella mia no è còrga¹² ancora
vedo la bella mia no è còrga ancora
vedo la bella mia non è còrga ancora

(Quando cade dentro) una bandiera
e lo va dicendo lo libro d'amore
lo va dicendo lo libro d'amore
lo va dicendo lo libro d'amore

¹² Nella scansione melodico-ritmica si fa riferimento al testo base "e vedo la bella mia (che) non è coricata" (*corigata, corgata, còrga*) ancora.

Lo libro dell'amore parla e dice
vattene a riposà palma felice
vattene a riposà palma felice
e vattene a riposà palma felice

Libru dell'amore dice e parla
e vattene a riposà felice palma
vattene a riposà felice palma
vattene a riposà felice palma

(...)
e lo vento je fa fà come le dònne
lo vento je fa fà come le dònne
lo vento je fa fà come le dònne

Vento ji fa fà come le dònne
dicon di nò di nò pòi stanno fèrme
dico di nò di nò pòi stanno fèrme
e dico di nò di nò pòi stanno fèrme

Sonatore che hai sonato tanto
e ferma lo sòno ch'io fèrmo lo canto
ferma lo sòno ch'io fèrmo lo canto
ferma lo sòno ch'io fèrmo lo canto

3. **E ma adesso te la canto na canzone**, *Maggio*¹³ [rm]; [rrt]

Registrato a Sigillo il 30 aprile 2005.

Maggioli di Sigillo (voci alterne), Valentino Facchini (fisarmonica).

La registrazione è avvenuta in funzione seguendo la squadra dei maggioli composta da un suonatore di fisarmonica, un suonatore di rastrelletto e quattro cantori che si alternavano, si è potuto documentare come effettivamente si svolge il rito davanti a una casa.

La sequenza è abbastanza breve ma esemplifica la modalità di strutturazione del canto: a una parte introduttiva segue l'annuncio dell'arrivo del *Maggio* e si chiude il canto con la formula stereotipa che si rivolge al suonatore per far terminare il suono. Le differenze tra questo e il *Maggio* a saltarello della traccia precedente riguardano sia la struttura metrica che ritmica. Difatti in questo *Maggio* il secondo verso del distico di endecasillabi viene ripetuto una sola volta, mentre viene ripetuto due volte nella zona di Nocera e Valtopina. La presenza della fisarmonica, poi, rende questo

¹³ Canto eseguito dal gruppo di maggioli di Sigillo, guidati da D. Columbaria.

saltarello meno cadenzato ritmicamente di quanto non lo sia il saltarello di Valtopina, che è accompagnato dall'organetto. E questo vale anche per il rapporto tra lo strumento e le voci: la fisarmonica raddoppia semplicemente la melodia del canto.

E ma adesso te la canto na canzone
ed un'altra ce ne voglio accompagnare
ed un'altra ce ne voglio accompagnare

Ma canto ricanto facemo la prova
ma caro Nino te sem nuti a trova
e ma caro Nino te sem nuti a trova

E senti la voce mia come l'è lenta
ce so venuto che ci ho confidenza
ce so venuto che ci ho confidenza

Senti la voce nostra (...)
caso li canti li famo vegliare
caso li canti li famo vegliare

Caso li canti li famo vegliare
levi lo core mio di tante pene
levi lo core mio di tante pene

Je le portamo le nove del mese
non so bellini se la gradirete
e non so bellini se la gradirete

Non so bellini se la gradirete
bellini vi vorrei nel mio paese
bellini vi vorrei nel mio paese

Arte di belle non mi può legare
le notte è corta e noi em da caminare
e le notte è corta e noi em da caminare

E le notte è corta e noi em da caminare
lo sole l'è (...) da calare
e lo sole l'è (...) da calare

O suonatore che hai sonato tanto
ferme lo sono e si riposa l canto
ferma lo sono e si riposa l canto

4. **Le ragazzette di Vallo di Nera**, satira recitata¹⁴

Registrato a Vallo di Nera (PG), il 15 giugno 2006.

Riziero Flammini: voce.

Riziero, ex pastore di Vallo di Nera, un abile narratore di fantasiose storie. Questa satira è stata registrata su richiesta dopo una lunga conversazione durante una passeggiata tra le montagne di Vallo, nei luoghi dove aveva trascorso gran parte della sua giovinezza. È verosimile che essa fosse originariamente cantata in ottava rima. Il passaggio dal canto alla recitazione ha determinato una riorganizzazione della struttura ritmico-metrica che oggi è composta oltre che di endecasillabi anche di ottonari e settenari, mentre manca una riconoscibile regolarità di rima. Uno degli aspetti interessanti di questo brano risiede proprio in questo processo di trasformazione che ha definito una struttura ritmica nuova, irregolare e strettamente connessa alla recitazione cantilenante.

Le ragazzette di Vallo di Nera
so fatte quasi a tutte una maniera
ma chi se dà la cipria e chi la smania
per falle corteggia mattina e sera
e lassele corteggià
e lassele passeggià
la sera vanno a casa
n gi hanno niente pe cenà
e se ne vanno al ballo
senza mamma e senza zia
per ricavarci qualche fantasia

5. **Saltarello**, *strumentale*

Registrato a Osteria Di Morano di Gualdo Tadino il 6 aprile 2006.

Organetto: Franco Bisciaio detto "Ruspantino".

L'incontro con "Ruspantino" è avvenuto sul campo... di grano. Dopo una giornata di lavoro con la mietitrebbiatrice, durante la cena offerta da una famiglia di contadini, proprietari del campo, si è creato il clima propizio per registrare vari brani con l'organetto, tra i quali anche questo saltarello. Franco Bisciaio è spesso chiamato a suonare in occasione di feste, nei Cantamaggi, o anche in concerti e serate danzanti.

¹⁴ Le stesse considerazioni valgono per gli altri brani recitati da Riziero (cfr. brano 10, p.180)

In questa esecuzione il saltarello presenta la struttura modulare tipica del repertorio umbro: i moduli melodici una volta enunciati vengono ostinatamente ripetuti con qualche sporadica variazione. Il tempo è regolarmente binario a suddivisione ternaria.

6. Corpo di un'anguilla, satira recitata
Registrato a Vallo di Nera il 15 giugno 2006.
Riziero Flammini (voce)

Corpo di un'anguilla
Mi sento tener vòte le budella
dar cuciniere l'è cotta e non cotta
sia portata in tavola con fretta
ma di mangiare più di una pagnotta
di bévere del vino na foglietta.

7. Mo' che avémo cambiato lu stromentu, stornelli improvvisati
Registrato a Monte Martano di Spoleto il 27 maggio 2001.
Secondo Morbidoni, Pimpinicchio (voci alterne), Ennio Bianconi (fisarmonica).

Nel corso di una festa popolare a Monte Martano, Morbidoni, dopo aver cantato una serie di stornelli, con l'accompagnamento di un organetto che lo costringeva a cantare in un registro vocale a lui non agevole, aveva chiesto al suonatore di passare dall'organetto alla fisarmonica. Esordisce difatti *Mo che avemo cambiato lu stromentu*. Incontra poi per caso Pimpinicchio, un improvvisatore suo vecchio amico e lo invita a cantare. Ne nasce un dialogo in rima incentrato su uno scambio di complimenti e di ricordi del passato. Lo schema metrico utilizzato da Morbidoni è il distico di endecasillabi legati da consonanza atona e con il secondo verso ripetuto. Pimpinicchio invece, sempre ripetendo l'ultimo verso, rispetta la struttura dello stornello: tre endecasillabi, con il secondo verso consonante e il primo e terzo rimante. Il modulo musicale è quello diffuso ampiamente in tutta l'Italia centrale. Di tutta la registrazione riportiamo qui soltanto la prima parte che riguarda l'incontro con Pimpinicchio. Ennio Bianconi utilizza la fisarmonica nell'accompagnamento con la stessa modalità con la quale utilizzava l'organetto replicandone perfino gli stessi moduli melodici.

Mo che avémo cambiato lu stromentu
speramo che n sarebbe un perdimento
speramo che n sarebbe un perdimento.

O caru Enniu mia ce devi crede
rifamo come le cose passate
facemo come le cose passate.

Pare che ce l'avemo la riserva
semo li cantarini de na vorda
semo li cantarini o de na vorda.

Caru Secondo mia vedo n disegno
adesso non lo so se t'accompagno
però nun saccio fallo con molt'impegno
però nun posso fallo un gross'impegno.

Con tutto questo quanto t'arispetto
t'aringrazio già per quel ch(e) hai fatto
e t'aringrazio già per quel ch(e) hai fatto.

Secondo mio fiori de noia
sete lu fiore de la meravigia
pare me sta bacchianno la vecchiaja
pare me sta bacchianno la vecchiaja.

Amicu dato che sete dall'arte
in quanto a la vecchiaja 'nco te fai forte
in quanto a la vecchiaja 'nco te fai forte.

Lo sai che so canta so del mestiere
la poli rigirà como te pare
nun pozzo cantà più soffro de core
nun pozzo cantà più soffro de core.

E t'aringrazio che m'hai capitato
pare m'hai stuzzicato l'appitito
pare m'hai stuzzicato l'appitito.

So pimpirillu come che n abbacchiu
le fregne te le dico tuttu mucchiu
e ce lo sai nco sono Pimpinicchiu
e ce lo sai nco sono Pimpinicchiu.

E pare proprio che séte dall'arte
la gente ci ha piacere da sentitte
la gente ci ha piacere da sentitte.

Da giovine l'ho fatto lu cantante
ho fatto divertì io tante gente
tanto chi stia girato e chi stia di fronte
tanto chi stia girato e chi stia di fronte.

Amicu mia te voglio salutare
guarda che bella coppia che vène sune
guarda che bella oppia che vène sune.

8. **Oggi è quella giornata**, *pasquarella*

Registrato a Norcia il 22 aprile 2006.

Franco Cesaretti (voce), Augusto Balsana (voce e tamburo a frizione),
Luca Balsana (voce e organetto).

Dopo aver conosciuto Augusto e Luca Balsana nel corso della Rassegna delle Pasquarelle di Cascia nel gennaio del 2005, in una occasione quindi di spettacolo, si concordò un incontro ulteriore per registrare, oltre alla Pasquella, altri repertori, quali gli stornelli, riportati nelle successive tracce n. 13 e n. 14, che i Balsana conoscono e che eseguono in altre circostanze, invitati a partecipare a feste e sagre. È appunto questa presentazione in forma di spettacolo di un repertorio che continua contemporaneamente ad essere eseguito secondo le modalità tradizionali che ha rappresentato per noi uno dei motivi di interesse. La registrazione è stata effettuata a casa della famiglia Balsana, dove oltre a noi c'erano alcuni familiari e amici coinvolti anch'essi nelle performance musicali. Questa forma musicale è diffusa in tutta la zona del Norcino e del Casciano.

Oggi è quella giornata
che vinnero i tre re
che vinnero a vedé
nato il bambino.

O re del don divino
dal cièlo sei calato
scampàci dal peccato¹⁵
a noi cristiani.

¹⁵ Da notare in *scampaci* la differenza tra accento di parola e scansione ritmica del verso: *scàmpaci* /*scampàci*; vedi anche in *pianúra* la realizzazione dell'accento secondario *piànura*) e dell'accento primario (*pianurà*) [*piànurà*].

O su fratèlli cari
uniamoci a Maria
e allà vergìne pia
madre gloriosa.

Di San Giuseppe è spòsa
e di Sant'Anna è fija
ognun con meraviglia
l'ammirava (la filava)¹⁶

Il ricco Imperatore
lo fece buttà l bando
ognuno al suo comando
fosse andato.

E San Giuseppe dato
che non gli conveniva
perché stava Maria
per partorire.

9. **Ecco ch'è giunta l'ora**, *passione*

Registrato a Castagnacupa di Spoleto il 22 novembre 2001. Secondo Morbidoni (voce), Ennio Bianconi (fisarmonica).

In una fredda giornata di novembre, nelle montagne sopra Montemartano, vicino al fuoco Secondo Morbidoni, di anni ottantotto, invitato a passare una serata da Gianluca Bibiani, dopo averci in una lunga intervista raccontato la sua vita da giovane mezzadro nelle campagne spoletine, ha cantato alcune delle Passioni che conosceva tra le quali quella della *Madonna della Stella* e questa che presentiamo. Per quanto riguarda la metrica, la strofa è la quartina, composta da tre settenari e un senario tronco. La struttura della rima è XAAX dove solo i versi centrali sono rimanti.

Ecco che giunda l'ora
ingrato peccatore
rimira l tuo Signore
ch(e) alla mòrte se ni va.

¹⁶ *l'ammirava* suggerisce un significato consono alla quartina, viene percepita invece *la filava* che non sembra in sintonia con il contesto.

Per te spietato ancora
vorrà abbracciar la mòrte
verrà (a) aprille le pòrte
del regno celestial.

Nell'òrto immantinènte
rimira le sue piande
che il bon Gesù in costande
dal Padretèrno andò.

Tutto mèst e dolènde
in terra cade e langue
da un grand odor di sangue
resister più non pò.

E vinne il traditore
e Giuda con dispètto
disse Maèstr(o) elètto
Iddio ti dia l buòn dì

Le truppe in quel momendo
non pòle compatire
verzo l'amato bène
ognuno si avventò.

Risponde il mio Signore
che ccerchi amico mio
e Giuda lungo l rio
col bacio lo tradì.

Le truppe in quel momendo
con fumo e con catene
verzo l'amato bène
ognuno s avventò.

E senza più induggiare
legato il Redendore
con più ppena e dolore
le lacrime mandò.

Di pregione fu levato
con più vergogna e scòrno
ognuno lo menòrno¹⁷
amato mio Signor.

¹⁷ La forma *menorno* (nei due principali significati 'condurre' e 'percuotere') è correlata con *menarono*, *menarno*, *menorno*, *menonno*, presenti nell'Italia mediana con diversa distribuzione e compresenza.

L'ingrato traditore
jè dède una guanciata
quella faccia bbeata
patì tando dolor

Legato a la colònna
battuto e flagellato
di spine incoronato
fu il dolce Redendor

Piangea la cara madre
mirando il suo Signore
dicendo il gran dolore
resiste più non può.

Ecco lo mio Signore
la croce è preparata
di legno è fabbricata
portando il mio peccà.

Di morte è così grève
di morte è così atròce
questa pesante croce
come potrai portar.

In mezzo a dalle guardie
il bòn Gesù è ccaduto
nessun je porg(e) aiuto
al mio caro Signor.

Se cade l'omo ingrato
tolto Gesù il conforta
solo per lui è morta
ha tolto ogni peccà.

Piangea la cara madre
mirando il suo Signore
dicendo il mio dolore
il figlio mio do và.

Risponde l suo Signore
tutto quant appiagato
pe salvà ll'omo ingrato
in croce vo a morì.

Giunto nell'alto monde
il bon Gesù innocende
da quella ingrata gende
presto spogliato fu.

Poi lo nchiodòno in croce¹⁸
per l'una e l'altra palma
ciocché spira quell'alma
con più pena e dolor.

Il bòn ladrone allora
pentito del-zu(o) erròre
je dice oh mio Signore
ricordati di me.

Gesù Signore allora
col su(o) miliato viso
nel santo paradiso
òggi sarai con me.

Ècco l'etèrno Iddio
su la croce languènde
e con voce dolènte
Giovanni chiama a sé.

Disse fratèllo mio
io me ne vado al Padre
e la dolènde madre
la raccomando a te.

Ècco Gesù che mòre
al sepolcro se n(e) andò
e l'angioli dal cièlo
le glòrie a lui mandò.

Il giorno tèrzo intando
Gesù resuscitò
con sòni fèste e canti
nell'altro mondo andò.

¹⁸ La forma *inchiodòno* (terza persona plurale del passato remoto di inchiodare) viene realizzata come *inchiodòno* per esigenze di scansione ritmica.

10. **Anche a quellu vurdamu le cargagna, racconto**¹⁹

Registrato a Vallo di Nera il 15 giugno 2006. Riziero Flammini (voce).

Anche a quellu vurdamu le gargagna
Pe nnà verzo la fante di Berèni
così il vargaro della notte pènza
da rimannar a chi fa ripartènza
li giovini fanno pure resistènza
ma io ben anche mi tròvo in lontananza
parto pe nnàr abbraccicàr la mia speranza
ecco che viène il giorno della partènza
pizza e ciammèlle ne vènga abbunanza
chi trottarà più avanti e chi più addiétro
si marcia per annà verzo Spoleto
co capre pecore e montòni
verzo Amèlia si va con larghe mano
laggiù dove si trova da la gènte buòna
specie le mogli che di vignaiòli
che de fica ne dà quant uno v(u)òle.

11. **Da molto lo speravo, storia**

Registrato a Nocera Umbra il 9 giugno 2006

Settimio Riboloni (voce).

La composizione di storie avveniva di solito per raccontare o fatti cruenti che colpivano la fantasia o anche, come in questo caso, religiosi-devozionali. Erano i cantastorie che nelle fiere e nei mercati diffondevano i cosiddetti fogli volanti, che riportavano storie in ottave di endecasillabi o, come in questo caso, in sestine di ottonari, da loro stessi composte (Leydi 2001, pp. 173-191). I moduli melodici sui quali tali storie venivano cantate erano formalizzati in un numero limitato di varianti. Questa variante melodica, sulla quale Riboloni intona la storia da lui composta su Padre Pio, era ed è una tipica aria da cantastorie molto diffusa. È tradizionale anche il suo biglietto da visita che recita nell'ultima strofa: «abito a Stravignano mi potete trovar».

Da molto lo speravo
se voleva il buòn Dio
un dì da padre Pio
sarèi voluto andà
un dì da padre Pio
sarèi voluto andà.

¹⁹ Cfr. br. 4, p.172.

Benché molto distante
sui i monti del Gargano
noi c'incamminiamo
per andarlo a trovà
noi c'incamminiamo
per andarlo a trovà.

O padre santo e buòno
mèta dei pellegrini
lontani e dei vicini
ti vèngono a osannà
lontani e dei vicini
ti vengono a osannà.

Quel demoniaccio infame
che tanto ti ha osteggiato
simbolo del peccato
lo sapesti affrontà
simbolo del peccato
lo sapesti affrontà.

Anche dall'alto clero
fosti perseguitato
ma tu padre beato
sapesti sopportà
ma tu padre beato
sapesti sopportà.

Portasti sul tuo còrpo
le piaghe del Signore
quell'atròce dolore
per te fu carità
quell'atròce dolore
per te fu carità.

Tu che tanto pregasti
la vergine Mmaria
fa che l'anima mia
si potesse salvà
fa che l'anima mia
si potesse salvà.

A te mi raccomando
beato padre Pio
fa che potessi anch'io
ai piédi tuòi pregà
fa che potessi anch'io
ai piédi tuòi pregà.

Se mi ritieni indegno
ingrato peccatore
te lo chièdo di cuore
volermi perdonà
te lo chièdo di cuore
volermi perdonà.

Ti vorrèi domandare
con tanta cortesia
di questa vita mia
dimmi che (d)dévo fà
di questa vita mia
dimmi che (d)dévo fà.

Farò quanto tu vuòi
o padre buòno e santo
ma ti richièdo intanto
perdóno e pietà
ma ti richièdo intanto
perdóno e pietà.

Se potesse restare
questa piccola storia
a perenne memoria
di chi ti vuole amà
a perenne memoria
di chi ti vuole amà.

Se voléte sapére
chi ha scritto questo brano
abbito a Stravignano
mi potète trovà
abbito a Stravignano
mi potete trovà.

12. Bondì e buongiorno mia bella pastora, ballata
Registrato a Verchiano di Foligno l'11 giugno 2001.
Delia Nardi (voce).

In una lunga intervista in cui parla degli usi e delle tradizioni della zona, Delia canta anche l'intero repertorio da lei conosciuto, costituito oltre che dal canto rituale del "prosciutto" anche dalla Passione, e da stornelli e ballate. Tra queste ultime ricorda

una versione di *Donna lombarda* e questa ballata²⁰. L'integrità e la completezza della sequenza delle strofe è dovuta al fatto che Delia leggeva da un quadernetto le parole, che lei stessa aveva trascritto, per non dimenticare. Abbiamo riscontrato l'uso della trascrizione dei testi anche in altre occasioni, quando il repertorio non è più così vivo e così praticato e se ne teme la scomparsa.

Bondì e buongiorno mio bèlla pastóra
bondì e buongiorno si prènde e si dà
signor cavaliére si tènga più in là
bondì e bongiorno si prènde e si dà
signor cavaliére si tènga più in là.

Avete alcuni fijòli o signora
ne avevo uno stava a fà il militàr
sul regno di Napoli me l'hanno ammazzà
ne avevo uno stava a fà il militàr
sul regno di Napoli me l'hanno ammazzà.

Avete alcune fijòle o signóra
ne ho solo una sta su quel monticè
e sta pascolando le sue pecorè
ne ho solo una sta su quel monticè
e sta pascolando le sue pecorè.

Poco giudizio di padre e di madre
tenere una figlia lontano così
la gente che passa la pòle tradì
tenere una figlia lontano così
la gente che passa la pòle tradì.

La mia bambina l'è molto educata
la gènte che passa la lassa passà
signor cavaliére si tènga più in là
la gènte che passa la lassa passà
signor cavaliére si tènga più in là.

Il cavaliére regira il cavallo
poi se ne và su quel monticè
e tròva la (b)bèlla che stava a sedé
e poi se ne và su quel monticèl
e tròva la bella che stava a sedé.

²⁰ Un repertorio, che per le ballate è diventato il catalogo di riferimento, Nigra C., *Canti popolari del Piemonte*, 2 voll., Torino, Einaudi 1974 [1888]. Secondo la numerazione del Nigra *Donna lombarda* è il n. 1 e questa ballata la n. 78.

Bondì e bongiorno mio bèlla pastóra
bondì e buongiorno si prènde e si dà
signor cavaliére si tènga più in là
bondì e bongiorno si prende e si dà
signor cavaliére si tènga più in là.

Avete alcuni fratèlli o pastóra
ne avevo uno stava a fà il militàr
sul regno di Napoli ce l'hanno ammazzà
ne avevo uno stava a fà il militàr
sul regno di Napoli me l'hanno ammazzà.

Cósa fate vo adesso o pastóra
sola sola qui da per te
ho de la ròbba se véni con me.

Son dieciott'anni che io fò la pastóra
la ròbba dell'altri non l'ho mai portà
signor cavaliére si tènga più in là.

Nel mio baullino ce l'ho un vestitino
starébbe giusto sul tuo vitin
vièni pastóra se vòì venì.

Son dieciott'anni che io fò la pastóra,
i vestiti dell'altri non l'ho mai portà
signor cavaliére si tènga più in là.

Nel mio baullino ce l'ho le scarpette
nel mio baullino ce l'ho le scarpette
nel mio baullino ce l'ho le scarpette
vièni pastóra ma se le vòì métte.

Sì sì le scarpe signor cavaliér
perché la bréccia fa male ai pié
sì sì le scarpe signor cavaliér
perché la bréccia fa male ai pié.

Il cavaliére regira il cavallo
con una mano si tòglie il cappèllo
lèi con grido straziante riconosce il fratèllo
lèi con grido straziante riconosce il fratèllo.

13. **È vero che sèi nata pe rubare**, *Stornelli* [rrt]

Registrato a Norcia il 22 aprile 2006

Luca Balsana: voce; e organetto

Registrati in un'occasione di una festa familiare. Lo stornello, in questo caso, cantato ad una sola voce, viene eseguito con un ordine diverso quando si tratta di invece di stornellate a sfida con altri cantori, note anche come stornelli "a botta e risposta".

Si tratta di uno stornello che condivide la stessa struttura melodica, nella stessa occasione citata nella pasquarella *Oggi è quella giornata* (cfr. brano n.8), e viene eseguito dai Balsana soprattutto in occasioni di intrattenimento e spettacolo nelle feste alle quali essi sono invitati, anche con l'uso di un'amplificazione portatile che permette di rinforzare la voce.

È vvero che sei nata pe ru(b)bare
je l'hai rubati li raggi a lu sòle
je l'hai ru(b)bati li raggi a lu sòle

Je l'hai rubati li raggi a lu sòle
a la colomba j'hai ru(b)bate l'ale
a la colomba j'hai ru(b)bate l'ale

A la colomba j'hai ru(b)bate l'ale
a l'albero li frutti a me lu còre
a l'albero li frutti a me lu còre

14. **Se tutti quanti mi state a (a)scoltare**, *canto del prosciutto*

Registrato a Verchiano di Foligno l'11 giugno 2001.

Delia Nardi (voce).

Se tutti quanti mi state a (a)scoltare
quattro stornèlli ve farò sentire
quattro stornèlli ve farò sentire.

Io canto li stornèlli bèlli e brutti
ma canto sèmpre quelli de li prosciutti
ma canto sèmpre quelli de li prosciutti.

Questa è l'usanza del nostro paese
cantare lu prisuttu per le case
cantare lu prisuttu per le case.

Cantare lu prisuttu per le case
naturalmente a chi non è scortese
naturalmente a chi non è scortese.

In questa casa c'è nato un bambino
ce vòle lu prisuttu co lo vino
ce vòle lu prisuttu co lo vino.

In questa casa c'è nato n cappèllo
ce vòle lu prisuttu e lu più bèllo
ce vòle lu prisuttu e lu più bèllo.
In questa casa è nata na pupétta
ce vòle lu prisuttu e la spallétta
ce vòle lu prisuttu e la spallétta.

Rondìne che tu viéni da lontano
và da la mamma di questo bambino
và da la mamma di questo bambino.

Và da la mamma di questo bambino
porta l'augurio che noi gli facciamo
porta l'augurio che noi ji facciamo.²¹

D'auguri tanti tanti e più non pòsso
ma del prosciutto non ci date l'òsso
ma del prosciutto non gi date l'òsso.

Cantare lu prisuttu è na bbèlla còsa
se tutti quanti pórtono cchi ccòsa
se tutti quanti pórtono cchi ccòsa.

Sta storièlla nessuno la tiène a ménde
magnàno tutti e non portano gnènde
magnano tutti e non portano gnènde.²²

Cantare lu prisuttu è na còsa bèlla
se tutti quanti cantono na storièlla
se tutti quanti cantono na storièlla.

E se tu la storièlla non la canti
stasera lu prisciuttu no lu magni
stasera lu prisciuttu no lu magni

²¹ La sillaba forte di *porta* appoggiandosi alla parola seguente, nel gruppo ritmico, viene realizzata chiusa e non aperta.

²² Nella scansione ritmica gli accenti delle singole parole si posizionano secondo il seguente schema ritmico: *magnàno tùtti e non portàno gnènde*.

Sitta compagna mia che adèssu canto
che lu prisciuttu a me me piace tanto
che lu prisciuttu a me me piace tando.

Quando se va cantanno li prisciutti
quarce dispéttu lu facciamo a tutti
quarce dispéttu lu facciamo a tutti.

Quello che ve se dice non ci ha importanza
pure questo fa parte dell'usanza
pure questo fa parte dell'usanza.

15. Siamo un gruppo di fabresi, Maggio²³ [rrt]

Registrato a Fabro (Tr) il 10 aprile 2006.

Rodolfo Castorri, Elio Barzi, Alberto Castorri (voci maschili); Marisa Franci, Teresa Bianchi, Fabrizia Manieri, Vilma Paraciani, Valentina Mencarelli, Valentina Sargenti, Ilaria Manieri (voci femminili); Andrea Valterio (fisarmonica).

Abbiamo registrato il *Cantamaggio* di Fabro su richiesta qualche settimana prima della notte del maggio e "in funzione" la notte del 30 aprile. Il brano che qui presentiamo appartiene alla prima seduta di registrazione ed è stato scelto per la migliore qualità: infatti quando il 30 aprile abbiamo raggiunto in paese il gruppo dei cantori, era già molto tardi (provenivamo da Ficulle dove avevamo seguito i maggioli lungo tutte le tappe del corteo) e abbiamo potuto documentare solo le ultime fasi della manifestazione di Fabro.

Siamo arrivati a Fabro nel primo pomeriggio, dopo aver preso accordi con la presidente della Pro-Loce che coordina e promuove l'evento del cantamaggio fabrese. Il gruppo di cantori è una sorta di coro, del quale fanno parte uomini e donne di diversa età, che conosce oltre al *Maggio* molti altri brani e repertori, come stornelli, ballate ecc. (che in quell'occasione abbiamo registrato). In rosso, come abbiamo già segnalato all'inizio, vengono sottolineati i versi ripetuti almeno due volte. Ci sono stati anche casi di ripetizioni continue. La prima strofa apre il canto dove la rima del secondo e terzo verso identificano la ripetizione a rime incastrate. Nella seconda strofa dal verso «dite se si può cantare» al verso «altrimenti si fa partèzza» la ripetizione avviene per ragioni stilistiche e musicali. Ma abbiamo

²³ Brano registrato a Fabro (Tr). Eseguito da: R. Castorri; E. Barzi; A. Castorri; A. Valterio; M. Franci, T. Bianchi, F. Manieri, V. Paraciani, V. Mencarelli, V. Sargenti, I. Manieri.

documentato anche versioni con ripetizioni irregolare e non sequenziale dei versi in rima.

Le ripetizioni molto spesso vengono utilizzate per prendere tempo e per ricordare le strofe successive. A volte, raccontano i cantori, si ripetono anche per qualche dimenticanza e per non perdere il ritmo²⁴. In grigio, si ribadisce la versione non presente nel documento sonoro. Nel testo in grigio si rispetta la regola della strofa principali, cioè della ripetizione dal terzo al sesto verso della strofa.

Siamo un gruppo di fabresi
tutti pièni di coraggio
siam partiti da casa nòstra
per venire a cantar Maggio
siam partiti da casa nòstra
per venire a càntar Maggio

State su bòna massaia
se non altro per creanza
dite se si può cantare
altrimenti si fa partènzà
dite se si può cantare
altrimenti si fa partènzà

Sia lodato Gesù Cristo
rispondete sempre sia
che dal cièl ci dà l'acquisto
sia lodato Gesù Cristo
che dal cièl ci dà l'acquisto
sia lodato Gesù Cristo

È arrivata la mèrta al pòggio
quando il tèmpo è chiaro chiaro
la campagna che ha vantaggio
èsce aprile entra Maggio
la campagna che ha vantaggio
èsce aprile entra Maggio

Non piú rigido sciròcco
non piú lunga tramontana
che ci dona il bianco fiòcco
non piú gèlo alla fontana
che ci dona il bianco fiòcco
non piú gèlo alla fontana

²⁴ Dall'intervista a R. Castorri di Fabro.

Non si sènte più soffiare
quel ventaccio tanto ingrato
che ci fece tanto penare
dall'invèrno sémo fore
che ci fece tanto penare
dall'invèrno sémo fòre

E dal cièlo la tèrra implòra
coi suòi raggi così lucènti
da quel nido sòrti fòra
risveglià tutti i dormènti
da quel nido sòrti fòra
risveglià tutti i dormènti

Il vezzoso rosignoletto
solo solo in quel boschetto
che le fa le sue cantate
fa le bèlle serenate
che le fa le sue cantate
fa le bèlle serenate

Sòn fiorite le nostre campe
e la gente è più gradita
dalla grandine tu ci scampe
tutte l'albere e le vite
dalla grandine Dio ce scampe
tutte l'albere e le vite

Contadini rallegramente
vanno bène le simènte
vanno bène le simentate
contadine allègre state
vanno bène le simentàte
contadine allègre stàte

Si ristòri il pastorèllo
pasturando il sùo agnèllo
sul fiorito verde prato
viva Maggio e bèn tornato
sul fiorito verde prato
viva Maggio e bèn tornato

Maggio Maggio fiorentino
va salendo il fòrte grido
pe guernà le sue bestiòle
una caciòtta e na còppia d'òve
pe guerna le sue bestiòle
na caciòtta e na còppia d'òve

Maggio Maggio de le giglie
maritate le vòstre figlie
che non fanno più l'amore
viva Maggio ròse e fiore
che non fanno più l'amore
viva Maggio ròse e fiore

Maggio Maggio rugginoso
rimettètte sto còso
nella vostra tabacchièra
viva Maggio è primavèra
nella vostra tabacchièra
viva Maggio è primavèra

Se ce date del buòn vino
ve l'accresca San Martino
se ce date l'acquatèllo
crepasse la vacca col vitèllo
se ce date l'acquatèllo
crepasse la vacca col vitèllo

E con questo vi lasciamo
con la pace del Zignore
e di più che ringraziamo
tanto tanto e di cuòre
tanto tanto e di cuòre
viva Maggio ròse e fiore

16. **Docebo iniquos vias tuas**, *Miserere e Stabat Mater*

Registrato a Colfiorito di Foligno (PG) il 14 aprile del 2006.

Gruppo cantori del Cristo morto: D. Amici, D. Amici, E. Amici, F. Amici, A. Cantarini, D. Cantarini, E. Delicati, S. Delicati, P. Loreti, C. Mancini, G. Mancini, G. Mancini detto Nanni, M. Ricci, D. Santoni, G. Santoni; *Gruppo delle "Pie donne"*: A. Alessandri, D. Amici, R. Cellini, A. Delicati, E. Lolli, M. Mancini, S. Mancini, S. Morini, M. Paradisi, F. Santoni.

Abbiamo registrato l'intero brano del *Miserere* e *Stabat Mater* durante la processione che si svolge per le vie del paese la sera del Venerdì Santo. Per la registrazione è stata utilizzata una lunga asta che sosteneva il microfono e che, mantenuta sempre a una certa distanza per non disturbare il rito, veniva posizionata sopra il gruppo dei cantori e poi sopra quello delle pie donne.

C'è poi da notare che anche l'intonazione del canto è la stessa: ciò si spiega col fatto che il basso che intona il versetto si dà la nota con un diapason. Se si tratti di un

fenomeno strutturale del canto o di uno scarso controllo dell'intonazione, è un fatto ancora da investigare.

Gruppo maschile

Docebo
Docebo
iniquos vias tuas
iniquos vias tuas
et impii
ad te
convertentur

Gruppo femminile

Eia Mater fons amoris
me sentire vim doloris
fac ut tecum lugeam
fac ut tecum lugeam

Santa Madre deh voi fate
che le piaghe del Signore
siano impresse nel mio cuore

17. Segla la Vecchia, intervista²⁵

Intervista a P. Nofrini a San Martino in Colle di Perugia il 5 maggio 2004.

L'intervista si è svolta a casa di Pietro Nofrini che, essendo stato uno degli animatori del Segla la vecchia, sia quando il rituale era ancora praticato, sia nella fase di ripresa come rappresentazione, ricorda bene tutto nei minimi particolari. Nell'intervista, infatti, dà molte informazioni sia sul canto sia sulla rappresentazione teatrale. Nofrini conosce anche scioglilingua, indovinelli, storie che in quell'occasione non mancò di raccontarci. La sua bravura, come capocomico (coordinatore del gruppo) era nota anche ad altre compagnie del territorio (Compignano di Marsciano) con le quali spesso collaborava:

²⁵ Nell'intervista, molto più ampia, viene prima declamato e poi cantato il testo del *Segla la Vecchia*. Il corsivo nell'intervista indica quando l'informatore "parla in falsetto".

Sega la vecchia²⁶ è un vecchio racconto da farsi, perché si segava di Quaresima, perché direttamente la vecchia sarebbe una vecchia quercia, ... poi viene contrattata, dicono quanto *mi da?*, la buttano giù a terra e poi per fare quello o per fare l'altro. Dopo interviene il marito e incomincia a cercare la vecchia sua "*dove l'avete messa*", sta vecchina di qua, di là, di sopra e sotto, e dopo la trova. Ad un certo momento incominciano a chiamare il medico, che era malata, che era quello, che era l'altro, e dopo va a finire che la vecchia ad un certo momento muore e dopo tutte le sue trasgressioni, e finisce la vecchia. E la canzone sarebbe così, quando che sonivamo tutti insieme, eravamo dieci, dodici compresi suonatori, carabinieri, prete, medico, diavolo, amico, chierichetto, somaro, i segantini c'erano, s'andava dalle famiglie, al tempo mio e si diceva se ci facevano segare la vecchia, e allora se loro ci dicevano sì, tutti fuori in coro s'incominciava a cantare: "*Buonasea, padroni di casa, son tre giorni che siamo per la via, se ci fate la gran cortesia, la zia Rosa ci fate segar?* Allora uno rispondeva: "*Si!*". *Ringraziamo i gentili signori che il permesso ci han dato di entrare, la condanna dovranno ascoltare, di questa vecchia zolante che è qua!*". Ed intanto eravamo entrati tutti sulla cucina, e la vecchia incominciava a ballare un pochino col suonatore, gli faceva na tarantellina, e dopo diceva: "*Questa vecchia zolante sborniona, vuol ballare, con modo assa rdito, non ha temenza nemmeno del marito, e sempre al ballo lei vorrebbe star, ma ora che giunti che siamo a quaresima, non è tempo di stare a ballare, ma è tempo di stare a pregare i nostri cari che sono nel ciel*". Allora detto così la vecchia incominciava a cosà e voleva ballare, e allora incominciava... lei a ballare faceva la tarantella, dice: "*E' inutile miei cari che ciarlare, le vostre ciarle in fumo sono andate, di tutti i tempi e di tutti i dì, io mi voglio divertì, sì sonatore sì, fammi una tarantella, col vecchio*

²⁶ Cfr. G., Baronti G., Palombini G., Parbuono D. (a cura di), *Sèga, seghin', segamo.... Studi e ricerche su "Sega la vecchia in Umbria"*, III tomi, Perugia, Morlacchi, 2011, p. 721; sugli stessi argomenti viene intervistato Nofrini nella rilevazione n° 9 del 13.10.2010.

«Si tratta di un "Sega la vecchia" diffuso nelle aree meridionali del perugino, in cui si sente l'influsso dei "Sega la vecchia" toscani nei dialoghi cantati tra la Vecchia e il Vecchio e nella figura stessa della Vecchia che non presenta l'ambiguità Vecchia-Quercia, ma esibisce un comportamento platealmente adulterino che spinge il marito a intervenire facendola segare. Ciò che caratterizza marcatamente la tipologia è la presenza e l'importanza del ruolo dell'Amante che fa il suo ingresso in scena all'inizio della rappresentazione amoreggiando pubblicamente con la Vecchia e provocando l'ira del geloso Vecchio. Il tema della contesa Vecchio-Amante è centrale anche nella scena in cui la Vecchia viene segata, in quanto i due si disputano le parti della Vecchia, quella superiore e quella inferiore, con battute oscene e doppi sensi»: G., Baronti G., Palombini G., Parbuono D. (a cura di), 2011, pp. 743-744.

tabacco n voglio ballà". E la vecchia andava a prendere il vecchio per andar a ballà, e invece il vecchio non voleva: *"Imbecille, di una vecchia, non ti senti vergogna, sei peggio della rogna, non ti posso più veder. Eran quei tempi lieti che io ti amavo tanto, ed ora c'è il campo santo che sta aspettando a te,* gli diceva il vecchio, e lei rispondeva: *"Oh vecchio vecchio tutto inferocito, non ti ricordi la tua Carolina nei teneri baci, a 18 ani l'eri il primo amore e a 60 anni mi tronchi la vita. E dopo rispondevno i fijoli che stavano lì ad aspettare ppe segà: "Fa bene brutta infame se ti ammazza! Al babbo l'hai mandato in fanteria, a noi figli non c'hai fatto prender moglie, regina tu sei stata delle troie!"* E dopo veniva tutta la cosa che facevano

direttamente il dottore., il prete e incominciavano a segà e doppo dicevano: *"Se la lama di questa è d'acciaio, l'è più dura di una balena, che ti rompe il fil delle rena, e in due pezzi tu devi mori!* E allora giù, la vecchia cadeva per terra". Poi dopo arrivava l'amico e incominciava a litigare tra il vecchio e l'amico perché l'amico diceva che era la sua e che c'eva stata di là... e allora dopo un certo momento via il vecchio l'ha preso a sotto a l'amico comincia a baruffà, e sotto il vecchio incominciava a dire: *"Giteme a chiamà i carubiniere, che m'amazza quisto, giteme²⁷ a chiamà i carubiniere"*. Dopo arivano i carabinieri e volevano sapere com'era il fatto, allora lui diceva che aveva la sua, allora io dicevo che era la mia e n centra niente. Allora famo na cosa, adè aspetta di scherzà, che facemo o la dividemo, ne facemo n pezzo per uno facemo n pezzo per uno, tu prendi l'pezzo n su io quillo n giù" e l'altro dice "qua n se tonto!" ... C'erano tante battute dell'amico e tante battute del vecchio perché quanno che l'amico diceva: *questo ha detto qui, e diceva c'ha da avè m buchino, ci ha da avè m buco!*", apetta, adè facemo na cosa, c'ha da avè m buco: *"tu atappa quil dietro che io atappo quillo davanti! ...Que tu qui adesso senti enna eva tanto cocchina e che je volevo tanto bene, questo lo diceva l'amico, je volevo tanto bene l vede lia, quanto è brava, con dito giva a moto, dice giva a sessanta a l'ora e a sessantanove a ribultcava.*

Noi una mattina di domenica siamo partiti alle nove del mattino, quattordici persone eravamo, coi suonatori, tutti chi portava i canestrini di uova, allora ci davano le uova, l'emo posate le uova su due famiglie, perché da quanto era pieno sempre il cesto, otto, dieci uova, allora c'erano, e semo tornati alle una di notte di domenica, dalla mattina alle nove, sempre su tutte le famiglie. Allora c'erano

²⁷ Trad.: 'Andatemi'.

le famiglie, si parla del '47-48, perché io due o tre anni prima so andato a fare il militare, c'avevo 17- 18 anni, a 19 anni so andato a fare il militare, del '50, ero tornato del 51, '47, '48, '46 poco dopo la guerra ho incominciato a segà sta vecchia, proprio era na pazzia, e ancora dopo sempre perché era tramandata da generazione in generazione sta vecchia, dai pori nonni il padre, eccetera è stata sempre... e adesso un po' smentita, ma comunque incomincia a riprende. Na volta s'andava sulle famiglie, adesso le famiglie non ci so più si va alle sagre, ma è così, più o meno”.

5.3 I, forme e contesti.²⁸

Calabria

Nella mole di registrazioni del Corpus ci sono generi, forme, stili diversi. In questa lista scelta prendiamo in esame alcuni esempi analizzando alcuni tratti musicali peculiari della polifonia calabrese con una particolare attenzione ai documenti del repertorio religioso che contengono esempi interessanti di polifonia orale.

In particolare, ci soffermiamo ad analizzare alcuni aspetti del brano *Gesu 'mmiù*²⁹, che è costituito da dodici strofe costituite ciascuna da un distico iniziale cantato da

²⁸ I documenti sonori qui riportati sono stati raccolti a Mesoraca, un paese in provincia di Crotone.

Per l'ascolto del repertorio calabrese (Mesoraca, Kr) cfr. pp. 482-486.

²⁹ Si tratta di una lauda penitenziale per la quaresima composta da S. Alfonso Maria de Liguori. Pubblicata per la prima volta nel 1738 dal beato Gennaro Maria Sarnelli, sembra essere stata composta alcuni anni prima, come scrive Noel Londoño C. Ss. R. in *Se entregó per nosotros: Teología de la Pasión de Cristo en San Alfonso de Liguori*, Roma, Collegium S. Alfonsi de Urce, 1997. Diffuso dalle Alpi alla Calabria le varie versioni di questo canto religioso tramandato fino ai giorni nostri nella tradizione popolare, si discostano dal testo originario principalmente per l'ordine ed il numero delle strofe. In alcuni casi il soggetto femminile (vale a dire l'anima del fedele che contempla le parti martoriate del corpo di Cristo) viene sostituito da uno maschile, il singolare dal plurale. Il popolo si è nutrito della dottrina e della spiritualità di Sant'Alfonso. Sant'Alfonso da ragazzo ricevette una preparazione musicale da uno dei più quotati maestri del tempo, Gaetano Greco. Del suo talento diede un mirabile saggio nel *duetto tra l'anima e Cristo*, composto ed eseguito nel 1760, il cui manoscritto originale fu rinvenuto nel 1860 al British Museum di Londra da un suo discendente Federico de Liguori. Ma il popolo ha amato sant'Alfonso soprattutto per le sue *Canzoncine*, come per esempio, *Tu scendi dalle stelle; Quanno nascette ninno; O bella mia speranza, Dal tuo celeste trono*.

Il canto nella versione mesorachese presenta delle modifiche significative: manca la strofa d'avvio, cioè l'incipit, che dà il titolo al canto "*Gesù mio con dure funi*", è aumentato il numero delle strofe. Il ritornello non è "*Sono stati i miei peccati, Gesù mio, perdon, pietà*" oppure "*Sono stata io l'ingrata, Gesù mio, perdon, pietà*", ma "*Siamo stati noi gli ingrati ecc.*". Vengono ulteriormente semplificati gli attributi usati per indicare le parti del corpo: in una delle versioni più antiche: *dure funi / bella faccia / sacre membra /nobil fronte /dolce bocca / sacre mani / stanchi piedi / l'amante cuore*. Nel testo mesorachese gli attributi si riducono a due: 'bello' e 'santo'. In una strofa vengono chiamati in causa

una solista e da un distico finale sempre identico cantato in coro da cinque donne³⁰, nella forma di una polifonia a due voci. Di seguito, riporto il testo della prima strofa, evidenziando in grassetto la parte cantata dall'intero coro:

Gesu 'mmio sta santa testa
che di spine l'hai 'ncoronata
e siamo stati noi gli ingrati
Gesu 'mmio perdonno pietà

Il distico finale viene ripetuto due volte in ciascuna strofa. La segmentazione musicale nella parte polifonica non rispetta la scansione metrica. La prima frase musicale, più lunga, "riveste" anche le prime parole (*Gesu 'mmio*) del verso finale. L'incipit del primo verso è eseguito da una delle due donne che cantano le parti solistiche, mentre il coro interviene sulla quarta sillaba del verso e si muove generalmente in terze parallele.

Il brano pare richiamare il modo minore, ma, come è ben noto, è meglio evitare riferimenti del genere nell'ambito di tipologie musicali come quelle in questione. Un elemento interessante, in questo senso, è l'uso di un intervallo piuttosto flessibile al termine del primo segmento polifonico, che termina sulle parole "*Gesu 'mmiu*" del quarto verso di ogni strofa. Il fatto che ci siano più voci e che l'intonazione sia a volte non stabile fa sì che in ogni caso la valutazione di questi intervalli sia da intendere come valutazione media; tuttavia, è evidente – anche sul piano percettivo – che

gli Ebrei. Modificata è anche la struttura metrica originaria costituita da due distici: distico strofe + distico ritornello: in entrambe i versi sono ottonari, ma il primo è sempre piano, il secondo sempre tronco e nel primo distico è sempre una forma verbale alla terza singolare del passato remoto. Nel ritornello la forma tronca è 'pietà' che risulta in allitterazione con il precedente '*perdon*'. Nella versione mesorachese le forme verbali sono alla terza plurale e si alternano il passato prossimo ed il passato remoto. La forma al plurale anche nel ritornello sta ad indicare l'intera comunità cittadina che partecipa al dolore ed attribuisce a sé stessa la colpa del sacrificio di Cristo. Interviene qualche coloritura dialettale:

piettu con dittongazione in sillaba chiusa; *gamme* con l'assimilazione progressiva del nesso *-mb-*; e le forme aferetiche delle parole che entrano in composizione con la preposizione 'in-': '*nchiodati* che nel testo originario mancano completamente: Gesù mio, con dure funi/come reo, chi ti legò? /*Sono stati i miei peccati Gesù mio, perdon, pietà./Gesù mio, la bella faccia /chi crudele ti schiaffeggiò?/Gesù mio, di fango e sputi/chi il bel volto t'imbrattò?/Gesù mio, le sacre membra/chi spietato ti flagellò?/Gesù mio, la nobil fronte/chi di spine ti coronò?/Gesù mio, sulle tue spalle/chi la croce ti caricò?/Gesù mio, la dolce bocca/chi di fiele t'amareggiò?/Gesù mio, le sacre mani/chi di chiodi ti trapassò?/Gesù mio, gli stanchi piedi/chi alla croce t'inchiodò?/Gesù mio, l'amante cuore/chi con lancia ti trapassò?/O Maria quel tuo bel figlio/chi l'uccise e lo straziò?*

³⁰ Agnese Pellegrino, Angela Brizzi, Filomena Brizzi, Carmina Brizzi e Caterina Brizzi.

spesso gli intervalli sono più ampi dell'intervallo di terza minore che ci si potrebbe aspettare.

Un elemento d'interesse è anche l'innalzamento progressivo dell'intonazione nel corso del brano. A 'guidarlo', almeno in una certa misura, è la dinamica 'per accumulo' del testo, che identifica una per una le parti del corpo di Gesù straziate nella Passione e termina con l'evocazione del dolore di Maria per la perdita del figlio. Un processo che, inesorabilmente, conduce ad un progressivo aumento dell'enfasi emotiva che può essere alla base del progressivo innalzamento dell'intonazione nel corso dell'esecuzione.

La logica dell'innalzamento dell'altezza del centro tonale nel corso di una esecuzione di un canto a più parti è in effetti piuttosto diffusa nei contesti esecutivi paraliturgici del sud Italia – ma si ritrova altrove, consapevole ed esplicitata in sofisticati meccanismi di competizione fra gruppi (Sassu 1979).

Nel caso in questione, indubbiamente, lo scenario contestuale previsto, costituito dalle paraliturgie della Settimana Santa (ed in particolare del Venerdì Santo) esercita certamente una significativa influenza sull'espressività delle voci femminili, benché la registrazione considerata sia stata realizzata fuori contesto. A Mesoraca, sottolinea A. Ricci, l'esistenza di uno spazio musicale femminile che «appare connotato dai caratteri di una estemporaneità quasi naturale entro cui affiorano comportamenti che rimandano al carattere domestico, non rappresentativo della socialità femminile» (Ricci 2012, p. 68) e che si manifesta in forme dualistiche con lo spazio maschile proprio nell'universo di suoni dell'evento religioso del Venerdì Santo.

In effetti il blocco delle polifonie femminili presenta alcuni tratti piuttosto ricorrenti nel far musica delle donne delle regioni meridionali, o meglio di un certo far musica diciamo così convenzionalmente connesso alla tradizione contadina. Una pratica esecutiva il cui impianto, considerando il risultato sonoro, si può far rientrare nella categoria delle polifonie a parti parallele (Agamennone 1996), seppur con varie significative peculiarità: come già visto, e come si vedrà oltre, l'esito sonoro, infatti, non è una regolare sovrapposizione di linee melodiche, ma presenta molteplici singolarità nella condotta delle singole parti, dovute ai

significativi processi di personalizzazione del canto ben evidenti anche ad un ascolto da lontano.

L'aspetto timbrico è senz'altro l'elemento che colpisce di più: l'emissione sforzata, lacerata, a gola chiusa e con una intensità molto elevata, destinata a risuonare all'aria aperta, frutto di specifici gesti vocali, di impostazione dell'emissione per vari aspetti ancora non adeguatamente analizzata. All'ascolto appare evidente un meccanismo performativo basato su delle precise regole di comportamento musicale, con una peculiare componente di piacevolezza del cantare insieme. Una piacevolezza che risponde a specifici criteri estetico-musicali, non coincidenti con i criteri più comuni del *mainstream* musicale, certamente frutto di lunghe consuetudini esecutive.

Cantare insieme, in parti separate sulla base di saperi trasmesse oralmente, è un modo del tutto particolare di fare musica; è un modo di usare il proprio corpo, interamente immerso entro un flusso sonoro, di fare esperienza con esso secondo schemi comportamentali definiti e modi di pensare accettati da un gruppo di persone, che determinano particolari forme di solidarietà fra gli esecutori.

Nel caso delle donne qui in questione, l'organizzazione dei suoni è incardinata intorno al ruolo principale di una voce solista che fa partire l'esecuzione, guidandone il fluire per tutta la sua durata. Si tratta di un ruolo di responsabilità, solitamente affidato ad esecutori che alle qualità musicali associano anche particolari "doti umane", godono cioè della stima e della fiducia come persone da parte delle altre esecutrici (Macchiarella 2012). La performance di questa voce, dunque, si staglia nel complesso dell'esecuzione specialmente negli attacchi, per il resto amalgamandosi con le altre. Queste, a loro volta, seguono certamente la prima, ma non in maniera anodina e subordinata, secondo l'idea comune di "parti di accompagnamento" nelle cosiddette "musiche d'arte" o, di norma, negli impianti omofonici del mondo della *popular music*. Ciascuna voce femminile si colloca su una parte specifica, sopra, sotto o eventualmente sulla stessa linea di quella che fa partire il canto, rispettandone i caratteri generali della condotta melodica ma inserendo dei forti elementi di personalizzazione, delle vere e proprie firme musicali. Fra gli altri, esempi evidenti di ciò si hanno in brani come *Affaccia bedda*, o *Cioparedda* o *Giuiuzza*, dove soprattutto le parti superiori rispetto a quella iniziale

presentano tratti di singolarità oltre che timbrica anche negli attacchi, nei portamenti, nel passaggio da un suono al successivo. E lo stesso si può dire anche a proposito dell'andamento ritmico: sia nelle strutture nel cosiddetto impianto libero (come *Giuiuizza*) sia in quelle con strutture regolari (il ritmo puntato di *Affaccia bedda*), ad un ascolto attento emergono brevi allungamenti/accorciamenti nella durata dei suoni che si possono interpretare come ulteriori firme personali dell'esecuzione.

Questa selezionata raccolta documentata di materiali orali rinvia ad una idea di gruppo musicale come incontro fra più individualità che emergono in un impianto esecutivo di per sé non tecnicamente elaborato e a carattere sostanzialmente inclusivo. Dunque, una situazione ben diversa, per dire, dalle polifonie esclusive che richiedono forme di estrema specializzazione – nel senso di *ars polifonica* – similmente a quanto accade nelle musiche strumentali (Agamennone 1996). Qui si ha a che fare con forme alle quali molte donne, almeno in teoria, fra quelle del paese (a condizione di aver ascoltato prima il canto ed essere interessate alla sua esecuzione) potrebbero prendere parte. Nel concreto, tuttavia, il risultato musicale non è una sovrapposizione di voci indifferenziate, ma una manifestazione di diverse individualità.

Per contrasto, si ascolti il *Rosario* dove la finalità devozionale crea un sostanziale amalgamarsi delle varie voci nelle due parti, dall'andamento tendenzialmente regolare.

Sulle peculiarità del ritrovarsi a cantare insieme delle donne, l'analisi antropologica di Ricci evidenzia come essa sia imperniata sulla partecipazione ai rosari come «momenti emergenti di un comportamento rituale dai chiari connotati sociali in cui il dato acustico è fortemente significativo» (Ricci 2012, p. 166) da cui deriva l'articolarsi di gruppi di esecutrici che:

pur apparendo casuale avviene lasciando agire dinamicamente legami di variabile resistenza il cui intreccio dà luogo a ciò che potremmo definire “gruppo rionale”. Si tratta di un'entità sociale esclusivamente femminile dai labili contorni e in costante fluttuazione: alla continua ridefinizione della composizione del gruppo contribuiscono, infatti, comportamenti di solidarietà,

di reciproco aiuto e di particolare vicinanza e intimità affettiva ed emotiva insieme a dinamiche di conflittualità, di contrapposizione e di vera e propria litigiosità (Ricci 1996, p. 218).

La dimensione timbrica, e in particolare l'emissione vocale tesa, è una caratteristica che è stata da tempo osservata nell'ambito delle musiche dell'Italia meridionale e di altre zone dell'area del Mediterraneo. Si tratta di un aspetto su cui per lungo tempo si è ritenuto di non poter effettuare analisi e comparazioni, essenzialmente perché i dati timbrici esulano, inevitabilmente, dai parametri di altezza e temporali che la notazione pentagrammatica è capace di fissare. Bartók, nel 1955, riteneva che questa dimensione dovesse necessariamente essere esclusa dalla trascrizione e dunque dall'analisi:

Nella trascrizione di musica popolare si possono prendere in considerazione soltanto due dimensioni: l'altezza del suono (cioè quella verticale) e il ritmo (cioè quella orizzontale). La terza dimensione, che riguarda l'espressione e il colore, può benissimo essere scartata. Non abbiamo infatti segni sufficientemente esatti per indicare l'espressione (salvo i noti ma generici segni dinamici), e assolutamente nessuno per dare l'idea del colore del timbro (Bartok 1997).

Le procedure di analisi permettono anche un'osservazione accurata delle strutture intonative. Il ballo *fischiettu e sunàte*, eseguito con un flauto, si basa su una struttura scalare con un grado inferiore rispetto al centro tonale (a distanza di un semitono) e quattro gradi superiori. I gradi superiori sono strutturati sostanzialmente secondo il modo maggiore, con una significativa differenza del III e del IV grado rispetto ai corrispondenti gradi temperati.

Un aspetto interessante, sia per gli stimoli che offre per l'analisi, sia per il particolare 'sapore' che il coro di donne è capace di trasmettere, è anche l'unisono delle voci che si ascolta al termine di ciascuna delle strofe di *Giuùzza*. Sul piano delle suggestioni estetiche, è un bel sentire: le voci spinte delle donne, sovrapponendosi e moltiplicando la stessa altezza, hanno una brillantezza che colpisce. Sul piano dell'analisi, è interessante scoprire che anche la forma apparentemente più 'neutra'

e meno accattivante di strutturazione del discorso musicale a più voci può essere indagato e può rivelare aspetti che in prima istanza possono passare sottotraccia. Le cinque voci intonano nella frase musicale finale, un testo con parti nonsense che si ripete identico in coda a tutte le strofe: *olì olà e Maria olà*

Le voci, dunque, arrivano alla conclusione del periodo musicale sulla stessa vocale, una [a] che è sostanzialmente coerente nelle dieci emissioni ed è caratterizzata da un'emissione particolarmente aperta ed avanzata (entrambe le formanti che caratterizzano la vocale sono significativamente più alte rispetto all'emissione standard della [a] dell'italiano).

Tuttavia, pur intonati sulla stessa nota, nella stessa posizione, con simile (e considerevole) durata, sulla medesima vocale, gli unisoni cantati si rivelano – come era da aspettarsi – in parte diversi fra loro. Innanzi tutto, l'altezza assoluta, così come si è visto in precedenza per *Gesu mmìu*, cresce progressivamente da una strofa all'altra. In secondo luogo, il timbro, pur sostanzialmente simile, presenta alcune variazioni.

Il fenomeno dello spostamento di (almeno) una delle voci all'ottava inferiore – dunque, con trasformazione dell'unisono in ottava – è particolarmente evidente nella conclusione dell'ultima strofa. Si tratta, con ogni verosimiglianza, di un fenomeno di diplofonia legato all'affaticamento vocale e al progressivo innalzamento dell'altezza nel corso della performance.

Le considerazioni che abbiamo qui proposto sul repertorio scelto, oltre a “solleticare” l'orecchio, a rievocare memorie più o meno lontane di altri ascolti, a suggerirci percorsi rapsodici di analisi, ci suscitano altre curiosità e domande, a cui si può dare risposta solo attraverso una conoscenza più appropriata e consapevole di questo mondo musicale. È una delle virtù che l'esperienza musicale ha, d'altra parte, quella di far sì che l'ascolto dei “documenti sonori” possa rappresentare – per così dire – un viatico e un approccio per la conoscenza delle persone che li producono, con gusto e perizia, e del senso che attribuiscono al loro fare.

In tal modo da questi ascolti si potranno certamente ricavare utili indicazioni, provando un modo originale di “guardare” la musica, e soprattutto avendo a disposizione uno strumento che gli permette di apprezzare la ricchezza, la

ricercatezza, le peculiarità di suoni che altrimenti potrebbero risultare strani, forse, addirittura, stonati.

In effetti, come gli schemi precedenti prospettano eloquentemente, larga parte degli esempi musicali ascoltati fanno consapevolmente riferimento a sistemi di intonazione diversi rispetto a quelli consueti dell'ottava temperata a cui siamo abituati. Al di là dei vari fenomeni di alzamento, variazione intervallare e simili, pare evidente che i vari cantori, in buona sostanza abbiano in mente modelli di articolazione dei rapporti sonori "altri", verosimilmente, nel passato, alquanto variegati e comunque diversi rispetto alla nostra comune suddivisione dell'ottava in dodici gradi equidistanti.

Di certo le altezze e le successioni di suoni che si ascoltano in brani come *Sugnu venutu*, *Mamma vaju a caccia*, *Levate bedda*, nella *ninna nanna* e nel *riepitu* funebre, nelle polifonie femminili di cui si è detto, e così via, risultano, nella sostanza, estranei al cosiddetto "acquario sonoro"³¹ in cui tutti oramai siamo coinvolti. La pervasiva diffusione degli strumenti di registrazione/riproduzione sonora e dei mass-media, come è noto, mentre spinge sempre più a pensare la musica come un oggetto da ascoltare più che qualcosa da fare ha una fortissima influenza sulla nostra percezione, condizionandola in profondità.

La continua esposizione alla «musica medializzata» – che ci avvolge anche quando non vogliamo ascoltarla - standardizza infatti le nostre aspettative, la nostra fruizione, il nostro gusto: in una parola, fa sì che risulti normale solo la musica che esce dagli altoparlanti, con i propri modelli estetico-formali costruiti esclusivamente sul ricorso al sistema con temperamento equabile, emblematicamente rappresentato dalle note emesse dal pianoforte.

La musica mediatica, sempre presente anche contro la nostra volontà, uniforma le nostre aspettative, il nostro modo di apprezzarla e i nostri gusti. In altre parole, rende normale solo la musica che proviene dagli altoparlanti, con i suoi modelli

³¹ Nota metafora di Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962. In questo testo Eco discute il concetto di "opera aperta" e le sue implicazioni nell'arte contemporanea, inclusa la musica. L'"acquario sonoro" è un'espressione utilizzata da Eco per descrivere un ambiente sonoro in cui il pubblico può immergersi e interagire attivamente con gli elementi musicali presenti.

estetici e formali basati esclusivamente sul sistema a temperamento equabile³², simbolicamente rappresentati dalle note del pianoforte.

Registrazioni come queste documentate per il Corpus (al pari di tante registrazioni storiche degli anni Cinquanta-Sessanta e prima), aprono dunque uno squarcio su mondi musicali ineluttabilmente perduti, ci offrono delle suggestioni su altri sistemi musicali, altri modi di usare e ascoltare i suoni, senza tuttavia permetterci di ricostruirli integralmente. Come tutte le registrazioni, anche quelle qui in questione hanno infatti l'insuperabile limite di offrire un'immagine parziale di una realtà musicale, un frammento di cui va sempre contemplato un margine (più o meno ampio a seconda dei casi e del tipo di metodologia d'indagine adoperata) di casualità: comunque sia, gli stessi esecutori, anche a distanza di pochi minuti, in un'altra registrazione avrebbero eseguito diversamente gli stessi brani. Solo attraverso analisi continue in vivo, incentrate su concreti eventi performativi – con la partecipazione di ascoltatori locali i quali, nei contesti tradizionali, hanno sempre un attivo ruolo di controllo, facendo in tal modo musica anch'essi (Ricci 1996, p. 192) è possibile interpretare e cercare di ricostruire un sistema musicale. Per di più, la registrazione di suo finisce inevitabilmente per separare l'esecuzione musicale dal proprio contesto, alimentando un'idea di musica pura (Cook 2005), meramente rappresentabile in termini di combinazioni di suoni assoluti, ciò che, in ultima analisi, è sempre agli antipodi rispetto a qualsiasi pratica musicale trasmessa oralmente.

³² Il temperamento equabile, noto anche come sistema temperato, offre uno standard di uguaglianza tra gli intervalli dell'ottava per risolvere problemi legati alla scala pitagorica e alla scala naturale, specialmente per quanto riguarda il cambio di tonalità. In questo sistema, utilizzato nella musica occidentale, l'ottava è divisa in 12 gradini (semitoni) con intervalli uguali, consentendo di cambiare o trasportare la tonalità dei brani senza problemi di intonazione, sia nella scrittura musicale che nell'esecuzione con strumenti o voce. Per approfondimenti si veda Cannas S., *Musica e Matematica: l'algoritmo CHAS* https://www.luciocadeddu.com/tesi/Cannas_triennale.pdf.

Elenco brani | CALABRIA

Le seguenti forme musicali rappresentano una selezionata scelta estrapolata dal repertorio musicale dei canti tradizionali raccolti nel territorio di Mesoraca (Kr). Nella trascrizione verbale³³ si sono adottate semplici convenzioni per indicare alcuni suoni non presenti nell'alfabeto italiano. Nella rappresentazione grafica dei testi sono stati seguiti i criteri della trascrizione fonetica "larga", e sono stati usati i segni dell'alfabeto italiano anche per indicare eventuali tratti dialettali o di italiano locale. Semplici annotazioni rendono più agevole la comprensione del rapporto pronuncia-grafia, della successione delle sequenze ritmiche e delle concrete realizzazioni fonetiche. Si riportano una serie di canti, le cui forme sono state approfondite e analizzate in altri capitoli³⁴. In questa sede si illustrano il testo dei canti, la trascrizione, e informazioni a mo' di scheda sintetica. In rosso sono segnalate le ripetizioni canore, le ricorrenze e i ritornelli, e in grigio viene indicata la versione completa del brano.

1. **Giuiùzza parri**³⁵, *canto a più voci*

Registrato a Mesoraca il 3 febbraio 1997 Voci: Filomena Brizzi (Mena), Angela Brizzi, Carmina Brizzi, Caterina Brizzi, Agnese Pellegrino.

I canti d'amore rappresentano il tema più diffuso nei repertori della musica popolare e in quella di tradizione orale in tutta la Calabria. Anche nei repertori della tradizione orale molte sono le varianti dei canti che parlano di incontri amorosi, di amori impossibili, di storie struggenti, e anche di tante storie inventate.

³³ Solo di alcuni nessi consonantici sono evidenziati i segni diacritici (in corsivo) come l'alveolare affricata, indicata con *tr*, cfr. 'tree' in inglese; e anche il nesso *str* in corsivo per la pronuncia di *strata* 'strada', *strina* 'strenna'; la retroflessa o cacuminale è indicata con la doppia consonante *dd* in corsivo, come per es. in *bedda*. Per le strofe non presenti nella registrazione si è adottata la convenzione di indicarle in grigio e tra parentesi quadre. Tra parentesi tonda con tre puntini sono invece indicate le parole o i frammenti di frasi pronunciate dai cantori, quando il loro significato risultava indecifrabile o palesemente incoerente con il contesto del verso o della strofa.

³⁴ Cfr. cap. 6, p. 283 *Refrain, loop e forme brevi nella musica di tradizione orale*.

³⁵ Registrato a Mesoraca. Voci: Filomena Brizzi (Mena), Angela Brizzi, Carmina Brizzi, Caterina Brizzi, Agnese Pellegrino. Traduzione: "gioia ricordi quei luoghi/ quando si muore ti parlavo segretamente/ le mani nel petto ti mettevo/ tu mi hai detto amore fai quello che vuoi/tu mi hai detto di fermarmi ed io mi sono fermata/gusto gli ho dato ai pensieri tuoi/ girate a *tuvàgghia* bianca e mettili la tua firma che la mia non manca/ non mi lasciare che io non ti abbandono/a *dispensata* 'la dedica' va con la canzone/ il bene se non si perde non si nomina". Per i suffissi e le alterazioni dei nomi, pronomi e aggettivi cfr.: "Lamanna, 1998, pag. 52.

Questo canto polivocale, noto anche come *cantu a oli oledda* è stato registrato fuori contesto, per ragioni logistiche, in un'aula della scuola media del Ritiro³⁶ con la partecipazione di Agnese Pellegrino, apprezzata per la sua bravura canora insieme alle sorelle Brizzi, ed è anche stata l'occasione per ascoltare diverse varianti e altre forme di canto.

La complessità dell'esecuzione di questo canto, rispetto ad altre tipologie, non ha permesso molto la sua diffusione nonostante sia conosciuto e cantato anche ad una voce soprattutto dai cantori anziani e ultimamente dai più giovani. Esiste di questo canto una versione recitata ad una voce, memorizzata e presentata come un racconto³⁷.

Eh giuiuzza t'arricuerdi a chiddi lúechi³⁸
eh giuiuzza t'arricuerdi a chiddi lúechi
olì olà e Maria olà

oi quannu segretamente te parráva
oi quannu segretamente te parráva
olì olà e Maria olà

io le manu intra lu píettu te mintía
io le manu intra lu píettu te mintía
olì olà e Maria olà

oi tu me dicísti amúri fa cchi bbúe³⁹
oi tu me dicísti amúri fa cchi bbúe
olì olà e Maria olà

oi tu me dicísti cìessi ed io cessai
oi tu me dicísti cìessi ed io cessai
olì olà e Maria olà

gustu le diezi ari penzieri tui⁴⁰
[ppe dare gustu a ri vuliri tui]
olì olà e Maria olà

³⁶ Lo stesso quartiere in cui si trova la Chiesa del Ritiro, tra le soste importanti della processione del Venersì santo.

³⁷ È molto frequente tra i cantori citare i canti più per tipologia (*a oli oledda*, *a cioparedda*, *a lassa e pia*) che per titolo. Sovente accade anche durante le performance musicali, nelle occasioni di festa, sia private e sia pubbliche, di eseguire strofe di diversi canti solo perché accomunati dallo stile. Una sorta di mixaggio vocale di varie tracce con i tempi e la velocità giusta come un dj farebbe nelle proprie performance.

³⁸ Gioia mia, amore mio ti ricordi in quei luoghi. È l'innamorato che invita la sua "giuiùzza" al ricordo di quei luoghi amorosi.

³⁹ "Fai quello che vuoi".

⁴⁰ Gusto gli diedi ai pensieri tuoi. *Diezi* > forma arcaica sostituita da *l'aju datu*.

[Vòtate a tuvaghja iànca
Mintacce a firma tua ca mia nu manca
olì olà e Maria olà]

oi nu mme lassare ca io nu t'abbannunu
oi nu mme lassare ca io nu t'abbannunu
olì olà e Maria olà

A dispenzata va ccu ra canzuna⁴¹
u bbene si u sse perda u sse ventùma⁴²

2. **Jiennu e capadirtu**, *canto a più voci* [rrt]

Registrato a Mesoraca il 15 febbraio 1997 Voci: F Brizzi, A. Brizzi, C. Brizzi, C. Brizzi, A. Pellegrino.

Nel canto⁴³ si parla di uno corteggiatore inquieto che non ha pace. Va su e giù, *de capadirtu de penninu* appunto, per vedere dove andrà l'amata. Parte la prima voce, Carmina, e intona il primo verso. Le altre, Agnese, Angela e Caterina si aggiungono nella ripetizione della parte finale del primo verso, mentre la seconda voce entra subito dopo intonando mezzo verso *de capadirtu e de penninu*. Il finale è grottesco: *e si nu ra sienti 'e se non la senti, riferito al messaggio, alla canzone, e cchi vorre nzurdare 'che tu potessi perdere l'udito'*. Un chiaro invito a prestare molta attenzione.

E jìennu de capadirtu e de penninu
olì olà e Maria olà

ui a ruga è chjina e me parìa vacante
olì olà e Maria olà

Io mo m'addimmànnu
oi di la cchiù bicina
olì olà e Maria olà

oi duve è juta a la bedda
dduecu avanti
olì olà e Maria olà

⁴¹ La dedica finale va con il canto. Quello della dedica nella parte finale del canto è una pratica molto diffusa tra i cantori.

⁴² Traduzione: 'il bene se non si perde non si nomina, non si menziona'.

⁴³ Le voci del canto polifonico: Filomena Brizzi (Mena), Angela Brizzi, Carmina Brizzi, Caterina Brizzi, Agnese Pellegrino.

oi una me d'icia
oi che juta e penninu
olì olà e Maria olà

oi natra me d'icia
oi ca pregare santa
olì olà e Maria olà

io vaju ara gghiesa
e ra scalù⁴⁴ tutta
olì olà e Maria olà

oi ti la putìa bidire
a bedda mia
olì olà e Maria olà

oi idda seduta
oi ccu na facce russa
olì olà e Maria olà

oi mmienzu lu virde
ccùemu c'è merìa⁴⁵
olì olà e Maria olà

e mo l'aiu cantata
e si la senti
olì olà e Maria olà

e si nu ra senti
e chhi vorre nzurdàre
olì olà e Maria olà

3. **Affaccia bedda**, *canto a più voci*

Registrato a Mesoraca il 15 febbraio 1997 Voci: Filomena Brizzi (Mena), Angela Brizzi, Carmina Brizzi, Caterina Brizzi, Agnese Pellegrino.

Affaccia bedda mia de sa firnesta
Jettàme nu garofale e sa grasta⁴⁶
e lu tirun lallèru e lu tirun lallà

⁴⁴ "Frugo", "guardo attentamente".

⁴⁵ "Come ci stava bene", "come era adeguata".

⁴⁶ Lanciami un garofano di questa pianta, se me lo lanci lo troverò più velocemente.

Si mi lu jìetti io lu trùevu lestu
Sinnò nterra⁴⁷ me cada e mi se guasta⁴⁸
e lu tirun lallèru e lu tirun lallà

Io mi lu stipu⁴⁹ ppe le⁵⁰ mìegghiu feste
nu garofalu d'amore e tantu basta
e lu tirun lallèru e lu tirun lallà

Affaccia bedda mia si me vue vidire
nue ne furnìmu de licenziare
e lu tirun lallèru e lu tirun lallà

Vigliante di sospiri e di sugghiuzzi⁵¹
e nu me fanu e tie e licenziare
e lu tirun lallèru e lu tirun lallà

Ebbì, ebbì, ebbì a staziona e ferrovia
lu santu era de pagghia e s'annegaru a bedda mia

4. **A chista ruga**, *canto a più voci* [rrt]

Registrato a Mesoraca il 7 febbraio 1997 Voci: Filomena Brizzi (Mena), Angela Brizzi, Carmina Brizzi, Caterina Brizzi, Agnese Pellegrino.

Per amore si fa di tutto. Anche minacce e richieste bizzarre, ma in questo canto tutto si trasforma in un'atmosfera un po' grottesca. In questo canto⁵² il pretendente ha scelto una delle due figlie, Rosa, di cui si è perdutoamente innamorato perché *Rosa li cce trasuta intra lu core* 'è entrata nel suo cuore'. E se i parenti l'ostacoleranno ricorrerà ai ferri corti: "pugnale e sangue fino al mare", e non manca il tribunale dove si affrontano cause d'amore e si spendono soldi, ma sempre suoceri resteranno.

⁴⁷ "Per terra".

⁴⁸ "Rovina".

⁴⁹ "Custodisco".

⁵⁰ *le* sta al posto di *re*.

⁵¹ "Singhiozzi".

⁵² Eseguito da: Filomena Brizzi (Mena), Angela Brizzi, Carmina Brizzi, Caterina Brizzi, Agnese Pellegrino.

Oi a chista ruga⁵³ e c'è nu palummaru⁵⁴, joi bella
Oi nu palummàru, *cioparedda*⁵⁵

Oi chi ce pianu i nidi i cacciaturi, joi bedda
E joi li cacciaturi, *cioparedda*

Oi ce di na mamma ccu due figghie bedde, joi bedda
Oi ccu due figghie bedde, *cioparedda*

Oi una se chiama a Rosa e n'atra Juri
Oi una Rosa e n'atra Juri, *cioparedda*

A Rosa a vùegghiu e a Rosa ma te dare
Rosa mi cce trasuta⁵⁶ intra lu core
si li parienti nu mma vùelu dare

più u pugnale e le spaccu lu còre
u sangu u fazzu⁵⁷ jire u mare mare
Rosa resta da mmie chi mora mora

pue ninne jamu d'intru tribunale
duve se fanu e cause d'amore
jàmu ara curte nu ve difenniti
sordi cacciati e sòciari me siti

5. Oi na nova amante, canto a *oli oledda*, o a più voci. [rin]; [rrt]
Registrato a Mesoraca il 13 febbraio 1997 Voci: F. Brizzi, A. Brizzi, Carmina Brizzi,
C. Brizzi, A. Pellegrino.

Questo canto è stato registrato a richiesta. Una delle cantore, Angela Brizzi in una lunga intervista ci ha raccontato della passione del canto, dei contesti e delle occasioni della musica. Se si considera la modalità del canto, a più voci e senza strumenti, è ipotizzabile che sia nato o innestato nel repertorio dei canti di lavoro (la raccolta delle olive e delle castagne), ma anche nelle feste della sfera privata e nelle occasioni di convivialità sociale.

⁵³ "In questo rione".

⁵⁴ "Colombaia".

⁵⁵ *Cioparedda* significa formosetta, tonda, paffuta, paffutella. «Il sufisso *edda* oltre a esprimere l'idea della piccolezza e della graziosità, possono esprimere anche quella della bruttezza, della volgarità o del disprezzo. È anche la tipologia del canto, *cantu* a *cioparedda*» (Lamanna 1998, p. 52).

⁵⁶ "Entrata".

⁵⁷ "Faccio".

Oi na nova amante te vena da salutare
olì olà e Maria olà

io salutu le firneste, porta e mura
olì olà e Maria olà

oi puru li mastri oi chi la fravicaru⁵⁸
olì olà e Maria olà

ed io salutu a vùestru patre cchiù de tutti
olì olà e Maria olà

e da vostra mamma oi chi ve deza⁵⁹ latte
olì olà e Maria olà

io pùe salutu a ttie crucetta d'ùeru⁶⁰
olì olà e Maria olà

oi ppe ssa vuccuzza oi chi te fai d'amare
olì olà e Maria olà

6. **Simu arrivati**⁶¹, *canto di questua*; [rrt]

Registrato a Mesoraca (Kr) il 15 febbraio 1997 Voci: F. Brizzi, A. Brizzi, C. Brizzi, C. Brizzi, A. Pellegrino.

Noto anche come *a strina* 'la strenna', un canto di questua, di richiesta di doni, molto conosciuto sia tra le nuove che tra le vecchie generazioni. Per tutto il periodo di Natale, Capodanno ed Epifania il canto viene eseguito in coro, a una, a due voci o più, ed è spesso accompagnato da strumenti musicali tradizionali (zampogne, ciaramelle, *zuchizùchi*, 'tamburo a frizione', ma anche fischietti e flauti). Le strofe di questo canto non vengono mai eseguite nello stesso ordine, tranne quelle iniziali e quelle finali che terminano sempre con una dedica.

Durante il periodo natalizio, fino a vent'anni fa si usava andare in giro per il paese, a presentarsi a casa di amici e parenti, suonando e cantando a due voci la nascita *du Segnùre*, improvvisando una sequenza di strofe dialettali che partivano da *Simu*

⁵⁸ "Che la costruirono".

⁵⁹ "Vi ha dato", forma arcaica e poco usata.

⁶⁰ "D'oro".

⁶¹ Cfr. cap. 6, p. 283 *Refrain, loop e forme brevi nella musica di tradizione orale*: si veda l'esempio musicale "*Simu arrivati ...*" riportato a p. 311 nel paragrafo *Ripetizioni e brevità nei repertori del Sud Italia. Dal coro del Venerdì Santo al canto "a fronna"*.

arrivati a su palazzu d'oru fino a canta lu gaddu e scùetula re pinne. Come già evidenziato, la registrazione “non in funzione” ha permesso di indagare sulla memorizzazione di un numero di moduli verbali maggiore di quelli che vengono eseguiti durante la *questua* rituale. Ora il rito musicale, a parte qualche sporadica performance di zampognari nelle scuole e per le strade del paese, si è spostato nella sfera intima delle mura domestiche. Nel periodo natalizio è il canto più conosciuto e viene eseguito anche con strumenti elettrici.

Simu arrivati **a su palazzu d'oru, a su palazzu d'oru**
nu mme cumména de passare avanti

ca c'è na donna **ui cùemu na banneru, ui cùemu na banneru**⁶²
ogne capiddu porta diamante

e bbue luciti **oi cùemu lùcia**⁶³ l'ùeru, **oi cùemu lùcia l'ùeru**
cùemu lùcia a lampa all'annu Santu
mmiènzù sta casa **oi c'è nu tavulinu, oi c'è nu tavulinu**
ed Anciulina chi pìa ru vinu

mmiènzù sta casa **oi c'è penna na lampa, oi c'è penna na lampa**
e ad Anciulina a vidu na Santa

mmiènzù sta casa **oi c'è na pettinissa, oi c'è na pettinissa**
e da Catarina a vidimu na principissa

mmiènzù sta casa **oi c'è penna nu catu, oi c'è penna nu catu**
e chiddu chi rigistra u vidimu n'abbucatu

du professore **oi minn'era scurdatu, oi minn'era scurdatu**
patrone chi lu via de sette stati

mmiènzù sta casa **oi c'è vidu na lampa, oi c'è vidu na lampa**
e ara sorella mia a vidu na santa

e de Agnesicedda oi minn'era scurdata⁶⁴, oi minn'era scurdata
patrone chi l'avìa de chidda casa

te vidu girare **oi cùemu na lumèra**⁶⁵ **oi cùemu na lumèra**
la casa chi canti la strina

⁶² “bandiera”.

⁶³ “Luccica”.

⁶⁴ “Dimenticata”.

⁶⁵ “Lume”.

e quantu pini **oi c'è da ru Pìntu, oi c'è da ru Pìntu**
tant'anni nu ne càmpanu li mariti

e quantu pini cc'è da ra muntagna
tant'anni nu te campa ra tua cumpagna

ne vorre fare **oi de se bone feste, oi de se bone feste**
ppe quantu a Roma c'è su porte e finestre

ne vorre fare oi de li boni anni, oi de li boni anni
ppe quantu a Roma cce spànnanu⁶⁶ panni

ne vorre fare tantu de lu vinu
quantu ne curra⁶⁷ a Tacina a penninu⁶⁸

a san'Antùeni **oi li nn aje pregare, oi li nn aje pregare**
su purcedduzzu nu mma fa cantare

canta lu gaddu⁶⁹ e scùetula⁷⁰ re pinne
ve lassu a bbona notte e jamuninne⁷¹

7. **Pianciti turturelle**, *canto del Venerdì santo*⁷²

Registrato a Mesoraca (kr) il 23 marzo 2005. Voce: F. Brizzi.

Questo canto fa parte del repertorio processionale del Venerdì Santo. Si può ascoltare "*a fermu*" quando appunto si ferma il corteo della processione. Solitamente viene intonato anche in precisi luoghi⁷³ dell'itinerario della processione, quando il corteo entra nella chiesa dell'Immacolata.

Pianciti⁷⁴ sorelle, pianciti a Gesù
pianciti turturelle ch'è mùertu Gesù
è morta la vita, la gemma d'amore
è morta la gioia di questo mio cuore

⁶⁶ "Stendere".

⁶⁷ "Scorre".

⁶⁸ "Pendio".

⁶⁹ "Gallo".

⁷⁰ "Scuote".

⁷¹ "Ce ne andiamo", composto da *jamu* "andiamo" e *ni nne* "ce ne".

⁷² Voce di F. Brizzi.

⁷³ I luoghi precisi coincidono sempre con l'esecuzione precisa delle strofe.

⁷⁴ "Piangete".

e si avvissimu chistu core piannissimu ccu dolore
e d'apriessu de Maria ppe *truvare* lu nùestru ziu
e Giuvanni e Matalena chi piannianu ad avuta⁷⁵ vuce

e d'apriessu de Maria di piedi oi de la cruce
pianniti sorelle, pianniti a Gesù
pianniti turturelle ch'è mùertu Gesù

8. **Gesu mmio**⁷⁶, *canto del Venerdì santo*

Registrato a Mesoraca (Kr) il 15 febbraio 1997. Voci: F. Brizzi (Mena), A. Brizzi, C. Brizzi, C. Brizzi, A. Pellegrino.

È uno dei canti centrali della processione del Venerdì Santo⁷⁷, il cui testo è adattato su una base di una melodia profana. Nella musica vocale, fin dal XII secolo, quello di

⁷⁵ "Alta".

⁷⁶ Lauda penitenziale per la Quaresima composta da S. Alfonso Maria de Liguori. Pubblicata per la prima volta nel 1738 dal beato Gennaro Maria Sarnelli. Sembra essere stata composta alcuni anni prima, come scrive Londoño 1997. Diffuso dalle Alpi alla Calabria le varie versioni di questo canto religioso tramandato fino ai giorni nostri nella tradizione popolare, si discostano dal testo originario principalmente per l'ordine ed il numero delle strofe. In alcuni casi il soggetto femminile (vale a dire l'anima del fedele che contempla le parti martoriate del corpo di Cristo) viene sostituito da uno maschile, il singolare dal plurale. Il popolo si è nutrito della dottrina e della spiritualità di Sant'Alfonso. È difficile trovare chi non abbia letto o pregato con *Le Visite al SS. Sacramento a Maria SS.ma, La pratica di amar Gesù Cristo, Le Massime eterne, Le glorie di Maria, L'apparecchio alla morte, La via della salute, Il gran mezzo della preghiera* ecc. Sant'Alfonso da ragazzo ricevette una preparazione musicale da uno dei più quotati maestri del tempo, Gaetano Greco. Del suo talento diede un mirabile saggio nel duetto *tra L'anima e Cristo*, composto ed eseguito nel 1760, il cui manoscritto originale fu rinvenuto nel 1860 al British Museum di Londra da un suo discendente Federico de Liguori.

Il canto nella versione mesorachese presenta delle modifiche significative: manca la strofa d'avvio, cioè l'incipit, che dà il titolo al canto "*Gesù mio con dure funi*", è aumentato il numero delle strofe. Il ritornello non è "*Sono stati i miei peccati, Gesù mio, perdon, pietà*" oppure "*Sono stata io l'ingrata, Gesù mio, perdon, pietà*", ma "*Siamo stati noi gli ingrati* ecc.). Vengono ulteriormente semplificati gli attributi usati per indicare le parti del corpo: in una delle versioni più antiche: *dure funi / bella faccia / sacre membra / nobil fronte / dolce bocca / sacre mani / stanchi piedi / l'amante cuore*. Nel testo mesorachese gli attributi si riducono a due: 'bello' e 'santo'. In una strofa vengono chiamati in causa gli Ebrei. Modificata è anche la struttura metrica originaria costituita da due distici: distico strofe + distico ritornello: in entrambe i versi sono ottonari, ma il primo è sempre piano, il secondo sempre tronco e nel primo distico è sempre una forma verbale alla 3 sing. del passato remoto. Nel ritornello la forma tronca è 'pietà' che risulta in allitterazione con il precedente 'perdon'. Nel testo mesorachese le forme verbali sono alla terza plurale e si alternano il passato prossimo ed il passato remoto. La forma al plurale anche nel ritornello sta ad indicare l'intera comunità cittadina che partecipa al dolore ed attribuisce a sé stessa la colpa del sacrificio di Cristo. Interviene qualche coloritura dialettale: *piettu* con dittongazione in sillaba chiusa; *gamme* con l'assimilazione progressiva del nesso *-mb-*; e le forme aferetiche delle parole che entrano in composizione con la preposizione 'in-': *'nchiodati*.

⁷⁷ È la giornata in cui si ricorda la morte di Cristo sulla croce e tradizionalmente si ripete il percorso con la processione. Tutte le campane del paese s'*ammutanu* "tacciono" in segno di lutto. Secondo il rito romano le campane suonano per l'ultima volta la sera del Giovedì santo per poi tornare a suonare

sostituire un testo cantato per un altro, pur non apportando modifiche alla musica, era un metodo abbastanza diffuso. Era infatti la tecnica tipica della tradizione poetica europea con cui un testo veniva composto ricalcando melodie preesistenti. Viene cantato in italiano, con alcuni tratti lessicali dialettali, durante la processione *du Segnùre mùertu* intorno *aru Stinnàrdù*, che indica sia il gruppo dei cantori che in quella precisa zona della processione intona il canto⁷⁸, e sia il drappo nero, sorretto da un'asta a cui sono legati sei lunghi *cìnguli*, cordoni tenuti dai cantori vestiti di nero. Di questo canto sono state documentate due versioni: la prima, che qui proponiamo, è eseguita a richiesta al gruppo delle voci femminili, e la seconda invece è stata registrata in funzione durante la processione del Venerdì Santo.

Gesu mmio sta santa testa
che di spine l'hai ncoronata

e siamo stati noi gli ingrati
Gesu mmío perdono pietà
e siamo stati noi gli ingrati
Gesu mmío perdono pietà

Gesu mmio sta bella fronte
che di spine l'hai ncoronata

e siamo stati noi gli ingrati
Gesu mmío perdono pietà
e siamo stati noi gli ingrati
Gesu mmío perdono pietà

Gesu mmio sta bella faccia
che i giudei la schiaffeggiarono

e siamo stati noi gli ingrati
Gesu mmío perdono pietà
e siamo stati noi gli ingrati
Gesu mmío perdono pietà

Gesu mmío quel tuo costato
che i crudeli lo traforarono

a festa durante la veglia di Pasqua. La processione viene organizzata dalla *Congrea*, la Confraternita della SS. Immacolata.

⁷⁸ Esistono altre precise zone della processione in cui il gruppo dei cantori intona i canti processionali (*cantu ara Madonna, cantu ara Naca, cantu aru Calvariu*).

*e siamo stati noi gli ingrati
Gesù mmíó perdono pietà
e siamo stati noi gli ingrati
Gesù mmíó perdono pietà*

Gesù mmíó stu santu píettu
che i crudeli lo trapassarono

*e siamo stati noi gli ingrati
Gesù mmíó perdono pietà
e siamo stati noi gli ingrati
Gesù mmíó perdono pietà*

Gesù mmíó sta santa pancia
che alla croce ti sta in bilancia

*e siamo stati noi gli ingrati
Gesù mmíó perdono pietà
e siamo stati noi gli ingrati
Gesù mmíó perdono pietà*

Gesù mmíó ste sante gamme
che alla croce ti stanno stanghe

*e siamo stati noi gli ingrati
Gesù mmíó perdono pietà
e siamo stati noi gli ingrati
Gesù mmíó perdono pietà*

Gesù mmíó sti santi píedi
che alla croce tu l'hai nchjodati

*e siamo stati noi gli ingrati
Gesù mmíó perdono pietà
e siamo stati noi gli ingrati
Gesù mmíó perdono pietà*

Gesù mmíó ste sante braccia
che alla croce tu l'hai nchjodate

*e siamo stati noi gli ingrati
Gesù mmíó perdono pietà
e siamo stati noi gli ingrati
Gesù mmíó perdono pietà*

Gesù mmíó ste sante mani
che alla croce tu l'hai nchjodate

*e siamo stati noi gli ingrati
Gesù mmíò perdono pietà
e siamo stati noi gli ingrati
Gesù mmíò perdono pietà*

Gesù mmíò sta santa bocca
che i giudei l'avvelenarono

*e siamo stati noi gli ingrati
Gesù mmíò perdono pietà
e siamo stati noi gli ingrati
Gesù mmíò perdono pietà*

Oi Maria quel tuo bel figlio
che l'uccise(ro) e lo (de)rubarono

*e siamo stati noi gli ingrati
oi Maria perdono pietà
e siamo stati noi gli ingrati
oi Maria perdono pietà*

9. Paesaggio sonoro del Calvario (suoni ripetitivi)

Registrato a Mesoraca (Kr) il 20 marzo 2008 durante la processione del Venerdì Santo.

Il Calvario è la parte più interessante di tutto lo spazio sonoro sacro della processione del Venerdì Santo. Prima del corteo si avverte il suono - *u rùmmu, u strùsciu, u fragàsciu* - delle *tocche tocche* 'le tràccole', ingegnose scatole di legno, di diverse dimensioni, con manovelle e ingranaggi interni che producono fragorosi suoni, ripetitivi, scoppiettanti, poi la percussione continua delle catene e delle lance che i giudei battono sulla croce di Cristo scalzo e sanguinante, e ancora si aggiunge il suono cupo della trombetta del capo dei giudei, e poi ancora le vigorose voci dei cantori. Tutto questo rappresenta il paesaggio sonoro rituale.

10. Ninna nanna ⁷⁹

Registrato a Mesoraca (Kr) il 10 gennaio 2012. Voce: F. Marrazzo

⁷⁹ Lamento funebre recitato da F. Marrazzo. Traduzione: dormi bello mio, dormi e cresci come i pesci crescono nel mare, dormi bello mio, dormi e riposa come tu riposi nelle rose...

Dormáme bbieddu miu dormáme e criscia
cúemu li pisci criscianu aru mare
dormáme bbieddu miu dorma e riposa
cúemu ripúesi tu intra le rose.

11. **Ninna nanna**

Registrato a Mesoraca (Kr) il 6 aprile 2008. Voce: F. Brizzi

Dormáme bbedda mia che fattu notte
dormáme bbedda mia si vue durmire
ca l'ura è tardu e ru caminu è lùengu

Dormáme bbedda mia e criscia
Oi cùemu aru mare criscianu li pisci
Dormáme bedda c'aje e fatigare
Ca l'ura è tardu ed ame⁸⁰ ripusare

12. **Rìepitu**, lamento funebre⁸¹

Registrato a Mesoraca (Kr) il 15 gennaio 1998. Voce: F. Marrazzo

Paparieddu miu, joi cchi pena chi me lassi a mmè
gioia mia, paparieddu miu, gioia da vita mia,
paparieddu miu, duve me vai tu stamatina gioia mia
paparieddu miu, e tuni paparieddu miu
ccu chine te si currivatu⁸² stamatina diaciamìlu
ccu chine te si currivatu gioia mia
paparieddu miu, gioia mia
gioia mia du core mio, paparieddu miu

⁸⁰ "Dobbiamo".

⁸¹ Abbiamo evidenziato in rosso l'intero lamento perché le ripetizioni sono risultate irregolari di ogni parola, di ogni verso. Anche la sequenza dei versi non rispettava un ordine. Del primo verso: "*frate, figghiuma, figghiuma cchi de patútu figghiuma*", si ripeteva "*frate*" tre volte con enfasi diverse. Anche la parte finale del verso "*figghiuma cchi de patútu*" la ripetizione era irregolare. Abbiamo documentato l'intero verso ripetuto e frammentato in tutte le sue parti.

⁸² "Arrabbiato".

13. **Riepitu**, lamento funebre ⁸³

Registrato a Mesoraca (Kr) il 4 gennaio 1999. Voce: R. Giordano

U riepitu è il lamento funebre ‘straziante’ che fino agli anni Settanta/Ottanta era possibile intravedere ancora nei cortei funebri e nelle veglie, come un vero e proprio rituale arcaico. Capelli sciolti, viso graffiato, parole di dolore, sospiri e pianti infiniti, sguardi assenti. In questa ritualità corporea avveniva l’esorcizzazione del dolore. Si presentavano così le prefiche, le donne che andavano a piangere nei funerali degli altri. Ma anche le spose, le madri e le figlie che perdevano i loro amori. Questa lamentazione è stata registrata nel periodo tra Capodanno e l’Epifania, ma generalmente viene ripetuta in tutte le feste dell’anno.

frate, fíggiuma, fíggiuma cchi de patútu fíggiuma,
frate miu, frate, niputíeddu miu, nipute miu,
niputíeddu miu, duve si jútu niputíeddu miu,
duve me vai, duve me vai, niputíeddu miu, frate miu,
fraticíeddu miu, duve vai, frate, duve vai frate,
oi má .

14. **Rosario per le quaranta ore**⁸⁴

Registrato a Mesoraca il 25 febbraio del 2001. Voce F. Garibaldi.

Questa versione del rosario, noto col nome “per le 40 ore” è stato registrato nella chiesa del Ritiro durante il Carnevale. A guidare il rosario c’era F. Garibaldi. Nella prima parte, intonata da tutto il coro in modo eterofonico, si può notare la struttura di quattro distici di endecasillabi con rime alternate su una melodia popolareggiante (Stumpo 2000, p. 100).

I parte

Gesù quannu te vidu intrà sta sfera
tutta l’anima mia mi se ristora.

⁸³ Lamento funebre recitato da R. Giordano. Traduzione: «Fratelli’, fratello, fratellino mio, fratello, fratello, figlio mio, figlio mio che ti è successo figlio mio, fratello mio, fratello, nipotino mio, nipote mio, nipotino mio, dove sei andato nipotino mio, dove vai, dove vai, nipotino mio, fratello mio, fratellino mio, dove vai fratello, dove vai fratello, oh mamma». Lamento eseguito dall’informatrice, rivolta verso una foto e una candela accesa, per ricordare i defunti. Il lamento diventava sempre più forte man mano che si menzionavano i ricordi dei cari estinti. Oggi, quello di lamentarsi davanti ad una immagine è un rituale quasi scomparso, ma non del tutto. In ogni casa c’è sempre un angolo con le foto dei morti e qualche candela accesa, a cera o elettrica.

⁸⁴ Rosario cantato, e ripetuto, in chiesa durante la Quaresima

Tu de lu pièttu mio si ra bannerà
E de l'anima mia sarai la gioia.

Coro

Riccu trisùeru mio de primavera
ricchizza ca ru munnu u ssi 'nne trova.

Te vuèghju amare io de serva vera
amare a ttie Gesù finà ch'io mùeru.

II parte coro

Recitazione salmodiata del Padrenostro

III parte

Core bbieddu e core amatu
De Gesù sacramentatu.

Io ti adoro in tutte l'ore
Core bbieddu del mio Signore.

E ra lancia ha trapassatu
E de spine s'è circondatu.

Io ce fidu le mie speranze
Ccu Gesù sacramentatu.

15. Rosario per le 40 ore, coro⁸⁵

Registrato a Mesoraca il 20 febbraio del 2004.

Voci: coro polifonico "Matteo Lamanna",

Il coro polifonico "Matteo Lamanna esegue, nella chiesa del Ritiro per la prima volta e a richiesta un rosario cantato.

Gesù quannu te viju intra sa sfera
tutta l'anima mia mi se ristora

tu de lu pièttu miu si ra bannerà
e de l'anima mia sarai la gioia

riccu trisuoro miu de primavera
ricchizza c'aru munnu u ssinne trova

te vùegghju amare iu de serva vera
amare a ttie Gesù prima chio mùeru

⁸⁵ Coro polifonico "Matteo Lamanna" diretto da Stefano Cropanese. In questo caso nell'esecuzione del rosario cantato non è stata inserita nessuna ripetizione.

16. **Sugnu venutu de luntanu**, *canto a più voci*
Registrato a Mesoraca (Kr) il 10 febbraio del 1997.
Voci: Giglio G.; Ferrazzo D.; chitarra battente: Giglio G.

Questo brano a tre voci, di cui una solista e due di accompagnamento, detto *a cioparedda*, in stile tipicamente mesorachese, è presente anche in diverse zone del Cosentino. Si tratta di una serenata, ampiamente documentata dallo studioso calabrese Lombardi Satriani, molto diffusa anche nel circondario. La denominazione “a cioparedda” prende il nome dalla ripetizione verbale alla fine di ogni verso (Ricci-Tucci 1997).

Io sugnu venutu **de luntanu apposta**
Oi de luntanu apposta cioparedda

Mo ppe te purtare **oi su core mputire⁸⁶ joi bbedda⁸⁷**
E su core mputire cioparedda io figghjama, oi

Joi su core **nu ppo stare** e grida forte **joi bbedda**
E **nu ppo stare** a forza cioparedda

Joi ccu ttie giuiuzza **sinne vò benire joi bbedda**
Oi sinne vo benire cioparedda

Ma ppe te purtare oi su core mputire
Joi **su core nu ppo stare** e grida forte
Joi ccu ttie giuiuzza oi sinne vò benire

17. **Mamma vaju a caccia**, *canto a più voci⁸⁸*
Registrato a Mesoraca (Kr) il 5 gennaio del 1997.
Voci: Giglio G.; Ferrazzo D.; Perri G.; chitarra battente: Giglio G.

Si tratta di una chiara allegoria della morte. Nel canto infatti si narra di un figlio che desidera andare a caccia e lo fa sapere alla madre che non gli nasconde la sua preoccupazione. Nel brano si accenna ad una sorta di dialogo-contrattazione tra il

⁸⁶ *Mputire* col significato di non potere, ma anche di in potere. Per portarti questo cuore impotente, oppure per portarti questo cuore in tuo potere, impossessato da te. Il verbo *mputire*, ormai in disuso, è stato documentato e registrato in conversazioni tra anziani. In altri contesti simili viene utilizzato il verbo *mpuci endecasillabi re* ‘spingere’.

⁸⁷ I due versi.

⁸⁸ Brano eseguito da G. Perri, G. Giglio, D. Ferrazzo.

ragazzo e la Santa morte, ma anche ad un preciso desiderio, quello di non voler *né monaci né prieviti* ed essere *purtatu*⁸⁹ *a menzannote ccu ru scuru*⁹⁰.

Oi **mamma mamma** vuegghju jire a caccia
a fare la caccia della **sarvaggiòna**⁹¹
o figlio **figghju** u cce jire a caccia
ca troverai la morte ppe ra via

oi nno nno mannala morte ncuntraria
a chi **ve ncerca [...] morte via**
a chi **vo ncerca io l'aiu truvatu**
pigghjate e cose e venitìnne ccu mmie

mort(i)e io tile ddugnu *treccentu* ducati
pigghjate all'atru e lassa jire a mmie
si forra statu ppe dinari nguantu
u cci nne forranu cchju ricchi are vie

io mi la fazzu oi na nova turrera
duve tu morte nu cce pue venire
ti la pue fare oi de treccientu e mille
ca le de manu mie nu scapperai.

18. **Levate bedda**, *canto a più voci*⁹²

Registrato a Mesoraca (Kr) il 5 gennaio del 1997.

Voci: Giglio G.; Ferrazzo D.; Perri G.; chitarra battente: Giglio G.

Di questo canto esistono diverse versioni a una o più voci. Solitamente, in tutte le performance tradizionali, viene rispettato il primo distico. Mentre la sequenza delle strofe in questo brano non segue un ordine preciso. Il brano completo ha molte strofe. In questo contesto è stata scelta una forma breve (documentata isolatamente) per evidenziare la particolare intonazione della prima voce, e delle altre che ruotano ripetendo i due versi intorno al solista.

Lévetè bbédà levate
levete u cchiù durmíre

⁸⁹ "Essere accompagnato al cimitero".

⁹⁰ "Al buio".

⁹¹ "Selvaggina".

⁹² Brano eseguito da G. Perri, G. Giglio, D. Ferrazzo.

lévete bbéd̄da levate
levate u chhiù durmíre

a sira te cúrchi tardu e ra matína u tte vue levà...

Cuemu me si simpatica, o brunettina mia
bruna du core miu cùemu te fazzu ad abbannunà

19. Vennari de marzu⁹³, *canto a più voci*

Registrato a Mesoraca (Kr) il 6 febbraio del 1997.

Voci: Giglio G.; Ferrazzo D.; Perri G.; chitarra battente: Giglio G.

U vennari de marzu ‘il venerdì di marzo’ narra delle gesta del brigante Galera Sparmato. Siamo in pieno Ottocento. *Galera, il capo, sparati, ammazzati, mùertu, feriti, corpi, pistole* sono infatti le parole-chiave che emergono nel canto. E la modalità dell’esecuzione polivocale a più voci che restituisce un maggiore tono di tragicità alla storia. Anche di questo canto esistono diverse versioni, diffuse in tutta la Calabria, con testi differenti, a volte anche reinterpretati completamente con altri significati, specie negli ambienti neomelodici. Una pratica ricorrente tra i cantori durante la performance musicale è quella di suggerirsi i versi. Esattamente come in questo brano. Il testo in grigio è la versione completa del canto. La ricordano quasi tutti e tre i cantori ma non nella stessa sequenza. L’incipit della prima versione *U vennari de Marzu io fuzi natu* ha anche un’altra variante: *U vennari de Marzu malu natu*. Di questo canto, molto diffuso in tutta la Calabria, esiste una versione, documentata in una intervista a Giuseppe Giglio del 1998, in forma di racconto che narra appunto le gesta del brigante Galera.

U vennari de Marzu io fuzi natu⁹⁴

E quant’era miegghiu ppe nnu ce nescìa
Eramu aggiunti diciottu frati
E ma tutti quanti de la taglia mia
C’era Galera ch era u cchiu stangatu⁹⁵
E se jettatu oi mùertu ppe ra via

⁹³ Una versione simile di questo canto popolare e molto più completa è stata documentata a Petilia Policastro (Kr) negli anni Sessanta da Francesco Cosco, interamente incentrata sulla figura leggendaria del brigante “Galera Sparmato”.

⁹⁴ “Fui nato”. Forma arcaica poco usata del trapassato prossimo del verbo *nascire* “nascere”.

⁹⁵ *Stangatu* sta per *stancatu* “stanco”.

O frate frati sparate e sparati (...)
Presto ammazzati sta carvaneria(...)
Oi u mmaledicu aru Rancecunatu
E si nu me caccia oi de la porta a mmia
E tantu chi di corpi oi ta sparatu
Ruppa ru cacchiu e Galera fujia

E ccu tuttu chi sunamu a (...)
E morti e feriti puru gente e sia

Frati e fratelli vintiquattru frati
anu furmatu na bona cumpagnia
aru ponte de Sulia su arrivati
ognunu ripusare se vulia.

C'era Galera ch'era u cchiu stancatu
e s'è jettatu mmienzu ppe ra via
mancu nu quartu d'ura era passatu
quann' arrivau la cavalleria.
Su arrivati cientu de surdati,

chissi vanu cercannu tutti a mie
de le forti scupettate c'anu jettatu
era dde notte e juernu le paria;
Galera nu corpu ad'abbuscatu
e ce levaru le forze c'avia.

O frati, frati e fratelli
Aviti piersu a chinè ve favoria,
aviti piersu a Galera Sparmatu
ca era u juru de la cumpagnia

Ncatinatu de Cariatu è passatu
e a principessa lu voza bidire
Tu si *chiddu* Galera ventumatu
chi tuttu u munnu tremare facia?

Nu ssugnu né Galera e né Sparmatu
ca sugnu u servu de vossignuria.
Si tu ara corte mia fora ncappatu
cùemu nu frate te trattera io.

ma si ncappatu ccu ru cane dragu
chi ne vo fare minnitta de tie
Chi l'aiu fattu aru cane dragu
ca n'a de fare minnitta⁹⁶ de mie?

⁹⁶ "Vendetta".

pùerci ccu crape u lli nn'aiu arrubbatu
e mancu granu de la masseria;
vutte ccu ùegghiu u lli nn'aiu sbarratu
u lli nn'aiu fattu jire a via via;

vutte ccu binu u lli nn'aiu arrubbatu
nne lli nn'aiu datu a chine u nne vulia;
sulu nu cavadduzzu scontricatu
ca a mala pena la sedda putia,

all'irti mi la dava na pedata
ma ari pennini annava e cadia.
Ci l'aiu mannatu a dire si u vo pagatu
ma cchiu de treciantu scudi u ru valia

Te su maccaturu e ssu tucatu
u ticce stui i chjanti ppe ra via.
u bbùegghju maccaturu e nné tucatu
ca li miei chjanti mi le bbivu io.

E mo chi già ara furca sugnu arrivatu
vùegghju cuntare tutte se gapperie
Si puerci ccu crape ti nn'aiu arrubbatu
ca nn'aiu chjnu dece vuccherie;

vutte ccu ùegghiu ti nn'aiu sbarratu
chi la lava si nn'e juta ara Turchia;
vutte ccu binu ti nn'aiu arrubbatu
chi nn'aiu mmitatu a chine u nne vulia;

figghje de memma li nn'aiu sbrigugnatu
l'aiu ragate aru vuescu ccu mie;
sulu na soricedda aiu lassatu
l'aiu stipata a nu cumpagnu miu;

Lassu benedittu a Giannuzzu
Ch è picciriddu e u ssa ra via,
puriva e padde lli nn'aiu lassatu
ca nn'aiui chjnu i vaddi de Sulia.

I monaci e Cariati su calati
ppe bidire mpiccatu aru Sparmatu.
lassu maledittu a Lurienzu du Cecatu
si u sse vinnica de la morte mia

Tannu Lurienzu nu corpu ha jettatu
ruppa lu cacchju e Galera fujù.

20. **Bella figghjola**, *canto a più voci*⁹⁷

Registrato a Mesoraca (Kr) il 6 febbraio del 1997.

Voci: Giglio G.; Ferrazzo D.; Perri G.; chitarra battente: Giglio G.

Questo brano fa parte del ciclo dei canti di lavoro. In questo caso il riferimento va alla mietitura che a Mesoraca era una attività molto praticata. Se all'origine il canto accompagnava i contadini e le contadine per tutto l'anno nelle faticose occupazioni agricole, ora è diventato un canto d'intrattenimento abbastanza noto e apprezzato anche dai neomelodici nelle loro riconoscibili versioni folk. Su questi temi esistono diverse forme di canto documentate nella provincia di Crotone e nel Vibonese. Il telaio, la canapa, gli strumenti per trasformarla, la tessitrice graziosa emergono già dai primi accenni come i tratti distintivi dello stile e del genere musicale.

Bella figghiola c'avia lu massaru
Bella figghiola c'avia lu massaru
Na brunettedda e na spingula d'ùeru

Quannu se mintà intra lu tilàru⁹⁸
Quannu se mintà intra lu tilàru⁹⁹
Fa jire la navetta cùemi i trùeni¹⁰⁰

Meta cumpagnu mio si vue metìre
Meta cumpagnu mio si vue metìre
Ma ccuru vinu se meta ru granu
Oì Ca ccu l'acitu se meta ra vena

21. **Sugnu venutu de luntanu**, *canto ad una voce*¹⁰¹

Registrato a Mesoraca (Kr) il 5 gennaio del 1997.

Voce e chitarra battente: Giglio G.

Questa versione del canto *a lassa e pia* – normalmente eseguita a più voci – viene cantata in una rara versione del tutto eccezionale ad una sola voce.

⁹⁷ Brano eseguito da G. Perri, G. Giglio, D. Ferrazzo. Di questo canto esiste un'inedita versione cantata dalle sorelle Brizzi.

⁹⁸ "Telaio".

⁹⁹ "Telaio".

¹⁰⁰ "Tuoni".

¹⁰¹ Brano eseguito da G. Giglio

Eh sona chitarra mia, e joi sona filice
E sona chitarra oi damme bona vuce¹⁰² (ii)

Io sugnu venutu de luntanu apposta (ii)

Io sugnu venutu de luntanu apposta (ii)

E ppe te purtare su core mputire

Oi su core nu ppo stare oi bbedda e grida forte
E ccu ttie giuiuzza oi sinne vò benire

Jamu¹⁰³ chitarra mia, jamu cantannu
E cc era mia bbedda chi me vo sentire

Io nu me mùevu de ccadi, joi su se fa jùernu
E si nu bbidu¹⁰⁴ le cose cùemu vanu

Cùemu me si simpatica o brunettina mia...

22. **Donna Richetta**, *canto narrativo*¹⁰⁵

Registrato a Mesoraca (Kr) il 3 febbraio del 1997.

Voce e chitarra: G., A., Marrazzo

È un celebre canto ispirato ad un fatto che si narra sia ‘realmente’ accaduto a Mesoraca. È la storia di don Fedele Stranges, uno dei sette figli del barone Luigi Stranges, innamorato di *donna Richetta*, anche lei di sangue blu, appartenente ad una famiglia nobile di Petilia Policastro¹⁰⁶.

¹⁰² Nel brano, come in molti altri, le interiezioni *iih, joi, eh*, assumono una valenza importante soprattutto per esigenze di scansione ritmica oltre che, in altri casi, di manifestare la propria creatività.

¹⁰³ “Andiamo”.

¹⁰⁴ “Vedo”.

¹⁰⁵ Voce e chitarra: A. Marrazzo.

Canzone eseguita da Alessandro Marrazzo. Traduzione: “e sentite amici miei/ un fatto mi è successo/ ed è la verità credetela/ che ve la confesso/ avevo amato una ragazza/ e con piacere d’amore/ ora si è fatta suora/ e mi resta un gran dolore.

¹⁰⁶ Nel canto si parla di una nobildonna, *Richetta*, fidanzata però con un uomo che non era del suo rango. E come vuole la tradizione aristocratica, in famiglia le impongono di sposare il baronetto don Fedele Stranges, che era tanto innamorato di lei. Il fidanzato, povero e non “titolato”, non si rassegna a queste nozze. Infatti tenta di corrompere la cameriera di *donna Richetta* cercando di scoprire qualche segno particolare sul suo corpo. La cameriera riferisce al fidanzato di un neo in un seno. Il fidanzato, in prossimità del matrimonio, tra *Richetta* e *Fidile*, scrive una lettera anonima a *don Fidile* asserendo che la sposa che stava sposando non era vergine e a prova di quanto stava scrivendo le aveva descritto proprio quel famoso neo sul seno per confermare appunto che aveva avuto altre relazioni. Don Fidile si sposa con *donna Richetta* ma alla prima occasione intima, lui scopre il neo e decide di non consumare il matrimonio. *Richetta* si confida con la madre qualche mese più tardi che non aveva consumato il matrimonio, perché Don Fidile l’aveva rifiutata. La storia va a finire in tribunale per l’annullamento del

E sentiti amici miji
oi nu fattu me successu
ed è ra verità cridítila
ca io vi la cumpíessu
avía d'amatu na giuvane
e ccu piacíre d'amuri
e d'ora se fatta monaca
e mi resta un gran dolore

ma nu ti cce cúrpa núddu¹⁰⁷
ca ti cce curpi tu sula
si te vena d'ancunu penzíeru
ti ci devi rassegnare

io torna e mme rimíettu
e cce tornu io a mannare
e dimme si te fai monaca
o nu te vue maritare

amu fattu na villetta
ppe don Fidile e donna Richetta
ed amu fattu nu sedile ppe donna Richetta don Fidile

oi donna Richetta, oi cúemu la patisti
tu lassasti a don Fidile e jjisti e te chjudisti
ed io quannu passu spánticu e me dispíeru túttu
e guardando i tuoi garofali
me vena ru sugghjúttu

oi tribunale mpámu¹⁰⁸
jettamíla sta sentenza
ca de l'ariu me vínna
oi sta barbara spartíenza.

23. Don Peppinu Russu¹⁰⁹ canto narrativo [rrt]
Registrato a Mesoraca (Kr) il 22 febbraio del 1997.
Voce: Scandale G.; chitarra: G., A., Marrazzo.

matrimonio. La nobildonna, si narra, viene sottoposta a visita medica e si scopre che era vergine. A questo punto *don Fidile* entra in una profonda crisi per aver rifiutato e perso il suo grande amore per una menzogna. E a *don Fidile* che *avía d'amatu na giuvane, e ccu piacíre d'amuri e d'ora se fatta monaca* gli *'resta un gran dolore'*.

¹⁰⁷ "Nessuno".

¹⁰⁸ "Infame".

¹⁰⁹ Brano eseguito da G. Scandale, G. Marrazzo.

Traduzione: "e a Mesoraca c'era una maestrina/ tanto che era bella mi ha fatto innamorare/
con modi e con maniere una scelerata di donna mi ha mandato in galera/
sono a Petilia Policastro chiuso tra quattro mura/povero Peppinuccio come deve fare da solo...

Uno dei più noti canti narrativi del repertorio mesorachese. Il cantore Scandale 'Galletta' ci racconta che si trovò in compagnia dell'autore di questa canzone proprio nel momento in cui iniziò a comporla per la prima volta. "Sugnu statu u primu a ra cantare, quannu iddu a stava cuminciánnu io ma tenía all'amménte 'sono stato io il primo a cantarla, quando lui la iniziò, io la ricordavo a memoria'. Nel canto si parla di una storia d'amore finita male tra don *Peppinu Russu* e una maestrina giunta da fuori. La struttura narrativa sembra rispecchiare un modello molto ricorrente a Mesoraca ed è assai presente in questa tipologia di repertori.

La figura principale è *don Peppinu* che, dopo aver avuto una relazione con la giovane donna, viene arrestato dal fratello della maestrina, un maresciallo dei carabinieri, e condotto in carcere a Petilia Policastro. Qui inizia la disperazione di *don Peppinu* in rime sparse e rappresenta il fulcro dell'intera canzone.

Ed intra Mísuraca cc'era na majestrina
tantu ch'era bbellina ma fattu annamurà

ccu modi e ccu maníere ccu modi e ccu maníere
na scilerata e fimmina ma fattu mannare n'galera

sugnu intra Pulicastru¹¹⁰ chjúsú intra quattru mura
poveru Peppinuzzu cúemu adde fare sulu

u júernu e San Gnuséppe e sorma¹¹¹ Catarini
a tutti li tenuti a fattu a pasta chjina
e don Giacchinu Russu che n'uemu tantu santu
a tutti i carcerati ha mannatu lu tabaccu

e don Peppinu Russu che nu figghju e barúne
e ccu ra milleccéntu le mannava ri spurtuni

e questa majestrina era na quattrarédde
e mmo ni se fa bínnare l'olivite e Fatighédde

intra chiddé cancédde cce sta nesciennu pazzu
móni ce fa bínnare e puru lu palazzu.

¹¹⁰ Petilia Policastro era la sede di un carcere, trasformato nel 2015 in una casa di accoglienza per immigrati.

¹¹¹ "Mia sorella".

24. **U gadduzzu**, *canto satirico*¹¹²

Registrato a Mesoraca (Kr) il 22 febbraio del 1997.

Voce e chitarra: A. Londino .

U gadduzzu, “il galletto” come metafora del corteggiamento erotico. Un repertorio molto conosciuto e attivo quello dei canti satirici a Mesoraca. Non più l’amore contrastato, la sofferenza, il dolore, il tradimento, la visione nera del mondo, ma uno sprazzo di buonumore emerge da questo brano. Da una istantanea osservazione morfosintattica in una simile versione del canto nella strofa *Mo si lu pìgghiu le stoccu (stùeccu) u coddu (cùeddu) /Lu (u) mintu a mùeddu (moddu)*¹¹³ e *brodu cce fa* emergono chiaramente fenomeni fonetici di un’area linguistica della Calabria (Falcone 1976).

Oi cummari, bedda mia
Ven aiutam a cercare
Aiu pìerzu nu gadduzzu
E nu ru pùezzu cchiù truvare

Chicchirichì cuccurucù
Si l’arrubaru e nu sacciu¹¹⁴ chi fu

Su gadduzzu era marchiàru
Notte e jùernu cce cantava
Notte e jùernu cce cantava
Cce cantava lu chicchirichì

Chicchirichì cuccurucù
Si l’arrubaru e nu sacciu chi fu

Chicchirichì cuccurucù
Prima facià l’ùevu e mmò u ru fa cchjù
Mo si lu pìgghiu le stùeccu u cùeddu
Lu mintu a mùeddu e brodu cce fa.

¹¹² Canto eseguito da A. Londino.

¹¹³ *U* (<LU<ILLU) è la forma maschile e neutra singolare dell’articolo determinativo mesorachese e non “*lu*”. Davanti a sostantivi che iniziano per /a-/ e viene impiegata la forma *l*; come per esempio: *l úevu*. La stessa strofa però è stata documentata anche con realizzazioni differenti: *lu coddu /Lu mintu a mòddu*.

¹¹⁴ “So”, *Sacciu* è la prima persona singolare del presente indicativo del verbo sapere.

25. **Vorra nu quartu e ùeriu**¹¹⁵ *canto a tarantella* [rrt]

Registrato a Mesoraca (Kr) il 6 febbraio del 1997.

Voce e chitarra: G., A., Marrazzo

È un canto eseguito su ritmo di una tarantella lenta in cui prevale l'aspetto melodico su quello ritmico. La mula, l'orzo, la coda, i calci, la paglia, il cavallo sono i termini ricorrenti di una metafora d'amore. L'innamorato tenta ogni stratagemma per avvicinarsi alla sua amata nonostante il pericolo dei calci che potrebbe ricevere.

Vorrá nu quartu e d'úeriu¹¹⁶ ppe sta mula
si mi la púezzu ppe d'amica fare
vaju nu m'abbicínu e me ncricca¹¹⁷ ra cuda
di cávuci me vórra d'ammazzare
di cávuci me vórra d'ammazzare

chiddu júernu chi de tie me nnamurai
nu signu avítti fare bbedda all'occhji tui
nu signu avítti fare bbedda all'occhji tui

donné nu be facíti, oi donné nu be facíti
donné nu be facíti meravíghja
donné nu be facíti di meravíghja

de meravíggja de láriu tuppi e láriu lá
si lu caváddu miu e nnu máncia págghja
si lu caváddu miu e nnu máncia págghja

io mo l'arríngu¹¹⁸ ccá, io mo l'arríngu ccá
e mo l'arríngu ccá e dúve pígghja pígghja
e mo l'arríngu ccá e dúve pígghja pígghja

tenáte nave mia tenáte forte
lu spíssu chi te víenu bbedda le frischére
lu spíssu chi te víenu bbedda le frischére

si pui vidi ca chjóva e mina bíentu
aspetta lu bon tíempu bbédde ca te vena
aspetta lu bon tíempu bbédde ca te vena

¹¹⁵ Brano eseguito da G. Marrazzo. Traduzione: vorrei un quarto d'orzo, vorrei un quarto di orzo per questa mula, se me la posso fare amica, vado per avvicinarmi e arriccio la coda, di calci mi vorrebbe ammazzare, quel giorno che m'innamorai di te, un segno ho dovuto fare, bella, ai tuoi occhi.

¹¹⁶ "Orzo" e non "oro" e nemmeno "d'ora" come più volte è stato erroneamente tradotto.

¹¹⁷ "Arriccio".

¹¹⁸ "La butto".

si pue véna ra chjína e tínne porta
fa la partenza bbéd^{da} cúemu te cumména
fa la partenza bbéd^{da} cúemu te cumména

te vulía ma nu tte vúegghju me passáu ra volontà
te vulía ma nu tte vúegghju me passáu ra volontà
si vue cíciari scippatínne¹¹⁹ si vúe fave víeni cca

nu mme fare stu calascínnu, nu mme fare stu calascínnu
ca si si nn addúna ra mamma dícia ca fázzu l'amuri ccu ttíe
ca si si nn addúna ra mamma dícia ca fázzu l'amuri ccu ttíe

e bbí e bbí e bbí mannája ad i mannája ad a
e bbí e bbí e bbí mannája ad i mannája ad a

e ra figghja du mulínaru tena due bédde minne
si te mína ccu na mínna te fa jíre aru spitále
si te mina ccu tutte due u ccé rimédiu ppe sanare
si te mina ccu tutte due u ccé rimédiu ppe sanare

e bbí e bbí e bbí mannája ad i mannája ad a
e bbí e bbí e bbí mannája ad i mannája ad a

e jámu giránnu vinédde vinédde ppe stagnare fressúre e tiédde
mo néscia ra cummári vo stagnáta la tiána

ccu na bbotta cchi cce dámu ara cummári l'accommudámu
pue néscia ra servitura vo stagnáta la fressúra

ccu na bbotta cchi cce dámu ara servitúra l'accommudámu
pue néscia ra signorina vo stagnátu lu coppínu

ccu na bbotta cchi cce dámu ara signorina l'accommudámu
per quelli che non sentono bisogno di gridà

lu cardariéllu lu cardará chi vo stagnátu lu cardà.

¹¹⁹ "Te ne strappi". Formato da *scippa* "strappi" e *ti nne* "te ne".

26. **U bbominùzzu**¹²⁰ *canto di Natale* [rrt]
Registrato a Mesoraca (Kr) il 6 febbraio del 1997.
Voce: A. Perri; chitarra: Marrazzo G., A.

Noto anche come *Dormi Gesu bellu*, è un brano eseguito in tutto il periodo natalizio. Solitamente viene cantato accompagnato con la zampogna e con altri strumenti musicali tradizionali (*zuchizùchi*, ‘tamburo a frizione’), ma anche chitarra e strumenti elettrici. È diventato il canto per eccellenza del Natale. Anche i musicisti e i gruppi storici mesorachesi insieme a quelli formati recentemente interpretano in chiave folk-rock questo motivo appartenente esclusivamente alla tradizione. Il canto *du bbominùzzu* ‘del bambinello Gesù’ è quello che dà il via alla *nuttàta* dei pastori zampognari. Una notte di musica e improvvisazioni a suon di bordone senza sosta. A una, a due o più zampogne.

*dormi dormi Gesu bbellu ca Maria adde fatigàre
adde fare nu jippunéllu ppe la notte di Natale*

oh... oh... oh fare la ninna e dormi mó

*fare la ninna e fare la nanna ha parturitu oi la Madonna
ed ha fattu nu Santu bbommínu l’ha chiamatu Sarvatore*

oh... oh... oh... fare la ninna e dorme mó

*e l’ha misu subra l’atáru tutti l’ánciuli cantáru
e cantáru la bona luce oh Maria quantu si ddúce
duce zzuccheràdda¹²¹ oh Maria da Mmacolata*

oh... oh... oh... fare la ninna e dorme mó...

¹²⁰ Brano eseguito da A. Perri. Traduzione: «dormi dormi Gesu bello che Maria deve lavorare deve fare un mantellino per la notte di Natale oh... oh... oh... fai la ninna e dormi ora fare la ninna e fare la nanna ha partorito la Madonna ed ha fatto un Santo Bambino, lo ha chiamato Salvatore oh... oh... oh... fai la ninna e dormi ora lo ha messo sull’altare e tutti gli angeli cantarono e cantarono la buona luce, oh Maria quanto sei dolce dolce zuccherino oh Maria Immacolata oh... oh... oh... fai la ninna e dormi ora [...]» Canto natalizio che solitamente si accompagna con la zampogna. Questo singolare brano, per la prima volta, è stato cantato da Alessandro Perri soltanto con l’accompagnamento di una chitarra. Alessandro Perri suona la zampogna, il fischiello e la *bifara*.

¹²¹ “Zuccherata”.

27. **Richiami** per le pecore e capre [rtm]

Registrato a Mesoraca (Kr) il 10 febbraio 2004 nello stazzo di A. Perri.

I campanacci servono ai pastori per controllare i propri animali, e anche agli animali stessi che riescono a comunicare fra loro proprio con lo scampanio. Per mettersi in contatto con le bestie i pastori usano particolari richiami, fischi e voci corte e ripetitivi che servono per dare non facili ordini come spingere gli animali fuori dal recinto, condurli al pascolo, richiamarli per farli rientrare. Alessandro Perri possiede un nutrito e ricco repertorio di richiami per ogni tipo di animale: pecore, capre, vacche, cavalli (*Pirr..te, pirr..te, Pirr..te, pirr..te; pistee, pistee; isch, isch*); cani (*cucci, cucci tè*) galline (*cìcinne, cìcinne*), uccelli, ma anche per scacciare e allontanare cani randagi e altri animali pericolosi dal proprio gregge (*zàn, zanifò*).

28. **Accordatura campanacci**

Registrato a Mesoraca (kr) il 10 marzo 2004.

Accordatura campanacci: Alessandro Perri nello stazzo della sua proprietà (località *Maddamme*)

A settembre tutti i pastori del Crotonese e dintorni vanno a comprare le campane alla fiera di Mulerà, a pochi chilometri da Roccabernarda, in provincia di Crotona; a giugno a S. Severina, alla fiera di Santu Janni, e ad Agosto a Petronà, alla fiera della Madonna della Cona. E puntualmente, prima di metterli addosso agli animali i campanacci vanno accordati. Un'operazione lunga, complessa e soprattutto per pochi eletti, come Alessandro Perri che riesce ad accordare migliaia di campane, con diverse tonalità, per pecore, capre e vacche, e a sentirle e riconoscerle anche a molti chilometri di distanza.

29. **Tuppì tuppì**, canto narrativo

Registrato a Mesoraca (Kr) il 10 giugno del 2004. Voce e chitarra: Marrazzo A., G..

Questo brano nasce originariamente come contrasto e arriva a Mesoraca come canto narrativo. In realtà si tratta della variante di un antico contrasto, documentato nel territorio di Tropea, in provincia di Vibo Valentia¹²². Ampiamente studiato da

¹²² Questo canto è stato documentato anche a Petilia Policastro (Kr).

Raffaele Lombardi Satriani, (Lombardi-Satriani 1929) questo brano è documentato nella zona di Tropea e anche in Sicilia, raccolto dallo studioso siciliano Pitre (Pitre 1940). La versione interpretata da Marrazzo è ad una sola voce che interpreta sia la parte femminile che quella maschile e ruota intorno al corteggiamento amoroso.

Tuppí tuppí¹²³ chin'è a ssu purtune ¹²⁴
rapara ca sugn'io faccia de luna
forzi sballasti a porta o la perzuna
ppe nnu cc'appízzi a pedda e ra lana

e lana sugnu vestutu e no de sita
perciò te parru ccu sa lingua sciolta
oi giuvane mia galante e ssapurita
e st'acqua ne vorra bívare¹²⁵ na vota

chi fai giuvane miu chi ffai de ccádi c
a de le mura mie statte luntanu
si sannu qualche errore li mie frati
stasira a passi tu a mala nuttata

ari frati ttui le fazzu sciampagnune
ppe me gudíre a ttíe giúzza bbélla
lu carru all'irtu bbédde se trattena
allu pennínu gran furía pía

e móvate bbédde e nnu' mme dire no
nu mme purtare lu tempu allungare
ca mó chi te bbenútu lu trattatu
lu favore lu facímu l'attrettante

trasa giúvane míu trasa fervente
ppe' nnu si bbístu de li mii vicini
ca l'úecchji de la gente
taglianu cúemu spata de muschínu
e tantu tíempu chi zappu a su paíse
e mo e bbenútu lu tiempu de lu siminátu
veniti e cuntatimíli sti turrisi
ca l'ura e tarda e me ne devo andare

¹²³ Voce che imita il suono di un colpo di nocche alla porta. Viene usato anche per indicare rumori e schiamazzi (dùmmi dùmmi).

¹²⁴ Traduzione: «Tuppí tuppí (è il battere delle nocche sulla porta) chi è a questo portone / apri che sono io faccia di luna / forse hai rovinato la porta o la persona / che tu non ci perda la pelle o la lana / di lana sono vestito e non di seta / perciò ti parlo con questa lingua sciolta / oh giovane mia gentile e piacevole / e quest'acqua ne vorrei bere una volta / che fai giovane mio che fai qui / che dalle mia mura devi stare lontano / se scoprono qualche errore i miei fratelli / stasera trascorrerai una brutta notte».

¹²⁵ "Bere", forma arcaica in disuso. Più usata la forma *vívire* o *bbívire*.

lu carru all'irtu bbédá se trattená
aru pennínu gran furía pía
chine u sse cérna la farina bbona
lu pane si lu mancia ppe canígghja¹²⁶

lu carru all'irtu bbédá se trattená
aru pennínu gran furía pía
chine u sse cérna la farina bbona
lu pane si lu mancia ppe canígghja.

I documenti sonori, forme e contesti

Umbria¹²⁷

Per comprendere meglio la scelta delle forme musicali documentate nei contributi sonori e audiovisivi¹²⁸, metteremo in evidenza alcune informazioni, sia di carattere generale sia specifico, circa i singoli repertori, avviando una riflessione sulla relazione tra le espressioni musicali, il contesto e le effettive circostanze nelle quali esse sono state documentate.

I documenti sonori presi in esame fanno parte della documentazione¹²⁹ dei punti d'indagine (PI) effettuate per delineare una panoramica di alcune forme dei repertori orali umbri.

Una forma della tradizione musicale orale molto presente in Umbria è il maggio. A Sigillo, in provincia di Perugia, per esempio, la prima parte del canto, che comunque i maggioli conoscono e chiamano "Maggio bello", non viene eseguita durante la questua. Resta come canto rituale il solo *Maggio* a saltarello accompagnato da fisarmonica (l'organetto è ormai completamente scomparso dall'uso in questa zona) e tamburello. La forma metrica utilizzata è il distico di endecasillabi con ripetizione del secondo verso¹³⁰. I testi verbali appartengono a un ampio patrimonio tradizionale che è diffuso in tutto il Centro Italia. Nella

¹²⁶ Segatura

¹²⁷ Cfr. Appendice, A02 Contributi Sonori, p. 483.

¹²⁸ I contributi audiovisivi si riferiscono alle riprese eseguite durante le performance orali e alle registrazioni dei brani musicali. Le videoriprese, quindi, sono state eseguite contemporaneamente alle registrazioni audio.

¹²⁹ La documentazione sonora comprende una selezione di 22 ore di registrazioni audio 12 ore di videoriprese.

¹³⁰ Spesso avviene la ripetizione di altri versi

performance i cantori possono scegliere tra gli stereotipi verbali da loro conosciuti, ma quasi mai c'è spazio per l'improvvisazione, se si esclude l'utilizzo di alcuni toponimi o nomi propri che contestualizzano l'esecuzione. Dal punto di vista dei contenuti il *Maggio* a saltarello presenta delle formule testuali iniziali, dove si chiede la licenza di cantare, e poi di seguito quelle in cui si annuncia l'arrivo del *Maggio*. Il canto si conclude in genere con una lunga serie di saluti e un modulo testuale stereotipo finale col quale si chiede al suonatore di "smettere di suonare" e si annuncia la chiusura del canto.

Per quanto riguarda i *Maggi* di Nocera Umbra, Valtopina e Fabro notiamo come la registrazione non in funzione abbia permesso di documentare quasi tutti i moduli testuali conosciuti dagli esecutori. Per contro, abbiamo voluto mostrare in alcuni frammenti audiovisivi come invece viene realizzato in concreto il rito, sia in video sia in audio, sempre a Sigillo¹³¹. In tutti i *Maggi* di questua questo legame con l'albero, o fronde fiorite, è ormai solo un ricordo dei più anziani. D'altra parte, i rituali di alzata dell'"albero del *Maggio*" non comprendono oggi né questua, né canti. Un altro esempio importante è rappresentato dalle confraternite che cantano il *Miserere* durante la processione del Venerdì Santo che riflettono una serie di dinamiche che definiscono le produzioni culturali, non solo contemporanee.

Come osserva Piero G. Arcangeli (Arcangeli-Sassu 2000, pp. 79-93), l'interesse etnomusicologico nei confronti dei canti confraternali è legato soprattutto al tipo di polifonia, ma questo elemento "tecnico" ne riflette altri di ordine più generale, che inquadrano la forma musicale nel contesto socioculturale nel quale si è sviluppata e trasformata. Difatti, le modalità di canto" dimostrano un processo di appropriazione orale di "un materiale [...] nato per un'esecuzione colta", da parte cioè di professionisti. "Appropriandosi di queste forme [canore], le confraternite rurali [composte, generalmente, da non musicisti] lo hanno modificato secondo i modi di canto della propria tradizione" contadina a Colfiorito, artigiana invece a Gubbio (Arcangeli 1993, pp. 9-18).

La tradizione del canto improvvisato in ottava rima era una volta diffusa in tutta l'Italia centrale. Essa è ancora vitale nelle zone contermini dell'Alta Sabina, nel

¹³¹ L'intervista a D. Columbaria, il fisarmonicista della squadra dei maggioli.

Viterbese e in Toscana. In Umbria esistono testimonianze della diffusione di questa pratica nello Spoletino, nella Valnerina e nel Nocerino.

L'ottava rima è costituita da otto endecasillabi. I primi sei sono a rima alternata, gli ultimi due a rima baciata (Kezich 1986, p. 171). Nel modulo musicale, che ha una struttura scalare prevalentemente modale, si possono rilevare alcune regolarità solo per quanto riguarda le cadenze: l'andamento del canto, ricco di melismi, non segue una cogente regolarità melodica, ma varia a seconda del contenuto testuale, realizzando, in qualche caso, delle varianti melodiche. Sebbene non ci siano attivi in Umbria poeti improvvisatori, ma la tecnica dell'ottava resta come competenza diffusa.

Nella trascrizione verbale dei brani scelti si è adottata la convenzione di indicare in rosso le ripetizioni, le interiezioni e le parole pronunciate, dai cantori, quando il loro significato risultava non decifrabile o palesemente incoerente con il contesto discorsivo, mentre con tre punti tra parentesi tonde le parole o le frasi non comprensibili. Le trascrizioni dei testi dei singoli brani sono complete: indichiamo in grigio le parti dei testi non riportate. In rosso segnaliamo le ricorrenze e le ripetizioni dei versi¹³². Nelle seguenti tabelle (Umbria e Calabria)¹³³ sono indicate, secondo un criterio maturato, all'interno delle conversazioni tra cantori e suonatori, le ripetizioni meccaniche [rm] generalmente riscontrate nei ritornelli e negli incipit delle esecuzioni; le ripetizioni mnemoniche riscontrate invece nei canti del maggio, e nei canti di questua; le ripetizioni ritmiche segnalate nelle esecuzioni d'improvvisazione e in modo irregolare in diverse forme nelle improvvisazioni di stornelli e in sporadiche improvvisazioni di ottave rime.

Per *ripetizione meccanica* s'intende una tipologia di ripetizione, spesso anche di un verso, presente in coda ai ritornelli o anche all'interno delle strofe. Nella pratica esecutiva dei cantori, illustrata nella Tabella A, emerge come la *ripetizione meccanica* sia frequentemente menzionata come una strategia per guadagnare

¹³² Nella tabella sono riportate alcune tipologie di ripetizioni: meccanica, mnemonica e ritmica. Questo approccio, tuttavia, trascende la mera funzione temporale, riflettendo una profonda consapevolezza della fluidità e della flessibilità richieste nell'arte della narrazione orale.

¹³³ Cfr. il paragrafo 5.6, p. 259 *Filmare la gestualità nelle performance orali. La cinesica, il corpo, lo sguardo*, e in particolare il riferimento alla classificazione dei tre piani nel comportamento operativo.

tempo. Sebbene non sia universalmente riconosciuto come un metodo standard, il suo uso sottolinea un aspetto cruciale della performance: l'adattabilità del cantore-narratore alle dinamiche dell'ascolto e del contesto. Parallelamente, la *ripetizione mnemonica* si distingue per la sua intenzionalità e precisione, avendo come obiettivo primario la memorizzazione degli incipit delle strofe. Questa tecnica non è semplicemente un esercizio di memoria, ma un ponte verso la maestria nel ricamo narrativo, permettendo ai cantori di ancorare la loro esecuzione a pilastri stabili da cui navigare con sicurezza il vasto mare delle storie-canti trasmesse oralmente.

La *ripetizione ritmica*, invece, risponde a necessità tecniche, emergendo in situazioni di interruzioni, imprecisioni, o salti di versi. Questa forma di ripetizione va vista non solo come una correzione di errori, ma come un'arte in sé, che testimonia l'abilità del cantore di mantenere e ripristinare il flusso narrativo. Attraverso queste correzioni ritmiche, i cantori dimostrano la loro destrezza nel tessere nuovamente il filo della narrazione, preservando l'integrità e la coerenza del racconto. In definitiva, queste diverse tecniche di ripetizione non sono meramente strumenti funzionali; esse incarnano la ricchezza della tradizione orale, enfatizzando la capacità del cantore di modellare attivamente la narrazione senza interruzioni.

/Ripetizioni				
TIPOLOGIA	EQUIVALENZA	CONTESTO/FORME/REPERTORI	Cod.	UMBRIA
Ripetizione meccanica	Parole, versi...	Ritornelli, incipit canti	[rm]	
Ripetizione mnemonica	Strofe lunghe...e brevi	Canti del maggio, canti di questua stornelli	[rmn]	
Ripetizione ritmica	Ripetizione x esig. ritmiche	Improvvisazioni canore	[rrt]	

TABELLA B / Ripetizioni				
TIPOLOGIA	EQUIVALENZA	CONTESTO/FORME/REPERTORI		CALABRIA
Ripetizione meccanica	Parole, versi	Ritornelli, incipit canti, canto monostrofico	[rm]	
Ripetizione mnemonica	Strofe lunghe	Canti narrativi, canti di questua stornelli	[rmn]	
Ripetizione ritmica	Ripetizione x esig. ritmiche	Improvvisazioni canore e performance coreutiche	[rrt]	

Lo stile con le formule

Dall'analisi preliminare di alcuni documenti sonori si può constatare un uso variegato delle forme recitate e cantate che rivelano alcune peculiarità che sono proprie della struttura del testo.¹³⁴

A differenza dei documenti sonori¹³⁵ le caratteristiche che abbiamo riscontrato in alcune trascrizioni dei canti, si modellano di volta in volta in base alle diverse occasioni, e secondo i meccanismi prescritti dalla tradizione e riconosciuti socialmente, all'interno di quello che viene definito come "stile formulare" enunciato da Havelock (Havelock 1973) e da altre scuole di pensiero.

I cantori traggono da un vasto formulario composto di emistichi, versi, strofe, stereotipi verbali e proverbiali, modelli sintattici, ecc., che si possono impiegare anche destrutturandoli in diversi modi.

Nei canti delle due sezioni territoriali si notano infatti le ricorrenze di elementi formulaici, che rappresentano più che altro degli schemi, e non sono mai uguali e non sempre facilmente identificabili vedi le ripetizioni, anche nelle strofe. In tal senso l'importante corpus rappresentato ben si presta ad essere esplorato al fine di elaborare, per i canti orali raccolti, quell'«inventario delle formule» delineato da Cirese (Cirese 1988) più in generale per la poesia popolare italiana.

¹³⁴ Secondo le affermazioni di cantori del Ternano e del perugino alcuni canti sembrano seguire una forma recitata, a prescindere dalla forma musicale oralmente appresa ed eseguita. Cfr., per esempio, le strofe 10, 11, e 12 del brano 2. *O bellina mia è tornato Maggio, Maggio a saltarello*¹³⁴ [rm]; [rrt]. Di questo brano i cantori ricordavano il recitato delle strofe.

¹³⁵ Cfr. in questo stesso cap., il paragrafo *I documenti sonori*.

L'esistenza di testi caratterizzati da una maggiore stabilità nella successione delle strofe, presenti con varianti in tutto il Sud d'Italia, è un fenomeno degno di approfondimento. Questa invariabilità si accentua nelle raccolte di poesia popolare, in quanto tali testi vengono trascritti e pertanto non sono soggetti ai meccanismi compositivi che si manifestano durante l'esecuzione-creazione, tipica delle pratiche musicali legate alle funzioni e alle occasioni comunitarie. Infatti «la tendenza predominante in questi casi è, senza dubbio, verso la varianza, in cui si possono riscontrare differenze e varianti nella struttura e nella formulazione dei testi stessi» (Ricci-Tucci, 1997, pp. 26).

In una cultura orale, per Ricci-Tucci, lo stile formulare:

non si ritrova soltanto nel linguaggio formalizzato del canto, ma caratterizza anche il parlare quotidiano. Così, raccontando o enunciando qualcosa, la ripetizione di alcune parti del discorso è un meccanismo con cui si evidenzia e si memorizza ciò che si ritiene più importante: si trasforma la frase in una formula che attraverso la ripetizione viene acquisita come patrimonio culturale da tramandare e riusare nei momenti e nei modi opportuni (ivi, p. 33).

Va aggiunto però che tra i cantori della Calabria e dell'Umbria coinvolti nelle indagini, non abbiamo notato una dipendenza rigida della voce al canto come unica modalità dell'espressione canora. In molti casi abbiamo notato che il recitato precede sempre, fuori dalla performance, l'esecuzione del canto solista o a più voci.

5.4 Dal Corpus un'ipotesi di ricerca

In questo paragrafo esponiamo gli elementi base dell'indagine emersi dal Corpus del materiale orale in cui sono contenuti documenti sonori e audiovisivi, anche se con

modalità differenti, del repertorio musicale tradizionale dell'Umbria e della Calabria¹³⁶.

Il criterio della raccolta orale si è posto come una scelta, programmata in molti casi, ma anche scandita dalle occasioni in cui era possibile registrare forme spontanee di canto e musica, o da iniziative organizzate, come concerti, incontri ecc. Ne è derivata un'attenta osservazione, sempre aperta, del territorio regionale orientata principalmente dai repertori ancora vivi, rappresentati in gran parte dai canti di questua di Capodanno e del *maggio*. È soprattutto quest'ultima forma che, per la sua vitalità e diffusione, ha acquistato un'osservazione maggiore.

Il materiale video e audio si differenziano sia da un punto di vista contenutistico che metodologico.

Innanzitutto, si è preferito differenziare i brani cantati, recitati o suonati, dagli interventi più articolati di cantautori o di cantori che sono stati intervistati e che testimoniano un tipo di approccio, un modo di esecuzione, una riflessione anche generale sui repertori o su alcuni brani specifici, e soprattutto sull'utilizzo di tecniche mnemoniche durante le performance musicali.

Ai documenti esclusivamente di tradizione orale abbiamo aggiunto anche i contributi audiovisivi non solo per diversificare i contesti e le forme ma per un'osservazione diretta della gestualità del corpo, delle posture e del ritmo legato alla memoria canora. Le occasioni di canto "in funzione" siano state escluse dai contributi audio, anzi sono stati documentati in video tutti i rituali ancora vivi nella regione, come i *Maggi* e i canti del *Miserere* e dello *Stabat Mater*. I filmati sono strutturati non solo attraverso la *performance*, ma anche dentro le voci dei suonatori, dei cantori e dei "maggiaioli". In questo modo – sebbene sia stata riportata in questa sezione (Appendice) solo una parte di ciò che abbiamo registrato, perché più rappresentativa dei repertori tradizionali– il materiale audiovisivo definisce il quadro della musica popolare di oggi in Umbria: un quadro in cui molto è caduto in disuso ma nel quale, nonostante questo, c'è un certo dinamismo, sia sul

¹³⁶ Si tratta di 92 documenti sonori documentati in Umbria e in Calabria (cfr. p. 483). Questo materiale orale fa parte della seconda sezione del Corpus ed è inserito del dataset DSUC per la piattaforma ArcGis.

piano della riproposta, sia su quello della persistenza di occasioni tradizionali di canto e musica.

La nostra etnomusicologia – che sin dal Secondo Dopoguerra ha seguito un progetto di ricognizione capillare delle espressioni musicali popolari su tutto il territorio – ha documentato un ricco panorama sonoro, parte del quale, in alcune occasioni, è ancora oggi legato a pratiche rituali che mantengono un valore culturale importante. In questi casi, pur in uno scenario politico e sociale radicalmente mutato, le espressioni e le *performance* sono strettamente legate ai contesti culturali entro i quali sono ancora vitali e proprio per questo risultano rilevanti in un più ampio progetto di documentazione e analisi. Allo stesso tempo, molte espressioni musicali di tradizione orale si sono sviluppate nel riflesso di cambiamenti storico-culturali importanti, assumendo un profilo nuovo di cui l'etnomusicologia da alcuni anni si sta occupando¹³⁷. Difatti in una prospettiva di studio della produzione sonora di tradizione orale e dei “comportamenti musicali” – integrati in riferimenti storico-culturali e politici differenti che oggi sono in rapida trasformazione – assumono interesse anche le forme e le organizzazioni sonore contemporanee, che non vengono considerate corrotte, ma appunto trasformate, riflesse nelle espressioni musicali popolari.

Se teniamo conto del fatto che in tutte le società – anche nelle comunità più “statiche” e nelle aree più isolate – si producono sempre, nel corso della storia *processi di innovazione delle strutture e della coscienza sociale e interazioni con i contesti esterni*, dobbiamo concludere che in nessun caso e in nessun momento – neanche negli strati sociali più subalterni e marginali – la cultura può caratterizzarsi *tutta* come tradizionale. In altre parole, le “tradizioni popolari”, proprio perché forme “attardate” di coscienza sociale, non costituiscono mai la *totalità* delle forme di coscienza di uno strato sociale, anche se subalterno e marginale: esse non possono porsi altro che come il momento “arcaico” della sua cultura nel quadro di una dialettica tra “vecchio” e “nuovo” i cui pesi

¹³⁷ Per un approccio etnomusicologico di riferimento cfr. Carpitella D. *Dal mito del primitivo all'informazione interculturale nella musica moderna*, in «Studi Musicali», XIV, 1, 1985; Giuriati, G., “Trascrizione”, in Agamanone M., Facci S., Giannattasio F., Giuriati G., *Grammatica della musica etnica*, Roma, Bulzoni Editore, 1991.

specifici nei vari ambiti tematici del pensiero e della pratica sociale sono caso per caso da individuare in termini storicamente determinati (Carpitella 1985, p. 196).

Inoltre, l'attenzione di soggetti e istituzioni che operano nel campo delle produzioni culturali determina, in buona parte, il profilo pubblico di un'espressività rifondata sullo spettacolo e sulla *performance*. In questa prospettiva, negli anni Sessanta e Settanta del Novecento abbiamo assistito al fiorire di un interesse politico nei confronti delle espressioni delle culture popolari e della loro riproposta come *revival*, ispirato soprattutto a una tradizione politica che ne ha sottolineato il carattere oppositivo e critico¹³⁸. In aggiunta a questo, negli anni Ottanta e Novanta – e con sfumature ancor più nette nel decennio appena trascorso – si sono delineati degli orientamenti inediti, contrassegnati da un processo di commercializzazione, anche internazionale, delle musiche popolari¹³⁹.

Un quadro così articolato determina lo stile delle espressioni musicali contemporanee di tradizione orale e – proprio perché abbiamo potuto documentarne, in Umbria, un ventaglio molto ampio – la nostra indagine ci ha permesso di considerare i vari elementi di cui è composto.

Da un lato ancora oggi in Umbria sono ascoltabili espressioni musicali tipiche della tradizione orale. Ad esempio, il *Maggio* di Sigillo mantiene, sia nelle tecniche esecutive che nei modi in cui si articola e viene rappresentato, elementi conservativi e di continuità con una tradizione ininterrotta. Le caratteristiche di queste espressioni si evidenziano soprattutto se confrontate con altri *Cantamaggio* umbri, come quelli di Ficulle e Fabro. Questi, infatti, pur riflettendo un indubbio valore

¹³⁸ Per una prima panoramica sulle ricerche di quegli anni e un quadro teorico-politico di riferimento, cfr. Bermani C. *Il nuovo Canzoniere italiano dal 1962 al 1968*, Milano, Istituto E. de Martino-Mazzotta, 1978; Straniero M. L., Jona E. (a cura di), *Cantacronache: un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, Torino, DDT & Scriptorium, 1995.

¹³⁹ Molti studiosi si sono concentrati sul fenomeno della *world music* e sui processi politico-economici che ne regolano la produzione e la distribuzione. Cfr. Erlmann V., *The politics and aesthetics of "World music"*, in "The World of Music" XXXV, n. 2, 1993; Pacini Hernandez D., *World music e World beat*, in *Enciclopedia della Musica I. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001; Taylor T. D., *Global Pop, World Music, World Markets*, New York, Routledge, 1997; Leante L., *Primo contributo a una bibliografia su Etnomusicologia e World music*, «EM. Annuario degli Archivi di Etnomusicologia», Accademia di Santa Cecilia, n. 1, Roma, Squilibri, 2003; Zemp H., *The/an Ethnomusicologist and the Record Business*, in «Yearbook for Traditional Music», n. 28, 1996.

rituale, risultano più permeati da processi di trasformazione e rifunzionalizzazione, legati soprattutto alla socializzazione dell'esperienza del canto e quindi al coinvolgimento di un alto numero di persone (che nel caso di Ficulle riguarda addirittura tutto il paese). Si è modificata la struttura performativa in stretta connessione con il modo di esecuzione: un tempo il canto del *Maggio*¹⁴⁰ era di tradizione orale, cioè eseguito da cantori che “improvvisavano” a turno una sequenza di testi memorizzati¹⁴¹. Oggi i testi dei canti vengono invece trascritti, perché si è passati da un piccolo gruppo specializzato di esecutori a un indifferenziato gruppo di molte persone¹⁴².

Di contro, è possibile oggi osservare e analizzare anche lo sviluppo di musiche popolari in parte rifondate e rappresentate nel solco del rinnovato interesse verso le culture “locali” e le espressioni culturali “marginali”¹⁴³.

¹⁴⁰ Per questioni logistiche, e per documentare una prima panoramica analitica delle differenti forme del canto del maggio, abbiamo registrato su richiesta una forma che nel tempo andrebbe osservata proprio per le dinamiche che si instaurano tra i cantori e suonatori, importanti per comprendere la fitta rete delle relazioni.

¹⁴¹ Sebbene durante la performance l'improvvisazione riguardasse soprattutto l'ordine di successione col quale i testi memorizzati venivano eseguiti, in alcuni casi poteva invece prevedere l'inserimento di nomi propri o riferimenti puntuali al contesto di esecuzione.

¹⁴² A Ficulle e Fabro (Terni) il *Cantamaggio* è stato documentato sia “in funzione” che su richiesta. Le prime registrazioni sono state effettuate a richiesta il 10 aprile 2022 dopo aver preso accordi con le Proloco locali. Abbiamo poi documentato il *Cantamaggio* “in funzione” la notte del 30 aprile 2022. La documentazione audiovisiva è stata un'occasione importante che ha permesso di analizzare anche e registrare diversi *Maggi* in varie zone della regione: *Cantamaggio* di Ficulle e Fabro, di Nocera Umbra e Valtopina (Perugia). Il *Maggio* di Ficulle oggi è un evento inserito nelle manifestazioni di promozione turistica del Comune, così come quello di Fabro e quelli dei paesi limitrofi di Parrano e Montegabbione (dove il *Cantamaggio* è stato registrato “in su richiesta, prima e dopo il 30 aprile. La manifestazione del *Cantamaggio* di Ficulle è per certi aspetti ancora legata alla memoria del *Maggio* tradizionale, ma nella forma attuale è gestita dalla Pro-loco e anche per questo ha una struttura più rigida che riflette esigenze di tipo organizzativo e logistico. Ad esempio, è stata mantenuta la forma itinerante (nelle interviste-con gli anziani del luogo e i vecchi maggioli sono tornati più volte sugli itinerari che percorrevano durante il rituale), ma il canto non viene eseguito girando per le campagne di casa in casa, bensì per le strade del paese, lungo un percorso pianificato e suddiviso in tappe. Sebbene sia riconoscibile un gruppo ristretto di persone che conosce la successione delle strofe e l'intonazione e, in virtù di questo, “guida” il corteo e l'andamento della performance (questo gruppo ci ha cantato una versione del *Maggio* registrata su richiesta), il canto è intonato da un numero molto alto di persone che si unisce al coro lungo il percorso, fino ad arrivare alla piazza dove il *Maggio* viene ripetuto per l'ultima volta. La scena che si ha di fronte è senz'altro suggestiva: l'intero paese che canta, leggendo le strofe su un foglio distribuito lungo il percorso. A questi maggi si aggiunge anche

¹⁴³ I festival e le rassegne dimostrano, ad un pubblico non solo di specialisti, che vi sono molti repertori “etnici” cui attingere e che questi si possono riproporre in molti modi, individuando gli “effetti” in base al carattere che si vuole dare alla rappresentazione. Sebbene in alcuni di questi contesti sembri prevalere la presentazione di un repertorio semplicemente evocativo, il panorama dei festival si configura come un'area di indagine praticabile, dove è possibile rilevare molte delle trasformazioni che investono le musiche popolari. D'altra parte, i festival mostrano uno spazio (etnografico e politico) in cui è potenzialmente negoziabile il confronto tra gli etnomusicologi (e le

Questa dinamica produce esiti inaspettati, in cui ogni passaggio assume un significato importante in quanto concorre a definire il profilo di una musica sempre più complessa sul piano socioculturale (sebbene intrinsecamente meno differenziata nei repertori, negli stili, nelle modalità esecutive), e contribuisce non solo allo studio della storia delle musiche popolari ma anche a una riflessione sulle loro possibili prospettive¹⁴⁴.

Da un punto di vista fenomenologico, le musiche popolari che noi abbiamo documentato non si definiscono, e differenziano, soltanto attraverso la relazione tra la sfera pubblica e quella privata, o tra quella orale e quella scritta. L'analisi delle dinamiche di trasformazione delle espressioni musicali popolari non si inquadra dentro un procedimento fondato sulla classificazione, piuttosto è un tentativo di riconoscere le disgiunzioni tra gli elementi che compongono il quadro. Un quadro che risente, nella forma come nei contenuti, delle intersezioni delle politiche di salvaguardia e patrimonializzazione con le scelte di rappresentazione decontestualizzata e gli interessi che gravitano intorno alle musiche popolari. In questo senso le contingenze in cui si articola l'indagine sono molto più irregolari, mutevoli e differenziate di quanto un'interpretazione schematica possa delineare proponendo classificazioni e tipologie.

Sul piano metodologico, l'osservazione è stata orientata a documentare la musica di oggi – i repertori musicali di tradizione orale (e quelli ad essi ispirati) ancora ascoltabili – in Umbria.

D'altra parte, il taglio "contemporaneo" è una scelta di etnografia e di impianto generale della ricerca, ma non può trasformarsi in una sorta di manto impermeabile che, in un gioco di rovesci senza fine, isola i materiali acquisiti fuori dal tempo e dalle esperienze di ricerca o dalle analisi precedenti: molti dei brani che abbiamo registrato sono stati comparati con le registrazioni storiche di quegli stessi repertori

Università) e le Istituzioni (sia locali che nazionali), attraverso il quale riconsiderare, in termini critici, il processo di «ripolarizzazione» delle musiche di tradizione orale.

¹⁴⁴ È importante sottolineare come in Umbria siano presenti molti gruppi folcloristici, la cui attività però non è stata documentata durante la ricerca per motivi di emergenza sanitaria. Non essendosi verificati in Umbria processi di reinterpretazione con esiti paragonabili a quelli di altre regioni, dove hanno fatto conoscere i repertori tradizionali anche fuori dal cerchio dell'accademia, i gruppi folcloristici hanno avuto (e continuano ad avere) un ruolo centrale nella diffusione di un'estetica delle musiche tradizionali umbre più "popolareggiante" di quella che si definisce nelle occasioni di studio o attraverso progetti di reinterpretazione.

e questo ha fatto emergere dei dati interessanti. Primo fra tutti, i cambiamenti nelle modalità di esecuzione: il canto dello *Stabat Mater* di Colfiorito ha subito delle variazioni dovute alle esecutrici (alla loro età, alla loro posizione dentro il tessuto socioculturale locale, alla loro relazione e alle modalità di partecipazione ad un rituale arcaico e vivo ma isolato), ma anche al contesto: è lo stesso panorama sonoro dentro il quale si sviluppano le occasioni di canto e musica, comprese quelle evidentemente legate alla tradizione orale, a suggerire uno sguardo più trasversale e un approccio più complessivo agli eventi, senza i quali ne sfuggirebbero molti elementi costitutivi. Se viene meno l'emissione vocale "contadina" nel canto dello *Stabat Mater*, ciò è dovuto anche ai nuovi rumori del paese, delle automobili, dei telefonini che squillano; così come alla trasformazione del panorama sociale dentro cui si svolge il rituale, dove troviamo non solo i cantori della confraternita e le pie donne, ma anche antropologi, macchine fotografiche, videocamere, studenti, curiosi. Vale la pena ancora soffermarci su due aspetti di ordine teorico-metodologico, entrambi legati all'andamento che ha sorretto tale indagine.

Innanzitutto, che cosa è stato registrato e perché? In secondo luogo, quali considerazioni possono farsi oggi sul panorama etnomusicale e quali differenze emergono in maniera più netta (sia sul piano tecnico-esecutivo che socioculturale) tra i repertori documentati?

Pur cercando di privilegiare la rilevazione "in funzione", per rilevare anche aspetti legati alla mnemotecnica alcune *performance* sono state sollecitate e documentate in sedute di registrazione organizzate ad hoc¹⁴⁵. In queste occasioni non abbiamo solo indagato nella memoria degli esecutori, limitandoci a un'operazione di archeologia, ma abbiamo cercato di far emergere le commistioni, liberando l'elemento popolare dal passato e considerandolo in rapporto con il contesto contemporaneo e le occasioni di esecuzione. Quindi, anche se in molti casi le esigenze di ricerca non ci hanno permesso di documentarlo direttamente, cioè "in funzione", in Umbria è ancora viva una certa ritualità legata al canto e alla musica:

¹⁴⁵ Tutte i documenti sonori sono stati realizzati con registratori digitali: DAT Tascam PA-D1 e Sony TC-D6 Pro a 48Khz e 16bit. A questi si aggiunge il registratore digitale M-Audio Microtrack 24/96 su file WAV con campionamento a 96Khz e 24bit di definizione. Le registrazioni di questa sezione si riferiscono ad un arco di tempo che va dal 1992 al 2022.

ad esempio, la notte del 30 aprile, a Nocera Umbra, Valtopina, Fabro, Ficulle, Sigillo, è possibile ascoltare dal vivo i *Maggi*, e a Cascia, la sera del 5 gennaio, le *Pasquarelle* sono ancora cantate da gruppi di cantori che passano di casa in casa questuando. Così come è ancora possibile osservare il *Sega la vecchia* in diverse aree dell'Umbria, sebbene la rappresentazione sia stata influenzata dalle mutate circostanze sociali, culturali ed economiche, e le tecniche di recitazione sicuramente siano condizionate dai mezzi di comunicazione contemporanei¹⁴⁶.

Emerge allora un elemento importante che chiarisce il processo di dinamica culturale e soprattutto riflette una differenza sostanziale tra il contesto di tradizione orale "tradizionale" – quello cioè che abbiamo conosciuto e studiato nella letteratura antropologica e nelle ricerche demologiche fino agli anni Settanta del Novecento – e quello di tradizione orale "attuale", caratterizzato dagli stessi processi che interessano gli altri contesti socio-culturali: permeabilità, commistione, comunicazione, confronto, relazione, conoscenza. Neanche durante la ricerca degli anni Cinquanta fu sempre possibile documentare "in situazione" i canti e le musiche, "tuttavia si ricreava facilmente l'esperienza che Ernesto De Martino aveva dimostrato in Lucania in quegli stessi anni (Gallini – Faeta 1999).

La ricerca che qui si presenta¹⁴⁷, invece, si è svolta in una dimensione nella quale vengono meno i contesti culturali in cui sono state prodotte molte forme musicali. Anche per questo, come abbiamo detto, proprio in considerazione dei mutati riferimenti sociali e culturali, il processo di cambiamento spesso diviene l'elemento centrale dell'analisi delle produzioni musicali che abbiamo documentato. Questa

¹⁴⁶ Le immagini del *Sega la vecchia* sono state documentate a Castiglion della Valle di Marsciano. Del gruppo del *Sega la vecchia* di Compignano fa parte Mario Chiattelli, Marcello Fiandrini, Luca Sargentini, Marco Pagnotta, Stefano Pagnotta, Gianluigi Spaccini, Nicola Montecucchi, Francesco Moscatelli, Simone Biagini, Stefano Montegiove, Giorgio Montecucchi, Ottavio Sargentini, Salvatore Gaggia, Rosanna Imperiali, Giovanna Bertolini. Del gruppo faceva parte anche Guido Teglucci, il capocomico scomparso recentemente. Le rappresentazioni attuali sono in realtà delle riproposizioni spettacolarizzate, eseguite in genere in locali e spazi pubblici. Gli attori, però, in molti casi sono quelli che hanno partecipato al rito che, nel tempo di mezza Quaresima, fino agli anni Sessanta era ancora praticato in varie località dell'Umbria.

¹⁴⁷ A questo proposito è interessante notare che in alcune delle occasioni di registrazione proposte da noi, abbiamo documentato un repertorio più ricco di quello generalmente eseguito "in funzione". È il caso, ad esempio, dei *Maggi* di Valtopina e Nocera Umbra: le trascrizioni dei testi delle versioni che qui proponiamo dimostrano che i cantori conoscono un repertorio di versi molto vasto che, per esigenze di tempo legate allo svolgimento della *performance* e del rituale, presentano solo in parte durante le occasioni di canto "in funzione".

differenza – oltre a tratteggiare un profilo nuovo delle musiche di tradizione orale umbre – si riflette ovviamente negli esiti della ricerca e nell’interpretazione dei dati, ma soprattutto apre uno spazio teorico nuovo che amplia le prospettive della ricerca etnomusicologica in Umbria.

Dentro questa prospettiva si sviluppano nuove e differenziate occasioni di confronto. Ad esempio, le conversazioni con i maggioli di Nocera – i quali, dopo varie “visite” da parte nostra, hanno composto ottave rime su argomenti di cui spesso parlavamo – ci ha permesso di rilevare non solo gli elementi del processo di composizione poetica, come le tecniche mnemoniche e le strutture ritmiche di riferimento, ma anche la riflessione che dentro il mondo popolare si sviluppa su alcuni repertori e su alcune modalità di esecuzione.

In più occasioni abbiamo avuto modo di ascoltare le opinioni dei cantori che abbiamo registrato riguardo la “loro” musica, i “loro” repertori e soprattutto le loro versioni: “*il nostro è un po’ più corretto*”, ci ha riferito uno dei cantori¹⁴⁸ del *Maggio* di Nocera Umbra, non senza specificare e argomentare questa posizione. Anzi, precisa, “di gruppi io ne ho sentiti tanti”, spiegando poi la sequenza “corretta” e il passaggio al saltarello. Galantini¹⁴⁹, dicendo il “nostro” *Maggio*, scopre un micro-mondo la cui esistenza scardina non solo l’idea di una cultura popolare semplice e “inconsapevole”, dentro alla quale cioè ogni elemento viene inglobato acriticamente in un processo di riciclo perpetuo. Scardina la reificazione stessa di queste culture, sottraendole anche all’immagine di un corpo unico che si ingrossa armoniosamente man mano che altrove vengono prodotti e lasciati cadere gli scarti.

5.5 La Lingua del Corpus

I canti e le forme musicali presenti nel corpus offrono numerose informazioni sulla pluralità linguistica e culturale delle aree maggiormente prese a campione.

¹⁴⁸ Si tratta di Luigi Galantini, suonatore di organetto in varie formazioni dei gruppi dei maggioli di Nocera Umbra (Pg).

Si è tenuto conto delle metodologie linguistiche contenute in Berruto G., (1995); De Mauro T., (1969); Grassi, C., Sobrero, A. A., Telmon T., (1997); Canepari (1986); Sobrero-Romanello (1981); Batinti A., (1983).

Il repertorio dei documenti tutt'oggi presenti nel territorio regionale consente una sorta di itinerario nei paesaggi sonori, che emergono nel loro spessore storico e nell'articolazione geografica.

I componimenti linguistici e musicali si suddividono in diverse tipologie che vanno dalle forme derivate direttamente dalla tradizione orale a quelle legate al processo di trasformazione di una tradizione che in origine era certamente scritta. L'ancoraggio ad alcune forme testuali rigide, fisse, potrebbe far pensare a moduli ben regolamentati e ripetitivi modellati sull'italiano, più sullo scritto che sul parlato, ma le numerose varianti e i tratti linguistici dialettali e locali testimoniano le dinamiche del cambiamento, la vivacità e la ricchezza della diversità delle aree linguistiche dell'Umbria e della Calabria.

Nel repertorio linguistico delle numerose comunità regionali, più ampio del passato, sono presenti varie forme di italiano, vari dialetti, varie forme di uno stesso dialetto e altre lingue.

L'impasto linguistico, costituito anche da elementi dialettali e locali, nella scelta delle parole, nella successione sillabica, nella composizione sillabica di suoni dolci e aspri, si piega alle esigenze ritmiche e melodiche dei *maggi*, *saltarelli*, *serenate*, *ballate*, *canti* in Umbria, e anche nei punti d'indagine della Calabria (canti polifonici, canti narrativi, queste esigenze sono analoghe ma variano nell'aspetto fonetico e morfosintattico).

Nella rappresentazione grafica dei testi sono stati seguiti i criteri della trascrizione fonetica "larga", sono stati usati i segni dell'alfabeto italiano anche per indicare eventuali tratti dialettali o di italiano locale. Negli esiti delle realizzazioni e dei nessi consonantici delle due regioni non abbiamo adottato rigidamente la trascrizione IPA per facilitare un'immediata lettura. Semplici annotazioni rendono più agevole la comprensione del rapporto pronuncia-grafia, della successione delle sequenze ritmiche e delle concrete realizzazioni fonetiche.

Umbria. Aspetti linguistici

Dall'analisi dei testi estrapolati dai repertori orali, sui riferimenti metodologici contenuti in Berruto 1995, De Mauro 1969, possiamo ricavare importanti conferme e informazioni sulla fisionomia linguistica dell'Umbria emersa in Batinti¹⁵⁰ – Lamanna 2008.¹⁵¹ L'Umbria, linguisticamente, è suddivisibile in cinque aree dialettali: la varietà settentrionale, la varietà sudorientale, la varietà orvietana, la zona di transizione Scheggia-Todi e la zona di transizione Trasimeno-pievese (Moretti 1987; Id. 1990). A differenza di altre aree più "inclusive", non vi sono tendenze molto "centripete", anche perché queste vengono stemperate da altre dinamiche che frenano l'uniformarsi intorno ad un centro gravitazionale. Anzi la regione presenta una realtà eterogenea, policentrica, differenziata e talvolta frammentata anche per le varietà locali o regionali dell'italiano che, differenziate in quattro grandi aree (altotiberina, perugina, orvietana, sudorientale) fino a circa trent'anni fa, riflettono le mutate condizioni sociolinguistiche.

L'articolazione e la suddivisione della regione almeno in tre grandi aree (settentrionale, occidentale e sudorientale) risulta anche dall'analisi delle forme musicali e coreutiche.

La coloritura linguistica dei canti manifesta la loro provenienza, «talvolta in modo evidente, come nel caso del tratto, attualmente marcato sul piano geolinguistico e sociolinguistico, dell'apertura della *-i* lunga latina finale in *-e*, per l'area orvietana»¹⁵² (Ficulle e Fabro) (*gelsomine, contadine, poverine, maggiajjòle, le giglie, le campe, l'albere, le cane*, 'contadini, poverini, maggiaioli, i gigli, i campi, gli alberi, i cani'), associato e implicato con altri fenomeni quali la realizzazione dell'occlusiva bilabiale sonora *b* intervocalica come lunga (*tribbolà* 'tribolare') ed esempi di raddoppiamento sintattico: *più ll amore, la ppel poggio*.

¹⁵⁰ Cfr. Batinti A., *Melodie, ritmi e parole* in Lamanna A., Cestellini D. Palombini G., *D'altro canto. Scenari contemporanei della musica popolare umbra*, Perugia, Egea, 2014, p. 51-56.

¹⁵¹ I tratti salienti della situazione sociolinguistica risultano nell'analisi delle produzioni linguistiche relative ad una gamma di tipologie testuali rispondenti alle nuove funzioni del dialetto, cfr. Lamanna et al. 2009.

¹⁵² Cfr. Batinti A., *Melodie, ritmi e parole* in Lamanna A., Cestellini D. Palombini G., *D'altro canto. Scenari contemporanei della musica popolare umbra*, Perugia, Egea, 2014, p. 52.

Limitandoci all'osservazione delle produzioni sonore (alle concrete realizzazioni fonetiche) relative alla parte settentrionale della regione (Città di Castello, Gubbio, area perugina) sembra prospettarsi la persistenza e la diffusione di tratti comuni a più varietà dialettali o di italiano locale.

In ambito fonetico:

- l'affricazione della dentale /s/, preceduta da /l, r, n/, in /ts/ (*inzième, inzalata, inzomma* 'insieme, insalata, insomma');
- la realizzazione di /jj/ al posto della laterale palatale /λλ/ (*mèjjo, vòjjo, fijjo, pijja* 'meglio, voglio, figlio, piglia');
- i fenomeni di scempiamento (*ucelli, butijja, arivati* 'uccelli, bottiglia, arrivati')
- la tendenza alla conservazione di ò tonica aperta in sillaba libera (*còre, nòve, vòle, bòna, òve* 'cuore, nuove, vuole, buona, uova), ed anche *vène* 'viène'.

In ambito morfosintattico:

- la presenza delle forme dialettali dell'articolo determinativo e indeterminativo (*l babbo, n cugino, na machina* 'il babbo, un cugino, una macchina');
- la presenza dell'articolo davanti all'aggettivo possessivo (*mi, tu, su*) che accompagna i nomi di parentela al singolare (*l tu nonno, l mi fratello* 'tuo nonno, mio fratello');
- la presenza delle forme dialettali delle preposizioni (*n, ne la, de la* 'in, nella, della ecc.');
- la realizzazione della negazione *n* 'non' e forme con assimilazione (*mbeve, se l-lo prende*, 'non bere, se non lo prende');
- la presenza delle forme di infinito presente apocopate (*ricordà, aiutà, cantà, tené, sentì* 'ricordare, aiutare, cantare, tenere, sentire ecc.') e con un pronome (*aiutallo, lavallo, tenello, sentillo, mantenella, cavacce, sentitte* 'aiutarlo, lavarlo, tenerlo, sentirlo, mantenerla, cavarci, sentirti');
- la realizzazione del prefisso RI- > ar- (*aringrazio, armagnamo, arispètto, s arilegra* [*allegra/ riallegra/ ariallegra/ arilegra*] 'ringrazio, rimangiamo, rispetto, si rallegra').

Per i testi della restante parte dell'Umbria sembra verificarsi la stessa linea di tendenza al mantenimento di quei tratti dialettali che hanno più ampia diffusione, che caratterizzano le varietà locali di italiano.

Possiamo segnalare alcuni esempi:

- la realizzazione chiusa di *e* nel dittongo *iè* (*fiéle, viéne, cavaliére, miéte, penziéro*);
- l'allineamento all'uso romano per la scelta dei timbri aperti o chiusi di *e* ed *o* (*bèstia, crèsta, nòme, vergògna, colònna, atròce*);
- la chiusura di *e* ed *o*, provocata da interferenze della metaforesi sorano-reatina (*bélllo, béllu, fòco, fòcu, dórmi, bóni, dispéttu*);
- la realizzazione lenita dell'affricata (semioclusiva) alveopalatale preceduta dalla nasale *n* (*lancio, langio; imbronciata, imbrongiata; un forte colpo alla guancia, sguangiata; non ci hanno, n gi anno*);
- esempi di */l/ > /r/*: *vòrta, vòlta; vórte, vòlte; farco, falco; sargicce, salsicce; urdima, ultima; quarche, qualche*;
- semioclusive alveopalatali sorde realizzate, intervocalicamente, come costrittive (*lu(s)ce, pa(s)ce, spia(s)ce, lumi(s)cino* 'luce, pace, spiace, lumicino');
- l'affricazione della dentale */s/*, preceduta da */l, r, n/*, nella sonora */dz/* (*non zarò, senza, importanza, paziènta, pensare* 'non sarò, senza, importanza, pazienza, pensare');
- la realizzazione dell'affricata (semioclusiva) alveopalatale sonora intervocalica come lunga (*pagina, paggina; indugiare, induggiare; flagellato, flaggellato*);
- la realizzazione dell'occlusiva bilabiale sonora *b* intervocalica come lunga (*abile, abbile; tribolare, tribolare; abito, abbito*);
- la presenza delle forme dialettali degli articoli *lu, li* (*lu cantante, lu fiore, lu caciù, li prosciutti, li fiori, li riccetti, li covoni, li pannocchi*), delle particelle pronominali (*me, te, ce, se, ve* 'mi, ti, ci, si, vi');
- la posizione del possessivo dopo il nome (*lu cane mio, papà ssuo. oh caru Enniu mia, la moglie (moje) mia* 'il mio cane, suo papà, caro mio Ennio, mia moglie');
- l'uso di *esso* e *essa* per 'lui' e 'lei'.

Pur in presenza di notevoli cambiamenti, appare evidente la persistenza di un solido blocco di fatti fonetici, morfologici e sintattici, soprattutto nell'area sud-orientale (zona folignate, spoletina e ternana).

I tratti più resistenti sembrano quelli condivisi con le altre aree vicine:

- varie forme di metaforesi (*io mèto, tu mméti; io dòrmo, tu dórmi*);
- mantenimento della differenza fra -o e -u finali di derivazione latina (*quistu, quillu, canestrillu, stromentu, caru, amicu, mucchiu, abbacchiu, tuttu, dispettu, quannu, caciù, faceanu, buciù, lu gattu*) nel vocalismo atono;
- modificazione, ma non affievolimento o dileguo totale, delle vocali atone (*appitito, giovini, prisciutti, pullastrèlle*);
- occlusive intervocaliche e in nesso con nasali o liquide, realizzate spirantizzate e lievemente sonorizzate (*ingrado, ingrato; incoronado, incoronato*) e, al contempo, lenizione delle sorde (*sargicce, salsicce (salcicce); córga, coricata; urdimà, ultima; contendo, contento; sacramendo, sacramento; presendò, presentò; piande, piante*) e assordimento delle sonore (*lu lacu, lu meticu*);
- costrittive dentali sorde e sonore, realizzate come postalveolari (*spine, s(c)pine; costante, cos(c)tante; stancato, s(c)tancato; gustare, gus(c)tare; sdraiato s(c)draiato*);
- la realizzazione dell'occlusiva bilabiale sonora *b* nei nessi (*u mmacu; du vaca; trè bbaca*);
- allungamenti fonosintattici (*a ccasa, papà mmio, a llètto*);
- presenza di forme di "neutro di materia" (*férru/férro, vinu/vino, caciù/cacio*).
- esempi di assimilazione progressiva nel gruppo consonantico latino /nd/ > /nn/: *cantanno, bacchianno, pennenti, rimannare, abbunanza, annà, vantannu, quanno*, ed anche *ciammelle*.

La trama dei vari canti, nonostante i vincoli delle tipologie testuali, che lasciano poco spazio all'inventiva e alla creatività, «si arricchisce, inoltre, di altri elementi compositivi linguistici che consentono ai cantori di adeguare le loro scelte alle concrete situazioni»¹⁵³, nelle quali si trovano ad operare. La presenza di alcune forme verbali dialettali (*làssele, sémo, émo, ònno, famo, rifamo, facémo, poli 'puoi', pòle 'può', stia 'stava', vinnero, menòrno, càntono, guernà*) e di interessanti elementi lessicali (*cortèllo, cardarelli, fojjetta 'misura corrispondente a circa mezzo litro'*,

¹⁵³ Cfr. Batinti A., *Melodie, ritmi e parole* in Lamanna A., Cestellini D. Palombini G., *D'altro canto. Scenari contemporanei della musica popolare umbra*, Perugia, Egea, 2014, p. 55.

mentuccia, pagnòtta, pagnottèlla, pasquèlla, acquato, acquatèllo, le frégne, abbraccicare, ce lo sai, cchi ccósa) mostra la variazione fortemente legata agli aspetti socioculturali dei protagonisti, ma anche alle loro strategie, dipendenti dai contesti di esecuzione (*Ibidem*).

I cantori non professionisti vivono in comunità culturalmente e linguisticamente differenti (talvolta solamente per un numero limitato di caratteristiche) e manifestano la loro condivisione e appartenenza nella scelta (con diversi gradi di consapevolezza) di alcuni tratti linguistici dialettali o locali, non avvertiti più come elementi da evitare, ma come segni identitari.

La persistenza e la diffusione di questi tratti suggeriscono di approfondire le tematiche relative alla regressione del dialetto, ma soprattutto alla sua nuova collocazione nel repertorio linguistico e alle sue nuove funzioni (Radtke 1995, p. 43-54).

Le varietà dialettali presentano forme ed usi differenti rispetto al passato, le nuove dimensioni comunicative contribuiscono a rafforzarne la visibilità, le potenzialità e il prestigio (Batinti - Lamanna 2009).

Calabria. Aspetti linguistici

Per entrare nelle dinamiche linguistiche dei testi dei canti orali raccolti in Calabria è necessaria, seppur breve, una panoramica sul contesto del dialetto mesorachese, uno dei punti d'indagine della ricerca, all'interno dell'area linguistica calabrese, per comprendere appunto gli aspetti peculiari e tutte le connessioni legate al repertorio selezionato.

Mesoraca¹⁵⁴ geograficamente si colloca nella Calabria centrale, ma linguisticamente invece è situata a nord della linea Nicastro-Catanzaro-Crotone per l'uso del

¹⁵⁴ In relazione alla classificazione tipologica delle isofone relative al vocalismo tonico, Falcone colloca, grosso modo, i dialetti del Catanzarese e del Crotonese in una sezione centrale che si distingue per la distribuzione ad oasi della dittongazione napoletana di /E/ breve ed /O/ breve: Falcone G., *Calabria*, Pisa, Pacini 1976, pp. 8-9.

Il sistema vocalico del dialetto mesorachese conferma lo schema proposto da Falcone ma con lievi varianti e cioè: per quanto riguarda la /E/ breve latina a Mesoraca abbiamo il frangimento in dittongo ma con l'accento ritratto sulla *i* - *íe* e non *ié*; per esempio: *piékura* 'pecora' e non *piékura*. Per quanto riguarda la /O/ breve latina parimenti abbiamo anche il frangimento in dittongo ma l'accento è ritratto sulla 'u' - *úe* e non *ué*; per esempio: *púerku* 'porco' e non *puérku*: Lamanna A., *Così parla Mesoraca. Dialetto e lingua di un paese della Calabria*, Perugia, Era Nuova, 1998, p. 44.

condizionale in *'era o erra'* (*su sappérra tu dicérra 'se lo sapessi te lo direi'*), al centro-nord per il vocalismo tonico e così via.

Ed infatti questa località, trovandosi quasi ad eguale distanza tra Catanzaro e Crotona, città che furono nel passato importanti centri di contatti culturali e commerciali sia con il mondo latino sia con quello greco, presenta degli aspetti linguistici a volte simili ai dialetti calabresi settentrionali prettamente latini, altre volte, invece, a quelli meridionali tipicamente greci". La stragrande maggioranza dei linguisti che si sono occupati dei dialetti calabresi collocano i dialetti centrali in una zona di transizione tra le due aree poiché essi presentano una duplicità di caratteristiche somiglianti sia ai dialetti settentrionali che a quelli meridionali. Nella suddivisione dei dialetti calabresi, Trumper e Maddalon (Trumper - Maddalon 1985); individuano «cinque aree dialettali¹⁵⁵ perfettamente distinte» (Trumper - Rizzi 1985, p. 63) Il terzo di tali raggruppamenti viene determinato, lungo il suo limite settentrionale, in base al noto fenomeno sintattico dell'isoglossa "ca/mu" (Pristerà 1989, p. 190), cioè costituito dall'assenza dell'infinito nella proposizione dipendente, assenza che ovviamente deriva dall'uso differenziato delle congiunzioni /ca/ e /mu/ o /u/ che reggono a loro volta forme finite del verbo; per esempio, a Mesoraca possiamo trovare la frase: *speru ka/u truevu na bbella jurnáta* 'spero di trovare una bella giornata'. Ora, sulla base di questi complessi studi, tenteremo di rappresentare, se pur limitatamente ad aspetti del tutto specifici, l'andamento dell'isoglossa che separa linguisticamente i dialetti calabresi mediani, dei quali fa parte quello mesorachese, da quelli settentrionali. Sulla base della presenza o no dell'infinito nella proposizione dipendente, si nota che:

l'isoglossa¹⁵⁶ viene tracciata da occidente ad oriente, partendo da Nicastro fino a Tiriolo, Marcellinara, Catanzaro, Sersale, Cerva, Petronà, Mesoraca e Cutro prima di scendere per Botricello (*Ibidem*).

¹⁵⁵ Sulle Suddivisioni dialettali della Calabria si veda il seguente saggio di Maddalon M. https://lingcal.files.wordpress.com/2016/10/suddivisioni-dialettali-della-calabria_marta-maddalon.pdf

¹⁵⁶ Da un'analisi dei canti selezionati sono emersi alcuni fenomeni fonetici e morfosintattici.

Per cui va precisato che il dialetto di Mesoraca, pur permettendo in alcuni casi di subordinazione la struttura (M)U + verbo finito come nei dialetti a sud dell'isoglossa "senza infinito", ora tende a rifiutare una tale struttura sintattica per assimilarsi variabilmente e gradualmente ai dialetti più settentrionali".

Come si può intuire da quest'andamento molto irregolare occorre evidenziare la presenza di un insieme di fenomeni che qui elencheremo citando versi e lemmi presenti nei testi dei canti.

-La presenza/assenza di assimilazione progressiva della nasale (mb>mm, nd>nn, ng>ŋŋ) come si può notare nei versi del repertorio musicale. In molti canti, infatti abbiamo rilevato questo fenomeno: *ca c'è na donna ui cùemu na bannera, ui cùemu na bannera*; *e ta fattu nu Santu Bomminu; oi nu mme lassare ca io nu t'abbannunu*;¹⁵⁷

Altro fenomeno come l'aferesi l'abbiamo riscontrato in molte forme musicali e avviene quando le vocali sono iniziali di parola e la /n/ o la /m/ si assimila alla consonante seguente; (*mmitare*, 'invitare'; *mmutu* 'imbuto'; *mmasciata* 'imbasciata'; *stennire* 'stendere'; *mpièrnu* 'inferno'; *nzurtare* 'insultare'; *mmidia* 'invidia').

-Nell'ambito del consonantismo le consonanti latine /b/, /v/ danno come esito il /v/, (realizzandosi come *vasu*, 'bacio'; *varva*, 'barba'; *vùe*, 'bue'; *vivìre*)

-E se la consonante latina /-c-/ davanti alle vocali /i/, /e/, > /tʃ -ci/ (*lucidu*, *nuce*, *pace*, *cira*, *ciciaru*, *cièntu*) davanti ad /a/, /o/, /u/ > /k/ (*vukka*, *muekku*, *vakka*; *pòku*, *pièkura*, *buku*);

-La realizzazione di /-g-/ davanti alle vocali /e/, /i/ > /j/, /g/; (*fàina*, *lejìre*);

-Il nesso /bl-/ > /vr-/ , /j/; (*jestìmu*, *vràtta*, *vraitàre*)

-Il nesso /cl-/ e /pl-/ > /kj/, *chjanu* 'piano'; *chjanta* 'pianta';

-Il nesso /fl-/ > /j/; (*jàtu* 'fiato'; *jure* 'fiore'; *jumàra* 'fiume').

-Il nesso /gl-/ > /gghj/; (*agghjìru* 'ghiro'; *gghjiàja* 'ghiaia');

-Il nesso /br-/ > /vr/; *vrazzu* 'braccio'; *vrusciàre* 'bruciare'; *vruecculi* 'broccoli'; *vràscia* 'brace'; *vrùedu* 'brodo'; *vrusciùre* 'bruciore');

-Il nesso /cr-/ > /kr/ > *crièditu*; *crinèra*, nel caso di raddoppiamento sintattico /gr-/ > /rr/; *e rrànne* 'è grande'; *e rrùssu* 'è rosso';

¹⁵⁷ Cfr. Appendice, A02 Contributi Sonori, p. 483.

- La /l/ del nesso /-l-/ + consonante dentale o palatale viene realizzata come labiodentale /v/; (*kàvudu*)
- Il nesso /-dr/ e /-tr-/ ha come esito /thr/ (*ùthru* 'otre'),
kuathrara 'ragazza'; / pathre 'padre'.
- La realizzazione del nesso /-ng-/ > /ññ/; *a cigna di Giudei*; e anche del nesso consonantico /-gn/ > / (*lignu, pigna*).
- La realizzazione di /-li-/ intervocalico che da come esito > /-gghj-/ *figghju, migghiu, agghiu*
- L'esito del nesso /-ria/ è /r/ con scomparsa di /i/; (*furnaru*)
- La presenza -Il nesso /-ll-/ da come esito /dd/; come per esempio: *Si lu cavaddu, Affaccia bedda; Cioparedda; cùeddu; kueddu; a chiddi lúechi;*
- La presenza delle forme dialettali dell'articolo determinativo e indeterminativo (*l'u, lu cavvaddu; (u pìa* 'lo prende');
- La presenza della retroflessa o cacuminale *dd < ll* (*padda* 'palla'; *i lu cavaddu; fa la partenza bedda; levate bedda levate; e s'annegaru a bedda mia*);
- La realizzazione di /ggh/ al posto della laterale palatale /λλ/ (*mìegghiu, vùegghiu, figghiu*, 'meglio, voglio, figlio,);
- La presenza di suffissi (*ma, mma, ta, tta,*) che si uniscono ai nomi di parentela (*figghiama*, 'mia figlia., *fratimma* 'tuo fratello; sorta, 'tua sorella'); cfr. canto
- La realizzazione dell'affricata (semiocclusiva) alveopalatale preceduta dalla nasale
- la presenza delle forme dialettali degli articoli *u, lu, i* (come nel canto n.32 *u gadduzzu*", 'il galletto' *lu bonu, 'il buono'*)

Nella fenomenologia linguistica rilevata nel corpus dei canti orali, nonostante i limiti legati alle diverse gamme testuali, i cantori riescono ad arricchire la loro performance con elementi compositivi linguistici che si adattano alle situazioni in cui si trovano ad operare.

Infatti, la massiccia presenza di forme verbali arcaiche e di elementi lessicali contemporanei mostra la variazione legata agli aspetti socioculturali dei cantori e alle loro strategie dipendenti dai contesti di esecuzione. La maggior parte dei cantori vive nello stesso spazio linguistico e culturale. Pertanto, si registra una linea comune riguardo l'uso, la percezione e la conoscenza del lessico.

5.6 Filmare la gestualità nelle performance orali. La cinesica, il corpo, lo sguardo

In questo paragrafo si illustrano le dinamiche “della ripresa filmica” delle performance orali¹⁵⁸ per descrivere non soltanto i contesti, i luoghi percorsi e i repertori documentati in occasioni oggettivamente eterogenee di canto e musica, ma anche per cogliere le connessioni che intercorrono tra le tecniche corporee, gli sguardi, i gesti e le posture ed eventuali legami da definire come parametri determinanti per la definizione di uno stile musicale, di tecniche mnemoniche, e di processi d’interazione che avvengono durante le performance dei poeti, dei suonatori e dei cantori.

L’intento è anche quello di approfondire, attraverso la rilevazione audiovisiva, alcune riflessioni sulle musiche tradizionali contemporanee, sulle relazioni tra i contesti socioculturali e le *performance*, sul valore politico-culturale di un eventuale loro censimento, e dell’analisi etnomusicale delle loro strutture, considerazioni che sono state affrontate specificamente negli altri paragrafi¹⁵⁹.

E in queste sequenze abbiamo evidenziato l’importanza della corporeità nel processo, dell’esecuzione musicale e della comprensione dei rituali orali. Su questi aspetti si sono tenuti in considerazione, inoltre, gli studi di Adamo (2010) sulla gestualità e sul rapporto tra la musica e il corpo, basati appunto sull’analisi di fotogrammi audiovisivi registrati nel Sud Italia. E in questa corale osservazione non potevamo escludere l’apporto scientifico e l’influenza di Diego Carpitella, un pioniere degli studi di cinesica culturale e di etnomusicologia visiva in Italia, che ha dimostrato l’importanza del mezzo filmico per rappresentare i comportamenti musicali delle culture di tradizione orale:

Il modo di tenere uno strumento o di atteggiarsi per cantare, di ostentare gli affetti, di guardare il pubblico, di rievocare con i suoni un mito o una leggenda ecc. [sono] tutti avvenimenti e fatti che rientrano in culture modulari e formulari: [e] il film quando ha una sintassi e una grammatica pertinenti è un

¹⁵⁸ I filmati girati insieme alle registrazioni sonore documentati, dal 1992 al 2024, in Umbria e in Calabria si riferiscono ai repertori (Corpus 1) presi in esame per tale indagine.

¹⁵⁹ Cfr. in Appendice il paragrafo A03, Contributi audiovisivi, p. 528.

ottimo mediatore di formule e moduli. Ma soprattutto sostituisce tante parole (Carpitella 1981, p. 7)

Osservare tutti gli avvenimenti che rientrano nelle culture modulari riguarda una serie di questioni teoriche e metodologiche che coinvolgono l'uso delle immagini e degli audiovisivi nella ricerca antropologica.

Del resto, l'antropologo Marcus Banks sostiene che l'antropologia visiva non riguarda solo l'immagine, ma anche il suono: «Il suono è un'importante componente dell'esperienza umana e può fornire informazioni preziose sulla cultura e sulla società» (Banks-Ruby 2011, p. 76).

Nell'ambito della linguistica antropologica, anche Duranti sostiene che l'analisi del linguaggio e dei discorsi all'interno di un contesto etnografico può rivelare i modi in cui i membri di una comunità utilizzano la lingua per creare significati sociali e culturali (Duranti 1997).

Osservare è anche ascoltare. E d'altra parte l'importanza di considerare il suono come un elemento cruciale per la comprensione della cultura è sottolineata da Feld, che sostiene che il suono è un mezzo per trasmettere significato, per creare un senso di identità culturale e per connettersi con il mondo circostante (Feld 2003).

Anche la registrazione del suono pone delle criticità simili a quelle del ballo, come ha osservato Carpitella nei suoi studi su come documentare la musica con l'audiovisivo (Carpitella 1981). Prima di registrare un'esibizione, è necessario comprendere la dinamica dei moduli di base utilizzati nella danza. Questi moduli includono, ripetizioni gestuali, forme ricorrenti come il cerchio, il semicerchio, la coppia aperta o chiusa, la fila, le braccia simmetriche o asimmetriche, i passi singoli, doppi, chiusi e aperti, i saltelli e così via. E questo accade in tutte le forme musicali. Tali moduli sono culturalmente distribuiti e caratterizzati da una lingua coreutica specifica per ogni tradizione, che riflette le occasioni e le circostanze in cui si svolge la performance. Le varianti regionali, urbane, contadine e borghesi sono tutte parte di questa lingua coreutica.

Solo dopo aver acquisito una comprensione approfondita di questi moduli di base, è possibile registrare accuratamente un'esibizione di danza o di un canto catturando le sfumature e le varianti della lingua coreutica specifica della tradizione

in questione. Lo stesso vale per le performance canore dove le ripetizioni gestuali, a volte legate al ritmo, vengono utilizzate per ricordare parti del canto, di strofe, o di versi¹⁶⁰.

L'importanza della documentazione audiovisiva e sonora in etnomusicologia, un campo di studi che esplora la musica in relazione al suo contesto culturale. Questo si manifesta principalmente in due prospettive: quella "culturalista" che sottolinea la necessità di analizzare il contesto sociale per comprendere il fenomeno musicale (Merriam 1964), e quella "formalista" che si concentra sulla "materia musicale" e utilizza metodi di analisi basati sulla linguistica strutturale (Nettl 2005).

L'uso della documentazione visiva ha trovato particolare rilevanza nell'approccio antropologico allo studio della musica, dove il contesto socioculturale è considerato di importanza cruciale. In questa prospettiva, documentare elementi come gli ambienti, gli spazi, il corpo, i movimenti, i gesti ecc. è ritenuto pertinente quanto registrare il suono.

Anche in questi contesti si sottolineano l'importanza del ruolo della musica nelle società tradizionali, dove è un elemento fondamentale delle celebrazioni festive, dei rituali e delle attività lavorative (Lomax 1978). La "sonorizzazione" non è un semplice accessorio del momento rituale o festivo, ma un elemento integrato e fondamentale (Blacking 1973). Pertanto, la documentazione visiva e sonora diventa cruciale, soprattutto in occasioni festive e cerimoniali, dove esiste un'intensa interazione tra i partecipanti.

Esaminando il lungo iter degli studi etnomusicologici, emerge chiaramente che l'impiego della cinepresa non è stato molto utilizzato da gran parte degli studiosi. Tutto ciò è dovuto al fatto che mancavano le competenze specialistiche sul documentarismo, ma anche alla trasportabilità dell'apparecchiatura ingombrante e al costo elevato per la produzione.

Lo sviluppo delle tecnologie video a partire dagli anni Settanta-Ottanta ha reso più facile e conveniente l'utilizzo di videocamere piccole, leggere e portatili, sostituendo l'uso delle cineprese. Ciò ha facilitato l'impiego della registrazione

¹⁶⁰ Non è raro sentire tra i cantori che uno dei modi più usati per ricordare un motivo di un canto sia quello di collegarlo ad un preciso movimento del corpo. (A.M. cantore di Norcia).

audiovisiva nella ricerca sul campo, oltre a quella sonora. Nel suo saggio *Vedere la musica*, Giorgio Adamo ha sostenuto che questo fenomeno ha portato l'etnomusicologia audiovisiva verso finalità didattiche e divulgative, piuttosto che di ricerca:

In generale, più che un uso della ripresa filmica nell'ambito della ricerca sul campo e come strumento d'indagine, vi è stato un interesse, da parte di alcuni, alla produzione di film di argomento etnomusicologico in chiave documentario-didattica (Adamo 2010, p. 75).

Un riferimento importante che ha determinato un rilevante contributo nelle nostre osservazioni e documentazioni audiovisive è stato l'approccio metodologico di Adamo, cioè quello di applicare l'analisi audiovisiva negli studi sulle tradizioni musicali, e soprattutto perché ha posto l'attenzione sul rapporto tra musica, corpo e movimento.

Il rapporto tra musica, corpo e movimento è un tema centrale per un approccio musicologico che aspiri a una comprensione del ruolo della musica nella vita dell'uomo, sia in termini cosiddetti 'antropologici' - sul piano psicologico e socioculturale - che in quelli specificamente 'musicologici, cioè nei termini di una comprensione del processo di formalizzazione del suono. La questione musica-corpo-movimento è quindi non solo un problema che può interessare gli studiosi di danza o gli psicologi, ma una questione chiave che emerge quando abbiamo a che fare con qualsiasi tipo di esecuzione musicale, e ancor più quando proviamo a operare generalizzazioni nel quadro di uno studio dell'uomo come music maker (Blacking 1977).

D'altro canto, l'etnomusicologia audiovisiva è diventata una parte importante del documentario etnografico, poiché la maggior parte dei film e dei video antropologici sono basati su cerimonie e riti di culture di trasmissione orale, in cui la musica e il corpo sono di grande rilievo. L'impatto dell'etnomusicologia audiovisuale è in continua evoluzione e ha consentito finora di raccontare i saperi musicali attraverso lo spazio, l'ambiente prossemico-cerimoniale, le azioni cinesiche.

E sempre sulla visualità nella performance orale Carpitella sostiene che sia un elemento essenziale, sia in ambito etnico che eurocolto. Nei suoi studi, infatti, lo

studioso esplora la visualità come uno strumento indispensabile per comprendere e apprezzare le performance e per offrire al pubblico un mezzo di accesso alla ritualità musicale, sia a livello di contenuto che di forma. La visualità, infatti, fornisce all'osservatore la possibilità di comprendere la performance, che può essere trasmessa attraverso i gesti, le posture, le movenze e altri elementi (Carpitella 1989).

La documentazione visiva ha assunto un ruolo fondamentale nell'etnomusicologia, soprattutto in base all'approccio antropologico degli studi della musica tradizionale (Merriam 1964). Questo metodo pone l'accento sul contesto socioculturale, nel quale la musica diviene un elemento indispensabile per rituali musicali e festivi. Ed è quindi fondamentale la continua interazione tra i soggetti coinvolti. Non è importante documentare solo la sonorità ma anche gli spazi, il corpo, i movimenti e i gesti delle esibizioni musicali, sia private che pubbliche.

Anche per Marcel Mauss, uno dei fondatori dell'antropologia sociale, la musica è parte delle "tecniche del corpo". Non è solo un'esperienza sonora, ma coinvolge anche l'esperienza visiva, gestuale, ludica e rituale. La capacità del mezzo video-cinematografico di cogliere e rendere manifesta questa esperienza musicale visiva è molto più realistica rispetto alla semplice registrazione sonora o descrizione verbale. In questo senso, l'evento musicale diventa un'esperienza percettiva completa, che si esprime attraverso diversi codici espressivi, come il linguaggio, il suono, il gesto e il rituale. La musica in azione è quindi un'esperienza globale che si situa all'incrocio di molteplici discipline e codici espressivi.

D'altro canto, per l'antropologo John Baily fare musica è innanzitutto un processo performativo in cui entrano in gioco comportamenti motorii inerenti all'azione musicale: «A musical instrument is a type of transducer, converting patterns of body movement into patterns of sound».

È nella convergenza tra antropologia della performance ed etnomusicologia che la documentazione audiovisiva diventa sempre più un requisito indispensabile della ricerca antropologico-musicale. La pratica strumentale, ad esempio, è necessariamente associata ai movimenti dello strumentista, tanto che in molti casi

lo strumento musicale è considerato un «prolungamento del corpo del musicista» (Baily 1992, pp. 142-158).

L'approccio, del "fare musica" sembrerebbe andare oltre la semplice esecuzione o produzione di suoni. Baily, infatti, sostiene che attraverso l'atto di suonare strumenti, cantare o partecipare ad altre attività musicali, le persone creano un legame profondo con la propria cultura e con gli altri membri della comunità. La musica può assumere nuove forme, incorporare elementi provenienti da altre tradizioni e adattarsi ai cambiamenti sociali e culturali ma può anche fungere da collante sociale, creando un senso di appartenenza e di coesione all'interno di una comunità.

In questo senso la pratica musicale può diventare un terreno fertile per la negoziazione di identità culturali, per l'esplorazione di ruoli di genere e per la trasmissione di valori e significati condivisi. Attraverso il suono e le attività musicali, i protagonisti coinvolti esprimono la propria identità, comunicano significati culturali e stabiliscono connessioni con gli altri.

In questa sezione si evidenziano alcune sequenze audiovisive, senza escludere le altre tipologie di contributo per registrare una testimonianza più ricca dell'aspetto linguistico-sonoro-gestuale e per avviare una gamma di osservazione differente. Questa varietà di osservazione sottolinea la rilevanza del "vedere la musica orale" attraverso la registrazione audiovisiva sia come modalità d'analisi e sia come metodo comunicativo- formativo.

Proprio per comprendere queste diversità, abbiamo preso anche come riferimento gli studi audiovisivi di Carpitella, *Cinesica Culturale 1. Napoli*, e *Cinesica Culturale 2. Barbagia* (Carpitella 1974)¹⁶¹.

Lo studioso, infatti, sostiene che ogni atto cinesico è legato mediamente alla parola e quindi trattandosi di culture di tradizione orale, di rapporto memorizzante col gesto, la parola viene assunta e acquisita sempre all'interno del movimento. Nella tradizione scritta, nella descrizione, il processo cinesico lo dobbiamo sempre

¹⁶¹ Le ricerche democinesiche realizzate dal Gruppo di studio per la documentazione folclorica audiovisiva (DAF) dell'Istituto di Storia delle tradizioni popolari dell'Università di Roma "La Sapienza" diretto da Carpitella sono: *Cinesica 1, Napoli* 1973; *Cinesica 2, Barbagia* 1974 e *Cinesica 3 Sicilia* (1976-1977). A queste si aggiunge una quarta *Cinesica* sul Palio di Siena. (*Cinesica 4, Materiali del Palio*, 1979-1980).

immaginare, reinventare ogni volta e, quindi, subisce tutte le varianti storiche e culturali che si determinano, inevitabilmente, quando ci si mette in rapporto con determinati fenomeni. Nelle culture orali è tutto in funzione della visualità come sostiene Nel primo numero del mensile dello spettacolo "Il Dramma" Carpitella sostiene che:

Il cuntastorie, il cantastorie, il cantamaggio è subito identificato, non soltanto per quello che dice, ma per quello che fa, per i movimenti che lo caratterizzano in quella situazione e in quel suo modo di apparire. Tutto, comunque, avviene nell'ambito di un sistema che è preciso, con regole fisse e rigorose. Non c'è alcuna casualità, e ogni atto cinesico è legato mediatamente alla parola. Il dilemma, che pongono alcuni studiosi, se i gesti siano autonomi alla parola, o viceversa, non so quanto sia risolvibile. È lo stesso problema di rapporto tra testo verbale e quello musicale (Carpitella 1979, p. 3).

Questi riferimenti hanno favorito la comparazione tra le due versioni della processione del Venerdì Santo documentate in Umbria e in Calabria e hanno contribuito a individuare in qualche modo la cinesica culturale di entrambe le culture, contribuendo a far emergere due stili di gesti e postura distinti. Il gesto, in effetti, come ribadisce Carpitella (Ivi, p. 9), costituisce una manifestazione convenzionale di cinesica cristallizzata, motivo per cui viene spesso definito il "linguaggio dei gesti". In tal senso il gesto può essere compreso soltanto all'interno di un sistema di intenzioni e comunicazioni che non si limita solo al linguaggio verbale¹⁶².

E sono proprio i gesti emersi in alcune specifiche forme musicali (vedi tabella A, B, C), documentate in cui la cinesica culturale dell'Umbria è risultata caratterizzata

¹⁶² «Il gesto, infatti, rappresenta una cristallizzazione cinesica convenzionale: è per questo che si parla del linguaggio dei gesti. Alcuni ritengono che il gesto sia rafforzativo della lingua e niente di più. Altri invece sostengono che il gesto ha una sua autonomia e possa essere addirittura divergente dal simbolismo linguistico ad esso sincronico. Come a d esempio, dire una cosa e «mostrarne un'altra» con il viso o con le mani. Quel che è certo, è che il gesto diventa comprensibile soltanto all'interno di un sistema di intendimenti (e si potrebbe dire di ammiccamenti) non esclusivamente linguistici e verbali. Ciò vuol dire che il movimento del corpo o il linguaggio dei gesti risultano comprensibili soltanto entro certi «modelli» culturali. La cinesica, infatti, del rituale musicale-religioso del Venerdì Santo ha senso in quel paesaggio, con quel suo spazio e dentro un perimetro mitico-rituale ben preciso». (Carpitella 1979, p. 8).

da una tipologia moderata, sorvegliata rispetto a quella più drammatica ed espressiva della Calabria¹⁶³.

Aver tenuto conto del modello *Cinesica Culturale di Carpitella*¹⁶⁴ su due regioni come l'Umbria e la Calabria ha facilitato una maggiore comprensione delle culture popolari delle due regioni prese in esame, e spiega come la cinesica culturale abbia contribuito, anche in questo caso a definire le diverse identità anche nella stessa forma musicale.

Ciò che emerge, e non solo da questi frame, è, da una parte, la vitalità dei repertori popolari umbri e la loro varietà in un contesto geografico relativamente contenuto e dall'altra invece emerge il vasto repertorio musicale in un solo punto d'indagine (P.I.) della Calabria, in cui si mantiene, nonostante le dinamiche e i complessi cambiamenti socioculturali.

Da queste sequenze audiovisuali, tratte dalle performance in Calabria affiora una certa gestualità marcata¹⁶⁵, sia nelle forme canore che in quelle coreutiche. In Umbria, per esempio, le sequenze del Venerdì Santo, differiscono da quelle della Calabria per una certa connotazione prevalentemente di tipo "contadina" (Arcangeli 1988, p. 11), sia nel canto e sia nella gestualità sorvegliata dell'esecuzione della forma liturgica (gerarchia e disposizione dei cori, sguardi dei solisti vs i cantori). Ma

¹⁶³ Cfr. le sequenze A/B dei frame-video delle processioni del Venerdì Santo documentate nei punti d'indagine della Calabria e dell'Umbria.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ Nei documenti audiovisivi del corpus abbiamo osservato come i gesti e le posture siano parte integrante della performance. I colpi con le dita sugli strumenti, ad esempio, sono uno dei movimenti più comunemente usati anche in altre regioni d'Italia. Ma anche alzare o abbassare le braccia a ritmo di musica, accompagnandole con un movimento ondulatorio delle gambe. Questo movimento viene spesso usato come tecnica mnemonica. Un altro movimento ricorrente riscontrato, sia nelle esecuzioni vocali e sia in quelle strumentali, è il "dondolio", che consiste in un movimento costante delle anche, mentre le mani battono il ritmo sulla parte anteriore del corpo. Questo movimento può essere usato per dare tempo alla performance, ma anche per prendere tempo e pensare alle strofe successive. Altri brevi movimenti sono legati alle posture del corpo che coincidono, per i più virtuosi, con punti precisi delle strofe. Tutto ciò accade nella performance vocale dove s'intrecciano i diversi elementi musicali, come ritmi, melodie e armonie. A queste movenze ricorrenti si aggiungono anche quelle prodotte durante le improvvisazioni canore e coreutiche, dove i movimenti, come i battiti dei piedi, il chinare il capo fungono non solo per scandire il tempo, - come testimoniano alcuni cantori del Centro e del Sud Italia - ma soprattutto per memorizzare gli incipit delle strofe. In tutta questa geografia della gestualità (compresa la mimica facciale) si collocano anche gli sguardi, utilizzati soprattutto nelle performance del repertorio liturgico (canti della processione del Venerdì Santo) come segnali di tempo, di entrate, di sincronie, e soprattutto

queste differenze provengono da appropriazioni o da distanze culturali come avverte Arcangeli:

La necessità di arricchire i canti popolari con elementi espressivi contadini e stereotipi folclorici, o di appropriarsene dando loro un timbro ritmico spontaneo, deriva da motivi più profondi rispetto alla semplice conservazione di un repertorio destinato a scomparire (Ivi p. 12).

Ed infatti per Arcangeli il mantenimento del repertorio vocale del Venerdì Santo, soprattutto nell'Italia centro-meridionale, è dovuta alla “naturalizzazione” dei riti stessi e soprattutto al fatto che le confraternite, in particolare quelle rurali, tendono a legarsi alle loro tradizioni culturali per garantire l'identità e la sopravvivenza. Va aggiunto anche che le confraternite affrontano difficoltà nel preservare i tratti dell'antico sincretismo tra la religione cristiana e le tradizioni religiose ataviche a causa dell'ostilità delle istituzioni religiose e politiche con cui si confrontano.

Nei frame che seguono si evidenziano alcuni tratti peculiari delle due forme prese in esame sulla gestualità e sui rituali sonori.

TABELLA A	
UMBRIA/ Il catafalco del Cristo morto	CALABRIA/ “Naca” del Cristo morto
	
Umbria / Rituali sonori	Calabria / Rituali sonori

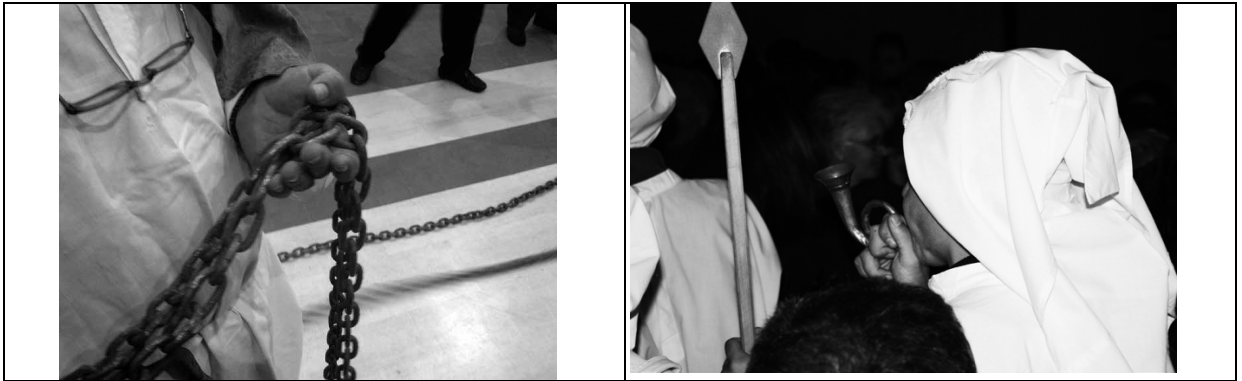


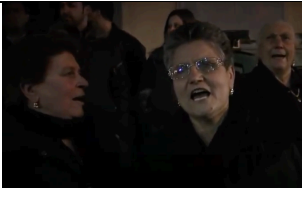




TABELLA B			
Processione del Venerdì Santo di Mesoraca (Kr) Calabria			
	<i>Tecnica per suonare strumenti</i>	Soste in sintonia con coro	Segnali e sguardi coro
vocalità prevalentemente di tipo arcaica	Incipit solista coro femminile	Segnale incipit solista coro femminile	Sguardi Coro per incipit solista coro femminile
“coro femminile” con vestito nero			
“coro maschile” in abito nero con camicia bianca			
	L'incipit con i solisti del Coro maschile e femminile – Canto allo Stendardo	Sosta e cambio solista dei cantori	Sincronia coro maschile fianco a fianco

vocalità prevalentemente di tipo "contadino"	Coro del Miserere con camice bianco e scapolare celeste	Coro del Miserere con camice bianco e scapolare celeste	"Pie donne" con vestito nero
Processione del Venerdì Santo di Colfiorito (Pg) Umbria			
	Disposizione dei cantori Per accordo con solista	Incipit solista davanti ai cantori	Segnali incipit canto
Processione del Venerdì Santo di Colfiorito (Pg) Umbria			
Simboli e rituali della Passione	Lunghe e grosse catene di ferro	Croci di legno	Rituale

A Colfiorito la processione del Cristo morto si svolge la sera di ogni Venerdì Santo: parte dalla chiesa e nella chiesa si conclude dopo aver attraversato le vie del paese. È aperta dai penitenti o "cirenei" incappucciati in saio marrone, i quali, scalzi, trascinano grosse catene di ferro legate alle caviglie. Seguono delle croci di ferro rivestite con carta colorata, illuminate da candele, con i disegni dei simboli della Passione. Questi stessi – come i chiodi, il mantello, la frusta, la tunica, il calice ecc. – sono portati anche da un gruppo di bambine in età prepuberale. Dopo il cavallo, montato da un cavaliere vestito da antico romano, che viene chiamato "il Giuda", il gruppo di cantori, eredi dell'antica confraternita – della quale indossano il camice bianco e lo scapolare celeste – procede cantando le strofe del salmo 50 della Vulgata *Miserere*. L'intonazione, una sorta di recitato-bordone, è riservata al solista dei bassi. Fanno seguito i tenori in gruppo e poi, in polifonia per terze, bassi e tenori. Verso il finale è il tenore solista ad emergere prima della chiusura corale. L'emissione vocale

ha un'evidente connotazione "contadina" e ciò è rilevabile anche nei glissati e portamenti del suono. Alle strofe del *Miserere* si alternano quelle della sequenza dello *Stabat Mater*, intonata monodicamente dal gruppo delle "pie donne", formato da ragazze nubili vestite di nero.

Questo canto, una volta caratterizzato da una vocalità prevalentemente di tipo contadino, è oggi nettamente cambiato. La partecipazione rituale è difatti consentita alle sole ragazze nubili, e per questo vi è un rinnovo quasi annuale delle voci e delle emissioni vocali, con l'abbandono di quelle più arcaiche, patrimonio delle più anziane.

Ma su questo proposito Arcangeli sottolinea l'importanza dei cantori del repertorio religioso:

In questa fase, una posizione mediana e mediatrice va riconosciuta senz'altro al "ceto" dei musicisti, ovvero dei "maestri cantori", cui competono - entro i limiti dettati dalla Chiesa e dall'autorità delle cappelle maggiori - quanto meno le scelte stilistiche del canto. In età post-tridentina, invece, da una parte per effetto della rigida disciplina centralizzatrice che non mancherà di farsi sentire sulla devozione confraternale (come sul complesso delle "autonomie" laicali) e quindi per lo smantellamento o la marginalizzazione di alcune pratiche rituali; e dall'altra per effetto dell'accettazione ufficiale, sia pure per le occasioni straordinarie, della polifonia d'arte (il che comporta una controllata "ricomposizione" professionale delle cappelle), non resta alle confraternite - soprattutto a quelle periferiche - che assumere direttamente il compito dell'esecuzione vocale dei "falsobordoni" e degli altri canti tradizionali o meglio (il più delle volte) memorizzati e "ridotti" allo stato tradizionale-orale, con tutte le contaminazioni che si possono in parte solo immaginare, ma che sta comunque all'etnomusicologo saper riconoscere e mostrare (Ivi, p. 13).

Per Arcangeli pur trattandosi di piccole realtà piuttosto lontane dai centri urbani, "è evidente la filiazione di quei canti da un'antica (tardo-medievale) matrice colta in certa misura riscontrabile, in ragione di vicissitudini storiche che si può tentare di ricostruire a proposito della probabile derivazione del canto di Colfiorito da un

Miserere folignate, o per gli stretti contatti facilmente ipotizzabili, ma anche documentabili, con confraternite-madri romane o comunque urbane.

Un focus sulla gestualità

Si è insistito sulla dimensione spaziale, del movimento, perché più rappresentata in questo capitolo ed è un buon modo per definire l'eterogeneità delle produzioni popolari che abbiamo documentato. Anche nei documenti video si mantiene in primo piano l'attraversamento, lo spostamento da un luogo all'altro e l'avvicendamento di molteplici circostanze di canto e occasioni di incontro, e soprattutto un focus sulla gestualità e sulle posture¹⁶⁶ dei cantori connesse alle dinamiche della mnemotecnica.

Questo aspetto è emerso ed è stato considerato di pari passo con la necessità di integrare una documentazione audio con una audiovisiva anche in relazione agli elementi già esposti, il quadro delle musiche di tradizione orale presenta ancora oggi alcune articolazioni complesse. Crediamo che la lettura degli elementi che definiscono quel quadro possa avvalersi dell'interazione di più osservazioni, attraverso i quali definire una prospettiva di ricerca e di analisi più aperta e trasversale. In altri termini, si è voluto costruire un piano di corrispondenza tra il punto di osservazione e il punto osservato, sfaccettando il primo quanto più possibile per cogliere i riflessi complessi del secondo.

Questi differenti punti di osservazione hanno posto al centro la corporeità del fare musica tradizionale, un tema che ha attirato l'attenzione di diverse discipline (antropologia, etnomusicologia, sociologia) a causa del suo ruolo centrale nella cultura e nella tradizione delle varie società. La corporeità del fare musica tradizionale è strettamente legata al modo in cui i cantori e i suonatori interagiscono tra loro durante le performance.

¹⁶⁶ L'importanza della gestualità nella musica tradizionale è un aspetto spesso trascurato a favore della tecnica vocale e strumentale. Tuttavia, l'espressione corporea è una parte fondamentale della musica tradizionale, non soltanto da un punto di vista coreutico ma soprattutto canoro. Infatti, se potrebbe sembrare facile carpire nei balli tradizionali i vari disegni coreutici che i danzatori usano durante le performance, diventa molto difficile, nell'esecuzione dei canti, cogliere tecniche mnemoniche attraverso la ripetizione di gesti, posture e movenze.

Nei contributi audiovisivi del Corpus si analizza il modo in cui i musicisti si muovono durante l'esecuzione, come la velocità e la direzione dei loro movimenti, degli sguardi, dei gesti ripetitivi, impatto significativo sulla qualità e sull'efficacia della performance. Ad esempio, abbiamo più volte notato, anche nelle polifonie maschili dal vivo, che i suonatori utilizzano il corpo (Carpitella 1978, pp. 204-207; 1989, p. 290)¹⁶⁷ per aiutare a creare accordi più profondi o per la produzione di suoni più ricchi, mentre i cantori lo utilizzano invece come strumento di tecniche mnemoniche.

Alcune sequenze video (vedi Tabella C) che ritraggono i primi piani¹⁶⁸ dei cantori mettono in rilievo alcuni particolari che non sono secondari nella pratica della performance orale. I frame sottolineano una serie di elementi importanti:

a. Gli sguardi, la gestualità visiva. In contesti dal vivo i cantori comunicano con sguardi veloci, pochi secondi per avvisare inizio/fine strofa, per segnalare una pausa, o dare più ritmo.


















b. La bocca-orecchio, la mimica facciale. Parti del corpo usato per modificare o amplificare la propria voce. E qui s'incrociano anche sguardi, non molto evidenti, che controllano il labiale per capire la nota, la chiusura di una strofa.

c. Sintonia voce strumento. Accade che la sintonia tra cantori e suonatori avviene in fase di accordo degli strumenti. I cantori si avvicinano, a volte a distanza ravvicinata, ai suonatori per accordarsi, senza interrompere l'esecuzione, sulla tonalità¹⁶⁹.

¹⁶⁷ E sul linguaggio del corpo non possiamo non citare due importanti studi audiovisivi di Diego Carpitella *Cinesica Culturale 1. Napoli* (1973), e *Cinesica Culturale 2. Barbagia* (1974). Si tratta di uno studio fondamentale che analizza le relazioni tra le culture popolari della Campania e della Sardegna. In questi studi si esplora la cinesica culturale, una disciplina che studia come le culture popolari sviluppino e trasmettano le proprie tradizioni e il proprio patrimonio culturale attraverso la gestualità e la postura durante le performance musicali. Da quest'analisi emerge che la cinesica culturale di Napoli è caratterizzata da una gestualità piuttosto espressiva e drammatica, mentre quella della Barbagia, in Sardegna, è più discreta e laconica. Inoltre, Carpitella sottolinea come queste influenze abbiano contribuito a formare la cinesica culturale di entrambe le culture, contribuendo a creare due stili di gesti e postura distinti. Questo esperimento offre una profonda comprensione delle culture popolari della Campania e della Sardegna, e spiega come la cinesica culturale abbia contribuito a definire la loro identità.

¹⁶⁸ Ma anche i campi lunghi sono stati programmati, durante la documentazione audiovisiva, proprio per fare emergere dettagli e particolari importanti per una rigorosa lettura del rituale musicale e religioso.

¹⁶⁹ Il rapporto bocca-orecchio rimanda anche al concetto di Nettl che si riferisce alla trasmissione del sapere musicale attraverso l'imitazione. Lo studioso suggerisce, inoltre, di utilizzare il termine "aurale" accostandolo a "orale" per enfatizzare la percezione uditiva dei fenomeni musicali,

TABELLA C				
Cinesica durante l'esecuzione musicale				
				
Busto in avanti e voce vicino allo strumento	Mano sull'orecchio per sentire la propria voce		Mano sulla bocca a mo' di megafono per indirizzare la voce	Scelta altezza della voce con strumenti a percussione
Attesa per sincronia di voci per strofe corali	Sincronia di voci e strumenti	Sguardi per incipit	sincronia di voci a semicerchio	Voce alta sulla fisarmonica per dare la nota ai cantori
				
sincronia di voci a semicerchio		sincronia di voci a semicerchio	sincronia di voci a in fila	Gesti e sincronia di voci
				
Gerarchie disposizioni coro		Gerarchie disposizioni coro	Gerarchie disposizioni coro	Gerarchie disposizioni coro
Incipit Canto polifonico	Canto sullo strumento	Strumento sulla voce	Gesti e sguardi	
				

includendo anche la musica strumentale. La trasmissione del sapere musicale avviene "da bocca a orecchio" attraverso il processo imitativo dell'apprendista, ma la memoria svolge un ruolo importante nel processo ricostruttivo e ricreativo della composizione orale ad ogni esecuzione

C'è un passaggio importante negli studi sul gesto e la parola di Leroi-Gourhan (Leroi-Gourhan, 2018) riguardo la memoria operativa ripartita su tre piani nel comportamento operativo dell'uomo.

Tale classificazione, sottolinea Leroi-Gourhan, è arbitraria «come ogni interruzione della continuità, ma ricalca la distinzione psicologica dell'inconscio, del subconscio e del conscio, che corrisponde a tre livelli di funzionamento dell'apparato neuropsichico umano» e più precisamente:

Il primo è un piano in profondità che interessa **comportamenti automatici** direttamente connessi alla [...] natura biologica. Questo piano serve solo come base su cui l'educazione imprime i dati della tradizione. Le attitudini corporee, il comportamento alimentare o sessuale poggiano su questa base genetica secondo modalità fortemente contraddistinte dalle sfumature etniche. Il secondo piano è quello del comportamento **meccanico** che interessa concatenazioni operative acquisite mediante l'esperienza e l'educazione, registrate sia nel comportamento **gestuale** sia nel linguaggio; ma tali concatenazioni si svolgono in una penombra che non ha tuttavia niente di automatico, dato che ogni interruzione accidentale nello svolgimento del processo operativo fa intervenire il confronto al livello dei simboli del linguaggio e passare al terzo piano. Quest'ultimo è quello del comportamento lucido su cui il linguaggio interviene in modo preponderante, tanto se conduce alla riparazione di una rottura accidentale nello svolgimento dell'operazione quanto alla creazione di concatenazioni operative nuove" (Leroi-Gourhan 2018, pp. 271-272).

L'articolazione di questi tre livelli, certo, interessa ogni comportamento operativo, dal suonare uno strumento o cantare fino ad andare in bici. Ma tale distinzione ci porta anche a collegarla con le tipologie delle ripetizioni¹⁷⁰, che in qualche modo, ricalca questi comportamenti.

E proprio su questi argomenti Staiti ribadisce che la descrizione e l'analisi dei comportamenti operativi in musica può avvalersi di metodi e tecniche largamente in uso tra i musicisti di tradizione prevalentemente orale, e sostiene che:

¹⁷⁰ Cfr. Cap. *Refrain, loop e forme brevi nella musica di tradizione orale*








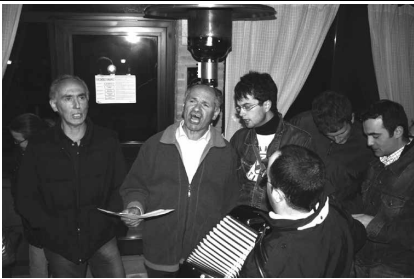

La memoria dei cantori e suonatori di tradizione orale è essenzialmente memoria di gesti, consapevoli e inconsapevoli, di tensioni e rilassamenti muscolari, di articolazione, di attenzione vigile su un sostrato di comportamenti acquisiti, automatici e meccanizzati. Lo è per la conservazione, l'elaborazione e la trasmissione di formule e agglomerati sonori, e lo è pure per la conservazione, l'elaborazione e la trasmissione dei testi poetici intonati. Quel che opera in ombra nelle tradizioni che si sono sviluppate in un'esteriorizzazione scritta della memoria ha nelle culture di tradizione orale un ruolo di primo piano, conosce il suo pieno e vitale sviluppo (Staiti 2021, p. 115).

Leroi-Gourhan fa riferimento a gesti consapevoli e inconsapevoli quando parla di memoria dei cantori e suonatori, definendola *memoria dei gesti*. Gesti, ma anche ripetizioni vocali, stratagemmi mnemonici che, a nostro avviso, potrebbero essere collegati a quelli utilizzati dai cantori per ricordare parti del canto¹⁷¹, del suono, o del ballo.












Gesti, ripetizioni corporee, sguardi e tutta una serie d'informazioni, presenti su alcune significative sequenze audiovisive documentate in Umbria (Sequenze A-I) e in Calabria (Sequenze L-S) come il luogo di documentazione, la circostanza, il contesto e il repertorio. Si tratta di uno schema che descrive schematicamente la struttura della documentazione filmica, allo scopo cogliere aspetti differenti, come gesti, sguardi, posture, movimenti e mimica, rispetto a quelli sonori e per una maggiore lettura dei frame e soprattutto per intrecciare i rimandi tra tutti i contributi che costituiscono questa sezione.

¹⁷¹ Cfr. Tabelle A/ B delle ripetizioni, Paragrafo "*I documenti sonori, forme e contesti*", p. 265-266.

Sequenze audiovisive/Umbria¹⁷²

	Incipit e sintonia visiva nel coro femminile	Accordi e sguardi per sequenza strofe	Gerarchie, accordi e sguardi per sequenza strofe
SEQUENZE A Colfiorito Repertorio: canti della Processione del Cristo morto			
SEQUENZE B Cascia Raduni spontanei Repertorio: stornelli			
	Improvvisazioni	Cerchio, accordi	Incipit solista ...
SEQUENZE C Gubbio Repertorio: canti del Maggio			
	Sincronie gesti, sguardi	Sincronie voci	Incipit solista

¹⁷² I contributi audiovisivi, documentati per la tesi dottorale, si riferiscono ai contesti dei brani registrati e riportati nel paragrafo 5.3 del Capitolo 5 "I documenti sonori". I seguenti frame sono tratti dalle registrazioni audiovisive realizzate in Umbria e in Calabria in differenti periodi: il primo tra il 1992 e il 2011, e il secondo tra il 2012 e il 2018, e il terzo tra il 2019 e il 2023. I filmati sono stati realizzati con una Sony HDR-CX240E Handycam con sensore CMOS Exmo(full hd) ma anche con la Canon XL1s. Le videoriprese sono contenute in 4 schede e 3 nastri MiniDv, esportati in mp4.

<p>SEQUENZE D Ficulle (Tr) <i>Cantamaggio</i> Repertorio: canti del <i>Maggio</i></p>			
	Canto su fisarmonica	Canto su fisarmonica	Canto su fisarmonica
<p>SEQUENZE E Cascia, Norcia, Repertorio: stornelli</p>			
	Incipit e sturmenti per il tempo	Voci a cerchio, accordi	Voci a cerchio, accordi
<p>SEQUENZE F Valtopina (Pg) Repertorio: canti del <i>Maggio</i></p>			
	Accordo voce strumento	Voce e strumenti	Sguardi per incipit strofe
<p>SEQUENZE G Norcia-Cascia (Pg) Stornelli</p>			
<p>SEQUENZE H Nocera Umbra (Pg) Repertorio: <i>Canto del Maggio</i></p>			
	Sincronia strumenti e voce	Sincronia strumenti e voce	Strumenti e voce

SEQUENZE I
 Marsciano (Pg)
 Repertorio:
 Gruppo del Sega
 La vecchia



Ingresso
 performance spazio

Il gruppo del Sega la vecchia

Scena centrale

<p>REPERTORIO DEL VENERDÌ SANTO</p>			
<p>SEQUENZE L</p> <p>Incipit per accordi strofe</p>			
<p>SEQUENZE M</p> <p>Accordi e sguardi per sequenza strofe</p>			
<p>SEQUENZE N</p> <p>Segnali e sguardi tra cantori e coro masc.</p>			
<p>SEQUENZE O</p> <p>Segnali e sguardi tra cantori e coro femm.</p>			
<p>SEQUENZE P</p> <p>Disposizioni e gerarchie</p>			

<p>SEQUENZE Q</p> <p>Accordi e disaccordi Gesti per scelta simboli</p>			
<p>SEQUENZE R</p> <p>Accordi e disaccordi Scelta simboli prima dell'incanto</p>			
<p>SEQUENZE S</p> <p>Accordature strumenti</p>			

Sequenze audiovisive/CALABRIA

C'è da sottolineare un aspetto importante dettato appunto dalle tipologie di modelli, criteri e stili nella classificazione dei documenti fotografici e filmici. Tale premessa è d'obbligo anche per mettere in relazione alcuni aspetti determinanti che ci hanno ben orientato durante la nostra indagine.

A questo proposito è importante sottolineare lo studio sull'*Antropologia della visione* di Antonio Marazzi perché offre un'importante prospettiva sull'interazione tra visione umana, cultura e società. Marazzi ci invita a considerare come le nostre percezioni visive siano plasmate dalle credenze culturali e influenzate dai contesti sociali. In un certo senso ci spinge anche a esaminare le dinamiche di potere insite nella visione e a sviluppare un approccio critico nella nostra comprensione della realtà visiva (D'Amico 2012).

E in modo particolare è necessaria una riflessione su quanto emerge nell'opera di Marazzi, cioè sull'atteggiamento iconoclasta diffuso nei confronti dell'immagine filmica e fotografica in ambito scientifico. L'approccio iconoclasta si riferisce alla

tendenza critica e scettica nei confronti dell'immagine visiva come strumento di rappresentazione e documentazione scientifica.

In molti ambiti scientifici l'immagine filmica e fotografica è spesso considerata con sospetto a causa della sua natura soggettiva e manipolabile. Alcune ragioni di questo atteggiamento e le implicazioni che esso comporta per la ricerca scientifica le spiega Marazzi:

Si sostiene che le immagini possano essere facilmente alterate, selezionate o modificate per adattarsi a una narrativa specifica o per influenzare l'opinione pubblica. Questo ha portato a una certa diffidenza nei confronti dell'immagine come fonte di conoscenza scientifica oggettiva. Un'altra preoccupazione riguarda l'oggettività dell'immagine stessa. Molti ritengono che l'immagine, a differenza dei dati quantitativi, sia influenzata da fattori soggettivi come la prospettiva del fotografo o la composizione dell'immagine. Questo solleva dubbi sulla sua validità come strumento di ricerca scientifica, poiché la sua interpretazione può essere influenzata da preconcetti e opinioni personali (Marazzi 2008, p. 142).

Ma siamo anche consapevoli che documentare la ricerca attraverso le immagini nelle discipline antropologiche comporta una serie di premesse come quella di adottare un approccio critico e consapevole nei loro molteplici utilizzi.

Nell'attuale dibattito sull'uso del film etnografico e sulla documentazione audiovisiva delle tradizioni di musica orale, autorevoli studiosi (Blacking 1995); (Kirshenblatt-Gimblett 2004) hanno contribuito notevolmente con le loro ricerche e riflessioni:

Il film etnografico offre la possibilità di cogliere la dimensione visiva delle performance musicali, catturando i dettagli espressivi dei musicisti, i movimenti del corpo e i gesti che arricchiscono la comunicazione musicale. Questo ci aiuta a comprendere l'oralità musicale nel suo insieme, andando oltre la mera registrazione audio (Seeger 1992, pp. 88-109).

Quello che si sottolinea sull'uso del film etnografico e sulla documentazione audiovisiva delle tradizioni musicali, va nella stessa direzione delle nostre osservazioni sull'uso delle immagini nella ricerca: Da Field a Seeger si parla di «gesti

che accompagnano la musica»; di «cogliere l'interconnessione tra il suono, il movimento del corpo e il contesto culturale» e di «documentare le dinamiche sociali, le pratiche rituali e gli aspetti coreografici” senza tralasciare l'importanza di cogliere «i dettagli espressivi dei musicisti, i movimenti del corpo e i gesti».

In questo capitolo si è esplorato il potenziale della ripresa filmica (Kirshenblatt-Gimblett 2004) nel catturare la ricchezza e l'essenza delle performance musicali tradizionali. Attraverso l'analisi del corpus sonoro composto da 92 brani musicali, ci siamo immersi in un'osservazione all'interno delle pratiche musicali delle diverse culture e tradizioni. La gestualità, come parte integrante della performance orale, si è rivelata un elemento chiave nell'interpretazione e nella comunicazione musicale. La documentazione fotografica e audiovisiva ha offerto un passaggio privilegiato sulla gestualità dei suonatori e dei cantori, consentendo di cogliere i movimenti del corpo, le espressioni facciali e i gesti che accompagnano e arricchiscono l'interpretazione musicale. Questa dimensione visiva ha arricchito la nostra comprensione delle performance, portando alla luce ulteriori strati di significati come quelli già descritti nei precedenti paragrafi sulle ripetizioni e sulle mnemotecniche.

Anche attraverso l'analisi del Corpus sonoro¹⁷³, abbiamo potuto osservare il significato dell'interazione tra il suono e la gestualità, riconoscendo come il movimento del corpo sia intimamente connesso con la produzione del canto e del suono stesso. La gestualità diventa un linguaggio parallelo alla musica, permettendo ai cantori di narrare e improvvisare storie, e comunicare con chi ascolta in modi che vanno oltre le parole.

Filmare la gestualità nelle performance orali apre un nuovo segmento nell'approfondimento e nella documentazione delle tradizioni orali. Attraverso questa metodologia, abbiamo avuto accesso a una dimensione visiva e sensoriale delle performance che ci hanno consentito di comprendere le connessioni che legano suono, canto e corpo.

¹⁷³ Cfr. paragrafi precedenti.

■ CAPITOLO 6

REFRAIN, LOOP E FORME BREVI NELLA MUSICA DI TRADIZIONE ORALE

Per avere un'idea delle forme brevi presenti nella musica di tradizione orale italiana abbiamo posto l'attenzione su un corpus di testi e documenti musicali, dagli anni Cinquanta ad oggi, avvalendoci di fonti orali, sonore e scritte.

La selezione del campione è stata realizzata applicando un criterio di ricerca qualitativo realizzato attraverso un'accurata gamma di repertori musicali orali, comparando l'uso della terminologia riferita alla forma breve, al ritornello e soprattutto ad una serie di strofe cantate isolatamente e a tutte le sue connessioni linguistiche nei diversi contesti a cui si riferiscono queste "brevitas canore" temporanee, frammentate o interrotte che compongono nuove posizioni narrative ed estetiche.

La decisione di sottolineare anche l'aspetto semantico al campo della ricerca, riguardante un breve excursus dei modelli musicali in cui emergesse la peculiarità, il contesto e la funzione della forma breve, è stata guidata dall'importanza che tali elementi assumono nel processo di analisi delle forme canore.

Il corpus è stato strutturato per valutare le diverse modalità delle forme musicali e di evidenziarne la specificità e l'ambito in cui sono collocate.

6.1. Il Quadro teorico

L'epica orale e, per estensione, anche le altre forme di narrativa delle culture orali non hanno niente a che fare con «l'immaginazione creativa» nel senso moderno del termine, quale viene applicato alla composizione scritta. La canzone e gli altri tipi di narrativa orale sono il risultato dell'interagire fra il cantore, il pubblico presente e il ricordo che il cantore ha delle canzoni cantate (Ong 1986, p. 205).

Tramite l'analisi ravvicinata delle varie tipologie testuali che nei repertori tradizionali abbiamo definito come brevità/refrain, si suggerisce anche come i

soggetti che rifiutano di interrompere la continuità generazionale di alcune forme musicali e linguistiche, altrimenti condannate all'oblio, potranno forse tornare ad essere protagonisti. La trafila dell'oralità su cui si basa la loro trasmissione, e che per secoli è stata la loro forza, col mutare dei modelli sociali e culturali, e soprattutto

con l'avvento di tecnologie che rivoluzionano i sistemi di comunicazione, rischia di diventare motivo di debolezza. Oggi, perciò, è fondamentale riflettere sull'importanza di varietà linguistiche che hanno rappresentato un forte strumento di coesione, inscindibilmente legate all'interpersonalità dei rapporti, al gruppo e al territorio (Marcato 2012, p. 35)

Il rapporto testo-musica ha da sempre catalizzato l'attenzione dell'etnomusicologia italiana. Come più volte ribadito da Diego Carpitella l'etnomusicologia si è trovata storicamente a prendere le distanze, nel nostro paese, dall'interesse prevalentemente letterario degli studi di folklore, e quindi a contrapporgli lo specifico musicale non solo come proprio precipuo ambito disciplinare, ma come elemento su cui si giocava sia l'identità formale che l'identità socioculturale dei canti popolari (Adamo 2003).

Ma il rapporto testo-musica-oralità ha interessato anche la dialettologia, che ha rappresentato per decenni uno dei principali ambiti delle indagini linguistiche ed etnolinguistiche in Italia. L'evoluzione dei metodi di studio di questa disciplina ha dato origine a un'inevitabile frammentazione dei campi di indagine e dei quadri teorici di riferimento per l'analisi linguistica. Di conseguenza, anche la dialettologia italiana si è notevolmente diversificata (Rusu 1985).

6.2. Approcci e Metodi

Per delineare il panorama delle forme brevi nei repertori musicali tradizionali, si dovranno prendere in esame questioni fondamentali che tengano conto in prospettiva storico-linguistica sia delle trasformazioni diacroniche delle forme, sia della loro categorizzazione in generi.

D'altra parte, bisogna considerare che i canti nella loro stessa definizione¹, racchiudono già l'idea di brevità intesa come narrazione-composizione ridotta eppure conclusa, nonché come criterio organizzativo dei contenuti. Pertanto, «la brevità non si spiega soltanto in termini quantitativi e cioè con il ricorso a un metro campione che stabilisca l'esatta misura di una composizione musicale breve» (Menetti 2019, pp. 13-33) – e questo potrebbe valere, in modo differente, per altre tipologie narrative brevi.

Per avviare una prima analisi delle brevità canore², abbiamo costruito un campione di testi musicali avvalendoci di fonti orali, sonore e scritte. La selezione del campione è stata realizzata tramite l'applicazione di un criterio di ricerca qualitativo a numerosi repertori tradizionali italiani, con uno sguardo comparativo alle terminologie impiegate per i ritornelli, stornelli, endecasillabi e per altre tipologie di forme brevi dei canti.

Le forme musicali scelte si distribuiscono lungo un arco temporale che va dal 1949 fino al 2015. Soltanto in alcuni casi è stato possibile attingere ad archivi e ricerche precedenti, in modo particolare nel caso dei testi tratti da Giuseppe Mazzatinti (1883) e Pietro Capanna (1865).

I testi più recenti, tratti dai documenti sonori (dal 1992 al 2015), fanno parte dell'archivio Voxteca, un progetto di ricerca dedicato ai dialetti, alle sonorità tradizionali e all'oralità contemporanea.³

¹ Da sottolineare il grande rilievo che «Dante nel *De vulgari eloquentia* attribuisce alla musica descrivendo dettagliatamente l'arte della canzone in volgare. È vero che, nel definire preliminarmente cosa si debba intendere per *cantio*, egli ammette la possibilità di designare con questo nome il solo testo senza melodia ma non la melodia separata dal testo, riconoscendo dunque come legittima la prassi di leggere o recitare la canzone. Ciò non toglie, tuttavia, che egli in generale riferisca il termine all'unione di testo e melodia e che consideri senza dubbio la musica come una componente costitutiva ed essenziale dell'arte della canzone», in Alighieri D., *De vulgari eloquentia*, a cura di Tavoni M., in *Opere*, ed. diretta da M. Santagata, vol. I, Milano, Mondadori, 2011, pp. 1065-1547.

² Sulla questione della brevità va segnalato il saggio di Fabbri F., *La canzone*, in AA.VV., *Enciclopedia della musica*, I, "Il Novecento", Torino, Einaudi, 2001, pp. 521 -576. I suoi studi più importanti sono raccolti nell'antologia critica *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, Milano, Il saggiatore, 2008.

³ "Voxteca" - <http://voxteca.unistrapg.it> - è un progetto di ricerca del Dipartimento di Scienze Umane e Sociali dell'Università per Stranieri di Perugia ideato e diretto dal prof. Antonio Batinti e Antonello Lamanna.

Il campione di esempi⁴, ancorché non esaustivo, è strutturato in modo tale da permettere però di valutare le diverse modalità delle forme musicali brevi provenienti da gran parte delle regioni italiane, e di evidenziarne la specificità e il contesto in cui sono collocate.

6.3. Ripetizioni, refrain, riff, loop per memorizzare

*Refrain, riff, loop*⁵: tante denominazioni per indicare non solo le brevità canore, i ritornelli, ma anche le ripetizioni⁶, come quelle, ad esempio, presenti nel documento sonoro e assenti nelle trascrizioni del testo.

Pratiche per ricordare ma anche per creare e riprodurre le ripetizioni, frammenti completi di forme musicali brevi che si compiono in tutta la loro espressività sonora, come tessere componibili che racchiudono spesso in sé l'idea di pienezza e di autonomia strutturale.

Per *refrain* intendiamo una ripetizione, spesso isolata o ricorrente, anche all'interno della stessa strofa. Ripetizione come segnale ritmico, vezzo creativo o

⁴ Il corpus è costituito da due sezioni ben distinte. La prima è composta complessivamente da 45 brani musicali raccolti in Umbria e Calabria. Il Corpus 2 è interamente dedicato. Da questo primo corpus sono stati estrapolati alcuni esempi riportati nel capitolo dedicato alle "Forme brevi, ripetizioni e frammenti nei repertori della musica tradizionale italiana.

⁵ Refrain <réfré'> s. m., fr. [der. del verbo francese antico *refraindre*, corrispondente all'italiano *rifrangere*, perché a intervalli regolari infrange la sequenza del canto]. – Termine corrispondente all'italiano *ritornello*, spec. nell'accezione di strofa che ricorre invariata tra altre strofe (variate o no) d'una canzone o d'un rondò. Per quanto riguarda invece il Riff <rif> s. m. [ingl. Riff (pl. Riffs <rifs>), è forse un termine coniato dai musicisti afroamericani, come abbreviazione e alterazione di refrain]. – Nella musica jazz, si tratta invece di una frase musicale corta, semplice, generalmente facile a ricordare, senza sviluppo melodico, destinata a durare più o meno a lungo, come sottofondo a improvvisazioni solistiche, ma che può anche costituire il nucleo di un pezzo musicale (cfr. vocabolario www.treccani.it). Nel vocabolario Garzanti la voce *refrain* significa ripetizione di una frase musicale tra i diversi periodi di una composizione; ritornello, ripresa, ma anche, nella ballata, ritornello di pochi versi la cui ultima rima si ripete nell'ultimo verso di ogni strofa. Si tratta di un'alterazione del francese antico *refrait*, part. pass. di *refraindre* 'rompere', forse perché in origine si trattava di frammenti di altre canzoni interpolati a mo' di ritornello.

⁶ Sandro Portelli ha condotto uno studio approfondito sulla musica folk italiana, mettendo in luce come le formule e le ripetizioni siano intrinseche nella musica popolare italiana. Nel suo saggio *La canzone popolare: memoria e storia* si concentra su come la canzone popolare italiana funga da deposito di memoria storica e culturale. Inoltre, identifica il ruolo delle formule e delle ripetizioni non solo come strumenti mnemonici ma anche come mezzi per esprimere identità collettiva e personale. Questo lavoro rafforza l'idea che le formule e le ripetizioni non servano solo come strumenti di memoria, ma hanno un ruolo cruciale anche nel veicolare significati culturali e nel mantenere le tradizioni vivaci (cfr. Portelli S., *La canzone popolare: memoria e storia. Istituto per la storia dell'Umbria contemporanea*. Perugia, Guerra, 1992).

come «appoggio mnemonico». *Refrain* inteso non sempre come una duplicazione chiara ed evidente, a volte riconoscibile soltanto nella sua forma isolata della performance.

Un breve testo, un endecasillabo, una strofa, che ricorre invariata tra altre strofe. Ma anche forme musicali che si interrompono, si trasformano e mutano acquisendo nuove caratteristiche e configurazioni canore, nonostante abbiano subito lievi metamorfosi strutturali.

Si tratta di un focus su forme musicali non geneticamente brevi per analizzare una serie di segmenti in cui si evidenziano alcuni tratti peculiari.

Questa scelta, pur non definitiva, si presenta come un intervento teorico volto a circoscrivere rimandi che, messi a confronto con le diverse tipologie di ripetizioni, potrebbero far emergere caratteri stilistico-formali che probabilmente non sarebbero emersi nella complessità del brano completo.

6.4. I Ritornelli e le brevità sonore: la scelta dei frammenti nelle varie forme dialettali

Per iniziare ad orientare la scelta dei ritornelli e delle brevità sonore, è stato necessario passare al setaccio i principali repertori musicali orali racchiusi in corpose raccolte realizzate dal dopoguerra ad oggi, ma anche gli studi pionieristici dei folcloristi dell'Ottocento (Nigra 1888; Mazzatinti 1883), che hanno dedicato le loro ricerche alla raccolta di soli testi musicali.⁷ Abbiamo quindi attinto alle raccolte degli Archivi di Etnomusicologia⁸ dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia⁹, oltre

⁷ Anche se il problema della proiezione storica delle musiche popolari italiane, ed europee in generale, cioè di quelle musiche che hanno convissuto con le musiche colte delle egemonie sociali e culturali e con queste hanno avuto rapporti continui, è considerata impresa molto ardua che, tuttavia, può trovare riferimenti anche illuminanti, ma purtroppo molto limitati, nelle testimonianze che ci vengono dal passato.

⁸ Gli Archivi di Etnomusicologia, (già Centro Nazionale di Studi di Musica Popolare - CNSMP-, fondato da Giorgio Nataletti, istituzione di riferimento, dal 1948 al 1972 per lo sviluppo degli studi etnomusicologici in Italia) sono depositari della più importante raccolta di musiche di tradizione orale rappresentativa delle varie aree geografiche e culturali del nostro paese. Gli Archivi sono attualmente situati presso il Parco della Musica a Roma.

⁹ Negli Archivi sono attualmente contenute oltre 11.000 registrazioni di musica tradizionale, e circa 7.000 documenti sulla musica folk italiana. L'attenzione è specialmente rivolta alla musica del centro-

che ai repertori di fondi tradizionali¹⁰ più recenti, per descrivere e confrontare le diverse tipologie testuali del cantare le “brevità” dal Nord al Sud Italia.

La selezione dei frammenti musicali è venuta man mano delineando un mosaico geografico orale, una sorta di mappa sonora, in modo da evidenziare modelli non solo rappresentativi della brevità, dotati, oltre che di valore estetico, soprattutto di forti tratti distintivi. Un gamma di forme che spaziano dallo stornello e lo strambotto all’ottava rima fino alla serenata e al ritornello dei canti popolari: strutture musicali di natura, funzione e contesti diversi, ma accomunati dalla completezza della “miniatura canora”.

Gli studiosi di poesia popolare hanno denominato i canti ascrivibili a questa tipologia in modi molto differenti. A dispetto di questa confusione terminologica, possiamo ricorrere allo schema di Leydi per ripartire il nostro materiale in due generiche categorie che sono lo “stornello” e lo “strambotto”. Tanto più che lo stesso Leydi non ritiene opportuno né corretto, in termini di classificazione del patrimonio comunicativo tradizionale, introdurre una sistemazione precisa, magari secondo denominazioni di comodo o desunte dall’uso popolare. Questa presa di posizione metodologica è motivata dalle seguenti considerazioni:

[...] Non riteniamo che nella realtà sia possibile stabilire un confine accettabilmente verificato fra quella forma che i folkloristi chiamano “stornello” e quell’altra che chiamano “strambotto” (la prima avrebbe due o tre endecasillabi, la seconda ne avrebbe un numero maggiore, ma se dalle raccolte a stampa, che riportano testi sui quali il folklorista è intervenuto, si passa all’osservazione dell’uso reale si scopre che l’impiego della ripetizione dei versi è così largo e costante da rendere non sempre accettabile una simile partizione “quantitativa”) e pure riteniamo che, accertata l’esistenza di una serie di moduli

sud dell’Italia, comprese la Sicilia e la Sardegna, e ai canti liturgici del Mediterraneo. In particolare, fanno parte della collezione le ricerche sul campo di Lomax e Carpitella, che consiste in centinaia di documenti registrati nel 1954-55, comprese i materiali di ricerca, raccolti nel sud Italia da Ernesto De Martino e Diego Carpitella. Dal 1993, oltre al lavoro di raccolta e ricognizione, è stata intrapresa la pubblicazione del periodico EM – Rivista degli Archivi di Etnomusicologia dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia, pubblicato dall’Editore Squilibri di Roma (Ferretti 1993, p. 13).

¹⁰ La scelta dei brani qui proposta è stata condotta con larga prevalenza su documenti sonori registrati sul campo, direttamente dalla voce dei cantori tradizionali. Per completezza informativa tra le fonti figurano anche una serie di documenti tratti da studi e raccolte svolti in differenti periodi.

formali, testuali, metrici, musicali ricorrenti, potrebbe esser più pertinente un esame del materiale cosiddetto “lirico-monostrofico” secondo le sue funzioni. (Leydi 1973, p. 160).

Infatti, sembra che per una larghissima parte degli “stornelli”, degli “strambotti¹¹” e forme consimili si possa concretamente parlare di una ancor riconoscibile funzionalità, anche se i processi di trasformazione e deterioramento delle strutture culturali tradizionali hanno seriamente defunzionalizzato una larga parte di questo materiale. Si può dire, per esempio, che in certe occasioni le serenate e le sequenze di “stornelli” o di “strambotti” avevano la funzione di “comunicare” sentimenti e desideri che non sarebbero stati accettati in una diversa forma comunicativa, per esempio nei modi del discorso diretto, non formalizzato¹².

Ed è proprio muovendo dai singoli contesti musicali che indicheremo una prima selezione di *refrain*, soprattutto perché nell’uso popolare i canti dei gruppi “stornello” e “strambotto”¹³ assumono, in base alle specifiche realtà dialettali, nomi differenti: “rispetto”, “dispetto”, “serenata”, “stranot”, “canzone”, “ottava”, “ritornello”, “canto a figliola”, “sonetto”, “fronne ‘e limone”, “fiori”, “polesane”, “vilotte”, “romanella”, “canto a la stesa”, “distorna”.

¹¹ Secondo Leydi e Mantovani il confine tra stornello e strambotto è estremamente incerto in quanto non di rado gli esecutori introducono nello stornello riprese e ripetizioni e legano fra loro vari stornelli d’argomento prossimo fino a comporre testi di sviluppo metrico più ampio. Cfr. Leydi R., Mantovani S., *Dizionario della musica popolare europea*, Milano, Bompiani, 1970, p. 240. Per la definizione di “strambotto” si veda anche Nigra, C., *Canti popolari del Piemonte*, op. cit., pp. XXXVII-XXXVIII.

¹² Le occasioni in cui le funzioni differiscono avvengono quando si tratta di temi di contenuto erotico. [...] “Se si tratta di contenuto erotico di molti testi, l’invito sessuale di altri, la dichiarazione di desiderio amoroso di altri ancora sembrano ricevere una “ritualizzazione” attraverso la loro fissazione in un testo formalizzato e convenzionale che consente ancora la trasmissione del messaggio, ma trasferisce il messaggio stesso a un livello diverso da quello quotidiano, oltre le convenzioni moralistiche. In altre parole: certi inviti alle donne non sarebbero stati tollerati se espressi in modo diretto e in prima persona. Sono accettati se trasmessi in un canto e quindi, si potrebbe dire enunciati in terza persona” (Leydi R., op. cit., p. 160).

¹³ Secondo Nigra questo vocabolo si troverebbe con lo stesso significato “in Piemonte (*stranot*, *stramot*, *strambot*), nell’Emilia, nelle Marche, in Toscana (nel Pistoiese), nelle provincie meridionali e in Sicilia (*strammottu*, *strambottu*). In Toscana, al pistoiese nome di strambotto prevale quello di rispetto, dato in opposizione al dispetto che è uno strambotto di sdegno, di corrucchio, di sprezzo o d’offesa, così come la *distorna*, così chiamata in Piemonte e nel Veneto, si oppone, nello stesso significato di dispregio, allo stornello. Nelle Marche lo stesso canto è detto strambotto, canzone, rispetto, dispetto e anche sonetto. In Sicilia *strambottu*, *canzuna* e *cantu*. Nel Veneto *vilota*. Se è cantato di sera o di notte, o all’alba, prende il nome di serenata, *inserenata* (Toscana, Marche, Sicilia, Veneto), di *notturmo* (Piemonte, Sicilia), di *mattinata* (Marche, Veneto). Se è cantato in barca, si dice *barcarola* (Veneto, Sicilia) o *marinara* (Sicilia)” (Nigra C., op. cit., p. XXXVI).

Interessante quanto sostiene Nigra a proposito dello strambotto, delle sue differenze con lo stornello e delle definizioni linguistiche regionali: “lo strambotto ammette una maggiore varietà di forme, delle quali accenniamo qui soltanto le principali. Le differenze che distinguono le varie forme derivano dalla maggiore o minore quantità di versi del componimento, e dalla diversa combinazione delle rime o assonanze”¹⁴. Una prima forma, usata specialmente in Italia centro-settentrionale, è il tetrastico endecasillabo, con rima o assonanza alterna. Eccone un primo esempio di strambotto secondo gli schemi analizzati da Nigra:

*S'i séissa cantè cume so sonare
La mia signura vorrei fè levare.
Al fund dla scara la farei venire,
vorrei fè-je 'n bazin pö andè dormire*¹⁵

Si tratta di un tetrastico con rime bacciate “áre-are-ire- ire”, usato di rado nel Sud, più spesso in Toscana, nell’Umbria e nelle Marche, e con maggiore frequenza nell’Italia settentrionale.

6.5. Lo stornello e la sua diffusione tra i due codici, verbale-poetico e quello cantato-melodico.

Ad ogni modo lo stornello, inteso come una forma poetico-musicale della tradizione orale italiana, rappresenta un modello diffuso in molte zone dell’Italia centrale, quali Lazio, Umbria, Marche, Toscana. Nell’economia compositiva di questi canti è emerso chiaramente il ruolo centrale dell’incrocio tra due codici: quello verbale-poetico e quello cantato-melodico.

¹⁴ Ivi, p. XLVII.

¹⁵ Rocca d’Arazzo, Asti, stornelli raccolti da A. Strambio. Trad. ‘se sapessi cantare come so suonare/ La mia signora vorrei far alzare / alla fine della scala la farei venire/ vorrei dargli un bacino per andare a dormire/’.

Sulle origini del termine “stornello”¹⁶ è opportuno ricordare l’ipotesi di Nigra, poi accolta anche da Bronzini e Sanfilippo¹⁷, che lo riconduce al provenzale *estorn*, nel senso di “sfida” o “gara”, piuttosto che al “ritornello” toscano, noto appunto per la ripetizione del verso iniziale durante la performance. Quanto invece alle attestazioni del nome, “sembra che intorno al 1750 il musicista e poeta romanesco Benedetto Micheli, rivolgendosi al volgo per trarre materiale d’ispirazione per le sue opere, segnalasse le “romanelle”: In quel tempo il popolo le chiamava “sonetti” e successivamente “stornelli”¹⁸.

E infatti sulla nozione di ‘stornello’ sembra addirittura

difficile pensare ad essa come ad una ‘nozione classificatoria’: al contrario la concepiamo e la usiamo come il nome puro e semplice di un componimento notissimo, e riteniamo che gli unici problemi seri che lo riguardano siano quelli della sua etimologia oppure quelli dell’origine e della vicenda storica e morfologica del componimento che esso designa. (Cirese 1988, p. 159)

Ma che cosa intendiamo, o cosa dobbiamo intendere, quando parliamo di ‘stornello’ e stornelli?

A questi interrogativi Cirese¹⁹ addita due possibili direzioni: nel primo caso, ovvero nell’uso tradizionale di alcune regioni, il termine ‘stornello’ designa semplicemente il nome di un componimento letterario-musicale; sull’altro versante,

¹⁶ Niccolò Tommaseo, Costantino Nigra, Giuseppe Tigri, Alessandro D’Ancona sono tra i principali studiosi che a partire dal XIX secolo hanno prodotto un’ampia documentazione scientifica sull’uso e la definizione del termine “stornello”. A queste correnti di studio si aggiungono gli studi scientifici moderni di antropologi ed etnomusicologi (cfr. Leydi R., op. cit. 1973; Cirese A. M., *Ragioni metriche*, Palermo, Sellerio 1988; Carpitella D., *Lingue e cultura popolare*, in Zoanelli Sonino E. (a cura di), *Lingue e culture locali, lingua e cultura nazionale. Una disciplina multidisciplinare*, «Quaderni della sperimentazione, Ricerca e documentazione linguistica», 6, Università di Venezia-Padova, Cleup, 1988, pp. 56-59; Magrini T. *Universi sonori. Introduzione all’etnomusicologia*, Torino, Einaudi, 2002), orientati ad esaminare nelle tradizioni musicali orali i modelli melodici che fornivano la base per l’adattamento o l’improvvisazione dei testi poetici. Per approfondimenti sul termine “stornello” si veda Sanfilippo M., *Lo stornello: una forma musicale tra mondo contadino e tradizioni urbanizzate* in Adamo G. (a cura di), *Il canto popolare nel Lazio*, Roma, Squilibri, 2003.

¹⁷ Nigra C., op. cit., pp XXXVIII-XXXIX; Sanfilippo M., op. cit. p. 95; Cfr. Bronzini G. B., *Cenni sui principali generi della musica popolare italiana*, Matera, Fratelli Montemuro, 1961

¹⁸ Sanfilippo M., op. cit., p. 95; Micheli, G., *Storia della canzone romana*, Roma, Newton Compton, 1989, p. 15.

¹⁹ La più antica attestazione del termine ‘stornello’, secondo Cirese, è quella che documentata nella risposta romagnola di Basilio Amati all’inchiesta napoleonica del 1811 (Cirese, A.M., *Note sugli scritti italiani intorno alla poesia popolare dal 1811 al 1827*, in «ANMP», VIII-X, 1957).

si tratta invece di una nozione classificatoria che ovviamente non abbraccia tutti i componimenti che nell'uso sono detti 'stornelli', ma ne sussume anche tipologie che sfuggono quella denominazione.

Al riguardo, importanti risultano le considerazioni teoriche di Tullia Magrini sulla forma dello stornello in Romagna e sul rapporto tra testo e intonazione melodica:

la distinzione tra *stornelle* romagnole e stornelli toscani non viene operata dagli informatori a livello verbale, poiché i testi godono della possibilità di circolare fra entrambe le categorie di moduli, grazie al fatto che la terzina di endecasillabi che caratterizza la forma letteraria dello stornello viene costantemente elaborata in un tetrastico, adattabile sia alla struttura musicale della stornella sia a quella dello stornello toscano. La distinzione di queste forme è dunque basata essenzialmente sul fatto musicale, sul riconoscimento, cioè, di quelle peculiarità del modulo toscano che ne assicurano l'autonomia e la diffusione nel panorama della musica popolare italiana, dove si pone come forma per eccellenza del canto lirico (Magrini - Bellosi 1982, p. 71).

La studiosa indaga i motivi della popolarità di questa forma, che ha soppiantato in molti casi, come è avvenuto in parte anche in Romagna, i preesistenti generi di canto lirico a diffusione locale. Il canto lirico, sottolinea Magrini, si manifesta come forma essenzialmente modale già nelle regioni centrali, prima di confluire nella tradizione di modalismo dell'Italia meridionale.

Quest'aspetto, infatti, non viene rilevato nelle raccolte di canti popolari italiani, che, privilegiando «l'aspetto letterario, non consentono di cogliere, al di là della pluralità delle melodie che veicolano questi testi, il filo di modalità che collega i moduli arcaici e propriamente vocali delle diverse aree» (*Ibidem*).

Lo "stornello", inteso come forma lirica breve, consta di tre endecasillabi a rima alterna con assonanza o consonanza del secondo verso, ma può trovarsi in altre diverse combinazioni di formule. Come, ad esempio, nei casi seguenti (Sparagna-Tucci 1990, p. 45): il primo formato da tre endecasillabi di 11 sillabe ciascuno, chiamato appunto il "terzetto perfetto":

*M'affaccio a la finestra e vvedo l'onne
Vvedo le mi'miserie che so' granne
Chiamo l'amore meo nun m'arisponne*

Dicevamo che lo stornello, forma lirica breve non narrativa, è costituito da una terzina di endecasillabi a rima alterna con assonanza o consonanza del secondo verso. Ma le cose si complicano quando lo stornello si ritrova nella formula del primo verso più corto, il caratteristico “fiore” come sostiene Sanfilippo (2002), una sorta d’evocazione iniziale che precede due endecasillabi con modalità analoghe alla struttura strofica standard. Ma non sempre lo stornello è composto da una terzina di endecasillabi perfetta; non è raro, infatti, imbattersi nel cosiddetto “endecasillabo imperfetto” con la formula breve del fiore, in versione cantata:

*Fior di granato²⁰
La vigna non mi può star senza canneto
Manco la donna senza innamorato*

Da questi due esempi Sanfilippo deduce che « prerogativa dello stornello è la formula base di tre versi come unità minima capace di restituire l’effetto dell’assonanza o consonanza posta tra una rima alterna perfetta²¹; vale a dire la formula dei tre endecasillabi perfetti. D’altronde, individuare questa forma musicale breve e non sempre facilmente riconoscibile è una questione complessa.

Sempre dal Lazio, questa volta, un frammento estratto da un canto²² per voce femminile che presenta una singolare struttura ABA’B’, basata su un distico di endecasillabi, seguito dalla ripetizione della seconda parte (emistichio) del primo verso, e quindi dalla ripetizione del secondo verso:

²⁰ Trad.: ‘Melograno’.

²¹ Nel repertorio tradizionale del Lazio emergono differenti modi per indicare uno stornello: *a saltarello, a dispetto, alla romana, a tamburello, alla maniera dei mietitori, delle lavandaie, alla carrara*: queste denominazioni, anche in base ai giudizi degli stessi esecutori, determinano delle tipologie che assumono un criterio identificativo che privilegia di volta in volta, il contenuto, lo stile, la forma musicale o l’occasione.

²² Brano documentato a Maranola in provincia di Latina. Cfr. Sparagna A., *La tradizione musicale a Maranola*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 170-171.

*'Orria addeventa'²³ nu fior de spina
mezzo la piazza me vorrei piantare
un fior de spina
mezzo la piazza me vorrei piantare*

Secondo Adamo si tratta di una sorta di evoluzione del modello base AB, caratterizzato dalle cadenze finali sul II grado (A) e sul I (B), diffuso in tutta l'area centro-meridionale.

La caratteristica forse più interessante del Lazio è la varietà degli stili di canto a due voci²⁴. Quasi sempre si tratta di semplici strutture basate su due endecasillabi, talvolta con la ripetizione del secondo: una voce intona il canto, in un secondo momento subentra una seconda voce e quindi si prosegue a due secondo varie tecniche di sovrapposizione polivocale fino all'incontro-unisono finale.

Aspetti del tutto originali e assai distanti dai codici verbali e musicali della tradizione orale si incontrano se ci spostiamo nella Roma di fine Ottocento, nella capitale degli stornellatori di strada. Un ruolo importante in questo senso lo assume Pietro Capanna, detto *er sor Capanna*, leggendario cantastorie romanesco, «cantore di strada» e «trovator di popolo»²⁵ vissuto tra la fine dell'Ottocento e i primi anni Venti²⁶. Ma per comprendere meglio il personaggio, si rimanda alla puntuale descrizione nel libro di Riccardo Mariani:

²³ Trad.: 'Vorrei diventare...'

²⁴ Per approfondimenti sul canto a due voci si rimanda al testo di Agamennone M., Lombardi V., *Il cantare a coppia nella musica tradizionale italiana*, in Corsi C., *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, Cividale del Friuli, Associazione per lo Sviluppo degli Studi Storici ed Artistici di Cividale del Friuli 1980, pp. 327-348; cfr. anche Agamennone M., Facci S., Giannattasio F., *I procedimenti polifonici nella musica tradizionale italiana*, in Agamennone M., (a cura di), *Polifonie. Procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione "a più voci"*, Venezia, Il Cardo, 1996, pp. 239-277.

²⁵ La descrizione è di Livio Jannattoni, direttore della "Collana Romana" nella prefazione del libro di Riccardo Mariani, *Sentite che ve dice Er sor Capanna*, Roma, Editrice I Dioscuri, 1981.

²⁶ Nasce a Roma nel 1865, e muore nel 1921. I suoi stornelli satirici, riguardanti per lo più cronache quotidiane, divennero popolarissimi e si diffusero anche fuori di Roma. Alla sua figura si ispirò Ettore Petrolini, attore vissuto a Roma fino agli anni Trenta. Famosissimi i suoi personaggi: *Gastone*, *Er sor Capanna*, *Fortunello*, *Giggi er Bullo*, *Mustafà*, *Nerone* e tanti altri. Ebbe un enorme successo anche in Europa e nelle due Americhe; in Italia si interessarono del "fenomeno Petrolini" critici, intellettuali e scrittori, fra cui Marinetti, che vide nei nonsense e nelle assurdità dell'attore un riuscito esempio di umorismo futurista. (Voc. Treccani).

Capanna, ultimo grande cantastorie romano, sceglieva di preferenza un angolo di strada, un quadrivio, o l'ancor più stimolante ambiente osteria. Da solo o sostenuto da una delle sue tante «spalle». Righettone, Comparetto, Pepparello de li Monti, la "Tetrazzini", Galletto, e Ottavio Poreca, che continuerà in parte quel girovagare parlato e cantato. Erano stornelli, canzonette, tiritere, ed anche sceneggiate o cantafavole, alcune delle quali, stampate su fogli volanti ed anche su cartoline, andavano a ruba. Capanna tirava fuori l'inseparabile chitarra, e 'attaccava' (Mariani 1981, p. 7).

Ne emerge il vivace ritratto di un cantore che con la sua chitarra riusciva ad intonare principalmente stornelli ispirati alle cronache urbane, sempre pronto a improvvisare col suo stile sarcastico e istrionico. I suoi testi sono formati normalmente da una quartina di endecasillabi a rima alterna, cui seguono due ottonari a rima baciata, un quinario e un endecasillabo. Come appunto in questa strofa²⁷:

*E lí comincio de via Nazzionale
Pare che cianno messa 'na cuncagna:
de giocherelli ce ne so' un quintale
pare de sta a l'albergo der Quirinale*

Questo breve stornello prende occasione da un fatto storico avvenuto nel settembre del 1904: il primo sciopero generale messo in atto da contadini e operai scesi in piazza a Roma per contestare il nuovo Governo democratico Zanardelli-Giolitti.

Il verso seguente, cantato con l'inizio "...*abbada*", quasi a voler avvisare e a provocare, dà la misura della maestria di Capanna, in un distico formato da un endecasillabo e un quinario finale che riesce a condensare l'orizzonte temporale e il temperamento emotivo dei romani. In questa brevità si fa riferimento alla lunga durata e alle conseguenze catastrofiche della Prima guerra mondiale:

*...abbada, l'ora de strigne li conti
sta pe'sonà...*

²⁷ Ma negli stornelli di Capanna sono presenti anche tipologie metriche differenti: quattro endecasillabi a rime alternate (ABAB) oppure incrociate (ABBA); due ottonari a rima baciata (CC); un quinario e un endecasillabo finale a rima baciata (DD).

Quest'incipit negli anni è poi diventato un *refrain* canonico tra stornellatori e cantori per annunciare l'arrivo di una situazione critica.

Il Sor Capanna non compone ed esegue gli stornelli in modo tradizionale, bensì li adegua col suo estro sul modello dello stornello²⁸, pur articolandoli in maniera autonoma sia sul piano musicale che sul piano metrico-letterario. Come in queste quartine, (Mariani 1981, p. 46) che immortalano l'enunciatore in movenze profetiche con la ripetizione del verso "Sentite che ve dice er sor Capanna":

*Sentite che ve dice er sor Capanna
ch'er millenovecento s'avvicina;
a uffa ce daranno la farina!
Ma speramo ar novecento
fenirà questo tormento...
Con bon lavoro
rifiorirà 'sto secolo dell'oro*

Questa particolare forma musicale popolare si riconfigura e assume caratteri d'esibizione vocale: improntato al lirismo, e rivolto ad un pubblico che ormai riconosce autori e protagonisti, cede il posto alla nascente canzone.²⁹ La canzone romana è difficile da ricondurre entro gli schemi della cosiddetta 'forma-canzone', la cui dinamica compositiva si regge e gioca sull'alternanza tra due sezioni distinte: strofa e ritornello.

²⁸ Termine che indica un'ampia e diversificata famiglia di forme di canto lirico-monostrofico, nonché, correntemente, anche alcuni moduli musicali che ad esso si associano e che possono essere localmente connotati (ad esempio stornello toscano, stornello romano). L'ampia diffusione del termine e la sua applicazione a forme poetico-musicali differenti rendono pertanto necessaria una sua articolata definizione. L'area di diffusione del genere è principalmente quella del centro Italia, con particolare importanza dei modelli toscano e romanesco, che sono riconosciuti e indicati come tali anche nelle altre sedi, in cui lo stornello costituisce un genere di importazione. (Brunetto W., *Piccolo vocabolario etnomusicologico. Forme, stili, repertori e contesti della musica di tradizione orale italiana*, Roma, Squilibri, 2012, p. 165.

²⁹ Cfr. Tuzi G., *La canzone romana come rappresentazione della romanità* in Adamo 2003, pp. 133-177; Marucci V., *Stornelli romani*, Roma Salerno Editrice, 1984; Sangiuliano (Giuliano Santangeli) *Quando Roma cantava*, Roma, Nuova Editrice Spada, 1986; cfr. anche Micheli, G., *Storia della canzone romana*, Roma, Newton Compton, 1989.

6.6. Dal “*Ritornell und Terzine*” al *canto* lirico-monostrofico dell’Italia centro settentrionale

Nell’introduzione ai *Canti popolari in Piemonte* Nigra fa cenno alla confusione tra stornello e ritornello. Ancora una volta protagonista è questa breve forma di canto popolare, che per una persistente confusione fu chiamata da “parecchi raccoglitori col nome di ritornello, che è tutt’altra cosa”. Il filologo piemontese mette così a confronto due occorrenze confuse dai fratelli Grimm e da altri scrittori stranieri:

Primi a dar credito colla loro autorità a questa confusione furono i fratelli Grimm, che fin dal 1813 pubblicarono nel loro libro *Altdeutschen Wälder* alcuni stornelli raccolti nel territorio romano. L’erronea appellazione adottata poi da scrittori nostri e stranieri, fu ancora confermata ai nostri giorni da due altri dotti tedeschi, C. Blessig, che stampò la sua collezione di stornelli romani col nome di *Römische Ritornelle*, e Hugo Schuchardt, che in titulò una sua, d’altronde, assai pregevole monografia: *Ritornell und Terzine*. Queste locuzioni sono false. Lo stornello non è il ritornello, il quale consiste in uno o più versi, in una o più frasi, e anche in semplici sillabe prive di senso, che si cantano in mezzo o nella fine dello stornello, dello strambotto, o della strofa d’una canzone, e sono ripetute tali e quali per una serie di strambotti e di stornelli, e ad ogni strofa della canzone. L’errore nacque da ciò, che in alcuni luoghi della campagna romana, dove prima furono raccolti gli stornelli, perduta la memoria del senso originale di questa voce, il popolo la confonde talora con quella di ritornello, che non è se non una parte, e parte non intrinseca del canto (Nigra 1974, p. XXXVIII)

La raccolta del Blessig ci fornisce una sorta di prova di tale errore. Egli così trascrive lo stornello 41 della sua raccolta:

*Chi ci vuol far con me, canta **ritornelli**,
Li tengo accaricati a sei cavalli,
Alza la voce chi li sa più belli.*

*E chi vuò fa' con me a cantà **stornelli**,
Li porto caricati a sei cavalli.
Alzi la voce, a chi li sa più belli*

Al riguardo invece delle “brevità in endecasillabi”, Nigra ribadisce il ruolo fondamentale degli stornelli che si cantano in forma alterna a guisa di sfida e ne evidenzia appunto la modalità fondamentale di esecuzione. Di seguito sono riportati due stornelli alterni documentati in Toscana (a) e in Liguria (b):

a)

*Se vuoi venir co meco a stornellare,
piglia una sedia e mettiti a sedere:
Di' quante stelle è in cielo e pesci in mare.³⁰*

b)

*E ri strunelli mi ne so due sacchi,
Se a ti cantu tutti ti ten scappi.³¹*

In Umbria lo stornello, meglio identificato come canto lirico-monostrofico, rappresenta il modulo musicale più comune e usato in ragione della sua flessibilità. Data la sua brevità e semplicità di rima - distico di endecasillabi a rima baciata -, nella maggior parte dei casi con ripetizione del secondo verso, lo stornello offre infinite possibilità espressive e d'impiego, per cui si presta nel modo migliore all'improvvisazione e ai contrasti. Nei versi che seguono - una serie di “stornelli cantati a serenata”³² -, una sequenza amorosa condensa *en raccourci* alcuni dei motivi tipici di questo genere:

a)

³⁰ Versione documentata anche in Umbria, Gubbio (Pg). Cfr. Mazzatinti 1883, p. 27.

³¹ Nigra 1974, p. XL.

³² Conosciuto anche come “stornello a saltarello” una particolare forma che richiede minor tecnica vocale rispetto alle complesse forme dei canti monodici. La funzione prevalente degli stornelli a serenata, o a saltarello, è quella della serenata, appunto. Ma vengono anche usati in funzione rituale. Per esempio, il maggio in Umbria è dovunque lirico-monostrofico. In proposito cfr. Paparelli V., *L'Umbria cantata. Musica e rito in una cultura popolare*, Roma, Squilibri, 2008.

*S'avessi la fortuna c'ha lo vento
bella te viniria a trova' ogni tanto
bella te viniria a trova' ogni tanto*

*bella te viniria a trova' 'gni tanto
'llora lo core mio saria contento
'llora lo core mio saria contento*

b)

*davanti a casa tua ci voglio fare
'na palazzina co' due pietre
'na palazzina co' due pietre*³³

Notiamo nelle prime due terzine (a > ABB) il desiderio di farsi come il vento per raggiungere la propria amata, mentre negli ultimi tre versi (b > ABB) l'augurio di costruire un palazzo a "bella vista" davanti alla casa della sua adorata donna.

Un refrain orale è racchiuso in questa breve *ninna nanna*³⁴ raccolta negli anni Settanta nel Norcino (Pg) e accompagnata dalla chitarra, strumento estraneo alla tradizione musicale umbra. Si tratta di un testo costruito su moduli melodici di derivazione colta, sicché può essere simbolicamente assunto come importante documento di passaggio dall'espressività contadina a quella urbana:

*Il gatto la sonava la sampogna
er sorce là davanti je ballava
la gallinella rifacea lu lettu
e lu gallettu je lu mesticava*³⁵

³³ Brano contenuto nella traccia 22 del CD 4, allegato al volume di Paparelli V., op. cit.

³⁴ La versione di questo canto con l'accompagnamento insolito della chitarra, eseguita da Vincenzo Lopa, è contenuta nella traccia 22 del CD 4 allegato al volume di Paparelli 2008. Una straordinaria versione di questa ninna nanna è stata riproposta dalla cantautrice Lucilla Galeazzi col titolo *Lu gattu la sonava la sampogna* nel disco *Amore e Acciaio*, Zonemusica, 2005.

³⁵ Traduzione: "mescolava", riferito alla paglia e alle foglie secche di mais che di regola riempivano il pagliericcio usato come materasso.

Questa tipologia di repertorio³⁶ fa parte del cosiddetto “folklore di base”, cioè del fondamento arcaico della comunicazione orale-tradizionale. Benché queste forme assumano quasi sempre una fisionomia lineare, «conservano, in modo più meno esplicito, caratteri strutturali che ci propongono sistemi musicali estranei a quel culto/occidentale e a quelli popolari più recenti» (Leydi 1973, p. 38). Questo genere testimonia, infatti, quel periodo di passaggio dalla parola al canto che rappresenta «un oggetto primario d’attenzione per lo studio della comunicazione popolare e spesso propone a livello schematico modelli di formalizzazione più difficilmente individuabili nei canti di maggior sviluppo e di più complessa forma» (*Ibidem*).

Nella trasmissione orale dei versi cantati, viene spesso esercitata da parte dei cantori la pratica di modificare o sostituirne alcuni con quelli appresi in altri contesti e località, soprattutto quando sono della stessa lunghezza. Questa serie di endecasillabi, raccolti da Mazzatinti e attualmente documentati in Umbria e in altre regioni del Centro Italia³⁷, si distingue per il verso finale (a+b), che invita alla risposta, mentre la strofa finale si evidenzia per una caratteristica versione in un solo distico. Questa tipologia musicale rappresenta quella più diffusa per duttilità d’utilizzo, in quanto i versi venivano usati come *incipit* (Batinti - Lamanna 2009, pp. 247-256) in tanti altri stornelli per lanciare la sfida (c):

a)

*Si voi venì con me a stornellare
Te vojo caricà cento cavalli:
Si voi venì con me a stornellare
cento cavalli te vojo caricà
avanti, a chi li sa mejo cantare*³⁸

b)

*Io de li stornelli ne so tanti,
li faccio caricà su i bastimenti
chi ne vò profittà se faccia avanti*³⁹

c)

*io per cantà ce so venuto a posta,
de le canzoni ne porto na lista*⁴⁰

³⁶ Come anche i giochi infantili, i gridi dei venditori ambulanti al mercato, i richiami, le formule magiche.

³⁷ Forme documentate in Umbria, Lazio, Toscana e Marche.

³⁸ Mazzatinti 1883, p. 24.

³⁹ Ivi, p. 23.

⁴⁰ Ivi, p. 25.

6.7. *Short story* nell'ottava rima dei poeti a braccio

Nel folklore musicale italiano la tradizione dell'ottava rima⁴¹ o canto "a braccio"⁴² o "a poeta" è sicuramente tra i repertori più interessanti e affascinanti ed è a tutt'oggi molto diffusa in vaste aree dell'Italia Centrale⁴³ che vedono coinvolte principalmente regioni come la Toscana – la terra d'origine del metro poetico adottato, definito anche "ottava toscana" in contrapposizione all'ottava siciliana⁴⁴ – il Lazio – segnatamente le province di Roma, Viterbo e Rieti – e in misura assai inferiore alcune zone limitrofe che rientrano nelle regioni Abruzzo, Marche, Umbria ed Emilia-Romagna⁴⁵. Anche in questi repertori le brevità cantate rappresentano articolati strumenti di composizione e improvvisazione poetica.

Si tratta di un complesso fenomeno di trasmissione orale, come afferma Kezich, in ambiente folklorico, sia di testi piuttosto codificati, come la diffusissima *Pia de'*

⁴¹ E in ottava rima si strutturano anche i brindisi, le forme augurali e propiziatorie ancora in uso, in diverse occasioni conviviali pronunciate prima di bere il vino. Fa parte anche di queste strutture il *bruscello*, la rappresentazione recitata e cantata tipica dell'area toscana (senese). I testi sono composti in ottava rima per la parte dialogata, in quartine di settenari. (Cfr. Brunetto 2012, p. 41.)

⁴² Il canto a braccio consiste in un dialogo cantato fra due o più persone, che dibattono su di un tema dato da un esterno oppure proposto da uno di loro. Tali dispute prendono il nome di "contrasto" (cfr. Arcangeli P. G., Palombini G., Pianesi M., *La sposa lamentava e l'Amatrice*, Pescara, Ed. Nuova Italica, 2001). Sugli argomenti dei componimenti poetici cfr. Salinari C., *La poesia comico-realistica e la poesia popolareggiante*, in *Storia della letteratura italiana*, Roma-Bari, Laterza, 1991. Per approfondimenti cfr. Kezich, G., *I poeti contadini*, Roma, Bulzoni, 1986; cfr. anche Batinti A., Lamanna A. 2009.

⁴³ Più precisamente nelle zone contermini dell'Alta Sabina e nel viterbese. In Umbria si sono quasi estinte le testimonianze riguardo la diffusione di questa pratica poetica. Molto presente era negli Anni '90 e 2000 nello Spoletino, nella Valnerina e nel Nocerino.

⁴⁴ Le storie erano solitamente composte in ottave endecasillabe a rima alterna (cioè nel metro della *canzona* o "ottava siciliana"), dove, nella sequenza delle strofe, l'ultimo verso di una rimava con il primo della successiva rima *ntruccata* o *ncruccata*). Altri metri impiegati erano la "ottava epica" (sei endecasillabi a rima alterna più i due conclusivi a rima baciata), la sestina endecasillaba, la *terzina* endecasillaba e la *canzona allungata* (un'ottava siciliana veniva spesso utilizzata per le storie a carattere comico o satirico che, data l'affinità metrica con arie e canzonette, prendevano il nome di storie ad aria. A ogni forma metrica corrispondeva una specifica melodia, sebbene alcune storie potessero anche avere melodie proprie. Cfr. Bonanzinga S., *Narrazioni e Narratori*, in Ruffino G. (a cura di), *Lingue e culture in Sicilia*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2013, pp. 61-75.

⁴⁵ Le attestazioni di questa forma in Emilia-Romagna sono rarissime. Lo testimonia un contrasto registrato il 4 novembre 1969 (in occasione della Festa dei Combattenti) a Selvapiana, di cui Vittorio Tonelli documenta nel suo libro *Vino e Romagna contadina*, Imola, Grafiche Galeati, 1989, pp. 130-140. Fonte: aporie.it, progetto diretto da Maurizio Agamennone, è stato ideato nell'ambito del Programma di Ricerca di Interesse Nazionale (PRIN) 2011 denominato Processi di trasformazione nelle musiche di tradizione orale dal 1900 ad oggi. Ricerche storiche e indagini sulle pratiche musicali contemporanee, ed è stato avviato con la collaborazione iniziale e la consulenza di Cristina Ghirardini et al..

Tolomei, sia della formula metrico-letteraria dell'ottava come contenitore dell'improvvisazione cantata.

Provare a esaminare come la poesia prende corpo nel gesto vocale dei poeti estemporanei in ottava rima non è una cosa semplice:

Significa andare a osservare da vicino come il verso si forma attraverso la voce: rilevare dunque i punti di appoggio sonori di ciascun poeta, le interruzioni e i respiri che combinano in genere con la segmentazione del verso in emistichi e con alcune sillabe chiave dell'endecasillabo, siano esse le canoniche sillabe pari o quelle dispari. Significa domandarsi come la voce cantata interagisca con i fenomeni di assimilazione vocalica, la sinalefe e la sineresi, e come sia in grado di variare la melodia di riferimento con ornamentazioni e salti (Ghirardini 2020b)⁴⁶.

L'utilizzo di forme dialettali, assai rare, come sostengono gli stessi poeti, varia secondo il tipo di pubblico che assiste alle gare, ma ad essere determinante è soprattutto l'argomento. Le espressioni dialettali erano usate per lo più nella satira, che agevolava l'irrisione dell'avversario e il coinvolgimento del pubblico. In Umbria, per esempio, come in gran parte d'Italia, soprattutto in ambiente pastorale e rurale hanno circolato per lungo tempo opere letterarie di poeti cavallereschi soprattutto del Cinquecento: fenomeno questo che ha influito in modo determinante sulle scelte linguistiche dei poeti improvvisatori, come ad esempio ci spiega il poeta-cantore Riboloni:

Si tramandavano le cose da padre in figlio. Prima la televisione non c'era. Si stava sulle case, si raccontavano le storie, si cantavano le canzoni, si stornellava, s'imparavano le canzoni da quelli che le sapevano prima di noi. Io le ho imparate dai vecchi, non le ho trovate scritte da nessun posto, le ho imparate così. A comporre la poesia, non so se è un dono di natura, oppure s'impara anche stando a contatto con chi fa le poesie, forse aiuta anche quello, io ci so stato a contatto. [...]. Per scrivere l'ottava rima praticamente più che altro ho letto la

⁴⁶ Articolo online: Ghirardini C., *La «chiamata giusta e naturale»*. L'improvvisazione poetica in ottava rima in Italia centrale. «Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio», 14(1), 2020b. <https://doi.org/10.4396/202012>.

Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso, l'Ariosto e un po' della *Divina Commedia*, un altro poemetto che era intitolato *Paris e Vienna* che parlava di due innamorati, sempre in ottava rima e poi l'*Eneide* di Virgilio. (Lamanna 2010).⁴⁷

L'ottava rima è costituita da otto endecasillabi. I primi sei sono a rima alterna, gli ultimi due a rima baciata. Nel modulo musicale, che ha struttura scalare chiaramente modale, si possono rilevare alcune regolarità solo per quanto riguarda le cadenze: l'andamento del canto, intessuto di melismi⁴⁸, non segue una regolarità melodica, ma varia in base al contenuto testuale, realizzando in qualche modo dei "madrigalismi"⁴⁹.

È alla geniale semplicità di questa formula che l'ottava deve il suo strepitoso, ineguagliato successo: sette secoli di continuità strutturale, stilistica e tematica che, a partire dai cantari di piazza del '300, ce la fanno ritrovare a tutt'oggi intatta, patrimonio vivace ed esclusivo di poeti popolari in tutta l'Italia centrale. Dell'ottava delle origini, infatti, l'ottava popolare di oggi conserva ancora inalterata la struttura metrico-ritmica, cioè la formula degli otto endecasillabi rimanti in ABABABCC, il carattere poetico, vuoi narrativo, vuoi estemporaneo, e la melodia, quell'ampio recitativo melismatico che, dal XIII sec a oggi, ben si addice a canterini e improvvisatori di piazza, eredi diretti di menestrelli e trovatori (Kezich 1986, pp. 17-18).

⁴⁷ Cit. contenuta nel documentario di 38 minuti contenuto nel DVD *Dall'ottava rima al rap. Uso e funzioni dei dialetti in Umbria*, Riboloni è stato uno degli ultimi poeti-cantori dell'Umbria, originario di Stravignano di Nocera Umbra (Pg). Scomparso nel 2017 faceva parte del gruppo "Quelli di Nocera", noto, tra l'altro, per l'esibizione nel programma Rai "Ore venti" del 1974, condotto da Bruno Modugno.

⁴⁸ Più precisamente s'intende il tipo di ornamentazione melodica che si nota nel caricare su una sola sillaba testuale un gruppo di note con altezze diverse. La vocale della sillaba viene emessa per corrispondenza con le varie note, e quindi cantata modulando l'intonazione, ma in linea di principio senza interrompere l'emissione vocale.

⁴⁹ Anche se si tratta di versi in modalità intonative prevalentemente sillabiche sembrerebbe che l'accompagnamento musicale sia abbastanza aderente al testo dell'ottava.

L'andamento del canto, nonostante non segua una regolarità melodica, richiama alcuni concetti, come ad esempio la descrizione, riportato nell'esempio: [...] "per cogliere questa rosa vermiglia" può apparire in corrispondenza della parola "giovane sposa").

Generalmente dall'incipit dell'ottava rima si può a volte riconoscere il tema, anche se si presenta come una complessa e articolata fusione di termini letterari e di forme che hanno come denominatore comune l'impiego di un italiano "alto": quello per l'appunto dei grandi poemi epici, punto di riferimento per i poeti a braccio. Non sarà, quindi, raro trovare nei componimenti poetici in ottava rima espressioni sia auliche che popolari, spesso utilizzate per ragioni metriche oltre che per far presa sul pubblico, specialmente in occasione delle gare.

In questa ottava di saluto il poeta umbro Riboloni inaugura la sfida rivolgendosi ad un ipotetico poeta avversario:⁵⁰

*Questo è quel frutto che mena la terra
Io credo che la terra sia di Dio
e la cantina con chiavi si serra
quello che tengo in mano è tutto il mio*

*se per le sorti mi cadesse a terra
bere lo vorrei con gran desio
quando che bevo io alzo la fronte
chi è un bravo poeta mi risponde⁵¹*

Il poeta-cantore, in questa ottava formata da tre distici a rima alternata e un distico finale a rima baciata, segue lo schema ABABABCC secondo la regola. Come di consueto nell'uso popolare, comunque, viene quasi ogni volta osservato una sorta di obbligo di rima secondo il quale l'inizio di ogni ottava deve rimare con il distico di chiusura. In questo contesto di *brevitas*, anche se si tratta di un chiaro invito allo sfidante con obbligo di rima, quest'ottava rima viene cantata isolatamente.

⁵⁰ Un chiaro esempio di ottava cantata - senza sfidante - con la funzione di saluto/sfida.

L'ottava rima insieme allo "stornello a saltarello", rappresenta lo strumento espressivo e comunicativo più diffuso della dorsale appenninica, non soltanto umbra. Poiché non legata a una funzione specifica, l'ottava, data anche la relativa semplicità della struttura melodica, è ancora largamente usata per cantare sia canzoni narrative preesistenti, sia i poemi cavallereschi - come *L'Orlando Furioso* e *La Gerusalemme Liberata*, sia i contrasti improvvisati o memorizzati, sia composizioni estemporanee su un tema di attualità o su un fatto di cronaca. Viene usata essenzialmente con tre funzioni: contrasto, narrazione e augurio (cfr. Paparelli V 2013, pp. 35-36)

⁵¹ Cfr. Batinti - Lamanna 2010.

Siamo ancora in Umbria con un altro frammento di endecasillabi liberi cantati del poeta Settimio Riboloni: un tetrastico di cui i primi due versi sono improvvisati e gli ultimi due sono nati come testo scritto⁵². Tutt'altro che infrequenti sono, tuttavia, casi in cui tanto l'apertura quanto i versi successivi sono composizioni scritte dagli stessi poeti. Le differenti applicazioni nell'uso dell'ottava rima testimoniano uno schema comunicativo condiviso per le dediche non meno che per altre forme di racconto breve. Ne è un esempio questa dedica in cui il poeta dà voce al dispiacere dei genitori per la partenza della figlia, che va a unirsi col "diletto sposo":

*Noi partiremo e lui resterà a voi
per cogliere questa rosa vermiglia
che Dio le possa da' pace e riposo
felice sempre col diletto sposo⁵³*

Documentata in funzione e improvvisata è questa breve dedica recitata e poi cantata, secondo il modulo musicale diffuso ampiamente in tutta l'Italia centrale, dal poeta Riboloni⁵⁴. Si tratta di un'ottava formata da tre distici a rima alternata e che, originariamente, presentava anche un distico finale a rima accoppiata (ABABABCC). La registrazione è avvenuta nel corso di una visita presso l'abitazione del poeta, a Stravignano di Nocera Umbra (Pg), durante la quale Riboloni iniziò a improvvisare senza accompagnamento musicale appena vide gli ospiti davanti casa sua:

*Ieri sono arrivati a casa mia
per quanto ne so io due professori,
ricercatori della poesia
di antiche usanze e di altri valori*

⁵² Per Agamennone l'ottava rima è un'espressione cantata e l'esecuzione non cantata costituisce una produzione particolare, socialmente di interesse poco rilevante, ma corrispondente soprattutto a condizioni personali degli esecutori; si manifesta in due forme diverse: ottava recitata e ottava scritta. La prima viene praticata in particolari situazioni, e qualora la competenza dell'esecutore non sia adeguata per una esibizione pubblica. Cfr. Agamennone M., *Cantar l'ottava* in Kezich 1986, p. 171.

⁵³ In Batinti A., Lamanna A., op. cit. 2010.

⁵⁴ Questo esempio di ottava cantata recitata è stato documentato nel 2006 a Stravignano di Nocera Umbra, in provincia di Perugia, e poi pubblicato come *ghost track* nel CD allegato al libro di Lamanna A., Cestellini D. e Palombini G., *D'altro canto. Scenari contemporanei della musica popolare umbra*, Perugia, Egea, 2014.

*scusate dunque lo trovo il coraggio
cantando frasi in questa maniera
mettendo in rima ogni mia parola
fa parte dell'usanza campagnola⁵⁵*

La sfida può trarre pretesto anche da differenti contesti e situazioni. Il “canto a braccio”⁵⁶, come suggerisce Salinari, si realizza in un dialogo cantato fra due o più persone, che dibattono su di un tema dato da un esterno oppure proposto da uno di loro. Queste sfide prendono il nome di “contrasto”: componimenti poetici dialogati, solitamente di argomento amoroso, ma anche morale o civile senza una metrica ben definita.

6.8. Fragmenta nelle improvvisazioni poetiche dei *cantadoris* sardi

Un'altra tessera non marginale di questo mosaico sonoro proviene dalla Sardegna con un esempio tratto dal repertorio dei canti di lavoro. Tra i modelli più interessanti della famiglia di forme metriche e più frequenti in questo territorio, ne prenderemo infatti in esame uno suscettibile di esser messo in musica in differenti modi: il *mutetus*⁵⁷. I

⁵⁵ Ottava rima improvvisata come dedica da Settimio Riboloni, poeta e cantore di Nocera Umbra. I versi sono stati trascritti per la prima volta in quest'articolo. Fa parte della dedica anche questa seconda ottava: *da Cascia son passati e via via /peregrinando in borghi dentro e fuori /dell'Umbria sono giunti in ogni parte/prendendo appunti di ogni cosa d'arte/; Mentre il sole onorava col suo raggio / il lieto evento della Primavera /ogni poeta ne traeva vantaggio /osservando la lieta atmosfera.*

⁵⁶ Interessante l'osservazione di Agamennone in Kezich 1986, pp. 171-172, nel constatare come un osservatore attento e curioso, quale Paul Zumthor, abbia potuto ignorare del tutto l'ottava cantata, esaminando le forme poetiche a contrasto nella sua ultima poderosa fatica: «Quando il canto alternato ha luogo tra due cantanti, prende spesso la forma detta, a seconda delle lingue, *défi*, *altercatio*, *tenzone*, o è definito con altri termini di significato vicino. Il canto alternato si presenta in questo caso come una disputa stilizzata, in linea di principio improvvisata, ma rigidamente regolata e finalizzata a mettere in rilievo il virtuosismo dei poeti. Caduta in disuso, in Europa, alla fine del Medioevo, la tenzone si è conservata in alcuni villaggi aragonesi e soprattutto in America Latina». Zumthor P., *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Mulino, Bologna, 1984, p. 119.

⁵⁷ Insieme al termine *mutos* s'individuano due importanti denominazioni di forme di poesia sarda. Il primo è voce tradizionalmente utilizzata nella parte settentrionale della Sardegna e indica dei componimenti propri del Nuorese e del Logudorese, il secondo componimenti del Campidanese. [...] Le modalità di sviluppo del *mutu* e del *mutettu* in parte si corrispondono e in parte divergono. L'obbligo comune ad entrambi di onorare le rime nella seconda parte, infatti, viene assolto in modalità in parte convergenti e in parte differenti. Nel *mutettu* semplice le due parti si presentano con il modulo AB - A'B', che si risolve nella immediata divisione in *sterrimentu* (AB) e *cobertanza* (A'B'), al massimo seguito da un ritornello nonsense come nel caso del *trallallera* o *trallalleru* (Cfr. Brunetto 2012, p. 119).

testi e le melodie variano da nord a sud dell'isola, ma «la modalità esecutiva più comune era quella del canto monodico senza accompagnamento strumentale, eventualmente in alternanza con un coro che intonava un ritornello» (Casu - Lutz, 2012, p. 150). Tra le diverse modalità con cui può essere intonato un *mutetu*, è opportuno considerare quella detta *a iandimironnai*, caratterizzata dal particolare profilo melodico e dalla presenza di un ritornello intonato sulle sillabe nonsense *landemironnai andirannorandira iandemironnai*⁵⁸:

*A Siurgus Tiadori
a Donigala Maria
e a Sélegas Anna Santa*⁵⁹

*iandemironnai andirannorandira
andirannorandira iandemironnai*

*Gei mi-ddu narànt
deu no ddu creia
ca fust traitori*⁶⁰

*iandemironnai andirannorandira
andirannorandira iandemironnai*

Una variante di questa forma coinvolgeva due o più solisti che dialogavano o si sbeffeggiavano cantando, mentre tutti gli altri intonavano il ritornello.

Il testo di questo esempio è costituito da un *mutetu a tres peis*, “strofa a tre versi”. I primi tre (*sterrina*)⁶¹ nominano i santi venerati nelle comunità di Siurgus, Donigala

Per approfondimenti su questa particolare forma metrica sarda si veda anche Cirese 1988, pp. 359-365.

⁵⁸ Questa tipologia di canto veniva eseguito durante le feste nelle case private ma anche in piazza o altri luoghi da gruppi di persone che, senza sciogliere il cerchio del ballo, cantavano continuando a oscillare ritmicamente.

⁵⁹ Trad.: A Siurgus Teodoro /a Donigala Maria /e a Selegas Anna Santa. Cfr. Casu, Lutz 2012.

⁶⁰ Trad.: Me lo avevano detto /ma io non volevo crederci / che era un traditori. Cfr. *Enciclopedia della musica sarda* (vol.10, traccia 10, CD “Canto monodico” a cura di Casu F., Lutz M., Cagliari, L’Unione Sarda, 2012).

⁶¹ Per approfondimenti su questa struttura musicale e metrica vedi Cirese 1988.

e Selegas, mentre nella *cubertantza*, nella seconda terzina, una ragazza si rivolge a un ragazzo rammaricata per la scoperta di un tradimento. Il *mutetu* viene esposto nella forma più semplice: si inizia con l'intonazione dei versi di *sterrina* seguiti dal ritornello. La quartina successiva è composta dal primo verso di *sterrina* e dai tre di *cubertantza*, disposti in modo che il primo rimi con l'ultimo (Tiadori→ traitori).

Questo tipo di canti, come sostiene Bravi (Bravi, 2010), da un lato era conforme ai requisiti di popolarità (erano anonimi, tramandati oralmente, diffusi tra le classi più basse, di semplice fattura, di contenuto amoroso, ecc.), dall'altro confermavano, anche nella Sardegna, l'esistenza del canto lirico-monostrofico, di cui da anni Pitré sollecitava la ricerca. In base allo schema interpretativo adottato, *mutos e mutetus* rappresentavano la forma peculiare che questo tipo di canto, considerato tipologicamente e funzionalmente analogo ai rispetti e agli stornelli diffusi nell'area continentale, assumeva in Sardegna.

Una distinzione delle due forme e delle rispettive aree di appartenenza è in Wagner:

Le due forme principali della canzone amorosa sarda, sono il Mutu e il Mutettu. [...] Chiamo mutu la forma più lunga, più in uso nel Nord dell'isola, come viene chiamata nella maggior parte delle raccolte, e dagli abitanti stessi [...]. La forma diminutiva mutettu l'adopero esclusivamente per i canti minori, di quattro versi, in uso principalmente nel sud (Campidano) e che vengono cantati in tutte le occasioni specialmente a Cagliari e nel Campidano di Cagliari, dove in genere sono chiamati 'mutettus' (Wagner 1907, p. 9).

La distinzione Campidano / Logudoro si esprime, attraverso le forme della poesia, non solo in relazione alla distinzione terminologica e formale fra *mutu* e *mutetu*, ma anche in relazione ai fattori musicali che ne caratterizzano l'esecuzione. Mancano studi approfonditi sulla materia in quegli anni, ma alcune descrizioni sommarie individuano e rimarcano il modo diverso di cantare la poesia fra Campidano e Logudoro. Domenico Valla scriveva nel 1907:

la canzone può essere logudorese o campidanese a seconda del dialetto o del modo come vien cantata. La prima, come dice il nome stesso, è propria

del Logudoru ossia della regione centrale: è forte, rude, lenta, interminabile: riflette il carattere degli abitanti che vivono sui monti e sono fieri. La seconda, ossia la canzone campidanese, è dolce, agile, snella; si svolge su di una cantilena rapida e ondulata, dove il sentimento si culla come in un sogno d'amore. (Valla, 1907, p. 132)

Delle brevitās nei sistemi di improvvisazione poetica della Sardegna fanno parte anche le rime *a otadas*, e *a s'arrepentina*. La gara poetica logudorese ha come nucleo centrale lo svolgimento di temi a contrasto nella forma dell'ottava - *otada* o *otava* - di endecasillabi. Anche se non è considerata una forma lunga, la *otada* si riduce a forma breve nella parte finale dello svolgimento del secondo "tema", quando i poeti intervengono con un distico⁶².

Il *segundu* tema della gara documentata e analizzata nel volume 13 dell'*Enciclopedia della musica sarda* proviene dalla gara poetica svolta a Padria il 30 settembre 2011 dai poeti Salvatore Ladu e Nicola Farina, in occasione della festa di Sant'Antonio da Padova. Una delle ottave eseguite con suddivisione in distici e relativa traduzione, qui riportata, formata dalle seguenti *duinas* preceduta dalla formula introduttiva caratteristica:

Ladu (formula introduttiva)

Da chi su tema nche l'amus finidu

proamus a cantare sa duina

(trad.: Visto che abbiamo col tema finito

proviamo a cantare sa duina);

⁶² Il "tema" è, nel lessico della poesia logudorese, l'argomento da dibattere che il comitato affida ai poeti improvvisatori, i quali sono chiamati a "difendere" la parte a loro assegnata attraverso un sorteggio.

Farina

*ma de sa vida est cussa sa dutrina
ca morrer devet dogni individu*

(trad.: ma della vita è questa la dottrina
deve morire ciascun individuo

Ladu

*gràtzias de nos aer preferidu
siat a mie e a Nicola Farina*

(trad.: e grazie per aver preferito
sia me che Nicola Farina;

Farina

*ma isperende in su terrinu sardu
chi sa morte arriver pius a tardu*

(trad.: speriamo che nei territori sardi
la morte arrivi sempre piu tardi).

Delle forme brevi fanno parte anche le *batorinas*, cantate nella penultima sezione della gara poetica logudorese. Si tratta di una quartina (*batorina* in sardo centro-settentrionale) con schema di rime ABBA. La forma di *batorina* che qui riportiamo è cantata da Salvatore Ladu ed è tratta dal dvd *Poesia improvvisata* (Pilosu 2012):

*A la cantamus una batorina
cheria dogni lege cambiada
prite sa zente est disisperada
ei su tempus andende in ruina
a la cantamus una batorina*

(trad.: Orsù cantiamo una batorina
vorrei fosse ogni legge cambiata
perché ora la gente è disperata
e i tempi stanno andando in rovina
orsù cantiamo una batorina)

Dal momento che la risposta dell'altro poeta deve uniformarsi alla proposta di rima fatta dal *capugara*, nella medesima gara il poeta Nicola Farina ha risposto così:

*Tando cantamus una batorina
paritza zente est morzende 'e sa gana
e mæssimu in sa terra africana
chi morinde est sa zente piseddina
tando cantamus una batorina*

(trad.: Cantiamo quindi una batorina
molta gente sta morendo di fame
specialmente in terra africana
dove muoiono anche i bambini
cantiamo quindi una batorina).

Come si può notare, la struttura è la stessa, ma nella formula che apre la disputa non appare più quella domanda retorica, sostituita dall'accettazione dell'invito espresso nell'ultimo verso con la forma idiomatica "tando", che significa appunto "d'accordo".

6.9. Ripetizioni e brevità nei repertori del Sud Italia. Dal coro del Venerdì Santo al canto "a fronna" dei mercati

Dal repertorio dei canti polivocalici del Sud Italia⁶³ un frammento di una serenata cantata a tre voci, nota anche come "a lassa e pìa", una voce solista che si alterna e con due voci di accompagnamento, prende il nome dalla ripetizione verbale alla fine di ogni verso, viene appunto denominata "a cioparedda"⁶⁴. Il refrain viene intonato dal solista con marcati melismi e in modo sillabico senza rispettare sempre gli accenti delle parole. Una struttura musicale legata al suo modo di cantarla che

⁶³ Brano documentato a Mesoraca - nel 1997, 2009, 2014, 2020 - in provincia di Kr, in Calabria. Ma esistono diverse versioni nel circondario. Cfr. il paragrafo *I documenti sonori*.

⁶⁴ Questo termine, ormai in disuso, sta per indicare una 'ragazza formosa', ma in questo caso è riferito allo stile del canto. Cfr. Lamanna A., *Calabria Sound System. Musiche tradizionali, lessico e oralità contemporanea*, Perugia, Morlacchi, 2019. Su questa tipologia di canto vedi anche Ricci A., Tucci R., *I canti di Raffaele Lombardi Satriani: la poesia cantata nella tradizione popolare calabrese*, Lamezia Terme, A.M.A., 1997.

definisce appunto la replica del verso come segno di riconoscimento, e in questi versi brevi emerge un inno all'amore sconfinato che si prova per la propria donna amata:

*Io sugnu venutu
oi de luntanu apposta
oi de luntanu apposta cioparédde.*

*Mo ppe te portare
oi su core mputire joih⁶⁵ bbedda
e su core mputire cioparedda e figghiamà⁶⁶*

Un'altra brevità tra le forme musicali dell'oralità calabrese riguarda appunto il ritornello di "Gesù mmio", un canto religioso che accompagna la processione del Venerdì Santo⁶⁷ e che in questa versione mesorachese presenta delle modifiche significative rispetto alla lauda penitenziale del 1738, la versione originale a cui questa variante s'ispira: manca la strofa d'avvio, cioè l'incipit, che dà il titolo al canto "Gesù mio con dure funi"⁶⁸, ed è aumentato il numero delle strofe. Il ritornello non è "Sono stati i miei peccati, Gesù mio, perdon, pietà" oppure "Sono stata io l'ingrata, Gesù mio, perdon, pietà", ma "Siamo stati noi gli ingrati Gesù mmio perdon pietà". La forma al plurale anche nel ritornello indica la forte partecipazione dell'intera comunità al dolore ed attribuisce a sé stessa la colpa del sacrificio di Cristo.

⁶⁵ Le interiezioni *i ih, oi, joi, eh*, presenti anche in altri canti, assumono una valenza importante soprattutto per esigenze di scansione ritmica, oltre che in altri casi per manifestare la propria creatività.

⁶⁶ Trad.: Io sono venuto/ da lontano apposta / per portarti questo cuore sofferente/per portarti questo cuore che ti appartiene/ questo cuore non può stare e grida forte/ non può stare così/ e con te vuol venire cosa gioiosa...". Cfr. Lamanna A., *Così parla Mesoraca. Dialetto e lingua di un paese della Calabria*, Perugia, Era Nuova, 1998.

⁶⁷ Si tratta di una lauda penitenziale per la Quaresima composta da S. Alfonso Maria de Liguori. Pubblicata per la prima volta nel 1738 dal beato Gennaro Maria Sarnelli, sembra essere stata composta alcuni anni prima (cfr. Londoño 1997).

⁶⁸ Per comparare il canto proposto con la versione originale si rimanda alla struttura del testo originale: Gesù mio, con dure funi/ come reo, chi ti legò? / Sono stati i miei peccati Gesù mio, perdon, pietà/Gesù mio, la bella faccia/chi crudele ti schiaffeggiò? /Gesù mio, di fango e sputi/chi il bel volto t'imbrattò?/ Gesù mio, le sacre membra/chi spietato ti flagellò?/Gesù mio, la nobil fronte/chi di spine ti coronò?/Gesù mio, sulle tue spalle/chi la croce ti caricò?/Gesù mio, la dolce bocca/chi di fiele t'amareggiò?/Gesù mio, le sacre mani/chi di chiodi ti trapassò?/Gesù mio, gli stanchi piedi/chi alla croce t'inchiò?/Gesù mio, l'amante cuore/chi con lancia ti trapassò?/O Maria quel tuo bel figlio/chi l'uccise e lo straziò?/.

[...] *Gesu mmío sta santa bocca*
che i giudei l'avvelenarono

e siamo stati noi gli ingrati
Gesu mmío perdonno pietà
e siamo stati noi gli ingrati
Gesu mmío perdon pietà

[...] *Oih Maria quel tuo bel figlio*
Che l'uccise e lo rubarono

e siamo stati noi gli ingrati
oih Maria perdon pietà
e siamo stati noi gli ingrati
*oih Maria perdon pietà*⁶⁹

Sono stati riportati i distici che precedono il ritornello per evidenziare come vengono ulteriormente semplificati gli attributi usati per indicare le parti del corpo: in una delle versioni più antiche: *dure funi / bella faccia / sacre membra / nobil fronte / dolce bocca / sacre mani / stanchi piedi / l'amante cuore*. In questi due esempi gli attributi si riducono a due: 'bel' e 'santa'. Modificata è anche la struttura metrica originaria costituita da due distici: distico strofe + distico ritornello: in entrambe i versi sono ottonari, ma il primo è sempre piano, il secondo sempre tronco e nel primo distico è sempre una forma verbale alla terza singolare del passato remoto. Nel ritornello la forma tronca è 'pietà' che risulta in allitterazione con il precedente 'perdon'. In questi due distici del canto le forme verbali sono alla terza plurale e si alternano il passato prossimo ed il passato remoto.

⁶⁹ Diffuso dalle Alpi al Sud Italia le varie versioni di questo canto religioso "*Gesù mio con dure funi*" tramandato fino ai giorni nostri nella tradizione popolare si discostano dal testo originario principalmente per l'ordine ed il numero delle strofe. In alcuni casi il soggetto femminile (vale a dire l'anima del fedele che contempla le parti martoriate del corpo di Cristo) viene sostituito da uno maschile, il singolare dal plurale. Ricerca e rilevazione svolta nell'ambito del Laboratorio di Etnomusicologia del Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche dell'Università di Trento, diretto da Ignazio Macchiarella, in collaborazione con il Museo degli Usi e Costumi della Gente Trentina. Museo San Michele All'Adige (Tn) - Archivio Provinciale della Tradizione Orale (APTO).

E passando dal repertorio liturgico della Quaresima, nella stessa località meridionale, a quello dei canti orali del Natale designiamo “*Simu arrivati*” un canto augurale di questua, noto anche come *a strina* con testo formalizzato in distici di endecasillabi⁷⁰ e una forma melodica eseguita a voci alterne: la prima voce avvia il primo verso, la seconda il secondo verso. Ma a volte il canto assume la connotazione di canto polivocale. Infatti, per tutto il periodo di Natale, Capodanno ed Epifania il canto viene eseguito in coro, a una, a due voci o più, ed è spesso accompagnato da strumenti musicali tradizionali (zampogne, ciaramelle, *zuchizùchi*, ‘tamburo a frizione’, ma anche fischietti e flauti). Le strofe di questo canto, a volte, non vengono mai eseguite nello stesso ordine, tranne quelle iniziali e quelle finali che terminano sempre con una dedica, *a dispenzàta*.

Rimanendo sempre nella sfera della frammentazione/ripetizione si evidenzia in questo canto un endecasillabo, che si ripete in ogni distico di base su tutto il canto, molto interessante sul piano della sua struttura. La ripetizione, infatti, è uno degli indizi più evidenti, osserva Adamo, della pertinenza strutturale dell’emistichio nella generazione di un’esecuzione cantata, come ad es., nel canto che segue *Simu arrivati (a strina)*⁷¹ in ogni strofa iniziale (di due versi):

a)

Simu arrivati a su palazzu d’oru
nu mme cumména de passare avanti

b)

Simu arrivati a su palazzu d’oru, a su palazzu d’oru
nu mme cumména de passare avanti

⁷⁰ Va ricordato che queste tematiche furono al centro di importanti dibattiti a partire dal primo convegno sugli studi etnomusicologici in Italia del 1973 a cura di Roberto Leydi. Importante fu l’intervento in questa sede di R. De Simone in cui evidenziava la complessità di classificazioni spesso errate perché valutate e schematizzate secondo modelli che niente hanno da vedere nemmeno con la stessa realtà metrica dei canti.

⁷¹ Brano registrato a Mesoraca (Kr) nel 2020; voci: Filomena Brizzi (Mena), Angela Brizzi, Carmina Brizzi, Caterina Brizzi, Agnese Pellegrino. La registrazione di questo canto “non in funzione” ha permesso di indagare sulla memorizzazione di un numero di moduli verbali maggiore di quelli che vengono eseguiti durante la questua rituale. Ora il rito musicale, a parte qualche sporadica performance di zampognari e suonatori di *zuchizùchi* (tamburo a frizione) nelle scuole e per le strade del paese, si è spostato nella sfera intima delle mura domestiche. Nel periodo natalizio è il canto più conosciuto e viene eseguito anche con strumenti elettrici.

si avverte nel primo verso (a) la ripetizione di *a su palazzu d'oru, a su palazzu d'oru*. Questo prolungamento avviene in tutti i distici del canto, compreso anche in questo secondo distico (c):

c)

*ca c'è na donna ui cùemu na bannerera
ogne capiddu porta diamante*

*ca c'è na donna ui cùemu na bannerera, ui cùemu na bannerera
ogne capiddu porta diamante*

Ed infatti è proprio l'emistichio la vera struttura portante per Adamo l'ipotesi più adeguata, dal punto di vista cognitivo, che agisce nel piano della memorizzazione del modello e della generazione delle strutture di superficie.

Possiamo rilevare che si potrebbe anche trattare di una ripetizione suggerita da esigenze tecnico-stilistiche più che un verso incompiuto.

Dalla Calabria spostiamo ora l'osservazione e l'analisi su alcuni refrain in Campania dove menzioneremo una serie di forme musicali orali interessanti sia sotto il profilo linguistico e sia su quello musicale. Se provassimo a fondere i termini "bandire"⁷², "reclamizzare" e "gridare" con i corrispondenti termini dialettali ne verrebbe fuori un quadro abbastanza pertinente della tipologia musicale che si identifica con il repertorio dei *canti da strada*, conosciuti anche come grida o "canti dei venditori ambulanti" (Bogatyrëv 1982, pp. 209-225), che comprende anche gli "strilli" degli arrotini, dei fruttivendoli e dei pescivendoli⁷³. In qualsiasi mercato di

⁷² «[...] Nel caso dei banditori il messaggio vero e proprio può essere preceduto dal suono di uno strumento (una tromba, un tamburo), che serve per attirare l'attenzione. Il messaggio deve essere percepito con la massima chiarezza, per cui è in declamato sillabico, su brevi moduli reiterati, fortemente scanditi. La struttura delle grida dei venditori si può invece articolare dal semplice recitativo sillabico iterato a frasi musicali ornate di melismi, oppure con una commistione delle due polarità; se intonata, è quasi sempre basata su frammenti di modo, ma in alcune strutture più ampie e in alcune zone è evidente un impianto modale caratteristico, come il cosiddetto modo lidio nella zona di Napoli e eccezionalmente a Roma». (Brunetto 2012, p. 97)

⁷³ Bandire, annunciare con pubblico bando ma anche annunciare al pubblico, far sapere a tutti, apertamente che in Sicilia diventa *a banniàta o vanniàta*, l'atto di reclamizzare un prodotto cantando, in Calabria si grida anche per *jettare u bannu* 'lanciare il bando', diffondere notizie (in modalità recitato-cantilenato).

queste aree una *réclame*⁷⁴ per un prodotto ortofrutticolo può diventare appunto un canto *a fronna*⁷⁵, come in questo noto incipit diffuso in molte zone campane:

e fronne re limone
ì comm'è belle l'aggie truvà
i a sti signore
ce rong'o boggiorn'i a bonaser'i e me ne va
i a sti signore
*ce facimmo sènter'a fronn'e limone ué spciale*⁷⁶

Questo inizio di canto *a fronna*, termine adoperato anche per definire la categoria musicale, si identifica come una forma poetica e viene eseguita ad una o più voci senza accompagnamento strumentale e conserva le stesse peculiarità del canto a distesa. Questa varietà di canti dei venditori ambulanti ha destato molto interesse tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento tra gli studiosi Ferrara, Favara, Caravaglios, Pratella, soprattutto perché «in essi si vedeva, in una fase di studi ancora positivistica, la cellula di un sistema musicale più vasto, vale a dire una

⁷⁴ «*reklàam*» [in origine, termine tipogr. nel senso di «chiamata», poi breve cenno nel testo di un giornale, con rinvio agli annunci pubblicitari, e infine pubblicità, come attività intesa a dare la più ampia diffusione a un prodotto o a un servizio, ai suoi pregi, alla sua utilità e convenienza, cfr. Voc Treccani.

⁷⁵ Generalmente ricorre l'espressione "*fronne 'e limone*" come incipit dei *canti a fronna*, una forma poetica dell'area campana, che può essere eseguita in forma solistica e solitaria o anche per voci che si alternano nell'esecuzione delle strofe, che costituiscono occasione per esibire il virtuosismo vocale dei cantori. (Cfr. Brunetto 2012, p. 185). Questa forma musicale è anche usata per la comunicazione tra carcerati e parenti, come un codice segreto non comprensibile alle guardie carcerarie, una sorta di gergo.

⁷⁶ Trad.: fronda di limone / com'è bella, la devo trovare /a questi signori/do il buongiorno e la buonasera e me ne vado/ a questi signori / facciamo sentire la fronda di limone, speciale/. Cfr. Biagiola S. (a cura di), *Campania 1. Venditori ambulanti*, Milano, collana "i Suoni" (Lp 12 pollici con opuscolo), Fonit Cetra, 1979, p. 15. Tra gli studi antesignani relativi all'area italiana vanno ricordati Jaccarino D., *Galleria di costumi napoletani, verseggiati per musica da Domenico Jaccarino, con note esplicative di A. Broccoli*, 2 voll., Napoli, Stabilimento tipografico dell'unione, 1876; Ferrara C., *La musica dei vanniaturu o gridatori di piazza notigiani*, Noto, Officina tipografica Zammit, 1896; Pratella F.B., *Saggio di gridi, canzoni, cori e danze del popolo italiano*, Bologna, Bongiovanni, 1919; Nataletti G., *Voci della vecchia Roma*, in *Folklore italiano*, fasc. I-II, gennaio-giugno 1930, pp. 78-92; Caravaglios C., *Voci e gridi di venditori in Napoli*, VIII-170 pp., Catania, Libreria Tirelli di F. Guaitolini, 1931; Pratella F.B., *Etnofonia di Romagna*, Udine, Istituto delle edizioni accademiche, 1938; Idem, *Primo documentario per la storia dell'etnofonia in Italia*, 2 voll., Udine, Idea, 1941; Bonaccorsi A., *Le strade di Firenze*, in Id., *Il folklore musicale in Toscana*, Firenze, Olschki, 1956, pp. 131-140; Favara A., *Corpus di musiche popolari siciliane*, 2 voll., Supplemento agli atti n. 4 della Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo, 1957, vol. II pp. 485-513; e gli studi etnomusicologici aggiornati di Biagiola S. (1976), *Prime osservazioni su una raccolta di canti di venditori ambulanti del napoletano*, in «Etnologia Antropologia Culturale», vol. V, A. 1977: pp. 63-68. Per un approfondimento e analisi funzionale-strutturale alle "grida di réclame", cfr. Bogatyrev P., *Semiotica della cultura popolare*, Verona, Bertani, 1982.

primitiva organizzazione musicale da cui sarebbe scaturito un più complesso canto folklorico (Biagiola 1979, p. 3).

Anche in Sicilia la vendita dei prodotti alimentari è ancora spesso reclamizzata attraverso un ampio repertorio di richiami. Un'interessante descrizione in questo senso viene annotata da Bonanzinga a proposito dei termini *abbanniata*⁷⁷ o *abbanniatina*, *bbanniata* o *bbanniatina*, *vanniata* che si usano per definire nelle varie parti della Sicilia la pratica dell'imbonimento, diffusamente impiegata fino a un recente passato per propagandare qualsiasi offerta di prodotti o servizi. Anche Giorgio Raimondo Cardona, che esamina le grida di *réclame* nell'ambito di una tassonomia dei «generi dell'arte verbale», esprime alcune utili valutazioni di ordine complessivo:

Come la pubblicità dei mass-media, questi richiami devono combinare efficacia (in termini di contenuto di informazione) ed economia (brevità) e nello stesso tempo essere anche peculiari e distintivi del venditore, e tali da colpire l'ascoltatore. [...] La forma generale di questi brevissimi messaggi pubblicitari è innanzitutto caratterizzata da fatti di intonazione: particolari qualità della voce e altri espedienti "soprasegmentali", profilo melodico riconoscibile; sul piano sintattico, le frasi sono spesso brachilogiche perché sottintendono già un quadro illocutivo ben preciso. Così il grido "Fichi!" non è ambiguo se gridato da un venditore, in quanto sottintende tutto ciò che è necessario (Cardona 1976, p. 204)⁷⁸

Ad ogni cantore-venditore si riconosce la qualità e lo stile di racchiudere in un sintetico e ripetitivo "spot" orale un melodico richiamo come un intreccio sonoro di parole cantilenate e strillate come in questa serie di *banniate*:

a)

⁷⁷ La voce *abbannari* (bbannari, vannari), e conseguentemente *abbanniata* (*bbanniatina*, *vanniatina*), deriva da got. *bandwô* 'segno', da cui got. *bandwjan* 'fare un segno'. (cfr. Sottile R., *Parola al dettaglio. Voci e toponimi al mercato*, in Sorgi O., (a cura di), *Mercati storici siciliani*, Palermo, Regione siciliana, 2006, pp. 119-125).

⁷⁸ Cfr. anche Biagiola. S., *I canti dei venditori ambulanti italiani. Tipi e processi compositivi*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXVI/1, 1992, pp. 53-66. Per un approccio storico nell'ambito dei rapporti tra musica e pubblicità si veda Julien J.-R., *Musica e pubblicità. Dai gridi medievali ai jingle radiotelevisivi*, Milano, Ricordi UNICOPLI, 1992.

Gghiosa, gghiosa!
Gghiosa nira mègghiu dî fràguli!
*E ch'è nnira, ch'è bbedda sta gghiosa!*⁷⁹

b)
A ddu liri, a ddu liri!
Custardeddi rruossi!
Sunnu cû sapur'î fràuli sti custardeddi!
Pari cchi fràuli su sti custardeddi!
A ddu liri!
*Ma chi cciàuru chi ffannu!*⁸⁰

c)
Sciabbacheddu, sciabbacheddu!
Uora u pigghiammu, uora u pigghiammu!
Vàia, ch'è mmègghiu dî custardeddi!
Sciabbacheddu vivu, ch'e bbellu!
Uora mègghiu dî cunfetti!
*Avemu i cunfetti dû mari!*⁸¹

Riguardo al contenuto delle *banniate* viene posto in evidenza il meccanismo della comparazione iperbolica, vedi esempio a: *Gghiosa nira mègghiu dî fràguli*, 'il gelso nero meglio della fragola'. Si tratta di una strategia retorica che tuttora ricorre in numerosi richiami: *sciabbacheddu* 'novellame di sardina', detto a Messina, dal nome della rete usata nella pesca, migliore delle costardelle, varietà di pesce azzurro, e squisito come i confetti, costardelle come le fragole. Ogni venditore nella

⁷⁹ Trad.: Gelsi! / Gelsi neri migliori delle fragole! / E come sono neri, come sono belli questi gelsi! Si tratta di un testo estrapolato da un'audioregistrazione a Messina, fraz. San Filippo Inferiore, nel 1988 (CD/6 e 7), esecuzione: F. Sottile.

⁸⁰ Trad.: A due lire! / Costardelle grosse! / Hanno il sapore delle fragole queste costardelle! / Sembrano fragole queste costardelle! / A due lire! / Ma che profumo che fanno! Audioregistrazione realizzata a Messina, fraz. Ganzirri, nel 1989 (CD/35b), esecuzione: Giovanni Ruello (n. 1931), pescatore e pescivendolo ambulante. Cfr. Bonanzinga S., Giallombardo F., *Il cibo per via. Paesaggi alimentari in Sicilia*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici siciliani, Dipartimento SFL, 2011.

⁸¹ Trad.: Novellame! / Lo abbiamo pescato ora! / Avanti, che meglio delle costardelle! / Novellame vivo, com'è bello! / Ora meglio dei confetti! / Abbiamo i confetti del mare! Testo estrapolato da un'audioregistrazione eseguita a Messina, fraz. Ganzirri, nel 1989 (CD/38). Esecuzione: P. Romeo.

performance della *banniata* racchiude il suo verso tradizionale, il suo timbro di voce, il ritmo particolare che va dalla lenta cantilena fino alle note più stridule e più acute, per tutta una gamma di inflessioni, di modulazioni. Il tutto sintetizzato, e ridotto dalla mini-performance verbale-canora concessa agli ambulanti-cantori per i loro interventi, impone un livello breve che non corrisponde sempre alla semplicità della composizione, ma sintetizzare occorrono molte doti e capacità di sintesi.

In questo capitolo non poteva non attirare la nostra attenzione e a prendere in esame una serie di esempi canori (tutti cantati nella breve durata enunciata) estrapolati da repertori musicali d'ogni parte d'Italia, in diversi periodi e da differenti fonti, per delineare, in alcuni casi, un primo approccio verso l'individuazione di aspetti mnemonici nelle ripetizioni, e per sottolineare le diverse esigenze stilistico-metriche che in questo caso mantengono la funzione di tecniche della composizione orale.

D'altro canto, i cantori usavano, e usano ancora, la tecnica della ripetizione, quella di cantare continuamente, anche sulla performance di altri suonatori. La caratteristica è sempre quella di memorizzare un passo, una strofa, una serie di versi per poi riprodurli, se non uguali, in una versione il più fedele possibile. Potremmo dire che ricorrono, in modo del tutto differente, a tecniche simili a quelle degli aedi, dei *griots* o dei rapsodi dell'antichità, veri professionisti della narrazione, che usavano formule per ricordare il testo tramandato oralmente. Lo stesso Albert B. Lord sosteneva che era insufficiente parlare di "ripetizioni", di "repertorio di epiteti", di "cliché epici" e di stereotipi. Avvertì infatti l'esigenza di definire la "formula" come un gruppo di parole adoperate con regolarità nelle medesime occorrenze metriche secondo un vero e proprio "stile formulare". La grande abilità del "cantore di storie" non era tanto nell'imparare attraverso la ripetizione le formule usurate dal tempo, quanto nell'abilità di comporre e ricomporre le frasi in funzione dell'idea di quel momento, tenendo presenti i modelli fissati dalle e nelle formule di base.

D'altronde, quello della ripetizione è un fenomeno essenziale nel costituirsi dei sistemi semiotici. Si ha ripetizione, infatti, quando "la stessa cosa" accade di nuovo, e più volte, nel tempo; ma quali circostanze rendono qualcosa "la stessa" di un'altra?

Di fatto i giudizi d'identità e differenza sono alla base di ogni classificazione, e la ripetizione delle "stesse" unità è all'origine di ogni attività di riconoscimento di modelli; ecco perché la ripetizione costituisce un aspetto fondamentale per la definizione di qualunque oggetto culturale: si va dal fonema a particolari tipi di azione, dai frammenti di rituale all'arte, alla musica ed alla recitazione, tutti fenomeni che implicano una qualche forma di rimessa in atto. «La ripetizione costituisce anche un prerequisito dell'apprendimento, poiché ci dà modo di assimilare un'esperienza affidandola alla memoria, e facendone così la base su cui fondare ogni forma di predizione» (Brown 2001, p. 313).

CAPITOLO 7

CONCLUSIONI

7.1 Un modello di database ArcGIS¹ per la condivisione del Patrimonio immateriale

In questa sezione viene proposta una modalità di diffusione e condivisione di documenti sonori² scelti come esempio di rappresentatività geografica³. La selezione ha tenuto conto principalmente delle diverse tipologie delle forme musicali e della provenienza geografica.

Applicare il Gis a questo esempio di materiali è servito ad elaborare uno primo strumento per comparare un modello di database inerente alle ripetizioni, alle formule, ai moduli fissi, alle combinazioni predisposte delle unità elementari di base, adattabile in generale all'oralità, e in particolare alle musiche oralmente trasmesse. Nella terza sezione abbiamo illustrato una selezione significativa di contributi sonori e fotografici del Nord, del Centro e del Sud Italia⁴.

¹ <https://www.arcgis.com/index.html>

² I documenti sonori qui proposti sono tratti dagli Archivi dell'Accademia Nazionale Santa Cecilia di Roma, presenti anche nella collana di studi AEM della Squilibri Editrice.

³ L'utilizzo di tecnologie GIS (Geographic Information System) rappresenta uno strumento importante per l'analisi di corpora di musica tradizionale. Grazie all'utilizzo di ArcGIS, un software GIS sviluppato da Esri (<https://www.esriitalia.it>), è possibile raccogliere, analizzare, gestire e visualizzare dati geografici in modo più efficiente. Questa applicazione consente di visualizzare i dati geografici in formato digitale, permettendo di integrare informazioni geografiche con corpus musicali, linguistici e geografici. Ad esempio, si possono visualizzare la posizione e l'origine di un particolare canto, così come le sue influenze e le relazioni con altri canti o altri repertori. Uno dei principali vantaggi dell'utilizzo di ArcGIS nell'analisi dei corpora musicali è la possibilità di visualizzare le informazioni in modo intuitivo. L'interfaccia infatti è stata progettata in modo da consentire di ottenere risultati significativi in tempi brevi. Inoltre, l'utilizzo di ArcGIS può essere utile per analizzare le variazioni nello stile, nel significato e nella struttura di un canto a seconda del luogo di origine. Ad esempio, abbiamo confrontato le caratteristiche chiave di una forma musicale proveniente da una determinata area geografica con quelle provenienti da un'altra area geografica. ArcGIS nell'analisi dei corpora musicali rappresenta uno strumento importante per comprendere meglio le caratteristiche della musica in relazione alla sua origine geografica (www.esri.it)

⁴ A queste sezioni si aggiungono gli archivi sonori online (vedi sitografia).

Contesto e motivazione del Corpus per ArcGIS⁵

In questo paragrafo si esplora l'applicazione di una parte dei documenti sonori (e fotografici) di musica tradizionale all'interno del software ArcGIS. L'obiettivo principale è quello di analizzare la correlazione tra la musica tradizionale e le informazioni geografiche, utilizzando l'approccio dell'analisi spaziale. In questa nota introduttiva si fornirà una panoramica del contesto e delle motivazioni alla base della nostra 'indagine.

Obiettivi

Tra gli scopi del Corpus risulta anche quello di una riflessione sulla relazione tra la musica orale e i dati geografici attraverso l'utilizzo di registrazioni sonore come fonti di informazioni spaziali.

L'analisi della relazione tra la musica tradizionale e i dati geografici rappresenta un approccio innovativo per comprendere come la cultura etnomusicale e linguistica si intrecci con l'ambiente e il contesto spaziale. Attraverso l'utilizzo di documenti sonori come fonti di informazioni spaziali, è stato possibile esplorare i legami tra le espressioni musicali tradizionali dell'Umbria, e della Calabria e le caratteristiche geografiche che possono aver influenzato la loro formazione e diffusione.

Il materiale orale tradizionale offre una ricchezza di dettagli sonori e ritmici che possono essere analizzati per rivelare *pattern*, stili e influenze specifiche di un luogo. La melodia, la voce, il ritmo, gli strumenti utilizzati in una registrazione possono essere collegati a elementi geografici come tradizioni locali, risorse naturali, influenze culturali e aspetti demografici. Ad esempio, la presenza di strumenti caratteristici di una determinata area geografica può suggerire una relazione tra la

⁵ Cfr. Catania D., *Dati e rappresentazioni territoriali con ArcGIS*, Milano, Franco Angeli, 2013; Casagrande L. (et al.) *GIS OPEN SOURCE. Quantum GIS e SpatialLite*, Palermo, Flaccovio, 2012; Fantozzi L., *Georeferenziare i dati geografici con ArcGIS*, Palermo, Flaccovio, 2013; Pesaresi C. *Applicazioni GIS. Principi metodologici e linee di ricerca*, Torino, UTET Università, 2017; cfr. inoltre la piattaforma online:

1) <https://www.esriitalia.it> <https://www.arcgis.com/index.html>

2) <https://enterprise.arcgis.com/it/sites/>

musica tradizionale di quel luogo e la disponibilità di materiali⁶ o la presenza di comunità culturalmente rilevanti.

L'utilizzo di questo immenso patrimonio orale come fonte di informazioni spaziali consente di esplorare e mappare i pattern geografici presenti nella musica tradizionale. L'analisi spaziale, attraverso l'uso di strumenti come ArcGIS, consente di visualizzare e interpretare i dati musicali in relazione a specifiche località geografiche. Questo approccio multidisciplinare fornisce un nuovo punto di vista per comprendere la musica di tradizione orale come parte integrante del patrimonio culturale, consentendo di approfondire la conoscenza delle dinamiche culturali, sociali e ambientali che le hanno plasmate nel corso del tempo.

Questo approccio offre nuove prospettive per la ricerca etnomusicologica e l'analisi spaziale, aprendo la strada a nuove interpretazioni nel campo dell'interazione tra musica e territorio.

Struttura per l'analisi spaziale

La creazione del corpus musicale rappresenta un passo cruciale per condurre un'analisi molto più ampia. Il processo per la costruzione del corpus ha coinvolto diverse fasi, tra cui la ricerca, la selezione, l'acquisizione e la digitalizzazione dei documenti sonori. Per impostare il Corpus è stato fondamentale riversare un'importante quantità di materiale orale raccolto sul campo: l'intero Corpus (1), 45 documenti musicali tradizionali provenienti dall'Umbria e da Mesoraca, un paese in provincia di Crotone.

L'obiettivo iniziale è stato, tra gli altri, quello identificare registrazioni che rappresentassero un'ampia varietà di stili e tradizioni orali. Durante questo processo, è stato importante preservare la qualità sonora originale delle registrazioni, evitando alterazioni o perdite di informazioni. Tutte le registrazioni digitali sono state organizzate e archiviate in un formato standard, come file audio

⁶ Si fa riferimento ai materiali usati per fare strumenti musicali tradizionali come tamburelli e zampogne costruite con la pelle di capretto, o le chitarre battenti realizzate con il legno di acero o di noce.

aiff convertiti in seguito in *mp3* per la condivisione in ambiente *cloud computing* per garantire la conservazione e la condivisione.

Una volta preparato il corpus di registrazioni musicali è stato necessario organizzare i dati in modo da poter condurre l'analisi spaziale in maniera efficiente. L'organizzazione del corpus ha incluso l'attribuzione di metadati alle registrazioni, la catalogazione e la creazione di un database per la gestione dei dati⁷. Questi metadati consentono di identificare e filtrare le registrazioni in base a criteri specifici durante l'analisi spaziale. Inoltre, i metadati facilitano la comprensione del contesto e delle caratteristiche delle registrazioni, fornendo informazioni utili per interpretare i risultati dell'analisi. La catalogazione delle registrazioni è stata effettuata utilizzando un sistema di classificazione standard, basato su criteri geografici o stilistici. Ciò ha permesso di organizzare le registrazioni in categorie omogenee, semplificando la gestione e l'accesso ai dati durante l'analisi spaziale. Inoltre, è stato possibile creare un database dedicato per la gestione del corpus di registrazioni musicali tradizionali. Il database finale è stato progettato per consentire, in un secondo tempo, la ricerca, la consultazione e l'estrazione di informazioni specifiche, facilitando così l'analisi spaziale successiva.

Ipotesi di applicazione dei metodi di analisi spaziale

L'applicazione dei metodi di analisi spaziale tramite ArcGIS ha consentito di esplorare i pattern geografici presenti nelle registrazioni musicali tradizionali in modo accurato e dettagliato. Utilizzando ArcGIS, è stato possibile visualizzare i dati musicali su una mappa geografica e analizzare la loro distribuzione spaziale in relazione alle informazioni geografiche. Attraverso l'utilizzo di strumenti come la *cluster analysis*, è possibile individuare cluster o gruppi di registrazioni musicali che presentano caratteristiche simili (in questo caso abbiamo provato a delineare una traccia nelle mappe delle forme brevi, e delle ripetizioni) e che sono concentrati in aree specifiche. Ciò può rivelare la presenza di stili musicali distintivi, fenomeni

⁷ I metadati sono informazioni aggiuntive associate alle registrazioni musicali, come il titolo, l'autore, l'anno di registrazione, la località geografica, il genere musicale e altri dettagli rilevanti.

linguistici particolari associati a determinate aree geografiche. Inoltre, l'analisi di densità consente di mappare la distribuzione spaziale delle registrazioni musicali, evidenziando le aree in cui sono concentrate o scarsamente rappresentate. Questo tipo di analisi può rivelare le preferenze musicali delle comunità locali e le influenze geografiche sulla diffusione della musica tradizionale. Abbiamo sperimentato, limitatamente, ad aree regionali, la possibilità di utilizzare l'interpolazione spaziale per stimare i valori delle caratteristiche musicali in luoghi non campionati direttamente. Ciò ha consentito di creare mappe di superficie (vedi mappe in appendice) che rappresentano la variazione spaziale di determinate caratteristiche musicali, come il ritmo o l'utilizzo di strumenti specifici, fornendo una visualizzazione chiara dei pattern geografici presenti nelle registrazioni musicali. L'analisi dei *buffer*, un'altra tecnica di analisi spaziale, che è stata utilizzata per valutare l'influenza o l'associazione tra le registrazioni musicali e specifici elementi geografici, come corsi d'acqua, confini amministrativi o siti culturali. Attraverso l'analisi dei *buffer*, è possibile determinare se esiste una relazione spaziale significativa tra la presenza di determinate caratteristiche musicali e la vicinanza a questi elementi geografici

Questa applicazione dei metodi di analisi spaziale tramite ArcGIS⁸, offre un approccio potente per esplorare e interpretare i pattern geografici presenti nelle registrazioni musicali tradizionali. Questi strumenti forniscono una comprensione approfondita delle relazioni tra la musica tradizionale e il contesto geografico⁹, consentendo di individuare influenze culturali, connessioni territoriali e tratti distintivi delle tradizioni musicali in specifiche località geografiche.

Il database- modello

In questa sezione sarà proposto un database-modello, costituito da una parte del materiale orale, raccolto sul campo in Umbria e in Calabria, etnolinguistico ed

⁸ <https://www.arcgis.com/index.html>

⁹ Rappresentano inoltre il punto di partenza per creare la struttura di un "data science"

etnomusicale (DBEE | VXTC)¹⁰ per condividere online un patrimonio più ampio di beni immateriali costituito da voci, suoni, foto, e video delle performance orali italiane¹¹. Un database finalizzato alla raccolta, alla documentazione e allo studio della vita, storia e lingua delle comunità in cui sono presenti rituali e repertori tradizionali.

Le indagini, condotte in Umbria e in una parte esigua della Calabria, hanno consentito di elaborare questo nuovo strumento di documentazione per avviare le fasi preliminari di costruzione del modello del nostro database.

I materiali etnomusicali ed etnografici raccolti, in Umbria e in Calabria, sono stati esaminati nell'ambito di importanti momenti di confronto e di discussione.

Infatti, tale percorso di ricerca sul campo e di documentazione, maturato in questi tre anni (2020-2023), attraverso anche la selezione, l'analisi, del materiale

¹⁰ DBEE | VXTC è l'acronimo del database etnolinguistico ed etnomusicale di Voxteca, Archivio della voce, un progetto di ricerca scientifica dedicato all'oralità contemporanea che ha sede presso l'Università per Stranieri di Perugia ideato e diretto da Antonio Batinti e Antonello Lamanna. Voxteca¹⁰ nasce ufficialmente nel 2001 in occasione del Convegno tenutosi a Perugia nel Salone d'onore di Palazzo Donini (dal titolo *Saperi e strumenti della musica orale italiana*¹⁰ che ha visto la presenza, tra gli altri, di esperti, linguisti antropologi, musicisti, ed etnomusicologi, e registi provenienti da importanti Centri di Ricerca e università italiane.

Nel 2014 il progetto Voxteca crea insieme a *Umbria Scientific Meeting Association* una sezione multidisciplinare al WLC14¹⁰, la conferenza mondiale dei laghi, un forum di cinque giorni dedicato ai temi del lago declinati nella storia, archeologia, letteratura, etnolinguistica, cinema. Un evento scientifico promosso dall'Università giapponese di Shiga in collaborazione con l'Università per Stranieri di Perugia che ha visto nel capoluogo umbro circa 1200 studiosi provenienti da tutto il mondo. La conferenza fu l'inizio di una condivisione di metodologie multidisciplinari che portarono ad una serie di pubblicazioni internazionali: Batinti A., Gambini E., Lamanna A., *Internal waters culture and civility: the Linguistic italian lakes atlas* (ALLI), 2014, in C. Biscarini, A. Pierleoni, V. Abete, A. Lamanna (a cura di), *Lakes: The Mirrors of the Earth. Balancing Ecosystem Integrity And Human Wellbeing. Book of Abstracts of the 15th World Lake Conference* (Perugia, 2-5 settembre 2014), Napoli, Science4 Press, Consorzio SCIRE, p. 337. ISBN: 978-88-96504-03-1 (print). ISBN: 978-88-96504-05-5 (online); A. Lamanna et al. (2014), "Internal waters culture and civility: the Linguistic italian lakes atlas (ALLI)", in C. Biscarini, A. Pierleoni, L. Naselli-Flores (curr.), *Lakes: The Mirrors of the Earth. Balancing Ecosystem Integrity And Human Wellbeing. Proceedings of 15° World Lake Conference* (Perugia, 2-5 settembre 2014), Napoli, Science4 Press, consorzio SCIRE, pp. 223-226. ISBN: 978-88-796504-04-8 (print). ISBN: 978-88-96504-07-9 (online).

Fu proprio questo evento internazionale a portare il progetto verso le condivisioni delle mappe online. Il database DBEE | VXTC è un prototipo in fase di programmazione per raccogliere i dati delle ricerche per una successiva analisi e condivisione online sulla piattaforma online ArcGIS della ESRI, uno dei maggior produttori di sistemi software GIS e applicazioni per la gestione di basi di dati geolocalizzate (<https://www.esriitalia.it>). Nella piattaforma attualmente sono presenti, in fase di elaborazione, i materiali orali della nostra tesi dottorale. Nella piattaforma confluirà anche il progetto nazionale ALLI, Atlante linguistico dei laghi italiani, ideato nel 1982 dal prof. Giovanni Moretti.

¹¹ Il corpus costruito per la tesi dottorale *Raccontare e ricordare "a memoria", Umbria | Calabria: il Corpus*. sarà riversato in un database più ampio che comprenderà i principali repertori di musica tradizionale italiana.

d'archivio (pubblico e privato) ha portato, durante i seminari, le mostre e gli incontri dottorali ad una riflessione critica della documentazione linguistica e demoetnoantropologica¹².

In questo capitolo sarà illustrata la struttura del Dataset che collegherà i documenti orali del Corpus denominato Dataset Umbria-Calabria (DSUC)¹³, al sistema ArcGIS¹⁴.

GIS o *Geographic Information System* è un sistema informativo caratterizzato da una serie di «potenti strumenti di archiviazione, interrogazione ed analisi di dati geografici in grado di interpretare e rappresentare processi ed elementi del mondo reale» secondo la definizione di Burrough (Burrough 1995)¹⁵. Si tratta di sistemi automatici di acquisizione di dati geospaziali. Dati e linguaggi che comunicano mediante mappe digitali che rappresentano processi ed elementi complessi del territorio e sono strumenti fondamentali a supporto dei processi decisionali di governo e pianificazione paesaggio e del territorio. In questa mappa vengono illustrati i data set raccolti e costruiti durante la nostra tesi e che andranno a confluire nella piattaforma ArcGis.

¹² Da segnalare un importante seminario di Costantino Vecchi dal titolo *Patrimoni ancora da svelare: Riflessioni e proposte per la valorizzazione degli archivi sonori e audiovisivi di interesse etnomusicologico* che si è svolto presso l'Università Ca' Foscari di Venezia il 23 maggio del 2023.

¹³ Vedi figura 1.

¹⁴ Questi dati confluiranno, insieme alle condivisioni sulla piattaforma ArcGis, nel database aperto DBEE | VXTC.

ArcGIS è un sistema informativo geografico prodotto da Esri. Una piattaforma online per la creazione e l'uso di mappe, compilazione di dati geografici; analisi di mappe, condivisione di informazioni geografiche e gestione delle informazioni geografiche in una base di dati.

¹⁵ Cfr. anche Clarke K., *Analytical and Computer Cartography*, Prentice Hall, Subsequent, 1995.

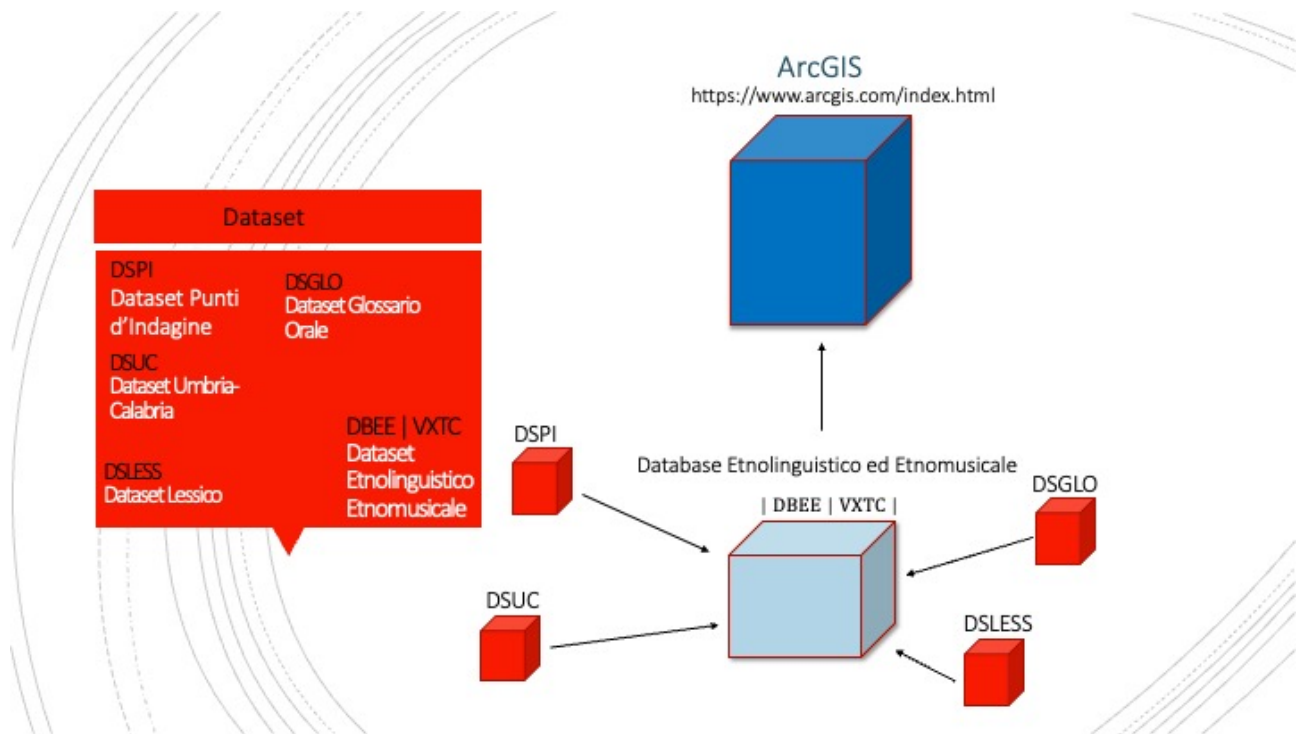


Figura 1 Struttura del Dataset

Il GIS è stato applicato al Dataset DSUC¹⁶, come prototipo metodologico utilizzato nelle scienze antropologiche e linguistiche da cui sono state estrapolate le voci afferenti ai campi semantici dei 46 documenti sonori. Oltre a nuovi punti d'indagine la sperimentazione potrà espandersi progressivamente su altri territori fino a coprire le Aree Settentrionali e Meridionali d'Italia.

Il dataset DSUC, costituito da tabelle di lessici, redatto sulla base delle esperienze acquisite nella ricerca svolta presso le aree esaminate, è stato usato come strumento di base per la raccolta dei dati etnolinguistici. Nel modello di database sono compresi i seguenti campi semantici: 1 - repertori musicali; 2 - forme musicali; 3 - Classificazione strumenti musicali; 4 - tecniche di costruzione; 5 - Contesti delle performance; 6 - Feste, rituali, tradizioni; 7 - Occorrenze, ripetizioni.

¹⁶ Una serie di dataset: DSPI, dataset Punti d'Indagine; DSUC, dataset Umbria-Calabria; DSGLO, dataset Glossario Orale; DSLES, dataset Lessico confluirà nel database DBEE | VXTC. Tutti i dati e i documenti saranno integrati con ulteriori open data (<https://dati.regione.umbria.it/dataset>) nella piattaforma ArcGis (<https://www.arcgis.com/index.html>).

Con tale strumento, arricchito da altre tipologie di contributi, sono stati raccolti materiali e informazioni sulla complessità, sulle diversità e sull'articolazione dell'ambiente della cultura dell'oralità contemporanea.

Dai corpora orali si potrebbero estrapolare ulteriori informazioni che potrebbero essere inserite nel "Dataset Lessico" (DSLES), e catalogate per analizzare i termini del linguaggio tecnico dei cantori di tutti le aree geografiche, partendo da quelle umbre. In questo modo si rispetterebbe la particolarità dell'indagine, nella quale viene illustrata l'atipicità, consistente nell'utilizzazione del metodo geolinguistico per lo studio delle relazioni fra spazi linguistici che offrono soluzioni di continuità¹⁷. L'intento di fondo di questo progetto sperimentale, geolinguistico ed etnolinguistico, è quello di condividere una grande quantità di conoscenze legate alla creazione ed esecuzione delle forme musicali, delle pratiche di mnemotecnica sia in ambito coreutico che in quello canoro.

I dati del DSUC potrebbero essere adeguatamente adattati ad altre informazioni raccolte ed estrapolate, per esempio dai documenti sonori del corpus raccolto in Umbria e in Calabria, al fine di ricostruire gli aspetti più salienti di una cultura materiale tradizionale, che l'insieme dei processi di modernizzazione ha contribuito a mutare profondamente. Tutti i dati di questa sezione faranno parte di un database specifico interrogabile da altri ambiti e contesti. Il lessico storico, linguistico e tecnico si potrebbe applicare alla catalogazione degli strumenti musicali, composta da varie sezioni (termine dialettale, termine italiano, diffusione del tipo di strumento, categoria sociale che ne fa uso, materiali costitutivi, fabbricazione, descrizione, misure, funzione, repertori, periodo d'uso nel ciclo annuale, forme e modalità d'uso), che permettono di illustrare questo importante strumento di lavoro, analizzato nelle sue correlazioni con gli altri aspetti etnolinguistici.

A questo primo trattamento di dati si potrebbe aggiungere inizialmente l'intero corpus fotografico e sonoro qui presentato, costituito da centinaia tra interviste, esecuzioni musicali, e narrazioni. Un altro modello di database si potrebbe

¹⁷ Una parte dell'abbondante Corpus documentato per quest'indagine (46 documenti raccolti in 16 aree comprese tra l'Umbria e la Calabria) permette di utilizzare diverse chiavi di lettura sulla realtà indagata; si evidenzia, pertanto, la necessità di estendere la ricerca ai fatti etnolinguistici ed antropologici inerenti tutte le zone periferiche incluse (le comunità isolate dai centri urbani compresi) e di approfondire l'aspetto interdisciplinare.

7ipotizzare per la rilevazione di informazioni etnolinguistiche sugli strumenti musicali e sulle tecniche di costruzione, per comporre una sorta di “dataset glossario orale” (DSGO).

Mappe digitali¹⁸ (gis) per la gestione, la valorizzazione e la condivisione della ricerca

In tutte le fasi di ricerca, i layer saranno sostituiti da nuove mappe (vedi fig.2 “Strumenti di mappa”) che si incroceranno con i dati condivisi in rete. Sarà questo uno degli obiettivi di questa mappatura di *data science*: creare una serie di mappe con i rispettivi dati da distribuire nei punti geolocalizzati (Umbria e Calabria come punti d’indagine pilota) per avviare una condivisione interdisciplinare in rete dei risultati della ricerca. I sistemi informativi geografici, come più volte è stato ribadito¹⁹, possono in questo senso apportare innovazioni significative nella divulgazione scientifica e nella diffusione per un pubblico più vasto.

Le procedure menzionate attraverso il GIS conducono alla produzione di mappe digitale, il cui scopo è la rappresentazione di processi ed elementi complessi del territorio a supporto dei processi decisionali di governo e pianificazione del paesaggio e del territorio.

¹⁸ Cfr. paragrafo 1.2, p. 29 *Paesaggi sonori, «schizophonie», geografie musicali, mappe acustiche.*

¹⁹ Un Geographic information system, generalmente abbreviato in GIS, è un sistema informativo computerizzato che permette l’acquisizione, registrazione, analisi, visualizzazione, restituzione, condivisione e presentazione di informazioni derivanti da dati geografici.



Fig. 2 Strumenti di mappa

Le recenti evoluzioni delle tecnologie GIS consentono di allargare gli ambiti settoriali della ricerca e della divulgazione scientifica, attraverso un approccio interdisciplinare che integri metodologie delle scienze applicate con i saperi e le tecniche di indagine delle scienze umanistiche, dell'antropologia e dell'etnolinguistica.

Le schermate sottostanti attestano come la storia e la cultura di un territorio possano essere raccontate attraverso i simboli e gli strumenti tipici delle mappe digitali, mettendo in connessione elementi fisici e antropici ma anche aspetti immateriali della cultura che caratterizzano le strutture territoriali.

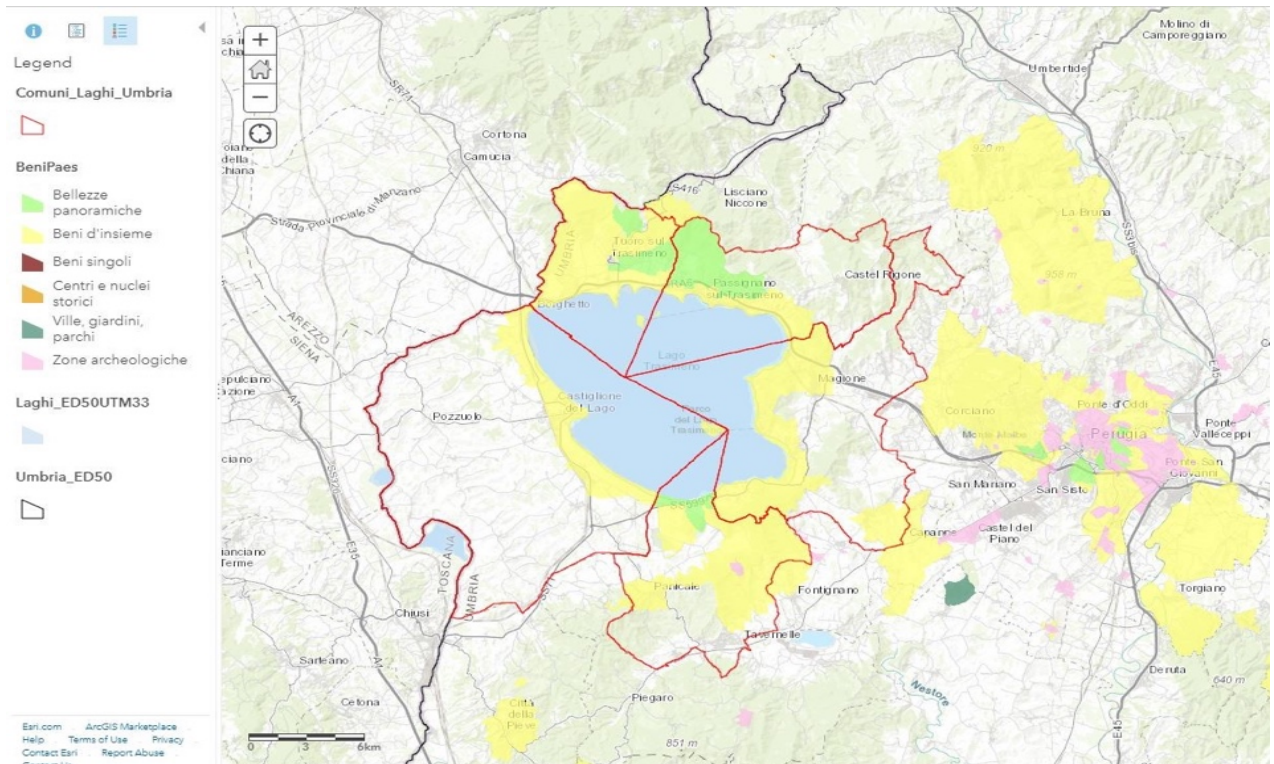


Fig. 3 “Incroci di dati _Lago Trasimeno

In particolar modo l’immagine (Fig.2 “Incroci di dati _Lago Trasimeno” si focalizza sul particolare del lago Trasimeno per mettere in evidenza e incrociare i dati spaziali con i dati delle indagini (punti indagine, connessioni con altri punti, comparazioni di repertori musicali, area linguistica). Le interazioni fra dimensione antropica e ambientale sono attestate dai layer grafici che delimitano le aree di particolare pregio estetico, culturale e storico-insediativo. I dati rappresentati sintetizzano graficamente quelle porzioni di territorio espressive dell’identità locale, ragion per cui sono oggetto di tutela normativa.

I punti d’indagine – che costituiscono la base del progetto – possono non solo essere mappati ma messi in relazione con le caratteristiche strutturali del territorio: ambiente, vegetazione, archeologia, strutture storico-insediative.

Alcuni contenuti degli attuali database-pilota (gran parte estratti dal lessico dei campi semantici) adeguatamente elaborati per essere raccolti, analizzati e interrogati secondo le modalità metodologiche dei database geografici, potrebbero restituire una buona base di risultati per nuovi spunti di indagine. Tutti i campi semantici saranno inizialmente trattati allo scopo di sperimentare online un primo

orientamento per una condivisione scientifica diffusa di informazioni culturali, etnolinguistiche e antropologiche contestualizzate in un ambito territoriale di riferimento.

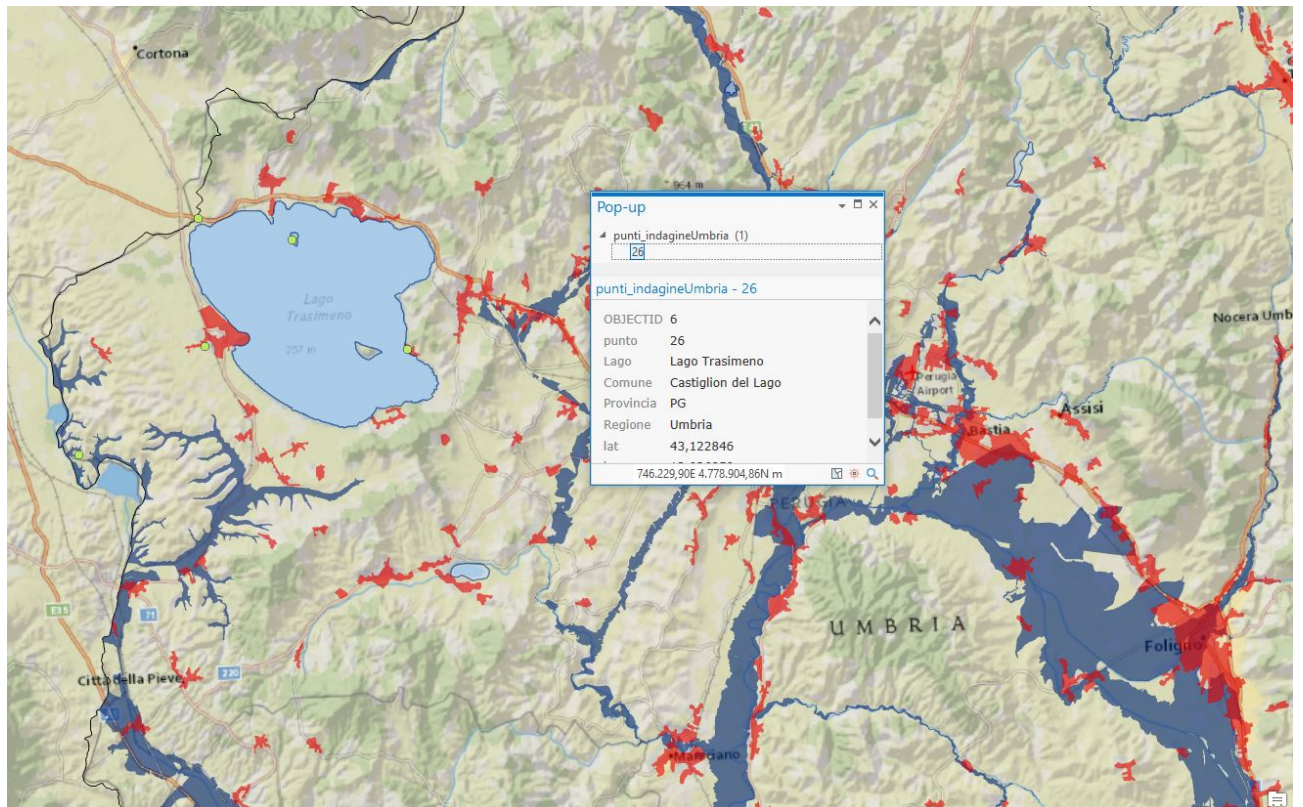


Fig. 4 Dati del Lago Trasimeno per il Database

Un database etnolinguistico (Fig. 3 “Dati del Lago Trasimeno per il Database DBE”) su base geografica rappresenta un elemento innovativo e di grande novità, pur prendendo spunto da strutture metodologiche GIS applicate in altri ambiti tematici. Lo sviluppo di database geografici e di webGIS informativi trova la sua origine nell’ambito del monitoraggio ambientale e della pianificazione urbanistica e territoriale. A livello nazionale, i piani di assetto territoriale – sul rischio idrogeologico – e i piani di assetto paesaggistico di competenza regionale usufruiscono di dati e strumenti GIS per conoscere il territorio da pianificare e misurare i rischi che pendono su di esso. Discorso analogo per l’elaborazione di

carte di pericolosità sismica, a cura dell'INGV²⁰, che si basa sui dati relativi ai terremoti storici.

7



Fig. 5 Layer punti d'indagine Italia Centrale

In quest'immagine, (Fig. 4) per esempio, abbiamo utilizzato un layer in cui viene rappresentata l'Italia centrale per evidenziare la sovrapposizione d'informazioni che ruotano intorno ai punti d'indagine. In questo esempio di mappatura dei dati forniti dall'ISPRA²¹ in blu sono evidenziate le aree a rischio idrogeologico e sono messe in relazione con le aree urbane e artificiali (simboleggiate in rosso). Questo esempio per comprendere e pianificare i processi di sviluppo urbano e per analizzare le connessioni sui nostri dati del campione. In questa vasta zona si può

²⁰ L'Istituto nazionale di geofisica e vulcanologia, noto in sigla come INGV, è l'ente italiano di ricerca sui fenomeni geofisici e vulcanologici, che gestisce inoltre le reti nazionali di monitoraggio per i fenomeni sismici e vulcanici.

²¹ L'Istituto Superiore per la Protezione e la Ricerca Ambientale, noto anche con l'acronimo ISPRA, è un ente pubblico di ricerca italiano, istituito con la legge n. 133/2008, e sottoposto alla vigilanza del Ministro dell'ambiente e della tutela del territorio e del mare.

simulare una proiezione sulle connessioni dei nostri punti indagati e condividerla in tempo reale grazie ai tag specifici²² connessi nel circuito ArcGis.

Un punto forte di questa applicazione sta dunque nell'integrare in una piattaforma GIS i diversi aspetti che connotano e caratterizzano il territorio, evidenziando le strette connessioni fra dimensione fisica del territorio con le componenti antropiche e culturali. Il database vuole offrire spunti di indagine per approfondire come questi due aspetti siano in simbiosi fra loro, contribuendo alla ricchezza e alla varietà del territorio e alle possibilità che esso offre per le attività sociali, economiche e per rivitalizzare il senso di comunità a livello locale.

I punti di indagine – localizzati e vettorializzati tramite GIS – possono essere così arricchiti di contenuti cartacei e di altri formati multimediali (immagini, video, audio) allo scopo finale di creare un database audiovisivo che narri le esperienze popolari all'interno del loro specifico contesto geografico di appartenenza. Ai punti d'indagine (P.I.) #1, e #2 (44, e 45) si aggiungeranno quelli documentati in Umbria, (P.I. #3).

Digital mapping (GIS) per condividere il patrimonio etnolinguistico

GIS o Geographic Information System è un sistema informativo caratterizzato da una serie di “potenti strumenti di archiviazione, interrogazione ed analisi di dati geografici in grado di interpretare e rappresentare processi ed elementi del mondo reale” (adattata dalla definizione di GIS di Burrough, 1986). I GIS sono “sistemi automatici di acquisizione , archiviazione, interrogazione, analisi e visualizzazione di dati geospaziali” (adattata dalla definizione di GIS di Clarke, 1995).

Le mappe digitali rappresentano processi ed elementi complessi del territorio e sono strumenti fondamentali a supporto dei processi decisionali di governo e pianificazione del paesaggio e del territorio.



Fig. 6 Mappe “Del raccontare e ricordare”

²² Riferimenti che rimandano a testi, files sonori, audiovisivi e link come fonti di informazioni spaziali.

GIS STORYMAPS

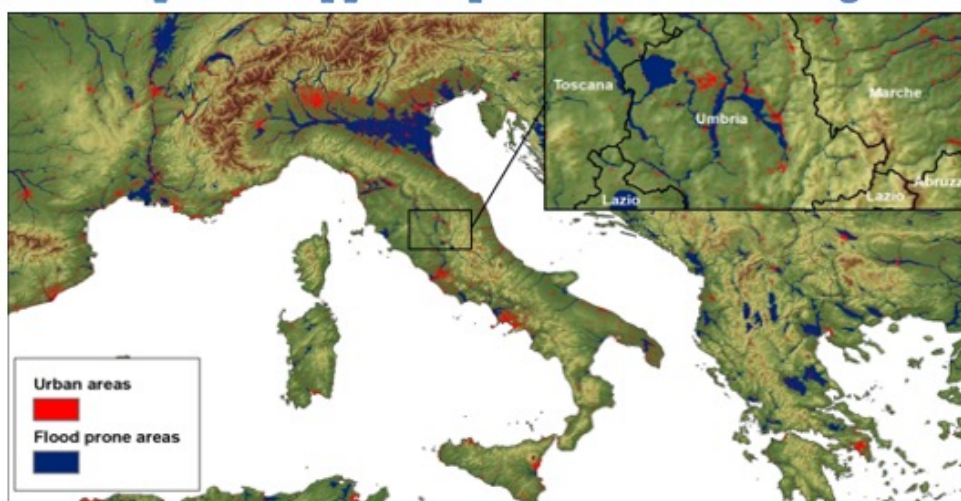
La storia e cultura di un territorio, le risorse, i luoghi della ricerca, le trasformazioni raccontate attraverso la mappatura digitale integrando anche i processi della condivisione catturata attraverso i social network



Fig. 7 Storymap "Del raccontare e ricordare"

7

Esempio di mappatura per [PI] Punti d'indagine



Si ringraziano
Warredoc, ESRI

Es.: 1_I punti di indagine (63 PI), che sono la locazione geografica della comunità presso la quale è stato effettuato il rilevamento etnolinguistico ed etnomusicale, sono stati vettorializzati con GIS

Fig. 8 Punti d'indagine

I punti d'indagine #1

- Lombardia, Brianza
1. Cantù
 2. Seveso
 3. Ceriano Laghetto
 4. Mariano Comense
 5. Vighiozzolo di Cantù
 6. Lurago d'Erba
 7. Casalino d'Erba
 8. Rovagnate
 9. Montevicchia



- Piemonte
10. Torino
 11. Asti
 12. Fossano
 13. Moncalvo
 14. Acqui
 15. Alessandria
 16. Casale Monferrato
 17. Cuneo
- Veneto, Polesine
18. Tolle, Rovigo
 19. Scardovari
 20. Calto
 21. Polesine Camerini

Fig. 9 Punti d'indagini, esempio di modello

I punti d'indagine #2

- Lazio
22. Villa Latina
 23. Atina
 24. Anagni
 25. Ceprano
 26. Roccasecca
 27. Pontecorvo
- Sardegna
28. Aggius
 29. Orgosolo
- Molise
30. Fossalto
 31. Ururu
 32. Portocannone

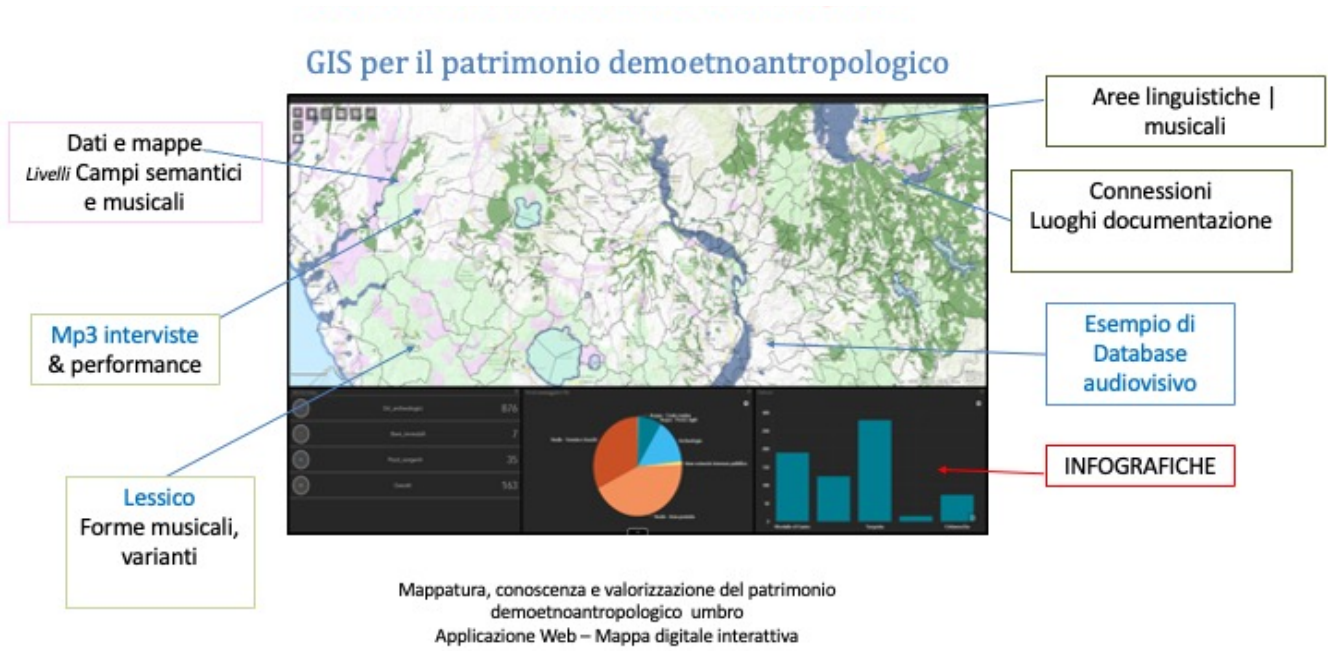


- Basilicata
33. Matera
 34. Grottole
 35. Pisticci
 36. Ferrandina
 37. Colobraro
 38. Valsinni
 39. Stigliano
 40. Marsicovetere
 41. Viggiano
 42. Savoia di Lucania
 43. Tricarico
- Calabria
44. Mesoraca
 45. Filippa

Fig. 10 Punti d'indagine



Fig. 11 Punti d'indagine



7Fig. 12 Layer Connessioni Database multimediale

Campi semantici (esempi/modelli)

i canti dei gruppi "stornello" e "strambotto" assumono, nei vari luoghi, e nelle varie forme dialettali, nomi differenti, per esempio:

"rispetto",
 "dispetto"
 "serenata"
 "stranot"
 "canzone"
 "ottava"
 "ritornello",
 "canto a figliola"
 "sonetto",
 "fronne 'e limone"
 "fiori",
 "polesane"
 "vilotte",
 "romanella",
 "canto a la stesa"
 "distorna"
 «stramot
 strambot



Nelle Marche lo stesso canto è detto *strambotto*, canzone, rispetto, dispetto e anche sonetto.
 In Sicilia *strambottu*, *canzuna* e *cantu*.
 Nel Veneto *vilota*. Se è cantato di sera o di notte, o all'alba, prende il nome di serenata, *inserenata* (Toscana, Marche, Sicilia, Veneto), di notturno (Piemonte, Sicilia), di mattinata (Marche, Veneto).
 Se è cantato in barca, si dice *barcarola* (Veneto, Sicilia) o *marinara* (Sicilia)» (Nigra 1974: XLVII).

nell'Emilia, nelle Marche, in Toscana (nel Pistoiese), nelle provincie meridionali e in Sicilia (*strammottu*, *strambottu*).

In Toscana, al pistoiese nome di *strambotto* prevale quello di *rispetto*, dato in opposizione al *dispetto* che è uno *strambotto* di sdegno, di corruccio, di sprezzo o d'offesa, come la *distorna*, così chiamata in Piemonte e nel Veneto, si oppone, nello stesso significato di dispregio, allo *stornello*.

Fig. 13 Layer Campi semantici

Tra gli obiettivi del Corpus c'è anche quello di analizzare la relazione tra la musica tradizionale e i dati geografici attraverso l'utilizzo di files sonori come fonti di informazioni spaziali.

L'analisi della relazione tra la musica tradizionale e i dati geografici rappresenta un approccio innovativo per comprendere come la cultura musicale si intrecci con l'ambiente e il contesto spaziale. Attraverso l'utilizzo di registrazioni musicali come fonti di informazioni spaziali, è stato possibile esplorare i legami tra le espressioni musicali tradizionali di una determinata regione e le caratteristiche geografiche che possono aver influenzato la loro formazione e diffusione. Le registrazioni orali tradizionali hanno offerto una ricchezza di dettagli sonori e ritmici che possono essere analizzati per rivelare pattern, stili e influenze specifiche di un luogo. La melodia, il ritmo e gli strumenti utilizzati in una registrazione possono essere collegati a elementi geografici come tradizioni locali, risorse naturali, influenze culturali e aspetti demografici. Ad esempio, la presenza di strumenti caratteristici di una determinata area geografica può suggerire una relazione tra la musica tradizionale di quel luogo e la disponibilità di materiali o la presenza di comunità culturalmente rilevanti.

L'utilizzo del Corpus sonoro come fonte di informazioni spaziali consente di esplorare e mappare i pattern geografici presenti nella musica tradizionale. L'analisi spaziale, attraverso l'uso di strumenti come ArcGIS, consente di visualizzare e interpretare i dati musicali in relazione a specifiche località geografiche. Questo approccio multidisciplinare fornisce un nuovo punto di vista per comprendere la musica orale come parte integrante del patrimonio culturale di un luogo, consentendo di approfondire la conoscenza delle dinamiche culturali, sociali e ambientali che le hanno plasmate nel corso del tempo. Questo tipo di analisi rappresenta un'opportunità per ampliare la nostra comprensione della musica tradizionale e del suo legame con l'ambiente e la cultura dei contesti messi a confronto. Un approccio, dunque, che potrebbe aprire la strada a nuove letture e interpretazioni nel campo dell'interazione tra musica e territorio.

7



Fig. 14 Collegamento online [<https://www.arcgis.com/index.html>]

Storymap **“Raccontare e ricordare tra canto e parola.
Umbria, Calabria: un’ipotesi di Corpus”**

Collegamento online [<https://www.arcgis.com/index.html>]

Narrare e mappare. Raccontare distribuendo su mappa grandi quantità di dati sonori, audiovisivi e fotografici interconnessi con dati spaziali per descrivere i diversi piani e livelli che si possono collegare ad un singolo documento o punto

d'indagine. Storymap²³ rappresenta proprio questo. Una sintesi di un'interfaccia complessa in cui l'intero Corpus assume un aspetto leggibile e di immediato impatto visivo. Questo aspetto, apparentemente superficiale, mette in evidenza l'organizzazione, la struttura e il contesto delle narrazioni sonore, e soprattutto s'integra contemporaneamente con una vasta rete internazionale.

La tipologia GIS, scelta per la nostra indagine si adatta per un database geografico organizzato in base a campi tematici definiti, che meglio descrivono la vita e le abitudini delle comunità in cui si registrano, in forma contemporanea, rituali, tradizioni e performance orali. Lo sviluppo di dashboard grafiche su base cartografica digitale apre nuovi scenari di storytelling e di divulgazione scientifica dei contenuti ad un pubblico più vasto.

L'identità e la memoria dei luoghi viene così conservata all'interno di un archivio digitale di facile e immediata consultazione per mezzo delle crescenti potenzialità dei GIS e delle informazioni territoriali. La storia e cultura di un territorio, le risorse, i luoghi della ricerca, raccontati attraverso la mappatura digitale integrando anche i processi della condivisione catturata anche attraverso i social network.

²³ StoryMap di ArcGIS è uno strumento di narrazione digitale che consente agli utenti di creare mappe interattive arricchite da contenuti multimediali come foto, video e testo. Grazie a questa piattaforma, è possibile creare storie coinvolgenti e accattivanti, utilizzando mappe geografiche come supporto visivo per raccontare un evento, una storia o un'esperienza. L'interfaccia intuitiva di StoryMap consente di creare facilmente sezioni di narrazione, aggiungere immagini, suoni e video, integrare mappe interattive e personalizzare lo stile della storia. Inoltre, la piattaforma consente di condividere le storie su diverse piattaforme social, rendendole accessibili a tutti.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

A.A. V.V., *Il dialetto dall'oralità alla scrittura*, Pisa, Pacini, 1984.

Adamo G., *Metrica cantata, metrica recitata*, in Bravi P., Giannattasio F., Pescatori A. (a cura di), *Il verso cantato*, Atti del Seminario di Studi di Roma (aprile-giugno 1988), Roma, Centro Stampa d'Ateneo, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 1994.

Adamo G., *Analisi del suono e modelli psicoacustici nella ricerca musicologica*, Roma, Discoteca di Stato, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1996a.

Adamo G., *Una lettura etnomusicologica dei taccuini di Ernesto de Martino e Vittoria de Palma*, in De Martino E., *L'opera a cui lavoro. Apparato critico e documentario alla "Spedizione etnologica" in Lucania*, a cura di C. Gallini, Lecce, Argo, 1996b.

Adamo G., *Vedere la musica. Film e video nello studio dei comportamenti musicali*, Lucca, LIM, 1998; 2010.

Adamo G., *Temi e percorsi dell'etnomusicologia in Italia (1948-2000)* in «Lares» XXXV (1-2), 2000.

Adamo G., *Il canto popolare nel Lazio*, Roma, Squilibri, 2002.

Adamo G., *L'endecasillabo nei canti di tradizione orale. Strutture profonde e strutture di superficie*, in Antolini B. M., Gialdroni T. M., Pugliese A. (a cura di), *Et facciam dolci canti. Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno*, Lucca, LIM, 2003.

Adamo G., *Musiche tradizionali in Basilicata. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1952)*, Roma Squilibri, 2012.

Adamo G., Giannattasio F. (a cura di), *L'etnomusicologia italiana a sessanta anni della nascita del CNSMP (1948-2008)*, L'Arte Armonica Serie V, N.3 EM, «Quaderni Archivi di Etnomusicologia», Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2013.

Adamo G., *Musiche tradizionali in Basilicata*, Roma, Squilibri, 2016.

Agamennone M., *Modalità di variazione in due forme vocali*, in Giuriati G. (a cura di), *Forme e comportamenti della musica folklorica italiana. Etnomusicologia e didattica*, Milano, Unicopli, 1985.

Agamennone M., *I suoni della tradizione*, in Cardini F. (a cura di), *Storia sociale e culturale d'Italia*, vol. VI, Busto Arsizio (VA), Bramante, 1988.

Agamennone M., Lombardi V., *Il cantare a coppia nella musica di tradizione orale in Italia*, in Corsi C., *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, Cividale del Friuli,

Associazione per lo Sviluppo degli Studi Storici ed Artistici di Cividale del Friuli, 1980.

Agamennone M., Facci S., Giannattasio F., Giuriati G. (a cura di), *Grammatica della musica etnica*, Roma, Bulzoni, 1991.

Agamennone M., *Una voce per cantar l'ottava*, in Bravi P., Giannattasio F. e Pescatori A. (a cura di), *Il verso cantato*. Atti del Seminario di Studi di Roma, (aprile-giugno 1988), Roma, Centro Stampa d'Ateneo, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 1994.

Agamennone M. (a cura di), *Polifonie. Procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione "a più voci"*, Venezia, Il Cardo, 1996.

Agamennone M., *Una canzone a contrasto* in Molteni G. (a cura di), *'Ottava vita' e dintorni. I carbonai dall'ottava rima al rock*, Siena, Protagon, 1997.

Agamennone M., *Modi del contrasto improvvisato*, in Agamennone M., Giannattasio F. (a cura di), *Sul verso cantato*, Collana "Ricerche" della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università "Ca' Foscari" di Venezia, Padova, Il Poligrafo, 2002.

Agamennone M., *Chi la sa, la narra. Vaghe sembianze delle Muse, come si mostrano in una ricognizione etnomusicologica*, in Beta S. (a cura di), *I poeti credevano nelle loro muse?*, Università degli Studi di Siena, Centro Interdipartimentale di Studi Antropologici sulla Cultura Antica, Fiesole, Cadmo, 2006a.

Agamennone M. (a cura di), *Musiche tradizionali del Salento*, Roma, Squilibri, 2006b.

Agamennone M., Lombardi V. (a cura di), *Musiche tradizionali del Molise*, Roma, Squilibri, 2011.

Alario R. L., *Per voce sola*, Roma, Squilibri, 2008.

Alliegro E. V., *Antropologia italiana. Storia e storiografia (1869-1975)*, Firenze, Seid, 2011.

Amiet P., *Il y a 5.000 les Elamites inventaient l'écriture*, in «Archeologia», XII, 1966.

Angioni G., *Fare dire sentire. L'identico e il diverso nelle culture*, Palermo, il Maestrale, 2011.

Arcangeli P. G., Falcioni B., Palombini G., *L'etnomusicologia in Umbria*, in AA. VV., *La musica in Umbria*, Roma, CIDIM, 1985.

Arcangeli P. G., Leydi R., Morelli R., Sassu P., *Canti liturgici di tradizione orale*, Albatros, ALB/21 stereo, 1987.

Arcangeli P. G., *Musica e liturgia nella cultura mediterranea*, Atti del Convegno Internazionale di Venezia (2-5 ottobre 1985), «Quaderni Rivista italiana di musicologia», Venezia, Olschki, 1988.

Arcangeli P. G., Sassu P., *Esempi di polivocalità nel repertorio liturgico di tradizione orale in Italia*, in Arcangeli P. G. (a cura), *Musica e liturgia nella cultura mediterranea*, «Quaderni Rivista italiana di musicologia», Firenze, Olschki, 1988.

Arcangeli P. G., *Sul "Miserere" di Colfiorito: un'ipotesi*, in «Bollettino Storico della città di Foligno», 14, 1990.

Arcangeli P., Sassu P., *Musica liturgica di tradizione orale*, in Leydi R. (a cura di), *Guida alla musica popolare in Italia. I repertori*, vol. II, Lucca, LIM, 2001a.

Arcangeli P. G., Palombini G., Pianesi M., *La sposa lamentava e l'Amatrice*, Pescara, Ed. Nuova Itatica, 2001b.

Arcangeli P. G., Paparelli V. (a cura di), *Musiche tradizionali dell'Umbria*, Roma, Squi7libri, 2013.

Aroldi P., Mosconi E., Rivoltella P., *Descrivere il testo. Problemi e metodologia della trascrizione grafica dell'audiovisivo*, in Rivoltella P. (a cura di), *L'audiovisivo e la formazione. Metodi per l'analisi*, Padova, CEDAM, 1998.

Artegiani L., *Canti dialettali e popolari umbri (stornelli e poesie). Raccolta di superstizioni, usanze, credenze, storielle*, Perugia, Guerra Editore, 1984.

Artoni A., *Documentario e film etnografico*, Roma, Bulzoni, 1991.

Asher R. E. (ed.), *The Encyclopedia of Language and Linguistics*, Oxford, Pergamon Press, 1994.

Augeri C. A., *Sono, dunque narro. Racconto e semantica dell'identità in Paul Ricoeur*, Palermo, Palumbo, 1993.

Avolio F., *Bommésprð. Profilo linguistico dell'Italia centro-meridionale*, San Severo, Gerni Editore, 1995.

Bachtin M., *Voprosy literatury i estetiki*, Moskva, Chudozestvennaja literatura, 1975 (trad. it. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979).

Baily J., *Music Performance, Motor Structure, and Cognitive Models*, in Baumann P. M., Simon A. and Wegner U. (eds.), *European Studies in Ethnomusicology: Historical Developments and Recent Trends*, Berlin, International Institute for Comparative Music Studies and Documentation, 1992.

- Baily J., *Movement Patterns in Playing the Herati dutâr*, in Blacking J. (ed.), *The Anthropology of the Body*, London, Academic Press, 1977.
- Banks M., Ruby J., *Made to Be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology*, Chicago, University of Chicago Press, 2011.
- Barbati C., Mingozzi G., Rossi A., *Profondo Sud: viaggio nei luoghi di Ernesto De Martino a vent'anni da "Sud e Magia"*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- Baronti G., Palombini G., Parbuono D., *Sèga, seghin', segamo.... Studi e ricerche su Segala vecchia in Umbria*, Tomi III, Perugia, Morlacchi, 2011.
- Barth F., Gingrich A., Parkin R., Silverman S., *One Discipline, Four Ways: British, German, French, and American Anthropology*, Chicago, University of Chicago Press, 2005 (trad. it. *Storie dell'antropologia. Percorsi britannici, tedeschi, francesi e americani*, Firenze, Seid, 2010).
- Barthes R., *Le grain de la voix*, Paris, Éditions du Seuil, 1981 (trad. it. *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Torino, Einaudi, 1986).
- Barthes R., Marty E., *Orale/scritto*, in Enciclopedia, vol. X, Torino, Einaudi, 1982.
- Barthes R., Mauriès P., *Scrittura*, in Enciclopedia, vol. XII, Torino, Einaudi, 1982.
- Bartok B., *Scritti sulla musica popolare*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- Basso K. H., *The Ethnography of Writing*, in R. Bauman, Sherzer J. (eds), *Explorations in the Ethnography of Speaking*, London, Cambridge University Press, 1974.
- Batinti A., *Testi in trascrizione fonetica. Appunti di fonetica e fonologia dell'italiano*, Perugia, Guerra, 1983.
- Batinti A., Lamanna A., *Viaggio nei paesaggi sonori dell'Umbria alla scoperta del repertorio linguistico contemporaneo*, Documentario Voxteca con allegato articolo, in G. Marcato (a cura di), *L'Italia dei dialetti*, Padova, Unipress, 2008.
- Batinti A., Lamanna A., *Dall'ottava rima al rap. Le funzioni del dialetto nelle nuove comunità plurilingui dell'Umbria*, in Marcato G. (a cura di), *Dialetto. Uso, funzioni, forma*, Padova, Unipress, 2009.
- Batinti A., Lamanna A., *Dall'ottava rima al rap. Uso e funzioni dei dialetti in Umbria*, (DVD con booklet di 16 pp.), Perugia, Radar Edizioni, 2010.
- Batinti A., Lamanna A., *Osservatorio linguistico sui saperi culturali tradizionali in G. Marcato (a cura di), Le nuove forme del dialetto*, Padova, Unipress, 2011.

- Batinti A., Lamanna A., *Scrivere in dialetto in Umbria. Dai testi tradizionali a internet*, in G. Marcato (a cura di), *Dialetto, tra oralità e scrittura*, Padova, Unipress, 2012.
- Bauman R., Sherzer J. (eds), *Explorations in the Ethnography of Speaking*, London, Cambridge University Press, 1974.
- Bauman Z., *Liquid Modernity*, Cambridge, Malden Blackwell, 2000 (trad. it *Modernità liquida*, Bari, Laterza, 2004).
- Belting H., *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, Princetown, Princeton University Press, 2011 (trad. it *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci, 2018).
- Beltrami P. G., *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011.
- Benjamin W., *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 2011.
- Benveniste E., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966 (trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971).
- Bergamo F., *Il disegno del Paesaggio sonoro*, Milano, Mimesis, 2018.
- Bermani C. (a cura di), *Il nuovo Canzoniere italiano dal 1962 al 1968*, Milano, Istituto Ernesto De Martino-Mazzotta, 1978.
- Bermani C., *Una storia cantata. 1962-1997: trentacinque anni di attività del Nuovo Canzoniere Italiano / Istituto Ernesto De Martino*, Milano, Jaca Book, 1997.
- Bermani C., *Guerra, guerra ai palazzi e alle chiese.... Saggi sul canto sociale*, Roma, Odradek, 2003.
- Bermani C., De Palma A. (a cura di), *Fonti orali. Istruzioni per l'uso*, Firenze, Società di mutuo soccorso Ernesto De Martino, 2008.
- Bernardelli A., Ceserani, R., *Il testo narrativo*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- Bernardelli A., *Che cos'è la narrazione*, Roma, Carocci, 2020.
- Berruto G., *Fondamenti di sociolinguistica*, Bari, Laterza, 1995.
- Biagiola S., *Campania 1, venditori ambulanti*, Milano, collana "i Suoni" (Lp 12 pollici con opuscolo di 24 pp.), Milano, Fonit Cetra, 1978.
- Biagiola S., (a cura di), *Etnomusica. Catalogo della musica di tradizione orale*, Roma, Discoteca di Stato, 1985.
- Biscontini S., *Su un canto tradizionale nell'area di Gualdo Tadino: La Pasquella*, «Rivista umbra di musicologia», n. 19, 1990.

- Blacking, J. (a cura di), *The Anthropology of the Body*, Association of Social Anthropologists of the Commonwealth, Academic Press, 1977.
- Blacking, J., *Music, Culture and Experience: Selected Papers of John Blacking*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.
- Bloch, M., *How We Think They Think: Anthropological Approaches to Cognition, Memory, and Literacy*, Boulder, Westview Press, 1998.
- Boas F., *Anthropology and Modern Life*, a cura di H. S. Lewis, London-New Brunswick, Transaction Publishers, 2004.
- Boas F., *Primitive Art*, New York, Dover Publications, 1922 (trad. it. *Arte primitiva*, a cura di G. R. Cardona e B. Fiore, Torino, Universale Scientifica Boringhieri, 1981).
- Boas F., *The Mind of Primitive Man*, New York, McMillan, 1911 (trad. it. *L'uomo primitivo*, a cura di M. J. Herskovits, Roma-Bari, Laterza, 1995).
- Bogatyrev P. (trad. it. *Semiotica della cultura popolare*, Verona, Bertani, 1982).
- Boyd D., *It's complicated: the social lives of networked teens*, New Haven, London, Yale University Press, 2014 (trad. it. *It's complicated. La vita sociale degli adolescenti sul web*, Roma, Castelvecchi, 2014).
- Bonaccorsi A., *Le strade di Firenze*, in Id., *Il folklore musicale in Toscana*, Firenze, Olschki, 1956.
- Bonanzinga S., *Le forme del racconto. I generi narrativi di tradizione orale in Sicilia*, in Giambrone R. (a cura di), *I sentieri dei narratori*, Palermo, Associazione Figli d'Arte Cuticchio, 2004.
- Bonanzinga S., Giallombardo F., *Il cibo per via. Paesaggi alimentari in Sicilia*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici siciliani, Dipartimento SFL, 2011.
- Bonanzinga S., *I richiami dei venditori*, in Bonanzinga S., Giallombardo F. (a cura di), *Il cibo per via. Paesaggi alimentari in Sicilia*, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici siciliani, Dipartimento SFL, 2011.
- Bonanzinga S., *Narrazioni e Narratori*, in Ruffino G. (a cura di), *Lingue e culture in Sicilia*, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2013.
- Bolter J. D., Grusin R., *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999 (trad. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini Studio, 2002).

- Bolter J. D., *Writing Space: Computer, Hypertext and the Remediation of Print*, New York, Routledge, 2001 (trad. it. *Lo spazio dello scrivere. Computer, ipertesto e la ri-mediazione della stampa*, Milano, Vita e Pensiero, 2002).
- Bolzoni L., *La rete delle immagini. Predicazioni in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002.
- Borofsky R. (ed), *Assessing Cultural Anthropology*, New York, McGraw-Hill, 1994 (trad. it. *L'Antropologia culturale oggi*, Roma, Meltemi, 2000).
- Bosio G., *L'intellettuale rovesciato. Interventi e ricerche sulla emergenza d'interesse verso le forme di espressione e di organizzazione "spontanee" nel mondo popolare e proletario (gennaio 1963 - agosto 1971)*, a cura di Bermani C., Milano, Jaca Book, 1998.
- Bouissac P., *La mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*, Paris- La Haye, Mouton, 1973.
- Bourdieu P., *Language and Symbolic Power*, Cambridge, Polity Press, 1991.
- Boyd D., *It's complicated: the social lives of networked teens*, New Haven, London, Yale University Press, 2014 (trad. it. *It's complicated. La vita sociale degli adolescenti sul web*, Roma, Castelvecchi, 2014).
- Bravi P., *A sa moda campidanesa. Pratiche, poetiche e voci degli improvvisatori nella Sardegna meridionale*, Cagliari, ISRE, 2010.
- Brian E., *Music for Airports / Ambient 1*, Londra, Editions EG, 1978.
- Bronzini G., B., *Cenni sui principali generi della musica popolare italiana*, Matera, Fratelli Montemuro, 1961.
- Brunetto W., *Piccolo vocabolario etnomusicologico*, Roma, Squilibri, 2012.
- Bruni G., *L'italiano: elementi di storia della lingua e della cultura*, Torino, UTET, 1984.
- Buhler, K., *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena, Fischer, 1934 (trad. it. *Teoria del linguaggio. La funzione rappresentativa del linguaggio-pensiero interdisciplinare*, Roma, Armando Editore, 1983).
- Bull M., Back L., *The Auditory Culture Reader, 2003* (trad. it. *Paesaggi sonori. Musica, voci, rumori: l'universo dell'ascolto*, Milano, Il Saggiatore, 2008).
- Buttitta A., *Dei segni e dei miti*, Palermo, Sellerio, 1996.

Calame-Griaule G., Bernus E., *Il gesto del narratore e la sua immagine*, in Spini S. (a cura di), *Antropologia visiva. La fotografia*, «La Ricerca Folklorica», 2, San Zeno Naviglio, (BS), Grafo Edizioni, 1980, pp. 15-25.

Calame-Griaule J., *Le gestuelle des conteurs*, in Gentili B., Paioni G. (a cura di), *Oralità. Cultura, letteratura, discorso*, Atti del Convegno Internazionale di Urbino (21-25 luglio 1980), Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985.

Calame-Griaule J., *Ethnologie et langage. La parole chez les Dogon*, Paris, Gallimard, 1965 (trad. it. *Il mondo della parola. Etnologia e linguaggio dei Dogon*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004).

Cámara de Landa E., *Etnomusicología*, Madrid, Ediciones del ICCMU, 2003 (trad. it. *Etnomusicologia*, (con CD-ROM), Reggio Calabria, La Città del Sole edizioni, 2015).

Cannas S., *Musica e Matematica: l'algoritmo CHAS*, tesi di laurea, Cagliari, Università degli Studi di Cagliari, A.A. 2010-2011.

Cardona G. R., *Introduzione all'etnolinguistica*, Bologna, il Mulino, 1976.

Cardona G. R., *Antropologia della scrittura*, Torino, Loescher, 1981.

Cardona G. R., *Sei lati del mondo*, Roma-Bari, Laterza, 1985.

Cardona G. R., *Storia universale della scrittura*, Milano, Mondadori, 1986.

Cardona G. R., *I linguaggi del sapere*, a cura di Bologna C., Roma-Bari, Laterza, 1990.

Carpitella D., *Musica e tradizione orale*, Palermo, Flaccovio Editore, 1973a.

Carpitella D., *L'insufficienza della semiografia musicale colta nelle trascrizioni etnomusicologiche*, Palermo, Flaccovio Editore, 1973b.

Carpitella D., *L'Etnomusicologia in Italia. Primo Convegno sugli Studi Etnomusicologici in Italia*, Palermo, Flaccovio, 1975.

Carpitella D., *Folklore e analisi differenziale di cultura. Materiali per lo studio delle tradizioni popolari*, Roma, Bulzoni, 1976.a

Carpitella D., *Linguaggio del corpo e tradizione orale*, in Id., *Folklore e analisi differenziale di cultura. Materiali per lo studio delle tradizioni popolari*, Roma, Bulzoni, 1976b.

Carpitella D., *Segni a Napoli ricerche sulla cinesica popolare (documenti filmici)*, in Ferrara F., Rak M., Abruzzese A., Runcini R. (a cura di), *Sociologia della letteratura*, Roma, Bulzoni, 1978.

- Carpitella D., *Dal mito del primitivo all'informazione interculturale nella musica moderna*, in «Studi Musicali», XIV, 1, 1985.
- Carpitella D., *Cinesica e cultura. L'uso scientifico del cinema nello studio del linguaggio del corpo*, in «Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica», 1986.
- Carpitella D. (a cura di), *Ethnomusicologica. Seminari internazionali di etnomusicologia 1977-1989*, Siena, Quaderni dell'Accademia Chigiana XLII, 1989.
- Carpitella D., *L'occhio dell'antropologo nella macchina da presa*, in «Cinema Nuovo», 2 (312), 1988.
- Caruso F., *Il cantato nella fiaba di tradizione orale: uno studio preliminare*, in «Lares» LXII (3), 1995.
- Casagrande L. et al., *GIS OPEN SOURCE. Quantum GIS e SpatiaLite*, Palermo, Flaccovio, 2012.
- Casetti F., *L'immagine al plurale*, Venezia, Marsilio, 1984.
- Casteret J., *La polyphonie dans les Pyrénées gasconnes. Tradition, évolution, résilience*, Paris, Harmattan, 2012.
- Castells M., *The Information Age: Economy, Society, and Culture*, Hoboken, Blackwell Pub., 1999.
- Casu F., Lutz M. (a cura di), *Enciclopedia della musica sarda*, Vol. 11, Cagliari, L'Unione Sarda, 2012.
- Catania D., *Dati e rappresentazioni territoriali con ArcGIS*, Milano, Franco Angeli, 2013.
- Cavalcanti O., *Inquadrature e sequenze. Filmati di Antropologia visuale*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2022.
- Cedrini R., *Immagini e culture*, Palermo, Flaccovio Editore, 1990.
- Chion M., *Guide des objets sonores: Pierre Schaeffer et la recherche musicale*, Paris, Éditions Buchet-Chastel, 1983.
- Chiozzi P., *Antropologia visuale: riflessioni sul film etnografico con bibliografia generale*, Firenze, La Casa Usher, 1984.
- Chiozzi P., *Manuale di antropologia visuale*, Milano, Unicopli, 1993.

Cirese A. M., *Note sugli scritti italiani intorno alla poesia popolare dal 1811 al 1827*, in «ANMP», VIII-X, 1957.

Cirese A. M., *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palermo, Palumbo, 1973.

Cirese A. M., *Altri sé. Per un'antropologia delle invarianze*, Palermo, Sellerio, 2010.

Cirese A. M., *Ragioni metriche*, Palermo, Sellerio, 1988.

Cirese A. M., Clemente P., *Raccontami una storia*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2019.

Clemente P., Meoni M. L., Squillacciotti M. (a cura di), *Il dibattito sul folklore in Italia*, Edizioni di cultura popolare, Milano, 1976.

Clifford J., *Notes on (Field)notes*, in Sanjek R. (ed.), *Fieldnotes: The Makings of Anthropology*, New York, Cornell University Press, 1990.

Clifford J., Marcus G. (eds), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press, 1986 (trad. it. *Scrivere le culture. Poetiche e politiche dell'etnografia*, Milano, Meltemi, 2016).

Coco F., *Introduzione allo studio della dialettologia italiana*, Bologna, Patron, 1982.

Colimberti A., *Ecologia della musica*, Roma, Donzelli, 2004.

Corbin A. *Les cloches de la terre: paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX siècle*, Albin Michel, Paris 1994 (trad. it. *I marcatori uditivi del villaggio* in Bull M., Back L., *Paesaggi sonori* Milano, Il Saggiatore, 2003).

Cook N., *Music: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2000 (trad. it. *Musica. Una breve introduzione*, Torino, Edt, 2005).

Corsi C., Petrobelli P. (a cura di) *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, Atti del Congresso Internazionale di Cividale del Friuli, Roma, Torre d'Orfeo, 1989.

Cortelazzo M., *Avviamento critico allo studio della dialettologia italiana. Problemi e metodi*, Pisa, Pacini, 1972.

Coseriu E., *Linguistica del testo. Introduzione a una ermeneutica del senso*, La Nuova Italia, Roma 1997.

Coseriu E., *Teoria del linguaggio e linguistica generale*, Bari, Laterza, 1971.

Couldry N., *Media, Society, World: Social Theory and Digital Media Practice*, Cambridge, Polity Press, 2012.

- Couldry N., *The myth of 'us': Digital Networks, Political Change and the Production of Collectivity*, in «Information, Communication & Society» 18(6), 2015.
- D'Agostino M., *Sociolinguistica dell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- D'Amico L., *Filmare la musica. Il documentario e l'etnomusicologia visiva*, Roma, Carocci, 2012.
- Darbellay E., *Libertà nella musica occidentale scritta*, in Nattiez J.-J. (a cura di), *Enciclopedia della musica*, vol. 5, Torino, Einaudi, 2005.
- Dardano M., *Dialetti e lingua standard in Italia*, Roma, Il Veltro, 1985.
- Dattilo D. (a cura di), *Fonofanie. Passaggi a Sud*, Rossano, Ferrari editore, 2018.
- Davis B., *Five Village Soundscapes*, in Schafer R. M (ed.), *Music of the Environment States*, University of Michigan, A. R.C. Publications, 1977.
- De Certeau M., *L'invention du quotidien. I Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990 (trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2009).
- De Bartholomaeis V., *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*, Firenze, Le Monnier, 1943.
- De France C., *I fondamenti di un'antropologia filmica*, in Gallini C. (a cura di), *Antropologia visiva. Il cinema*, «La Ricerca Folklorica», 3, San Zeno Naviglio (BS), Grafo Edizioni, 1981.
- Dei F., *Antropologia Culturale*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- De Martino E., *Naturalismo e storicismo nell'etnologia*, Bari, Laterza, 1941.
- De Martino E., *Il mondo magico. Prolegomeni ad una storia del magismo*, Torino, Einaudi, 1948.
- De Martino E., *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre al pianto di Maria*, Torino, Edizioni Scientifiche Einaudi, 1958.
- De Martino E., *Sud e magia*, Milano, Feltrinelli, 1959.
- De Martino E., *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, Il Saggiatore, 1961.
- De Martino E., *Furore, simbolo, valore*, Milano, Il Saggiatore, 1962.
- De Martino E., *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, Torino, Einaudi, 1977.

- De Martino E., Carpitella D., *Una spedizione etnologica in Lucania (30 settembre-31 ottobre 1952)*, in *EM, Roma, Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, I, 1993.
- De Mauro T., *La lingua italiana e i dialetti*, 11 voll., Firenze, La Nuova Italia, 1969.
- De Mauro T., Shigeaki S., *Saussure and Linguistics Today*, Roma, Bulzoni Editore, 1995.
- De Melis F., *Il tarantismo e la musica negli occhi (sul restauro della Meloterapia)*, in Perco D. (a cura di), *Leggende. Riflessioni sull'immaginario*, «La Ricerca Folklorica», 36, San Zeno Naviglio (BS), Grafo edizioni, 1997.
- Derrida J., *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967 (trad. it. Torino, Einaudi, 1971).
- Devoto G., Giacomelli G., *I dialetti delle regioni d'Italia*, Firenze, Sansoni, 1972.
- Di Mitri G. L. (a cura), *L'eredità di Diego Carpitella. Etnomusicologia, antropologia e ricerca storica nel Salento e nell'area mediterranea*, Nardò (LE), Besa, 2002.
- Di Nola A. M., *Gli aspetti magico-religiosi di una cultura subalterna italiana*, Torino, Boringhieri Bollati, 1976.
- Dijk van J., *Digital Divide Research, Achievements and Shortcomings*, «Poetics», 34(4-5), 2006.
- Duranti A., *Culture e discorso*, Milano, Meltemi, 2001.
- Duranti A., *Linguistic anthropology*, London, Cambridge University Press, 1997.
- Durkheim E., *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950 (trad. it. *Sociologia e antropologia*, Roma, Newton Compton, 1976).
- Dusi N., Spaziante L. (a cura di), *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, Milano, Meltemi, 2006.
- Dyson F., *Sounding New Media: Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*, Berkeley, University of California Press, 2009.
- Eco U., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.
- Eisenstein E., *The Printing Revolution in Early Modern Europe*, London, Cambridge University Press, 1983.

- Erlmann V., *Music, Modernity and the Global Imagination*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Erlmann V., *The Politics and Aesthetics of World Music*, in «The World of Music», XXXV, n. 2, 1993.
- Falcone G., *Calabria*, collana "Profilo dei dialetti italiani" a cura di Manlio Cortelazzo, vol. 18, Pisa, Pacini, 1976.
- Fabbri F., *Il suono in cui viviamo*, Milano, il Saggiatore, 2008.
- Fabbri F., *Visualizzare la struttura di una canzone: metodi, vantaggi, problemi*, in Careri E., Ruberti G. (a cura di), *Le forme della canzone*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2014.
- Fabietti U., *Etnografie. Scritture e rappresentazioni dell'antropologia*, Roma, Carocci, 1997.
- Fabietti U., *Storia dell'antropologia*, Bologna, Zanichelli, 2011.
- Ferrara F., Rak M., Abruzzese A., Runcini R. (a cura di), *Sociologia della letteratura*, Roma, Bulzoni, 1978.
- Ferretti R., *Dal Centro Nazionale Studi di Musica Popolare agli Archivi di Etnomusicologia*, in «EM», Roma, Rivista dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia, 1993.
- Fanciullo F., *Prima lezione di dialettologia*, Roma-Bari, Laterza, 2015.
- Fanelli A., *Glauco Sanga, La fiaba: morfologia, antropologia e storia*, *Archivio antropologico mediterraneo* [Online], Anno XXIII, n. 22 (2) | 2020, online dal 31 dicembre 2020, consultato il 18 janvier 2021. URL: <http://journals.openedition.org/aam/3686>; DOI: <https://doi.org/10.4000/aam.3686>
- Fantozzi L., *Georeferenziare i dati geografici con ArcGIS*, Palermo, Flaccovio, 2013.
- Fara G., *Sulla musica popolare in Sardegna*, Nuoro, Ilisso, 1998.
- Favara A., *Corpus di musiche popolari siciliane*, vol. II, Supplemento n. 4, Palermo, Accademia di Scienze Lettere e Arti, 1957.
- Feld S., *From Schizophonia to Schismogenesis: The discourses and Practices of World Music and World Beat*, in Marcus G. E., Meyers F. R. (eds.), *The Traffic in Culture, refiguring art and anthropology*, Berkley-Los Angeles-London, University of California Press, 1995.
- Feld S., *Sound Structure as Social Structure*, «Ethnomusicology», 28(3), 1984.

Feld S., *Filmography of the African Humanities*, Indiana University African Studies, 1972.

Feld S., *Aesthetics as Iconicity of Style, or "Lift-up-over Sounding": Getting Into the Kaluli Groove*, in Feld S., Basso K. (eds.), *Senses of place*, Santa Fe, School of American Research Press, 2003.

Feld S., *Dall'etnomusicologia all'eco-muse-ecologia: leggendo R. Murray Schafer nella foresta tropicale della Papuasias-Nuova Guinea* in Colimberti A. (a cura di), *Ecologia della musica*, Roma, Donzelli, 2004.

Ferrara C., *La musica dei vanniatori o gridatori di piazza notigiani*, Noto, Officina Tipografica Zammit, 1896.

Ferraro G., *Teorie della narrazione. Dai racconti tradizionali all'odierno storytelling*, Roma, Carocci, 2020.

Ferretti R., *Dal Centro Nazionale Studi di Musica Popolare agli Archivi di Etnomusicologia*, «EM», I, 1993.

Finnegan R., *Literacy and Orality. Studies in the Technology of Communication*, Oxford-New York, Basil Blackwell, 1988.

Finnegan R., *Oral Literature in Africa*, Oxford, Clarendon Press, 1970.

Finnegan R., *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*, London, Cambridge University Press, 1977.

Finnegan R., *Oral Literature in Africa*, Cambridge, Open Book Publishers, 2011.

Foley J. M., *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.

Foley J. M., *The Singer's Contest: Conceptions of Poetics in Ancient Greece*, Ithaca, Cornell University Press, 1995.

Foley J. M., *How to Read an Oral Poem*, Chicago, University of Illinois Press, 2002.

Foucault M., *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971.

Gallini C., *Il consumo del sacro*, Bari, Laterza, 1977.

Gallini C., *Il documentario etnografico 'demartiniano'*, in Ead., *Antropologia visiva. Il cinema*, «La Ricerca Folklorica», 3, San Zeno Naviglio (BS), Grafo edizioni, 1981.

Gallini C., Faeta F. (a cura di), *I viaggi nel Sud di Ernesto De Martino*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

Geertz C., *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973 (trad. it. *Interpretazione di culture*, Bologna, Il Mulino 1998).

Ghirardini C., *Il nomos dell'improvvisazione poetica in ottava rima in Italia centrale, Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi*, 2, 2018. http://rivista.clionet.it/vol2/societa-e-cultura/storie_paese/ghirardini-il-nomos-dell-improvvisazione-poetica-in-ottava-rima-in-italia-centrale

Ghirardini C., *La torre di Gualandi fu la meta*, 2020a. <https://www.lentopede.eu/ottava/landitazzini/>

Ghirardini C., *La «chiamata giusta e naturale»*. L'improvvisazione poetica in ottava rima in Italia centrale. «Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio», 14(1), 2020b. <https://doi.org/10.4396/202012>.

Giacomarra M. (a cura di), *Epica e storia*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2005.

Giannattasio F., *Il concetto di musica*, Roma, Bulzoni, 1998.

Giannattasio F., *Etnomusicologia, musica popolare e folk revival in Italia: il futuro non è più quello di una volta*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2011.

Giannattasio F., *Il concetto di musica. Contributi e prospettive della ricerca etnomusicologica*, Roma Carocci, 1992.

Giordano G., *Tradizioni musicali fra liturgia e devozione popolare in Sicilia*, in «Suoni e Culture», 2, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2021.

Giuriati G., *Trascrizione*, in Agamennone M., Facci S., Giannattasio F., Giuriati G. (a cura di), *Grammatica della musica etnica*, Roma, Bulzoni, 1991a.

Giuriati G., *Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Grammatica della musica etnica*, Roma, Bulzoni, 1991b.

Giuriati G., *L'attività del CNSMP in alcuni scritti di Giorgio Nataletti, Ernesto De Martino e Diego Carpitella*, in «EM», Roma, Annuario degli Archivi di etnomusicologia dell'Accademia nazionale di S. Cecilia, 1993.

Giuriati G., *Scrivere i suoni: una prospettiva interculturale*, in Ferrari F. (a cura di), *Scrivere la musica: per una didattica delle notazioni*, Torino, EDT, 1999.

Giuriati G. (a cura di), *Etnomusicologia applicata: prospettive e problemi*, Fondazione Giorgio Cini/Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati, Roma, 2019.

Godart L., *L'invenzione della scrittura. Dal Nilo alla Grecia*, Torino, Einaudi, 2011.

- Goehr L., *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Ithaca, Clarendon Press, 1992.
- Goody J. (ed.), *Literacy in Traditional Societies*, London, Cambridge University Press, 1968.
- Goody J., *The Domestication of the Savage Mind*, London, Cambridge University Press, 1977 (trad. it. *L'addomesticamento del pensiero selvaggio*, Milano, Franco Angeli, 1981).
- Goody J., *The Interface Between the Written and the Oral*, London, Cambridge University Press, 1987 (trad. it. *Il suono e i segni: l'interfaccia tra scrittura e oralità*, Milano, il Saggiatore, 1989).
- Goody J., *The Logic of Writing and the Organization of Society*, London, Cambridge University Press, 1986 (trad. it. *La logica della scrittura e l'organizzazione della società*, Torino, Einaudi, 1988).
- Goody J., *The Power of the Written Tradition*, Washington-London, Smithsonian Institution Press, 2000 (trad. it. *Il potere della tradizione scritta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002).
- Goody J., Watt I. P., *The Consequences of Literacy*, in «Comparative Studies in Society and History», 5, 1963 (trad. it. *Le conseguenze dell'alfabetizzazione*, in *Linguaggio e società*, a cura di P.P. Giglioli, Bologna, il Mulino, 1973).
- Grafton A., *The Footnote. A Curious History*, Harvard University Press, 1999 (trad. it. *La nota a piè di pagina. Una storia curiosa*, Milano, Editrice Bibliografica, 2021).
- Gramsci A., *Quaderni dal Carcere*, (a cura di Valentino Gerratana), Torino, Einaudi, 1977.
- G7rassi C., Sobrero A. A., Telmon T., *Fondamenti di Dialettologia Italiana*, Roma-Bari, Laterza, 1997.
- Grimshaw A., *The Ethnographer's Eye. Ways of Seeing in Anthropology*, London, Cambridge University Press, 2001.
- Guggino E., *I canti e la magia*, Palermo, Sellerio, 2004.
- Guizzi F., *Guida alla musica popolare in Italia. Gli strumenti della musica popolare in Italia*, vol. 3, Lucca, Lim, 2003.
- Hayles N. K., *Writing machines*, Boston, The MIT Press, 2002.
- Hayles N. K., *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*, Notre Dame, Notre Dame University Press, 2008.

Han B. C., *The Crisis of Narration*, Cambridge, Polity, 2024 (trad. it. *La crisi della narrazione. Informazione, politica e vita quotidiana*, Torino, Einaudi, 2024).

Han B. C., *Müdigkeitsgesellschaft*, Berlin Verlag, Matthes & Seitz, 2010 (trad. it. *La società della stanchezza*, Milano, Nottetempo, 2020).

Han B. C., *Im Schwarm Ansichten des Digitalen*, Berlin Verlag, Matthes & Seitz, 2015 (trad. it. *Nello sciame: Visioni del digitale*, Milano, Nottetempo, 2015).

Haraway D., *Manifestly Haraway*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2016 (trad. it. *Manifesto cyborg: donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano, Feltrinelli, 1999).

Havelock E. A., *Preface to Plato*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1963 (trad. it. *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Roma-Bari, Laterza, 1973).

Havelock E. A., *Origins of Western Literacy*, Toronto, Ontario Institute for Studies in Education, 1976 (trad. it. *Dalla A alla Z. Le origini della civiltà della scrittura*, Genova, il Melangolo, 1993).

Havelock E. A., *The Greek Concept of Justice: From Its Shadow in Homer to Its Sub in Plato*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1978 (trad. it. *La nascita della coscienza*, Bari, Laterza, 1981).

Havelock E. A., *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven-London, Yale University Press, 1986 (trad. it. *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1987).

Herzfeld M., *Anthropology. Theoretical Practice in Culture and Society*, Oxford, Blackwell, 2001 (trad. it. *Antropologia. Pratica della teoria nella cultura e nella società*, Firenze, SEID, 2006).

Hjelmslev L., *Omkring Sprogteoriens Grundlaeggelse*, Kobenhavn, Bianco Lunos Bogtrykkeri, 1943 (trad. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1987).

Hobbs R., *Digital and Media Literacy: A Plan of Action*, The Aspen Institute, 2010.

Horton R., Finnegan R. (eds), *Modes of Thought: Essays on Thinking in Western and Now-Western Societies*, London, Faber, 1973.

Imbriani E., *F come Folklore*, Bari, Progedit, 2022.

- Innis H., *Empire and Communications*, Oxford, Clarendon Press, 1950 (trad. it. *Impero e comunicazioni*, Roma, Meltemi, 2001).
- Innis H., *The Bias of Communication*, Toronto, University of Toronto Press, 1951 (trad. it. *Le tendenze della comunicazione*, Milano, SugarCo, 1982).
- Ito M., *Hanging Out, Messing Around, and Geeking Out: Kids Living and Learning with New Media*, Cambridge, MIT Press, 2010.
- Jakobson R., *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963 (trad. it. *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966).
- Jakobson R., *Magia della parola*, a cura di K. Pomorska, Roma, Bari, Laterza, 1980.
- Jedlowski P., *Storie Comuni*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.
- Jenkins H., *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York University Press, 2006 (trad. it. *Convergenza culturale*, Milano, Apogeo, 2014).
- Jousse M., *L'anthropologie du geste*, Paris, Editions Gallimard, 1974 (trad. it. *L'antropologia del gesto*, Roma, Edizioni Paoline, 1979).
- Jousse M., *Le style oral rythmique mnemotechnique chez les Verbo-moteurs*, Paris, Beauchense, 1925.
- Julien J.-R., *Musique et publicité: Du cri de Paris aux messages publicitaires radiophoniques et télévisés*, Paris, Flammarion, 1989 (trad. it. *Musica e pubblicità. Dai gridi medievali ai jingle radiotelevisivi*, Milano, UNICOPLI, 1992).
- Kezich G., *I poeti contadini*, Roma, Bulzoni, 1986.
- Kluckhohn C., *Mirror for Man: The Relation to Anthropology to Modern Life*, New York, Whittlesey House, 1949 (trad. it. *Lo specchio dell'uomo*, Milano, Garzanti, 1979).
- Lamanna A., *Così parla Mesoraca. Dialecto e lingua di un paese della Calabria*, (con CD-ROM), Perugia, Era Nuova, 1998.
- Lamanna A. et al., *D'altro canto. Scenari contemporanei della musica popolare umbra*, Perugia, Egea, 2014.
- Lamanna A., *Calabria Sound System. Musiche tradizionali, lessico e oralità contemporanea* (con allegati 2CD e 1DVD), Perugia, Morlacchi, 2019.
- Leante L., *Primo contributo a una bibliografia su etnomusicologia e world music*, in «EM. Annuario degli Archivi di Etnomusicologia» Accademia di Santa Cecilia, n. 1, Roma, Squilibri, 2003.

- Lepschy G. (a cura di), *Storia della linguistica*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Leroi-Gourhan A., *Le Geste et la Parole II. La Mémoire et les rythmes*, Parigi, A. Michel, 1965 (trad. it. *Il gesto e la parola II. La memoria e i ritmi*, Milano, Mimesis, 2018).
- Lévi-Strauss C., *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958 (trad. it. *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore, 1966).
- Lévi-Strauss C., *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962 (trad. it. *Pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore, 1964).
- Lévi-Strauss C., *Myth and Meaning: Five Talks for Radio*, Buffalo, University of Toronto Press, 1978 (trad. it. *Mito e significato*, Milano, Il Saggiatore, 1995).
- Leydi R., *La musica dei primitivi*, Milano, Il Saggiatore, 1961.
- Leydi R., Mantovani S., *Dizionario della musica popolare europea*, Milano, Bompiani, 1970.
- Leydi R., *I canti popolari italiani*, (con la collaborazione di Sandra Mantovani e Cristina Pederiva), Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1973.
- Leydi R., *L'altra musica: etnomusicologia. Come abbiamo incontrato e creduto di conoscere le musiche*, Firenze, Giunti, 1991.
- Leydi R., *Gli strumenti musicali e l'etnografia italiana (1881-1911)*, Lucca, LIM, 1996a.
- Leydi R. *Guida alla musica popolare in Italia. Forme e strutture*, Lucca, LIM, 1996b.
- Leydi R. (a cura di), *Guida alla musica popolare in Italia 2. I repertori*, Lucca, Lim, 2001.
- Licht A., *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*, New York, Rizzoli International, 2007.
- Lyotard J. F., *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979 (trad. it. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1981).
- Lomax A., *Folk Song Style and Culture*, Abingdon, Routledge, 1978.
- Lomax A., *L'anno più felice della mia vita. Un viaggio in Italia 1954-1955*, a cura di Plastino G., Milano, Il Saggiatore, 2008.
- Lombardi Satriani R., *Canti popolari calabresi*, vol. I, Napoli, Casa Ed. Alcione, 1929.

Lombardi Satriani L. M., *Antropologia culturale e analisi della cultura subalterna*, Milano, Rizzoli, 1997.

Loporcaro M., *Profilo linguistico dei dialetti italiani*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

Lord A. B., *The Singer of Tales*, London, Cambridge University Press, 1960 (trad. it. *Il cantore di storie*, Lecce, Argo, 2005).

Lurija A. R., *Storia sociale dei processi cognitivi*, Firenze, Giunti-Barbera, 1976.

Macchiarella I. (a cura di), *Fra oralità e scrittura: studi sulla musica calabrese*, Ricerche Musicali dell'A.M.A. Calabria Musicali, Lamezia Terme, A.M.A. Calabria, 1995.

Macchiarella I., *Tradizione orale e tradizione scritta della musica. Il caso del falsobordone*, in «Culture Musicali» IX (1-2), nuova serie, 1990a.

Macchiarella I., *Colto e popolare in musica? Alcune riflessioni* in «Culture Musicali» IX (1-2), nuova serie, 1990b.

Macchiarella I., *Analisi ed etnomusicologia. Una introduzione*, in «Bollettino di analisi e teoria musicale» VII-1, 2000.

Magli I., *Introduzione all'antropologia culturale. Storia, aspetti e problemi della teoria della cultura*, Roma-Bari, Laterza, 1989.

Magrini T., Bellosi G., *Vi do la buonasera. Studi sul canto popolare in Romagna: il repertorio lirico*, Bologna, Clueb, 1982.

Magrini T., *Béla Bartók il ricercatore*, in Bartók B., *Il musicista, il didatta, il ricercatore*, Milano, Ricordi, 1981.

Magrini T., *Universi sonori. Introduzione all'etnomusicologia*, Torino, Einaudi, 2002.

Malinowski B., *Argonauts of the Western Pacific*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1922 (trad. it. *Argonauti del Pacifico occidentale. Riti magici e vita quotidiana nella società primitiva*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011).

Malinowski B., *A Scientific Theory of Culture and Other Essays*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1944 (trad. it. *Teoria scientifica della cultura*, Milano, Feltrinelli, 1962).

Manovich L., *The Language of New Media*, Cambridge, MIT Press, 2002 (trad. it. *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares, 2012).

Marazzi A., *Antropologia della visione*, Roma, Carocci, 2008.

Marcato G. (a cura di), *Dialetto. Uso, funzione, forma*, Padova, Unipress, 2009

- Marcato C., *Il plurilinguismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012.
- Marcato G. (a cura di), *Scrittura, dialetto e oralità*, Padova, Cleup, 2012.
- Marcus G., Fisher M., *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*, Chicago, Chicago University Press, 1986 (trad. it. *L'antropologia come critica culturale*, Roma, Meltemi, 1998).
- Mariani R., *Sentite che ve dice er sor Capanna*, Roma, Editrice I Dioscuri, 1981.
- Marucci V., *Stornelli romani*, Roma, Salerno Editrice, 1984.
- Maturi P., *I suoni delle lingue, i suoni dell'italiano*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- Mattesini E., *L'Umbria*, in Bruni F. (a cura di), *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, UTET, Torino, 1992.
- Mattesini E., *L'Umbria*, in Cortelazzo M., Marcato C., De Blasi N., Clivio G. P. (a cura di), *I dialetti italiani. Storia, struttura, uso*, Torino, UTET, 2002.
- Mauss M., *Manuel d'ethnographie*, Paris, Payout, 1947 (trad. it. *Manuale di etnografia*, Milano, Jaca Book, 1969).
- Mauss M., *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.
- Mauss M., *Les Techniques du corps*, in « Journal de Psychologie », XXXII (3-4), 1936 (trad. it. *Le tecniche del corpo*, Pisa, Edizioni ETS, 2018).
- Mazzatinti G., *Canti popolari Umbri. Raccolti a Gubbio*, Bologna, Arnaldo Forni Editore, Ristampa dell'edizione di Bologna 1883.
- McCartney A., *Soundwalking: Creating Moving Environmental Sound Narratives*, in *The Oxford Handbook of Mobile Music Studies*, Volume II, ed. Sumanth Gopinath e Jason Stanyek, New York, Oxford University Press, 2014.
- McKitterick M., *Print, Manuscript and the Search for Order, 1450-1830*, London, Cambridge University Press, 2003 (trad. it. *Testo stampato e testo manoscritto. Un rapporto difficile, 1450-1830*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2005).
- McLuhan M., *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw Hill, 1964.
- McLuhan M., *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962 (trad. it. *Galassia Gutenberg*, Roma, Armando Editore, 2004)

- Menetti E., *Le forme brevi della letteratura*, Roma, Carocci Editore, 2019.
- Merriam A., *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press, 19764 (trad. it. *Antropologia della musica*, Palermo, Sellerio, 1983).
- Meyrowitz J., *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*, Oxford, Oxford University Press, 1985.
- Micheli G., *Storia della canzone romana*, Roma, Newton Compton, 1989.
- Miller D., *Tales from Facebook*, Cambridge, Polity Press, 2011.
- Mills M. A., *Tradizione orale*, in *Enciclopedia delle religioni*, diretta da Mircea Eliade, Milano, Jaca Book, 1994.
- Mincu M. P., *Mito-fiaba-canto narrativo. La trasformazione dei generi letterari* Roma, Bulzoni, 1986.
- Minelli M., *Memorie e possessione*, Perugia, Morlacchi, 2007.
- Molino J., *L'imbroglione dell'oralità*, in Vecoli C. (a cura di), *La musica tra scrittura e oralità*, Torino, ETS, 1982.
- Molino J., *Musical Fact and the Semiology of Music*, in «Music Analysis», 9(2), 1990 (trad. it. *Fatto musicale e semiologia della musica*, «Eunomio», nn. 2-3, 1986, n.4, 1987).
- Molino J., *Che cos'è l'oralità musicale*, in J.-J. Nattiez (a cura di), *Enciclopedia della musica*, Vol. V, Torino, Einaudi, 2005.
- Mollica A., Dolci R., Pichiassi M. (a cura di), *Linguistica e Glottodidattica. Studi in onore di Katerin Katerinov*, Perugia, Guerra, 2008.
- Moretti G., *Umbria*, Pisa, Pacini, 1987.
- Murray J. H., *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*, London, The MIT Press, 2017.
- Nagy G., *Homeric Questions*, Austin, University of Texas Press, 1996.
- Nakamura L., *Digitizing Race: Visual Cultures of the Internet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.
- Nataletti G., *Voci della vecchia Roma*, in
- Nattiez J. J., *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Bougois, 1987 (trad. it. *Musicologia generale e semiologia*, Torino, Edt, 1989).

- Nattiez J. J., *Modelli linguistici e analisi delle strutture musicali*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 35 (1-2), 2000.
- Nattiez J. J., *Etnomusicologia*, in *Enciclopedia della musica*, vol. 2, Torino, Einaudi, 2002.
- Nattiez J. J., Bent M., Dalmonte R., Baroni M (a cura di), *L'Unità della musica in Enciclopedia della musica*, vol. V., Torino, Einaudi, 2005.
- Nencioni G., *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, in «Strumenti critici», X, 29, 1976
- Nigra C., *Canti popolari del Piemonte*, 2 voll., Torino, Einaudi 1974.
- Nikolaj T., *Fondamenti di fonologia*, Torino, Einaudi, 1971.
- Norman K., *Sounding Art: Eight Literary Excursions through Electronic Music*, Ashgate, Aldershot, Hampshire, 2004.
- Oliver J., *Oral Composition and 'Beowulf': Evidence from Medieval Irish*, «Speculum», 44(3), 1969, 395-416.
- Olivier De Sardan J., *La politica del campo. Sulla produzione di dati in antropologia, Vivere l'etnografia*, in Cappelletto F. (a cura di), Firenze, SEID, 2009.
- Olson D., *The World on Paper: The Conceptual and Cognitive Implications of Writing and Reading*, London, Cambridge University Press, 1994.
- Ong W. J., *Interfaces of the Word*, Ithaca, Cornell University Press, 1977 (trad. it. *Interfacce della parola*, Bologna, il Mulino, 1989).
- Ong W. J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London-New York, Methuen, 1982 (trad. it. *Oralità e scrittura*, Bologna, il Mulino, 1986).
- Ong W. J., *System, Space and Intellect in Renaissance Symbolism*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», n. 18, 1956.
- Ong W. J., *The Presence of the Word*, New Haven, Yale University Press, 1967 (trad. it. *La presenza della parola*, Bologna, il Mulino, 1970).
- Ong W. J., *La logica della scrittura e l'organizzazione della società*, Torino, Einaudi, 1988.
- Pacini H. D., *World music e World beat*, in *Enciclopedia della Musica. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001.
- Paggi S., *Filmare le culture: un'introduzione all'antropologia visiva*, Carocci, Roma, 2008.

- Panofsky E., *Perspective as Symbolic Form*, New York, Zone Books, 1991.
- Paparelli S., *Vedo luce e sento fiato*, in *Li pintori del presepio*, Provincia di Terni, 1999.
- Papacharissi Z., *Affective Publics: Sentiment, Technology, and Politics*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- Paparelli V., *Feste e riti popolari d'inverno. Scheggino: la Vecchiarella*, in «I giorni cantati», n. 6, 1975.
- Paparelli V., *Considerazioni sul Cantamaggio*, in «Indagini», n. 2, Terni, 1991.
- Paparelli V., *Le feste rituali del ciclo natalizio nel Ternano. Le Pasquelle*, in *Li pintori del presepio*, Terni, Provincia di Terni, 1999.
- Paparelli V., *L'Umbria cantata. Musica e rito in una cultura popolare*, (con 4 cd), Roma, Squilibri, 2008.
- Parry M., *L'éphitète traditionnelle dans Homère*, Paris, Société Editrice des Belles Lettres, 1928.
- Parry M., *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style*, in «Harvard Studies in Classical Philology», 41, 1930.
- Parry M., *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. II: The Homeric Language as the Language of an Oral Poetry*, in «Harvard Studies in Classical Philology», 43, 1932.
- Parry M., Lord A. B., *Serbocroatian heroic songs*, collected by Milman Parry, edited and translated by Albert Bates Lord, Harvard, Harvard University Press, 1953.
- Parry M., *The Making of the Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, a cura di Adam Parry, Oxford, Clarendon Press, 1971.
- Pavanello M., *Fare antropologia. Metodi per la ricerca etnografica*, Bologna, Zanichelli, 2009.
- Perissinotto A., *Raccontare*, Roma-Bari, Laterza, 2020.
- Pesaresi C., *Applicazioni GIS. Principi metodologici e linee di ricerca*, Torino, UTET Università, 2017.
- Petrobelli P. (a cura di), *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, Cividale del Friuli, Associazione per lo Sviluppo degli Studi Storici ed Artistici di Cividale del Friuli, 1980.

- Pettinato G., *Ebla. Un impero inciso nell'argilla*, Milano, Mondadori, 1979.
- Pianta B., *Cultura popolare*, Milano, Garzanti, 1982.
- Pistacchi M., *Vive voci. L'intervista come fonte di documentazione*, Roma, Donzelli, 2010.
- Pitrè G., *Canti popolari siciliani*, Roma, Soc. Ed. del Libro Italiano, 1940.
- Plastino G. (a cura di), *La musica folk*, Milano, Il Saggiatore, 2016.
- Plastino G., *I suoni, la memoria, i segni*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1995.
- Portelli S., *La canzone popolare: memoria e storia. Istituto per la storia dell'Umbria contemporanea*, Perugia, Guerra, 1992.
- Portelli A., *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*, Roma, Donzelli, 2017.
- Portoghesi Tuzi G., *La canzone romana come rappresentazione della "romanità" in Adamo G. (a cura di), Il canto popolare nel Lazio*, Roma, Squilibri, 2003.
- Pratella F. B., *Etnofonia di Romagna*, Udine, Istituto delle edizioni accademiche, 1938.
- Pratella F. B., *Primo documentario per la storia dell'etnofonia in Italia*, 2 voll., Udine, Idea, 1941.
- Pratella F.B., *Saggio di gridi, canzoni, cori e danze del popolo italiano*, Bologna, Bongiovanni, 1919.
- Prins H.E.L. & Bishop B., *Digital Technology and the Future of Visual Anthropology*, in «Visual Anthropology», 15(2), 2002.
- Pristerà P., *Per la definizione dell'isoglossa CA/MU nei dialetti calabresi mediani*, in *Quaderni del Dipartimento di Linguistica2*, Università della Calabria, Cosenza, Brenner, 1989.
- Propp V. J., *Morfologija skazki*, Leningrad, Academia, 1928 (trad. it. *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966).
- Propp V. J., *Narodyne liriceskie pesni*, Leningrad, Sovetsky Pisatel', 1961 (trad. it. *I canti popolari russi*, Torino, Einaudi 1966).
- Quine W. V., *Word and Object*, Cambridge, MIT Press, 1960 (trad. it. *Parola e oggetto*, Milano, Il Saggiatore, 2008).

Radcliffe-Brown A. R., *Method in Social Anthropology. Selected Essays*, Chicago, University of Chicago Press, 1958.

Radtke E., *Il problema della regressione dialettale*, in Romanello M. T., Tempesta I. (a cura di), *Dialetti e lingue nazionali*, Roma, Società di Linguistica Italiana, 1995.

Rak M., *Immagine e scrittura*, Napoli, Liguori, 2003.

Rak M., *Da Cenerentola a Cappuccetto rosso. Breve storia illustrata della fiaba barocca*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

Rak M., *Logica della fiaba*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.

Rak M., *Napoli civile*, Lecce, Argo, 2021.

Rheingold H., *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*, Cambridge, MIT Press, 2000.

Rettberg J. W., *Seeing Ourselves Through Technology: How We Use Selfies, Blogs and Wearable Devices to See and Shape Ourselves*, London, Palgrave Macmillan, 2014.

Ricci A., Tucci R., *Schemi ritmici, stile formulare e tecniche della memoria nel canto popolare calabrese*, in *I Canti di Raffaele Lombardi Satriani. La poesia cantata nella tradizione popolare calabrese*, Lamezia Terme, A.M.A. Calabria 9, 1997.

Ricci A., *Ascoltare il mondo. Antropologia dei suoni in un paese del Sud d'Italia*, Roma, Il Trovatore, 1996.

Ricci A., *I suoni e lo sguardo. Etnografia visiva e musica popolare nell'Italia centrale e meridionale*, Milano, Franco Angeli, 2007.

Ricci A., *Il paese dei suoni. Antropologia dell'ascolto a Mesoraca (1991-2011)*, Roma, Squilibri, 2012.

Ricci A., *Il secondo senso. Per un'antropologia dell'ascolto*, Milano, Franco Angeli, 2016.

Rigotti E., *Principi di teoria linguistica*, Brescia, La Scuola, 1983.

Rivoltella P. C. (a cura di), *L'audiovisivo e la formazione. Metodi per l'analisi*, Padova, CEDAM, 1998.

Rohlfs G., *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti. Sintassi e formazione delle parole*, Vol. III, Torino, Einaudi, 1969.

- Roncaglia G., *L'età della frammentazione. Cultura del libro e scuola digitale*, Roma-Bari, Laterza, 2018.
- Ronzon F., *Il rumore del mondo*, Verona, QuiEdit, 2010.
- Rosa H., *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*, New York, Columbia University Press, 2013.
- Rossi N., Meloni S. (a cura di), *La tradizione poetica della provincia del Medio Campidano. Componenti in lingua sarda*, Dolianova, Grafica del Parteolla, 2008.
- Rossi P. (a cura di), *Il concetto di cultura*, Torino, Einaudi, 1970.
- Rouch J., *Le film ethnographique*, in Poirer J. (ed.) *Ethnologie générale*, Paris, Gallimard, 1968.
- Rouch J., *Ciné-ethnography*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.
- Rouget G., *Un film expérimental: Batteries Dogon. Éléments pour une étude des rythmes*, in «L'Homme», V (2), 1965.
- Ruffino G. (a cura di), *Lingue e culture in Sicilia*, 2 voll., Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 2013.
- Ruggeri D., Batinti A., *Lingua e dialetto ad Anzi*, Potenza, Il Salice, 1992.
- Rusu V., *Dialettologia generale*, Bologna, Zanichelli, 1985.
- Ruwet N., *Méthodes d'analyse en musicologie* in «Revue belge de musicologie», 20, 1966 (trad. it. in *Linguaggio, musica, poesia*, Torino, Einaudi, 1983).
- Sachs C., *The History of Musical Instruments*, London, Dent, 1977 (trad. it. *Storia degli strumenti musicali*, Milano, Mondadori, 1996).
- Salinari C., *La poesia comico-realistica e la poesia popolareggiante*, in *Storia della letteratura italiana*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- Sanfilippo M., *Lo stornello: una forma musicale tra mondo contadino e tradizioni urbanizzate* in Adamo G. (a cura di), *Il canto popolare nel Lazio*, Roma, Squilibri, 2003.
- Santangeli G., *Quando Roma cantava*, Roma, Nuova Editrice Spada, 1986.
- Santucci F., *Stornelli Umbri*, in «Lares», XXXII, (3-4), 1966.
- Santucci F., *Fra ottocento e novecento. Canti popolari Umbri di protesta*, in «La nuova Sardegna», Sassari, LXXVII, n. 190, 1967.

Sapir E., *Language. An Introduction to the Study of Speech*, New York, Harcourt, Brace and Co, 1921 (trad. it. *Il linguaggio. Introduzione alla linguistica*, Torino, Einaudi, 1978).

Sassu P., *Il racconto di una cultura*, in AA.VV., *Premana*, Milano, Silvana Editoriale, 1979.

Saussure F. de, *Cours de linguistique générale*, a cura di Ch. Bally e A. Sechehaye, Lausanne-Paris, Payot, 1916 (trad. it. *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1967).

Sbardella L., *Oralità. Da Omero ai mass media*, Roma, Carocci, 2014.

Scarnecchia P., *Musica popolare e musica colta*, Milano, Jaca Book, 2000.

Schaeffner A., *Origine des instruments de musique*, Paris, Payot, 1968 (trad. it. *Origine degli strumenti musicali*, Palermo, Sellerio, 1987).

Schaeffer P., *À la recherche de la musique concrète*, Paris, Éditions du Seuil, 1952.

Schaeffer P., *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.7

Schafer R. M., *The Tuning of the World*, Toronto-New York, McClelland & Stewart, 1977 (trad. it. *Il paesaggio sonoro*, Milano, Unicopli, 1977).

Schafer R. M., *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Vermont, Destiny Books, 1994.

Schmandt-Besserat D., *How Writing Come About*, Austin, University of Texas Press 1996.

Scrivano F., *Diario e narrazione*, Macerata, Quodlibet, 2014.

Scrivano F., *La fiaba prima della fiaba nella novella italiana dal Due al Seicento*, Perugia, Morlacchi, 2018.

Scrivano F., *Oggi il racconto. Come resistere alla banalità dell'informazione*, Roma, Meltemi, 2017.

Segre C., *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001.

Segre F. (a cura di), *Musiche della tradizione ebraica in Piemonte*, Roma, Squilibri, 2015.

- Seppilli T., *Sud e magia. Ricerca etnografica e cinema documentario sul Mezzogiorno d'Italia nel secondo dopoguerra*, in Id. (a cura di), *La medicina popolare in Italia*, «La Ricerca Folklorica» 8, San Zeno Naviglio (BS), Grafo Edizioni 1983.
- Sereni E., *Note sui canti tradizionali del popolo Umbro*, in «Cronache Umbre», II, 51, n. 4-6, 1959.
- Severi C., *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*, Torino, Einaudi, 2004.
- Šklovskij V.B., *O teorii prozy*, Moskva, Teoretičeskâ Rabota, 1925 (trad. it. *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976).
- Shultz E. A., Lavenda R. M., *Cultural Anthropology. A Perspective on the Human Condition*, St. Paul, West Publishing Co, 1990 (trad. it. *Antropologia culturale*, Bologna, Zanichelli, 2010).
- Signorelli A., *Antropologia culturale*, Milano, McGraw Hill, 2011.
- Simone R., *Fondamenti di linguistica*, Roma-Bari, Laterza, 1990.
- Simone R., *La terza fase. Forme di sapere che stiamo perdendo*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- Simone R., *Scrivere, leggere e capire*, in «Quaderni storici», 13, 1978.
- Singer M., *When a Great Tradition Modernized*, New York, Praeger, 1972.
- Sobrero A., Romanello M. T., *L'italiano come si parla in Salento*, Lecce, Milella, 1981.
- Sobrero A., M., *L'istinto di narrare*, Roma, Edizione Nuova Cultura, 2008.
- Sorgi O. (a cura di), *I mercati storici in Sicilia*, Palermo, Regione Siciliana, 2006.
- Sottile R. (a cura di), *Parole al dettaglio. Voci e toponimi dal mercato*, in Sorgi O. (a cura di), *I mercati storici in Sicilia*, Palermo, Regione Siciliana, 2006.
- Southworth M. F., *The sonic environment of cities*, Cambridge, MIT Press, 1967.
- Sparagna A., *La tradizione musicale a Maranola*, Roma, Bulzoni, 1983.
- Sparagna A., Tucci R., *La musica popolare nel Lazio*, Roma, Master Print, 1990.
- Spini S. (a cura di), *Antropologia visiva. La fotografia*, «La Ricerca Folklorica», 2, San Zeno Naviglio (BS), Grafo Edizioni, 1980.
- Spriano P. (a cura di), *Antonio Gramsci, Lettere dal carcere*, Torino, Einaudi, 2014.

Staiti N7., *Ascoltate miei cari signori. Le musiche di tradizione orale in Italia*, Udine, Nota, 2021a.

Staiti N., *Lo spazio della musica. Contributo a una riflessione su suoni e comportamenti operazionali*, in Cosentino A., Di Mauro R., Giordano G. (a cura di), *Sounding frames, Itinerari di musicologia visuale. Scritti in onore di Giorgio Adamo*, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino, 2021b.

Staiti N., *Music in Kosovo: Rhythmical Structures and Anthropological Questions*, in Id. (a cura di), *Urban Music in the Balkans: drop-out ethnic identities or a historical case of tolerance and global thinking?*, Tirana, Asmus, 2006.

Staiti N., *Strutture metriche nelle musiche dei Balcani centrali*, Roma, Il Saggiatore Musicale, vol. XII (1), 2005.

Straniero M. L., Jona E. (a cura di), *Cantacronache: un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, Torino, DDT & Scriptorium, 1995.

Straniero M. L., *Memorie di Cantacronache*, in Jona E., Straniero M. L. (a cura), *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, CREL, Scriptorium, Settore università Paravia, 1996.

Street B., *Literacy in Theory and Practice*, London, Cambridge University Press, 1984.

Tannen D., *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy*, in «Linguistic Society of America», *Language* 58, (1) 1982.

Taylor T. D., *Global Pop, World Music, World Markets*, New York, Routledge, 1997.

Thompson S., *The Folktale*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1946 (trad. it. *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano, Il Saggiatore, 2016).

Tommasini N., *Folklore, magia, mito o religiosità popolare*, Bari, Ecumenica Editrice, 1980.

Tonelli V., *Vino e Romagna contadina*, Imola, Grafiche Galeati, 1989.

Toop D., *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*, London, Serpent's Tail, 1995.

Truax B., *7 Acoustic Communication*, Westport, Ablex Publishing, 2001.

Trumper J., Maddalon M., *L'italiano regionale tra lingua e dialetto*, Cosenza, Brenner, 1985.

Trumper J., Maddalon M., *Converging Divergence and Diverging Convergence: The Dialect- Language Conflict and Contrasting Evolutionary Trends in Modern Italy*, in

Auer P. (Ed.), *Variation and Convergence: Studies in Social Dialectology*, Berlin & New York, De Gruyter, 1988.

Trumper J., Rizzi L. Il problema sintattico di CA/MU nei dialetti calabresi mediani', Cosenza, «Quaderni del Dipartimento di Linguistica» (2), Università della Calabria, 1985.

Tucci R. (a cura di), *Le voci, le opere e le cose. La catalogazione dei beni culturali demoetnoantropologici*
<http://www.iccd.beniculturali.it/it/152/pubblicazioni-iccd/4507/le-voci-le-opere-e-le-cose-la-catalogazione-dei-beni-culturali-demoetnoantropologici>

Turkle S., *Alone Together: Why We Expect More From Technology and Less From Each Other*, New York, Basic Books, 2011.

Turner V., *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publications, 1982 (trad. it. *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino, 1986).

Turner V., *The Anthropology of Performance*, New York, PaJ Publications, 1986 (trad. it. *Antropologia della performance*, Bologna, il Mulino, 1993).

Valla D., *Frammenti di canzoni sarde*, in «Archivio Storico Sardo», III, 1907.

Valeri V., *La scrittura. Storia e modelli*, Roma, Carocci, 2001.

Vansina J., *De la tradition orale. Essai de méthode historique*, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 1961 (trad. it. *Tradizione orale. Saggio di metodologia storica*, Roma, Officina Edizioni, 1977).

Vansina J., *Oral Tradition as History*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.

Volli U., *Manuale di semiotica*, Roma-Bari, Laterza, 2000.

Wagner M. L., *La poesia popolare sarda*, Cagliari-Sassari, Stabilimenti tipografici G. Nontorsi, 1907.

West M. L., *The Making of the Iliad: Disquisition and Analytical Commentary* (Oxford, 2011; online edn, Oxford Academic, 30 Apr. 2015),
<https://doi.org/10.1093/acprof:osobl/9780199590070.001.0001>

Westerkamp H., *Linking Soundscape Composition and Acoustic Ecology*, in «Organised Sound», 7(1), London, Cambridge University Press, 2002.

Whorf B. L., *Language, Thought, and Reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*, J. B. Carrol (ed), Cambridge, MIT Press, 1956 (trad. it. *Linguaggi, pensiero e realtà*, Torino, Boringhieri, 1970).

Yates F. A., *The Art of Memory*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966 (trad. it. *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972).

Zaganelli G., *Dalla lingua all'immagine. Studi di semiotica testuale*, Milano, Lupetti, 1999.

Zaganelli G., Capaccioni A., *Catalogare l'universo. Approcci semiotici alla bibliografia*, Torino, Testo & Immagine, 2004.

Zaganelli G., *Itinerari dell'immagine. Per una semiotica della scrittura*, Milano, Lupetti, 2008.

Zemp H., Quang Hai T., *Recherches expérimentales sur le chant diphonique*, in «Cahiers de musiques traditionnelles. 4, Voix», Ateliers d'ethnomusicologie, Archives internationales de musique populaire, Ed. Georg. Genève, 1991.

Zemp H., *The/an Ethnomusicologist and the Record Business*, in «Yearbook for Traditional Music» (28), 1996.

Zuanelli S/onino E. (a cura di), *Lingue e culture locali, lingua e cultura nazionale: una disciplina multidisciplinare*, Padova, CLEUP, 1988.

Zuboff S., *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, New York, Profile Books, 2019.

Zumthor P., *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983 (trad. it. *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, il Mulino, 1984).

Zumthor P., *La Mesure du Monde*, Paris, Éditions du Seuil, 1993 (trad. it. *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo*, Bologna, il Mulino, 1995).

SITOGRAFIA

http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca/cms.view?munu_str=0_1_0_5&numDoc=21

<https://patrimonio.archivioluca.com/>

<http://folklore.berkeley.edu/archive>

<https://archive.culturalequity.org/radio-shows/folk-music-italy-bbc>

<http://www.archiviosonoro.org/archivio-sonoro/archivio-sonoro-campania/fondo-leydi-campania/a-cavallaro-s-cianniello-somma-vesuviana-1984.html> |

<http://www.icbsa.it/Etnomusica/mobile/index.html#p=I>

<http://www.icbsa.it/index.php?it/193/cataloghi-monografici-e-fondi>

<http://www.idea.mat.beniculturali.it/attivita/progetti/gli-italiani-dell-altrove/itemlist/category/56-arbereshe>

<http://www.marceljousse.com/it/>

<https://americanfolkloresociety.org/our-work/projects/national-folklore-archives/>

<https://collections.si.edu/search/>

<https://hls-dhs-dss.ch/it/>

<https://mpc.chs.harvard.edu>

<https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=jamfolklore>

<https://patrimonio.archivioluca.com>

<https://siarchives.si.edu>

<https://www.loc.gov/folklife/>

<https://www.teche.rai.it/?s=etnomusicologia+&submit=Cerca>

<https://www.teche.rai.it/archivio-del-folclore-italiano/>

<https://www.bibbiaedu.it>

APPENDICE

01 I 1 | Calabria | Umbria

Un forte legame unisce la fotografia, e la documentazione etnofotografica¹, alla ricerca etnomusicologica al di là delle diverse scuole di pensiero e delle discipline che si sono occupate di questi temi che per anni sono stati al centro di accesi dibattiti, come quello di focalizzare maggiormente l'attenzione sulla registrazione del suono piuttosto che sulla documentazione dell'immagine. L'attenzione rimanda però alle prime indagini, avviate negli Anni '50-'60 nel Sud Italia da Ernesto De Martino² e Diego Carpitella con l'équipe formata tra l'altro dal fotografo Franco Pinna per conto degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia. Sono gli anni in cui nascono le prime valutazioni critiche del fotografare nella ricerca etnografica. Il dibattito di allora era incentrato proprio sul confronto tra la registrazione fotografica e la registrazione fonografica che portò a riflessioni e conclusioni teoriche differenti. In entrambi i casi però emerse e si affermò un modello del fotografare la ricerca sul campo in maniera rigorosa, affidandosi a professionisti dell'immagine, sull'esempio del gruppo demartiniano. Da allora molte cose sono cambiate nella storia della documentazione fotografica,

¹ L'attenzione nei confronti dell'elemento visivo in etnomusicologia non è certo una novità. Mentre, tuttavia, l'uso della documentazione fotografica, o video-cinematografica è da sempre largamente diffuso nello studio e nell'insegnamento della disciplina, la produzione di documentazione visiva è rimasta per molto tempo una prerogativa o di fotografi o di cineasti professionisti particolarmente sensibili nei riguardi di una visione antropologica della realtà e che hanno spesso collaborato direttamente con gli studiosi - come Franco Pinna con Diego Carpitella ed Ernesto De Martino, o Jean Rouch con Gilbert Rouget - oppure di alcuni etnomusicologi che hanno sviluppato una specifica competenza da cineasti, come Hugo Zemp o John Bally. L'uso sistematico del mezzo visivo come strumento di ricerca sul campo, soprattutto nel caso della ripresa video-cinematografica, non è stato particolarmente diffuso. Se un certo livello di competenza nell'uso della registrazione sonora è sempre stato considerato assolutamente essenziale a qualsiasi tipo di indagine etnomusicologica, e addirittura in qualche caso fare ricerca ha coinciso, soprattutto in Italia, con l'effettuare campagne di registrazione, le macchine da presa su pellicola hanno messo probabilmente in soggezione molti studiosi - a causa dei costi, delle difficoltà tecniche, ecc. - mentre le videocamere, diffuse solo a partire dagli anni '80 del Novecento, presentavano all'inizio un tale divario con il livello di qualità professionale della produzione cinematografica e televisiva da non spingere più di tanto i ricercatori ad utilizzarle" (Adamo 2010).

² «Il rapporto che de Martino ebbe con la fotografia etnografica fu, com'è noto, sin dall'inizio della sua attività di terreno, importante e complesso». [...] «egli operò a lungo, nelle sue ricerche in Lucania, Puglia e Sardegna, svolte dal 1952 al 1960, con Franco Pinna e, in maniera più episodica, con Ando Gilardi» (Faeta 2006).

sono nate tendenze che lentamente hanno trasformato il concetto di *équipe* multidisciplinare in un unicum in cui chi ricerca è osservatore, ricercatore e fotografo allo stesso tempo, ma anche tecnico del suono, e filmmaker.

Si è tenuto conto comunque, complessivamente, di tre fattori fondamentali: aspetti della peculiarità di trasmissione, aspetti della modalità di creazione-esecuzione, aspetti dei differenti contesti (la funzione) in cui sono avvenute le *performance* indagate.

I riferimenti sono andati più volte alle storiche imprese dello studioso americano Alan Lomax, che a bordo del suo pulmino Volkswagen girovagava per l'Italia, tra il 1953 e il 1954, registrando e fotografando con le sue ingombranti apparecchiature tra cavalletti, pellicole, nastri, registratori etc.

Fotografare oggi, nell'era digitale, ha risolto gran parte di quelle problematiche legate agli aspetti tecnici, ma anche teorici, che, grazie alle continue evoluzioni e miglioramenti delle apparecchiature fotografiche, hanno in un certo modo accorciato la distanza che un tempo esisteva tra lo strumento e l'operatore.

Fotografare le performance orali, i luoghi del contesto, i particolari, i gesti, la cinesica tra il 1992 e il 2022, è stato inizialmente quasi un'"azione automatica". Ma, man mano che si andava avanti nelle ricognizioni sia in Umbria, che in Calabria ci si è invece immersi in contesti che non si pensava di trovare. Come quelli privati, dove sono stati registrati, e anche filmati e fotografati poeti-contadini in ottava rima, cantastorie, suonatori e cantori, scoperti dopo lunghe indagini: ed ecco uno dei motivi che ha incitato a fotografare quei momenti che a primo impatto sembravano inediti, genuini. Mentre per quanto riguarda gli altri contesti più noti, cioè pubblici, si è scelto di focalizzare l'attenzione su soggetti particolari, posture, volti, strumenti, modalità di esecuzione musicale, movimenti delle mani, sguardi che sembravano grammatiche facciali per accordare o prendere una certa tonalità nel canto, costumi, talvolta, o luoghi che apparivano nuovi o diversi per quei canti che ascoltavano per la prima volta. Al di là degli aspetti teorici, gli scatti realizzati hanno tenuto conto, seppur in modo marginale, anche di aspetti anche estetici. Alcuni contesti (luoghi, paesaggi, personaggi) hanno avuto una maggiore attenzione, come il *Sega la vecchia*, che ha richiesto un'analisi più minuziosa, vista la varietà e diversità dei personaggi e della successione delle sequenze sceniche

(itinerari, costumi, maschere, competenze, abilità nell'interpretazione teatrali e nelle tecniche dell'esecuzione musicale). I medesimi criteri e le medesime modalità di documentazione sono stati adoperati per le processioni del Venerdì Santo e della SS. Croce a Mesoraca, come quella del Cristo morto di Colfiorito dove sono ben distinti i Cantori del Miserere e le Pie Donne, sia nei costumi, sia nei canti e nella predisposizione scenografica.

Altro mosaico visuale è stata la Rassegna annuale delle *Pasquarelle* di Cascia che ancora riunisce cantori, danzatori, danzatrici e suonatori da tutta l'Umbria, ma anche dalle regioni limitrofe. Gli obiettivi sono stati puntati anche sul virtuosismo e la rigorosa ma creativa esecuzione dei cantori più anziani, insieme ai giovani dei maggi: sono i rappresentanti di due generazioni che si uniscono e che si scambiano i propri saperi musicali con precise intese di sguardi.

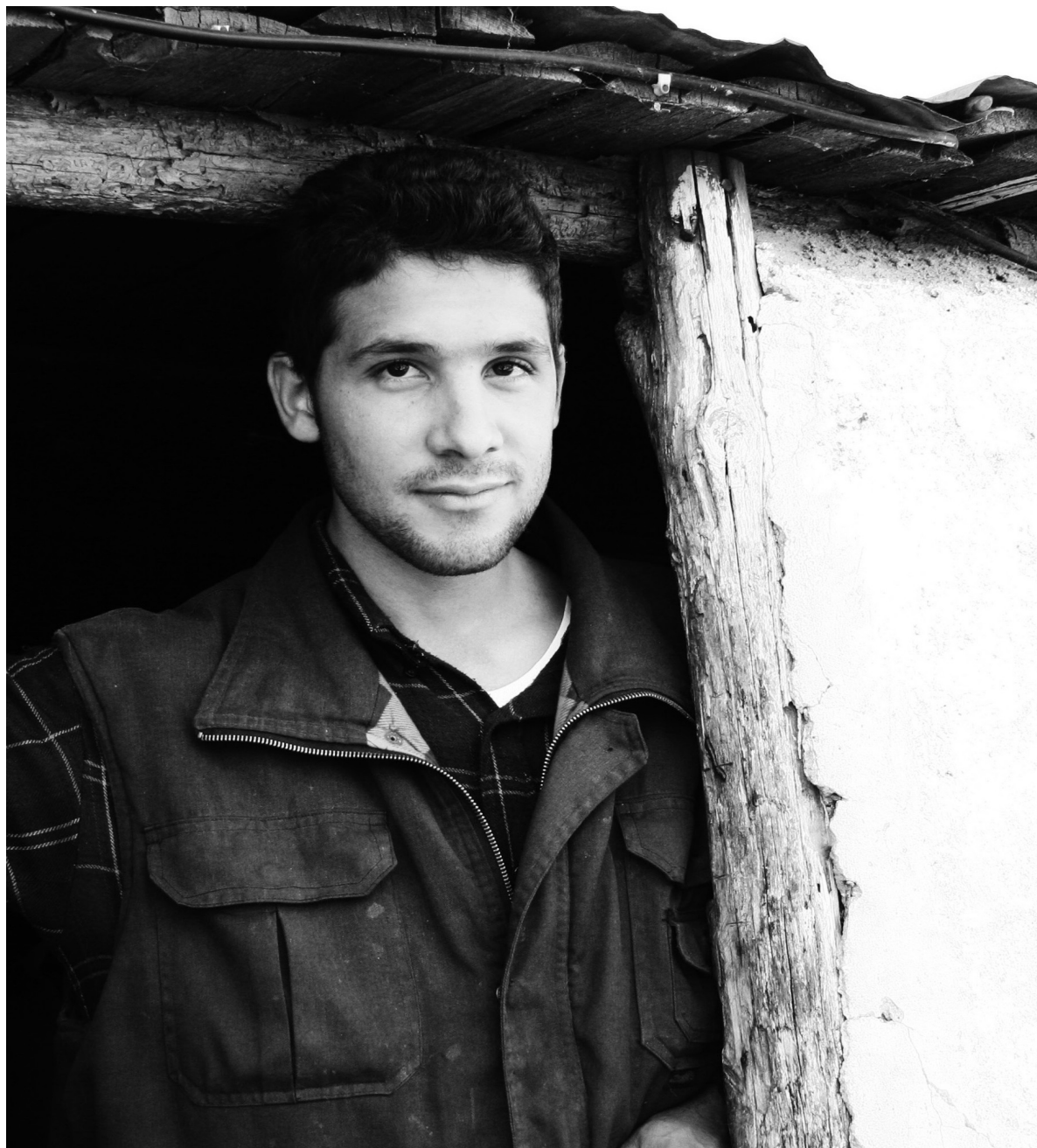
Del corredo delle immagini fanno parte i luoghi del pastore-suonatore di zampogna e accordatore di campanacci del pastore Alessandro Perri, i *maggiaioli* di Sigillo, di Burano e di Gubbio, immersi in una nottata di musica senza sosta fino all'alba, i *maggiaioli* di Fabro, di Ficulles, dove da sempre l'intero paese è coinvolto nella preparazione e nella performance musicale. A questi si aggiungono i gruppi storici dei *maggerini* di Valtopina, i noti cantori di Nocera Umbra. Gli altri protagonisti della ricerca sono: il capo comico e organizzatore del *Sega la vecchia* di San Martino in Colle di Perugia; la compagnia di teatro popolare del *Sega la vecchia* di Compignano di Marsciano (Pg). La quotidianità creativa del cantastorie e poeta-pastore del Valnerina in cui continua a raccontare e inventare nuove *storie* su Vallo di Nera; l'organettista Franco Bisciaio detto *Ruspartino* di Osteria di Morano di Gualdo Tadino fotografato in tutte le pause della trebbiatura del grano, conclusasi a tarda sera con una "sonata" di una delle sue varianti del saltarello con l'organetto proprio a casa sua.

A01| Contributi fotografici | Calabria



1.Essicazione del caglio, stazzo di A. Perri, Mesoraca, (Kr).

7
7
2. Giovane pastore, Mesoraca, (Kr).



3. Accordatura dei campanacci, Mesoraca, (Kr).



4. Accordatura Campanacci, Mesoraca, (Kr).



5. Accordatura Campanacci, Mesoraca, (Kr).



6. Accordatura Campanacci, Mesoraca, (Kr).



7. Accordatura Campanacci, Mesoraca, (Kr).



”



7

8. Il pastore A. Perri Accorda i campanacci, Mesoraca, (Kr).



9. Il pastore A. Perri Accorda i campanacci, Mesoraca, (Kr).

10. Processione della SS. Croce, Mesoraca, (Kr).



711. Processione della SS. Croce, Mesoraca, (Kr).



7

12. Processione della SS. Croce, Mesoraca, (Kr).



13. Processione della SS. Croce, Mesoraca, (Kr).



14. Processione della SS. Croce, Mesoraca, (Kr).



715. Processione della SS. Croce, Mesoraca, (Kr).



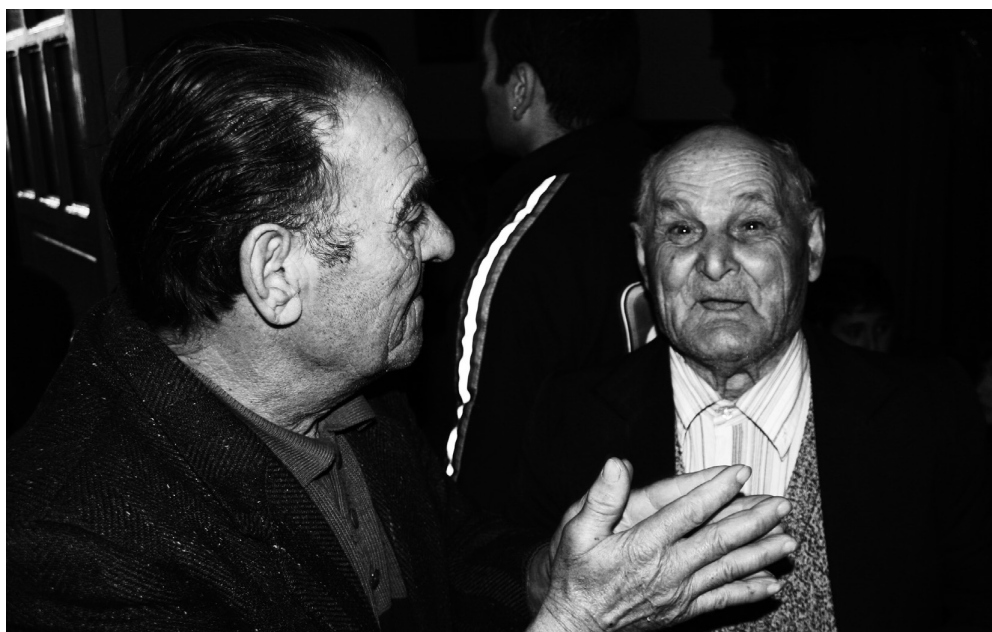
16. Processione della SS. Croce, Mesoraca, (Kr).



17. Processione della SS. Croce, Mesoraca, (Kr).



718. Discussione per l'assegnazione dei simboli per la processione *du Segnure mùertu*, Mesoraca, (Kr).



19. Discussione per l'assegnazione dei simboli per la processione *du Segnure mùertu*, Mesoraca, (Kr).

20. Partecipante all'assegnazione dei simboli per la processione *du Segnure mùertu*,
Mesoraca, (Kr).



21. Discussione per l'assegnazione dei simboli per la processione *du Segnùre mùertu*, Mesoraca, (Kr).



22. Discussione per l'assegnazione dei simboli per la processione *du Segnùre mùertu*, Mesoraca, (Kr).

23. Assegnazione dei simboli della processione del Venerdì Santo, Mesoraca, (Kr).





24. L'assegnazione dei simboli della processione del Venerdì Santo, Mesoraca, (Kr).



25. Cristo in preghiera, processione del Venerdì Santo, Mesoraca, (Kr).

26. Processione del Venerdì Santo, Mesoraca, (Kr).



27. Processione del Venerdì Santo, Mesoraca, (Kr).



28. Processione del Venerdì Santo, Mesoraca, (Kr).

29. Processione del Venerdì Santo, Mesoraca, (Kr)



30. Processione del Venerdì Santo, Mesoraca, (Kr).



31. Processione del Venerdì Santo, Mesoraca, (Kr).





33. Processione del Venerdì Santo, Mesoraca, (Kr).



34. Processione e corteo *du Segnure mùertu*, Venerdì Santo, Mesoraca, (Kr).



35. Processione del Venerdì Santo, Mesoraca, (Kr).



36. Giudei, processione del Venerdì Santo, Mesoraca, (kR)



37. Giudei, processione del Venerdì Santo, Mesoraca, (kR)



38. La trombetta dei "Giudei" processione del Venerdì Santo, Mesoraca, (kR)





39. La trombetta dei "Giudei" processione del Venerdì Santo, Mesoraca, (Kr)

40. Il pastore-suonatore Alessandro Perri, palazzo comunale di Mesoraca, (Kr).



41. Alessandro Perri al tamburello, palazzo comunale di Mesoraca, (Kr).



42. Giuseppe Lavigna con lo zio Francesco Lavigna, *Pietrapiana*, Mesoraca (Kr).



43. Il cantore Gino (Alessandro) Marrazzo, *Tirùne*, Mesoraca (Kr).



44. Il costruttore e suonatore di zampogne, A. Ruberto, Ritìru, Mesoraca (Kr).



45. Suonatore e costruttore di zampogne, A. Ruberto, *Ritìru*, Mesoraca (Kr).



46. Rosario Carceo, costruttore di zampogne, *Filippa*, Mesoraca (Kr).



47. Francesco Lavigna, *Pietrapiana*, Mesoraca, (Kr).





48. Francesco Lavigna, Mesoraca, (Kr).



49. Ance di Zampogna, Mesoraca, (Kr).



50. Claudio Saporito, priore della Confraternita della SS. Immacolata, Mesoraca (Kr).



51. Confraternita della SS. Immacolata, Mesoraca.



52. Cantori del Miserere, Processione del Cristo morto, Colfiorito



53. Penitente. Processione del Cristo morto, Colfiorito (Pg)



54. Catafalco del Cristo morto esposto alla venerazione dei fedeli, Processione del Cristo morto, Colfiorito.



55. Cantori del Miserere, Processione del Cristo morto, Colfiorito.

56. Processione del Cristo morto, Colfiorito





57. Catafalco del Cristo morto esposto alla venerazione dei fedeli,
Processione del Cristo morto, Colfiorito



58. Le Pie Donne, Processione del Cristo morto, Colfiorito

59. Penitente, Processione del Cristo morto, Colfiorito





60. Le Pie Donne, Processione del Cristo morto, Colfiorito



61. Catafalco del Cristo morto esposto alla venerazione dei fedeli, Processione del Cristo morto, Colfiorito



62. Penitente, Processione del Cristo morto, Colfiorito



63. Le Pie Donne, Processione del Cristo morto, Colfiorito



64. Cantori del Miserere, Processione del Cristo morto, Colfiorito



65. Le Pie Donne seguite dai cruciferi, Processione del Cristo morto, Colfiorito



66. Cantori del Miserere, Processione del Cristo morto, Colfiorito.



67. Folla di fedeli intorno al Catafalco del Cristo morto, Processione del Cristo morto, Colfiorito

68. D. Santoni, suonatore e stornellatore, fratello di Girolamo Santoni del gruppo dei cantori del Miserere di Colfiorito e figlio del noto poeta in Ottava rima





69. Il cantore Ranucci e l'organettista De Angelis, Cascia

70. Il cantore Ranucci e l'organettista De Angelis, Cascia



71. Il cantore Ranucci, Cascia



72. Il cantore Ranucci e l'organettista De Angelis, Cascia

73. Il cantore Ranucci e l'organettista De Angelis, Cascia



74. Rassegna delle Pasquarelle, Cascia





75. Corteo cantori e suonatori, Rassegna delle Pasquarelle, Cascia, Cascia



76. Corteo cantori e suonatori, Rassegna delle Pasquarelle, Cascia, Cascia

77. Cantori e suonatori, Rassegna delle Pasquarelle, Cascia



78. Corteo cantori e suonatori, Rassegna delle Pasquarelle, Cascia



79. Corteo, Rassegna delle Pasquarelle, Cascia





81. Corteo, Rassegna delle Pasquarelle



82. Esibizione dei gruppi folcloristici, Rassegna delle Pasquarelle, Cascia



83. Esibizione dei gruppi folcloristici, Rassegna delle Pasquarelle, Cascia



84. Esibizione dei gruppi folcloristici, Rassegna delle Pasquarelle, Cascia



85. Esibizione dei gruppi folcloristici, Rassegna delle Pasquarelle



86. Esibizione dei gruppi folcloristici, Rassegna delle Pasquarelle, Cascia



87. Esibizione spontanea di gruppi folcloristici, Rassegna delle Pasquarelle, Cascia



88. Esibizione spontanea di gruppi folcloristici, Rassegna delle Pasquarelle,



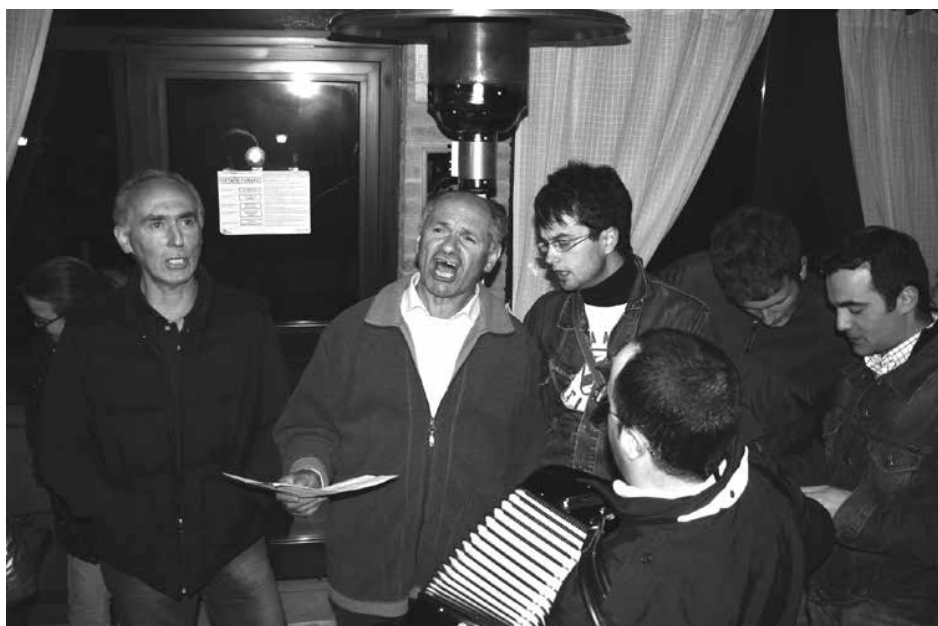
89. Esibizione spontanea di gruppi folcloristici, Rassegna delle Pasquarelle, Cascia



90. Esibizione spontanea di gruppi folcloristici, Rassegna delle Pasquarelle, Cascia



91. Accoglienza dei maggioli, Burano di Gubbio



92. Accoglienza dei maggioli, Burano di Gubbio



93. Esibizione dei maggiaioli, Burano di Gubbio



94. Esibizione dei maggiaioli di Burano di Gubbio.



95. Suonatore del maggio, Fabro (Tr)

96. Cantori del maggio, Fabro (Tr)





97. Canto del maggio in piazza, Ficulle



98. Canto del maggio in piazza, Ficulle



99. Canto del maggio in piazza, Ficulle



100. Preparazione del Carro del maggio, Ficulle, 30 aprile



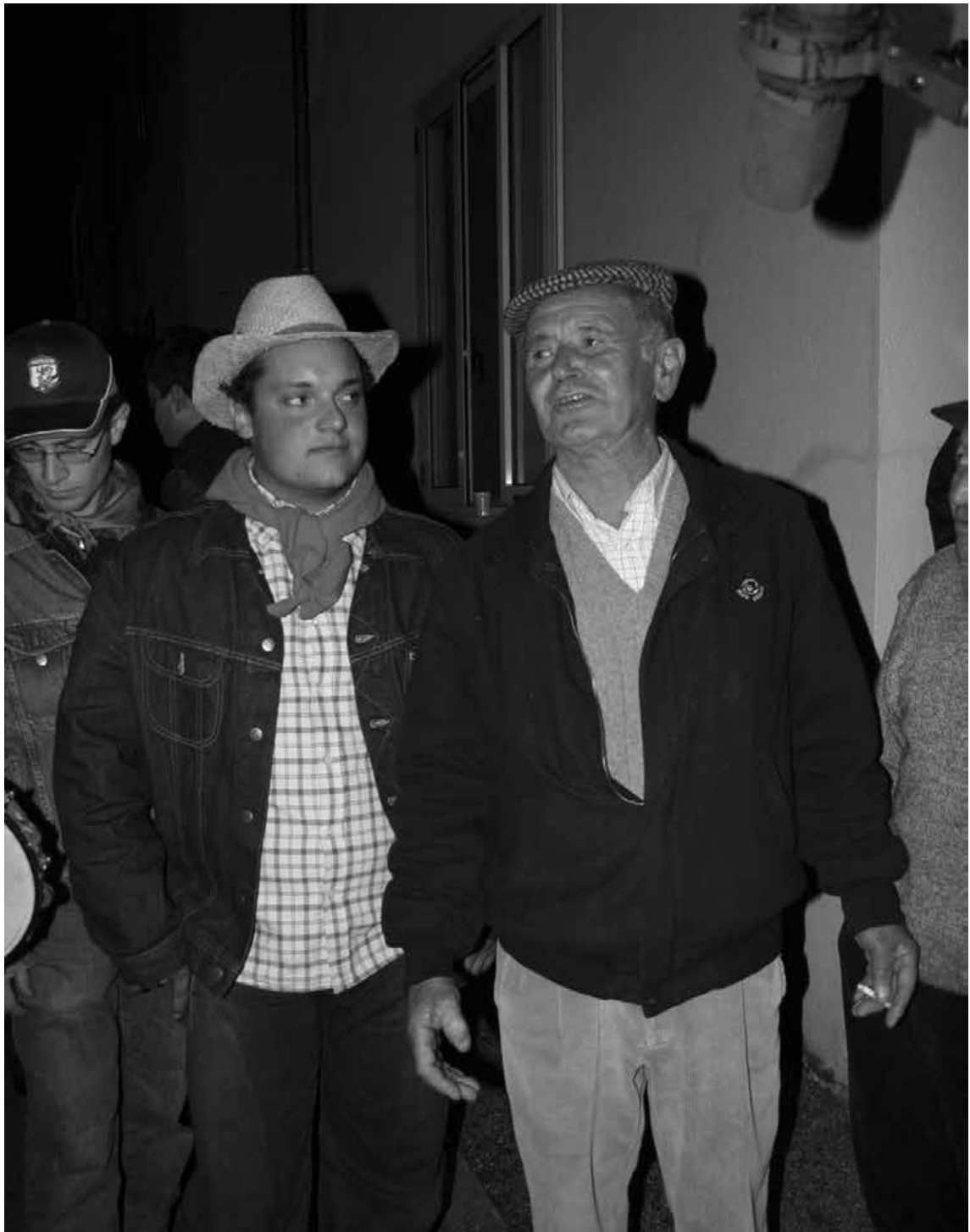
101. Il Carro del maggio, Ficulle, 30 aprile



102. Cantori del maggio, Ficulle



103. Cantori del maggio, Ficulle



104. Cantori del maggio, Sigillo



105. Il fisarmonicista del "Maggio", Daniele Columbaria, Sigillo



106. Cantore del Maggio, Sigillo

107. Cantore del maggio, Sigillo



108. Cantore del maggio, Sigillo



109. Accoglienza dei maggiaioli, Burano di Gubbio





110. Cantore del maggio, Sigillo



111. Festa dei Maggerini di Valtopina

112. Festa dei Maggerini di Valtopina





113. Festa dei Maggerini di Valtopina



114. Festa dei Maggerini di Valtopina



115. Festa dei Maggerini di Valtopina



116. Festa dei Maggerini di Valtopina



117. Festa dei Maggerini di Valtopina



118. Festa dei *Maggerini* di Valtopina

19. Festa dei *Maggerini* di Valtopina





120. Cantori e suonatori del maggio, Nocera Umbra

121. Suonatori del maggio, Nocera Umbra



122. Suonatori del maggio, Nocera Umbra



123. Suonatori del maggio, Nocera Umbra





124. Cantori e suonatori del maggio, Nocera Umbra



125. Cantore di Nocera Umbra



126. Cantore di Nocera Umbra

127. Cantori e suonatori di Norcia



128. Capocomico di vari gruppi popolari del *Sega la Vecchia* di S. Martino in Colle, Perugia



129. Il capocomico di vari gruppi popolari del *Sega la Vecchia* di S.Martino in Colle, Perugia



130. Cantore della Brigata Pretolana, Mantignana



131. Compagnia di Teatro popolare del Sega la Vecchia di Compignano di Marsciano



132. Una delle scene finali del *Sega la Vecchia*



133. Entrata in scena della compagnia di teatro popolare del *Sega la Vecchia* di Compignano di Marsciano



134. Rappresentazione del *Sega la Vecchia*



135. I principali personaggi del Segna la Vecchia



136. La scena più rappresentativa del Sega la Vecchia



137. Il Sega la Vecchia di Compignano di Marsciano



138. Il *Sega la Vecchia* di Compignano di Marsciano



139. Il *Sega la Vecchia* di Compignano di Marsciano



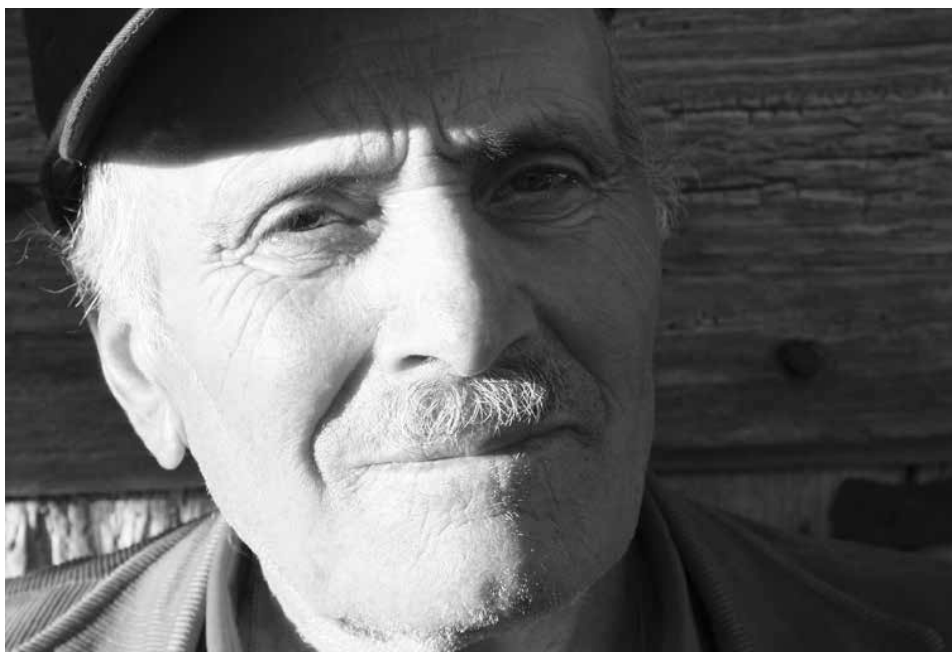
140. Il Segna la Vecchia di Compignano di Marsciano



141. Una delle scene finali del Segna la Vecchia



142. Il poeta e cantastorie di Vallo di Nera



143. Il poeta e cantastorie di Vallo di Nera



144. Il suonatore Franco Bisciaio, detto "Ruspantino", durante la mietitura, Osteria Di Morano di Gualdo Tadino



145. Il suonatore Franco Bisciaio, detto "Ruspantino", durante una sua performance, Osteria Di Morano di Gualdo Tadino

A02| Contributi sonori | Umbria¹

I link apriranno i file audio in base alle vostre app installate nel vostro computer. Ad ogni modo ogni file audio è scaricabile (Fig. 1) a prescindere dal vostro sistema operativo installato nel PC.

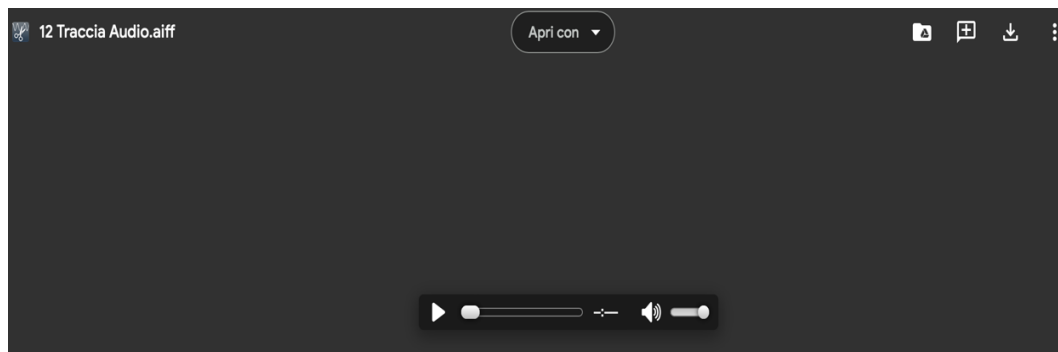


Fig. 1

Numero	titolo canto	UMBRIA CORPUS 1 <i>Nocera Umbra, Valtopina, Sigillo, Vallo di Nera, Morano di Gualdo Tadino, Monte Martano di Spoleto, Norcia, Foligno, Fabro, Colfiorito di Foligno, Costacciaro, Gubbio, Perugia</i>
1	1. Al principio del nostro cando	/file/d/1ZKq_0OhdWlvigz8vd1734NJOkaa7kpeb/view?usp=share_link
2	2. O bellina mia è tornato Maggio	/file/d/1YsKtV7a2KbL9OMh7wjqCwwu91yFSs7lS/view?usp=share_link
3	3. E ma adesso te la canto na canzone	/file/d/1YUnLuHmip0Sy-j72JLixwu7iYZxa--KF/view?usp=share_link
4	4. Le ragazzette di Vallo di Nera	/file/d/1Ybx231JCpz7qQFwAIU5TaYZyQOglDFhP/view?usp=share_link

¹ I link apriranno i file audio (vedi immagine sopra) in base alle vostre app installate nel vostro computer. Ad ogni modo ogni file audio è scaricabile a prescindere dal vostro sistema operativo installato nel PC.

5	5. Saltarello	/file/d/1XnsEdcSPO5DaaS1p-uyWtZeweWDhJ1va/view?usp=share_link
6	6. Corpo di un'anguilla	/file/d/1XtgaFw4hY-5KpFshLTZi1CsDIxR25_t9/view?usp=share_link
7	7. Mo che avémo cambiato lu stromentu	/file/d/1Y1jETzkMSLYPlp4Sb9XsQ6aea4Em8-wB/view?usp=share_link
8	8. Oggi è quella giornata	/file/d/1Z0gyNVy0HknAssNDlBI2ZxaxHOYX2S_e/view?usp=share_link
9	9. Ecco ch'è giunda l'ora	/file/d/1Z5Hxw4ymcgOGZ5knQlMnORYRgRZaQODj/view?usp=share_link
10	10. Anche a quellu vurdammo le gargagna	/file/d/1YTz7pR-pnEKwaTHojo1F3YUOyUz9bgV/view?usp=share_link
11	11. Da molto lo speravo	/file/d/1YdCmbcrGofioww7DDv96WGpxngydSLaC/view?usp=share_link
12	12. Bondì e buongiorno mia bella pastora	/file/d/1YSNDaM5pXXrEOyNANVm7CWtGmLxXKxYe/view?usp=share_link
13	13. È vero che sèi nata pe rubare	/file/d/1ZRysCubKI96TGzLpum1nlrYs001u7rNR/view?usp=share_link
14	14. Quante volte l'ha detto mamma	/file/d/1YaYnPUTSNU63jSJKc-KcNqKTZjjiBU2T/view?usp=share_link
15	15. Se tutti quanti mi state a (a)scoltare	/file/d/1YAm5JY4EYn6RTd1Py5WbpC-XJANaZ35u/view?usp=share_link
16	16. L'albero fa le fojie e poi le bulla	/file/d/1Y7HkqPV6J-OafrrUVLX_hyputH1Erz9/view?usp=share_link
17	17. Sulla salita di Monte Cavallo	/file/d/1Y7HkqPV6J-OafrrUVLX_hyputH1Erz9/view?usp=share_link

18	18. Siamo un gruppo di fabresi	/file/d/1YPqwm1ALIf2kp9pFOijK0y2_rj_aRhyk/view?usp=share_link
19	19. Docebo iniquos vias tuas	/file/d/1ZMEKfwcKxYB3k5qvOd9KD1cWLIkAL4n/view?usp=share_link
20	20. Pro peccatis suae gentis	/file/d/1ZMEKfwcKxYB3k5qvOd9KD1cWLIkAL4n/view?usp=share_link
21	21. Tibi soli peccavi et malum coram te feci	/file/d/1YGD0QsRi4muvWQDoYxenGG7HRSrHi41n/view?usp=share_link
22	22. Apparve una nuvola nera	/file/d/1YGD0QsRi4muvWQDoYxenGG7HRSrHi41n/view?usp=share_link
23	23. Segala vecchia	/file/d/1XqkIMCMhCp4pukVD6mjj3P6VlS2l2l3w/view?usp=share_link

Nu me ro	titolo canto	CALABRIA /CORPUS 1 <i>Mesoraca, Filippa</i>
1	1. Giuiùzza parri,	/file/d/1FyhCez8lQ-EI3Ped8CSu-IVTqmr7pgGB/view?usp=share_link
2	2. Jiennu e capadirtu,	/file/d/1FpTKmaMtdRxqlht8V7ZZjdRbq9T8ahkR/view?usp=share_link
3	3. Affaccia bedda,	/file/d/1F3m6FDMtV2gKAjwHQndhpb5WCsHaE9Lj/view?usp=share_link
4	4. A chistaruuga,	/file/d/1FlKp2vVxj2X41TiMQCPWngennzsJ8KYu/view?usp=share_link
5	5. Oi na nova amante,	/file/d/1FlfZCSvLvFUXu3sJ84Fp9W63JUEchOZ/view?usp=share_link
6	6. Simu arrivati,	/file/d/1FZQGWCaTvnFqCaTLUXFQ4n6fusB0T5BC/view?usp=share_link

7	7. A farza e Carnevale,	/file/d/1FGpofqFu13xpBqfNzk7lvXwe5fBVP8c6/view?usp=share_link
8	8. Sìentuna malavuce	/file/d/1EqBmliHKbFYOJC8kDd-86Jg_cUghsVZN/view?usp=share_link
9	9. Piancìti turturelle,	/file/d/1FqPwcXSLKWrgvYrLAYzl9x3-ld-i7I45/view?usp=share_link
10	10. canto del Venerdì santo	/file/d/1F5DZGTd2gqxCHnKe8Cq4RhZwSsqkX1Y48/view?usp=share_link
11	11. U Stinnàrdù,	/file/d/1FOeYrsjbMz0QCbqtQKM1YHYFpL1G7LjD/view?usp=share_link
12	12. Scenario sonoro Calvario,	/file/d/1Et3sEg6i_3oK-sZuP8mltdnuIZ8Qqk2l/view?usp=share_link
13	13. Gloria,	/file/d/1EoW_-JmeS3a0y4M_yo-cJUczQy-bqhCK/view?usp=share_link
14	14 Missicèdda,	/file/d/1Ft5kP5tY7BXkmsUEZMaWtwYE-t-inzX7/view?usp=share_link
15	15. Abballi e frischettàte,	/file/d/1GEbz78vnW4NreFS3CJTQPni-9S42kT0S/view?usp=share_link
16	16. Sunate e Natale,	/file/d/1GHf1F-FO1N9uIYjGJ2C2p-oqD4xz-hSJ/view?usp=share_link
17	17. Abballi e sunate	/file/d/1FaTDpF9vy7Vdf_A2DmDSscMRYe_LGEmo/view?usp=share_link
18	18. Ninna nanna	/file/d/1FS_aK4nh6En_GRhc1p5d5a8tfdcDYk6S/view?usp=share_link
19	19. Ninna nanna,	/file/d/1GNcFV8L0fzkjsT9ZJBP3u1PkCuNSuiCU/view?usp=share_link
20	20. Brindisi	/file/d/1EtCW3Ic4A6MRgvR-YRfDD4jPzV0ryNBA/view?usp=share_link
21	21. Rìepitu,	/file/d/1EtCW3Ic4A6MRgvR-YRfDD4jPzV0ryNBA/view?usp=share_link

22	22. Rìepitu,	/file/d/1EsFaK6UUd040B4TgCptNOu7wtn0v7T6K/view?usp=share_link
23	23. Rosario della Madonna del Carmine	/file/d/1F7fvr17ic2MPKnjzAByp06jXH3A_q5YP/view?usp=share_link
24	24. Rosario per le 40 ore	/file/d/1Emlsbl9VoE3K9M3Z4dSQ1ed4G8b21D7G/view?usp=share_link
25	25. Rosario per S. Domenico	/file/d/1Ejh-hpLSrWTmDfxsGKACAsCbluBsKoWL/view?usp=share_link
26	26. Rosario per le 40 ore,	/file/d/1EhWdc2VnZ6mmt4_ISsrJHepIj1xQWot_/view?usp=share_link

nu mer o	titolo canto	CALABRIA /CORPUS 2 <i>Mesoraca, Filippa</i>
1	1. Sugnu venutu de luntanu,	/file/d/1DEtilQ0cMQ62h8-Zwl7UHO1WFcmVk3k9/view?usp=share_link
2	2. Mamma vaju a caccia,	/file/d/1DQL5Ju7NXybPALAZkNMqf-DcR9HWKzGb/view?usp=share_link
3	3. Levate bedda,	/file/d/1CnKABF3dbEB22ky6Yr3Pjt_tjCPXcc7E/view?usp=share_link
4	4. Vennari de Marzu,	/file/d/1CJOJg45bJxNklKUJ70gavI7bwP46YgWo/view?usp=share_link
5	5. Bella figghjòla,	/file/d/1CYExVRh0GE-JjifMfpLjmTzPqHaCnQQ8/view?usp=share_link
6	6. Sugnu venutu de luntanu,	/file/d/1DTdyQePOria9k4SSWEgyVkh2iKjvSu-E/view?usp=share_link
7	7. Donna Richetta,	/file/d/1Bytu9coL79B9hjh_iutcoF-Y3XIVg3H/view?usp=share_link
8	8. Don Peppinu Russu,	/file/d/1CNkuOpZOpD4Z5YS7x3fakqKjLogOBib/view?usp=share_link
9	9. Tuppi tuppi,	/file/d/1DJ2KaIWXvLt_JrfUafbzwi7YvL95qW9S/view?usp=share_link
10	10. U gadduzzu,	/file/d/1CjeMOksROGPltcPxDfiO3TJIriXgrevj/view?usp=share_link
11	11. Vorra nu quartu e ùeriu,	/file/d/1CY9rUmPeKOCB7RNJ_VfKyOuxiQtBsYmH/view?usp=share_link
12	12. Vaju e me nzuru,	/file/d/1CY9rUmPeKOCB7RNJ_VfKyOuxiQtBsYmH/view?usp=share_link

13	13. E tie me nnamurai,	/file/d/1BwRJYXWR9ga9gLx1yBwz7g5dqVkrWeex/view?usp=share_link
14	14. U bbomminùzzu,	/file/d/1DPVDHjSj0c775MM3Wu-baXBzG1bY3N/view?usp=share_link
15	15. Pastorale e abballi,	/file/d/1CcagPyou1DazExEvPSQfe6oqyzZzqRsm/view?usp=share_link
16	16. A jurnata du pecuraru,	/file/d/1D3In4FmOcb8Zne8Afn3RmFdK_8dTF4SF/view?usp=share_link
17	17. Sunata e Natale,	/file/d/1CawRDydRwILRZoXdLvilOVEwxXnw05Fd/view?usp=share_link
18	18. I picciùni, racconto 1	/file/d/1CdY3mrR_FBZiMmk6bYIYA6mEcPdb3flo/view?usp=share_link
19	19. L'ancidde, racconto	/file/d/1CpNRmc2Ogrwb7c1ooTpMVJjDuRr0krVZ/view?usp=share_link
20	20. Pastorale e abballi,	/file/d/1DO1_xk4-HEf-Xna7Ni2CkGLS9JoBL2mC/view?usp=share_link
21	21. Dormi Gesu bbellu,	/file/d/1CCwtqFt7DA2f63Pi-N2rpPAofjUvHH9z/view?usp=share_link
22	22. Vorra jire ara Merica,	/file/d/1CCwtqFt7DA2f63Pi-N2rpPAofjUvHH9z/view?usp=share_link
23	23. Scampanìo del gregge	/file/d/1Cht0mGaALNBgh1o5L8aYrhYjZeJemqic/view?usp=share_link
24	24. Richiami per le pecore	/file/d/1CWw-_sKr9b5va9sU1XyLrxs4Zatvd72b/view?usp=share_link
25	25. Accordatura campanacci	/file/d/1BnGVVBAHmMSZgbKHwcqYDA9yarSzOtYE/view?usp=share_link

ELENCO BRANI PER ARCGIS (proposta di condivisione) Cfr p.265²

nu mer o	titolo canto	BASILICATA 1 <i>Matera, Grottole, Pisticci, Ferrandina, Colobraro, Valsinni, Stigliano Marsicovetere, Viggiano, Savoia di Lucania, Tricarico</i>
1	1 'a Tricchessa	/file/d/1Qw-hzEs-5aQ-UsJSb3vN0Fp_pifHZJRm/view?usp=share_link
2	2 Ué Mamma Mamma Vo' Ave' Raggio'	/file/d/1PPmonit53X1ey2KXRVDHZIPV9vY8cWZ7/view?usp=share_link
3	3 La Cena Della Sposa	/file/d/1PuGoJnokeIelEiBNP7Y38htR00aI9iEv/view?usp=share_link
4	4 'u Matinati	/file/d/1PuGoJnokeIelEiBNP7Y38htR00aI9iEv/view?usp=share_link
5	5 Tarantella Materana	/file/d/1P7A8m3dUeA-PWtfREVnHMhu-GahEI19Q/view?usp=share_link
6	6 Nannanucula	/file/d/1P3XQcwxrRUtVnymuFeOVESHAnMnTfic7/view?usp=share_link
7	7 Ninna Nanna	/file/d/1PYWPb4mhWAl2PMJQp6wyqZXqLomjRW8j/view?usp=share_link
8	8 Zampognara	/file/d/1PMjE3nVx-DH5vZRQe5nWHLNL6cu22qCB/view?usp=share_link
9	9 Pastorale	/file/d/1QhPQwVECSrVzSj7oiDFnkecT8mKqLSYO/view?usp=share_link
10	10 Aria Paesana	/file/d/1PhX9k0m4fv6ujRNBn-R-WI8BA0fRTcXB/view?usp=share_link
11	11 La Zampognara	/file/d/1Qg8wR35Wa_xnVINSyFkYeo381NB7aB1u/view?usp=share_link
12	12 Lu Nigghje	/file/d/1PSvCegxv1vo53talT8zG3LDsqxmBxDlr/view?usp=share_link
13	13 Ritmo Con Il Tamburello	/file/d/1Oltq7KWBenW8aRbORoGrG5WXbtM3xCDr/view?usp=share_link

² I documenti sonori qui proposti, a partire dalla Basilicata, sono tratti dagli Archivi dell'Accademia Nazionale Santa Cecilia di Roma, presenti anche nella collana di studi AEM della Squilibri Editrice.

14	14 Tarantella	/file/d/1QePLp2yBM-osGYRVzth9H_1E3wErOk3p/view?usp=share_link
15	15 Canto Della Mietitura	/file/d/1QX058NcCvG09cZ4SWD78DoyM4QbXwyLl/view?usp=share_link
16	16 Fronni D'alia	/file/d/1Q8ClQrQiPs78YPjR9Gvppz7c_xr7K7NC/view?usp=share_link
17	Uè Jeli	/file/d/109GxfDs7I1HwbJm5_MAb0wIFk63ei-yu/view?usp=share_link
18	18 Ninna Nanna	/file/d/1P6KTGw14R1PxZwZDRNumtplhNa1d78WN/view?usp=share_link
19	19 Canto della trebbiatura	/file/d/10qTKp3YlsiHdwA168ZtygQAitcDNG2bs/view?usp=share_link
20	20 E chest'è La Strada Di Li Mio amento	/file/d/1PsfGjRWAUfi21Rf0GAFDZ3MmZsnq-OgY/view?usp=share_link
21	21 Canto Della Pisatura	/file/d/1PpolPkc2-j_PMqLu4R92A2bAEVwo2jcO/view?usp=share_link
22	22 Fenesta CA Lucive	/file/d/1QsDcJ2zkihtWNeUohbRrqiUHdw0EBTFV/view?usp=share_link
23	23 Non L'avia A Fa'	/file/d/1QsDcJ2zkihtWNeUohbRrqiUHdw0EBTFV/view?usp=share_link
24	24 Canto Al Cupa Cupa	/file/d/1PttgiESOVvHpaJazDy-TlXL8WV8WcyrA/view?usp=share_link
25	25 Lamento Funebre	/file/d/100B_mBk7aZOa2GdaRt_vxU2-f90XL0m8/view?usp=share_link
26	26 Pastorale	/file/d/1PuLjT1AdmQ5G05NVFRC_rH3NjN7xKyPq/view?usp=share_link
27	27 Tarantella	/file/d/10PXygtiMQjcksTpvYrV7hbGSP-Mtb71J/view?usp=share_link
28	28 Auliulà	/file/d/10mXvTtakg-ugWgkvIwDO6NYwWA6TTPQ8/view?usp=share_link
29	29 Madonna 'nta Canestrella	/file/d/10GNHwCxMMsdDo7NRVHS1tp6IbrysXNxD/view?usp=share_link
30	30 Lamento Funebre	/file/d/1QUGvr2xTVnqLQu8_0R5jtxTRv_1sjfn/view?usp=share_link
31	31 Tirillali	/file/d/1NyNhrLY0OhSUtF8YgVu_-Ep0VgJH8ZXq/view?usp=share_link

32	32 Ninnaficula	/file/d/1PCSco-dC0sJMWvDAivO8-jk6m6H4053B/view?usp=share_link
33	33 E Maritem'è Pastore E Non Ci Vena	/file/d/1Q-ZKiVhc1ix5dg97_UqwRjCJPO0M_gN4/view?usp=share_link
33	34 Lamento Funebre	/file/d/1OafqTQD3MsLec-FoLnGsKrELYUwXJtCQ/view?usp=share_link
35	35 Pastorale	/file/d/10OdB-egff5DchsOIv0FMiUXHXv5HRT_A/view?usp=share_link
36	36 Lu Maccatura	/file/d/1ON_aFVexsyty_vzt45NV88KlTotBoBST/view?usp=share_link
37	37 La Notte Di Natale	/file/d/10GczwVQDXSegtWOiu-Ral3tkopCeRc6E/view?usp=share_link
38	38 Ninna Nanna	/file/d/1Pvc6idczDCLMSCujAQSqg5G6hZGNQ1U0/view?usp=share_link

nu mer o	titolo canto	BASILICATA 2 <i>Matera, Grottole, Pisticci, Ferrandina, Colobraro, Valsinni, Stigliano Marsicovetere, Viggiano, Savoia di Lucania, Tricarico</i>
1	1. Pastorale	/file/d/1h_bpZKHNSVNFehD2v31AAZagjzANeHCf/view?usp=share_link
2	2. Cupa cupa	/file/d/1isezYQX8l248ZGQoRFh2oPIGGmW0l_xz/view?usp=share_link
3	3. A Passione	/file/d/1iTrD_fFU5u3TRJ4dZrXR77zVBNUVAV6x/view?usp=share_link
4	4. Ninna nanna	/file/d/1iIBM-WISiYnpbNLd51IKeA-93FamEz6t/view?usp=share_link
5	5. Ohi lu pucurari	/file/d/1gXymvX9gK1fdTXBi6S-2POp2fby6X6Cf/view?usp=share_link
6	6. È morsi 'nu givunella pi' dilora	/file/d/1jDcG-T810F56FezmSonya2TFErzuDLci/view?usp=share_link
7	7. Ohi 'nu giorno andava a spasso a ripa mera	/file/d/1htddA5jiXy8jX6mCcOigJN-ynArXsFUW/view?usp=share_link
8	8. 'U mulinare	/file/d/1ijVF0UjWV8jxdGHMUPuhLr3xHnRMAeph/view?usp=share_link
9	9. Tarantella cu facciulette	/file/d/1gXFANtCUS1qy6zu-Je3Zb8_npHr0OZJ9/view?usp=share_link
10	10. 'U maccature	/file/d/1hy8ZdmRkCfdINz8IOPtkiziQYwoXaYOS/view?usp=share_link
11	11. Ohi arberi caricata d'ori fina	/file/d/1iwtY8P2ipjWBne0iBaWZ-AUIXUQKdlGV/view?usp=share_link
12	12. Ohi chi meri pianta chi fa di la zita	/file/d/1iBeEUwX4Vx6DgXdun6N1bYb9I5DUzv2b/view?usp=share_link

13	13. Ji mi ni vogghje jire in fontanella	/file/d/1iy7LQzUOSrmnyM3Qq7jXL97OmtU0tIPf/view?usp=share_link
14	14. Santi soli quanna ti ni vaja	/file/d/1idr0fz4ZL7oRrozeDikbNliRWY-dWMMmR/view?usp=share_link
15	15. Tarantella	/file/d/1gb0QyNsaUwnMlacx4Jg5a-ZRWbipz7Mp/view?usp=share_link
16	16. Zampogna ra	/file/d/1guGb6xtpJpY-yWFPRN1fw2Q7l6f5ExeP/view?usp=share_link
17	17. Ciucciu bello	/file/d/1goxiNOcTXBAPSGjOTIbs8uoUp8K9VDtg/view?usp=share_link
18	18. E faucia meja mite tonna	/file/d/1hYCVsrJksMgr3wlb9JPqxLq-QTIMCxsh/view?usp=share_link
19	19. Tarantella	/file/d/1iyGfWIOQfHjwpgwENb-NqxcXgbPApS2h/view?usp=share_link
20	20. Polka	/file/d/1j-kOXCcoDSIG8tANrR1Yk2AhE2oUDM_GR/view?usp=share_link
21	21. Canto al cupa cupa	/file/d/1iNlmzm7LS_2wgFBYkQ2uDD4qngffBmfU/view?usp=share_link
22	22. Ninna nanna	/file/d/1hEmCmFP6_YpDMCCVEqGN28PFWue1kpZJ/view?usp=share_link
23	23. La zampogna ra	/file/d/1gb0Q5nKK_udxPtYca0qLyy43eZVqaBK6/view?usp=share_link
24	24. U nigghje	/file/d/1iaBR_5OSAlnB7DEehjFRIdwJy7U_bQWW/view?usp=share_link
25	25. G'ira 'na donn' ca si chiamava Rusaria	/file/d/1jBbtzAaxSME7tVmFIaHwAxpUE1pa5kF6/view?usp=share_link

26	26. La pastorale	/file/d/1gU09KZLqlZuSu2Sq1ILTeaXCNK5m16WM/view?usp=share_link
27	27. Canti all'altalen a	/file/d/1j2USCLHjK97sbflClp0p7ZyEZ6E91qUO/view?usp=share_link
28	28. Ce si mangiau la zeite la prima sira	/file/d/1hBQF6w_UxKvJ_SXBmNf1tjOLYak3COck/view?usp=share_link
29	29. Ahi mazzi di rusilli	/file/d/1jDMBNef1S1biLUL_JvbNcbWJWS5CZuyQ/view?usp=share_link
30	30. 'U vecchie 'ncafaratu	/file/d/1gYSNkdERtHjaFDgQf5pQXWo0niF40XwF/view?usp=share_link
31	31. Je tu cu 'ss'uocchi neri	/file/d/1iYmW_HjzukaSeOgF4mCkoRDGb01FJmV4/view?usp=share_link
32	32. A li ruje	/file/d/1hAL41SoJyj7uCmWlx4rx9ffD8kCrjRlx/view?usp=share_link
33	33. Facce de ualane e ualanaccie	/file/d/1graFbjE0kvztg9fvXqvkzddqWcVltf0-z/view?usp=share_link
34	34. Rosinella mia	/file/d/1i5AmKf5rgrkBLTDVjL2p0qt2ftkujbfq/view?usp=share_link
35	35. Mazurka	/file/d/1iIspAUUmok4DtfHh2VhUrP0BH0ct7hTZ/view?usp=share_link
36	36. Valzer	/file/d/1j0g9E1l-D7C6MUsUN1D9NE1Dn69LOyTV/view?usp=share_link
37	37. Monachella	/file/d/1is-q3d34uSwgf13XnnhonrU3cx_SBqO-/view?usp=share_link

n u m e r o	titolo canto	BASILICATA 3 <i>Matera, Grottole, Pisticci, Ferrandina, Colobraro, Valsinni, Stigliano Marsicovetere, Viggiano, Savoia di Lucania, Tricarico</i>
1.	Monachella	/file/d/1kix0j0q4B8BP9eNxG9agNQn6tUnPOSIL/view?usp=share_link
2.	La pistulella	/file/d/1jDg1C0Xz1cvkI_EYGeEc2Thq9LXop6MQ/view?usp=share_link
3.	La pampanella	/file/d/1l5aifftUh2Xa8dt4GSUVy7BXZK0MfWIy/view?usp=share_link
4.	Sera passai da quana	/file/d/1l02AbKwiCATC8hkbNqNnbTq1ULX-VtXI/view?usp=share_link
5.	Come si fatta janca	/file/d/1l85miP5cLylQh0AupndOPAr30hsrPfw5/view?usp=share_link
6.	Dammi dammi quel fazzolettino	/file/d/1kE4rGs0EpZc8EBnw33R81vEjUcaVerXT/view?usp=share_link
7.	Sei bambinella	/file/d/1kmJ7NUbGjRQnmDO4yI3Ctuuujl06DGQS/view?usp=share_link
8.	Cova cova Lena	/file/d/1jzv7PSIUDxrLoTrpxWLN-cjNQCrt95qQ/view?usp=share_link
9.	La rana, la rana	/file/d/1k7tKiNwYwdkSf5LpSpZoeKODDddpNagN/view?usp=share_link
10.	Tarantella	/file/d/1kTl92pFfUYEkX70nECC7l4OTzTAsrb21/view?usp=share_link
11.	Aria paesana	/file/d/1kQU6f5K7MhF3HUGRbk8NfR7nQzeFNvfa/view?usp=share_link

12. O uei li	/file/d/1kw2aOcWFfYJX44hSM0IE5lbVwy5FTNTI/view?usp=share_link
13. Vurria diventana 'na verde spina	/file/d/1keVfuOtvaU7G9Zlvhcz7tkYObvfEGAb3/view?usp=share_link
14. Tarantella cantata	/file/d/1kJbBncsdq16gN7lydCMMAusE3c98HHoJ/view?usp=share_link
15. Oh nnanzi la porta tua	/file/d/1jLxK-QDe4KABGUr1lzs-O9V28pBuR913/view?usp=share_link
16. La pampanella	/file/d/1l7QsvPbdVTTEd-pgTRheL2m7ZXwVf7hY/view?usp=share_link
17. Tutta stanotte vogli cantana	/file/d/1kTege2lHNYUL31ynPzEHt-GUmE0LRBEA/view?usp=share_link
18. Tarantella	/file/d/1kACeRGBw5DMfzK8a1Rm3G0lWc7hV6yf6/view?usp=share_link
19. Polka	/file/d/1k1nqMiKzrEfMurr4CSxvmXxwlCx7hpE4/view?usp=share_link
20. Mazurka	/file/d/1jw3ExfTID7jDjcSs5sHZ41nw8pIOVdvO/view?usp=share_link
21. Alla stiglianese	/file/d/1jw3ExfTID7jDjcSs5sHZ41nw8pIOVdvO/view?usp=share_link
22. Alla tricaricese	/file/d/1kjGx1n0f6vOLU08moBcvuZVnkvbQX8W/view?usp=share_link
23. La Maddalena	/file/d/1kVq5sibMri7eHQK1-pW6s4JbZJeB0DZ/view?usp=share_link

24. Canto alla pelenzeca	/file/d/1lDggu5CgLMWW_08NewyleuhuGh-seLCg/view?usp=share_link
25. Ninna nanna	/file/d/1kkoMH3-Gb3SoXUvQppyEEVm4Va9cVHW/view?usp=share_link
26. Rosa e Teresa	/file/d/1kflAx4wOxrnjVXtnRIhLyg_WwBlWQP3/view?usp=share_link
27. Canto alla pisatura	/file/d/1kCSY8gaKe1KANCYXwxd7QP3U1EtNUCEX/view?usp=share_link
28. Me ne vogghje scenni 'n fintanella	/file/d/1kzwUiyqnCI85rPWGMsLqmtCcbiu3qd_3/view?usp=share_link
29. Canto al cupa cupa	/file/d/1lKQpRGQDRZuwMUNLTH5vgWqMk3ycJEc0/view?usp=share_link
30. Lamento funebre	/file/d/17q7azXiPoRXdbDNrp8QUXuWHGdreMiuQ/view?usp=share_link
31. Tarantella	/file/d/1C_-dvXG5bg137D2nAxvY0kXf6Tk5dMJ1/view?usp=share_link
32. Alla stiglianese	/file/d/1kv1A9jlnm9wVERdEY_rZKSH8fcYbpKsD/view?usp=share_link
33. Alla tricaricese	/file/d/1kv1A9jlnm9wVERdEY_rZKSH8fcYbpKsD/view?usp=share_link
34. Licenza vo' licenza voi signora	/file/d/1NUmwMLVu5AhtzqX00x7YrlfDnDqrZwRx/view?usp=share_link

numero	titolo canto	UMBRIA 1 <i>Nocera Umbra, Valtopina, Sigillo, Vallo di Nera, Morano di Gualdo Tadino, Monte Martano di Spoleto, Norcia, Verchiano di Foligno, Fabro, Colfiorito di Foligno, Costacciaro, Gubbio, S. Martino in Colle</i>
1	1 E 'sti Signori M'hanno Detto Canta	/file/d/1NOHan_q804sknluGyRNEOxR98lXiCZl_/view?usp=share_link
2	2 E Me Ne Vojo Anna' Do' Cala Il Sole	/file/d/1NcgY1aAliqE3jRzTbC20zRAdOeuaXK0_/view?usp=share_link
3	3 E Senti Quant'è Stupida La Donna	/file/d/1NpPQRrpWaUrirIOfxjkuzY3sJRKEBnps/view?usp=share_link
4	4 Valzer	/file/d/1MxhKKoM7RSJFB3IUS_iOyhltPb1gMh9P/view?usp=share_link
5	5 Caruccio Appassionato Per Te Moro	/file/d/1NI0l- RyE4nFWTUh5995ruBY2XenQmVgy/view?usp=share_link
6	6 Saltarello	/file/d/1Mw5-WH6osZ0- ZMQTEfjnMBeUmTpjCWCu/view?usp=share_link
7	7 Caro Sposo Ti Voglio Fare Onore	/file/d/1NDkOsoWbXfr6CDUtOODqxViKuwN7n2s- /view?usp=share_link
8	Ninna Nanna	/file/d/1N8vaZSmwukSJlKh0BWMg6mn59lZ6UFhU/view?usp=share_link
9	9 All'arrivo Che Noi Facciamo	/file/d/1Ntr2WILPVJmddVvu55wegzeZ6kTp1vSj/view?usp=share_link
10	10 Alzando L'occhi Al Cielo Vidi Una Stella	/file/d/1NP7L6a7KM1BZamzz7zLzALjlyPkbCqV_/view?usp=share_link
11	11 Mazurka	/file/d/1NvrJWoYwadQDCkWVNj-IPX-GrfIFMi4B/view?usp=share_link
12	12 De Fedeli Noi Che Siamo	/file/d/1Nv6gIO3sl1cZZzRAzRcyUrV5oEeaqb-e/view?usp=share_link

13	13 Speranze Perdute	/file/d/1NOu7P5DgzXo_137TY4RGEkAQKt6F3iat/view?usp=share_link
14	14 Stamattina Mi Sono Alzata	/file/d/1NPMBhE3BYgrNd7XF7cWuqwIQNvifSVyF/view?usp=share_link
15	15 Bella Ciao	/file/d/1MbAHrvPuLiVWH4RHRAZDwGFkxmWUv7y/view?usp=share_link
16	16 Laggiù A Terni Paese Dell'amore	/file/d/1NR-IEtYkkKKhFXGTvdzmgGIWMmgHKRcz/view?usp=share_link
17	17 Il Cuginetto	/file/d/1Ns4GEBM1x-SRu_ROj20_aB6YD9T9P73n/view?usp=share_link
18	18 Già Condannato Il Figlio	/file/d/1NxUEOXUx3mSP5znBwSCs5bS6v4wrmZa- /view?usp=share_link
19	19 Scotis	/file/d/1NodxDSZSW_2mlKHvwNjyOU_CgQ7PT524/view?usp=share_link
20	20 Il Sedici Di Agosto	/file/d/1Mbtc_7D5fU1DVmHqnOB4gcZ8iUovNvSP/view?usp=share_link
21	21 Negli Anni Che Dei Guelfi Ghibellini	/file/d/1NK39twOYrJn1aTbYz6A6PUMm_YZTaFz0/view?usp=share_link
22	22 L'assidea Di Due Prigionieri	/file/d/1NFBWo6UO_b4YN-4xEJ0gZT5XCwZKNwxt/view?usp=share_link
23	23 Addio Padre Addio Madre Addio Tutti	/file/d/1NkqlxEgghKxDyOBkRqGdiER9NDiXKguA/view?usp=share_link
numero	titolo canto	UMBRIA 2 Nocera Umbra, Valtopina, Sigillo, Vallo di Nera, Morano di Gualdo Tadino, Monte Martano di Spoleto, Norcia, Verchiano di Foligno, Fabro, Colfiorito di Foligno, Costacciaro, Gubbio, Terni, Amelia, Spoleto

1	1 Correte Sorelle Correte Su Su	/file/d/1gKllx9QVG55LYAikXtkdM3t8HrrUJIFu/view?usp=share_link
2	2 Mamma Mamma Le Cento Lire	/file/d/1fXi5RIQo4NtoclGXCeZxl7GwJeOYL_bT/view?usp=share_link
3	3 Dias Illa Dias Illa	/file/d/1fTZfW3_Ps7EylM9ulagnvTeY2gKGIgYQ/view?usp=share_link
4	4 Polka	/file/d/1f9rKdORM2UIWp3EU45lgwUQsqZmfEnNI/view?usp=share_link
5	5 Centocinquanta La Gallina Canta	/file/d/1gSnMxt0RNs4yvMWsvdvPg-7AefTLbyme/view?usp=share_link
6	6 Il Pane Dov'è	/file/d/1gK6TsAA465B5C_NoP_9xe3ldGQAvFGRV/view?usp=share_link
7	7 Pietro Pizzuto	/file/d/1fdoUnSGtGz5EBY-dJfsgb1G5-AYt6pNp/view?usp=share_link
8	8 Bondì E Bongiorno Mia Bella Signora	/file/d/1fe-fatwXpPWLeral738KpknwWgjAzSIE/view?usp=share_link
9	9 Bonasera E Bona Gente	/file/d/1fzeQodx2mDBBCZ5Z2qRdZT-SglN6LQql/view?usp=share_link
10	10 Addio Pipetto Mio	/file/d/1fwCDKYHDddr9XFTZ2mvtrcS7J5I_AYfs/view?usp=share_link
11	11 Lo Benedico Lo Fiore Di Pepe	/file/d/1fR_jOBI6nvmQhP9KBk4DGdh0WIf38XcN/view?usp=share_link
12	12 Trescone	/file/d/1ftDWWWWZ3-Ebvj4iBGaYoHuCNkYYhKmm/view?usp=share_link
13	13 E Barbara Dove So' Li Giuramenti	/file/d/1gG7J-NV2uUiIlgHO64aisq4GY2AWV7dC1/view?usp=share_link
14	14 O Pinottola Bella Pinottola	/file/d/1fiB6HKwA9-EkYjh3wIVOHMJr7c-PASiH/view?usp=share_link
15	15 Ti Fo La Serenata	/file/d/1fWVpMNIrNkatEXKwTKwRldfZToaKsH9X/view?usp=share_link

16	16 Un'altra Volta Ci Voglio Provare	/file/d/1fhFJINdYLILUSYdm0GZnWPdYgobH3bZn/view?usp=share_link
17	17 Polka	/file/d/1faL1iljKAEaTm_yCCGs-mZz7ySwjhfmZ/view?usp=share_link
18	18 Con La Mano Tremante Ti Scrivo	/file/d/1frQObt_Sp_vZxaT6tf3DlXZUOvfiTIWZ/view?usp=share_link
19	19 In Principio Del Nostro Arrivo	/file/d/1g5fjXp7WEGvVTry_UBVqvn38mvSNbg0N/view?usp=share_link
20	20 Con I Compagni Mi Trovo A Polino	/file/d/1fpvm3YEgFkQrTXbmr35gmjSy2ClGLJKu/view?usp=share_link
21	21 Chi È Chi È Che Bussa	/file/d/1fQP0rWbsU6l6c5sRfyOsSoHYPwUzUKVH/view?usp=share_link
22	22 O Campagnola Perché Non M'ami	/file/d/1fb_3JqBofXfSPOzIwCki9PgkkKW3iajG/view?usp=share_link
23	23 Giovanettina Che Cogli L'olive	/file/d/1fVCwjugGWkjf5gYXcinNfGNkSn8vfORQ/view?usp=share_link
numero	titolo canto	UMBRIA 3 Nocera Umbra, Valtopina, Sigillo, Vallo di Nera, Morano di Gualdo Tadino, Monte Martano di Spoleto, Norcia, Verchiano di Foligno, Fabro, Colfiorito di Foligno, Costacciaro, Gubbio, Terni, Amelia, Spoleto
1	1 Amore Amore Non Me Ne Fa Tante	/file/d/1e_htRnOVI_HxoEdy9GbShNmMoMRUTmmn/view?usp=share_link
2	2 Fischi Per L'abbeverata Delle Mucche	/file/d/1fIHqiPchG6Z88ho81qULoggLcPmZzrb8/view?usp=share_link
3	3 Sento Il Fischio Del Vapore	/file/d/1em8hpFu08wS8o_hE_ETofHJAKRy1xUwi/view?usp=share_link

4	4 A La Mattina Del Cinque D'agosto	/file/d/1egIXVTVAQNM-RB4grSdYSInH_ph2aI4Z/view?usp=share_link
5	5 Cosa Piangi O Cara Emma	/file/d/1ee5FIj5n3L89ZHNRkTl9fKhEkRweW1Po/view?usp=share_link
6	6 Il Gatto La Sonava La Sampogna	/file/d/1eaXvTYg2Z5nFwQt1c6F3ftJxyp-hGX12/view?usp=share_link
7	7 Sega Segola	/file/d/1eVaywZp_aDmBBId6dwiLo1GKiVL_YOi7/view?usp=share_link
8	8 E Da Piccolo Fanciullo Incomincia	/file/d/1eKBzR5vL7rhF39ZWfQ2_zLkQGTSErsXf/view?usp=share_link
9	9 O Pescator dill'Umbria	/file/d/1eZy-Qw6nOyp6q-McGYX1cOSpw_zoKO9g/view?usp=share_link
10	10 Saltarello	/file/d/1dvKW8HbUbm8llqAh5suDud6fefZ_cvDF/view?usp=share_link
11	11 Menz'a Lo Mare Ci Sta 'na Ripetta	/file/d/1eUQUsQJG_y1Sj_mK34wYhR4kreGIJ1Il/view?usp=share_link
12	12 E Le Grazie A Migliaia	/file/d/1f0uhE_PDYUz_K_h4PyhJMmiir5-eFOpV/view?usp=share_link
13	13 E La Mia Mamma L'è Vecchierella	/file/d/1f85Po6M_wuf5QG-22s3d1sPU4dgnZzfu/view?usp=share_link
14	14 Marcia	/file/d/1eQDcODWuCp92m2jg9zU7uj1ktrjsf1U7/view?usp=share_link
15	15 La Morte De Gesù Maria S'affanna	/file/d/1em9lk1J23XQTzk5UpoI4N5rXkWvucU07/view?usp=share_link
16	16 Miserere - Stabat Mater	/file/d/1eciYdymYklzSPv5Rn-Xrx3KE-00cwPmt/view?usp=share_link
17	17 San Franciscu - Mese Marianu	/file/d/1eXgu8YqtVUodRoSLc2el7Sup-LBPb13Y/view?usp=share_link
18	18 Con Un Bastoncino E Me Ci Appoggio	/file/d/1f3xk0f98qIQbomqOGF21dE2Mw2JVL0S0/view?usp=share_link

19	19 Ecco L'aprile Fior De La Vita	/file/d/1eB-cBdTVWt0Cm01rZzL4ACne4hlfhXCo/view?usp=share_link
20	20 E Noi Tiriam La Cinghia Da Tre Mesi	/file/d/1ekzwjdVN_P8MESOIIZY6vH6tvjSNFezV/view?usp=share_link
21	21 Inno Dei Lavoratori	/file/d/1dq81Hm3u-Lc8mSl1Ph16fb6459PH3W_i/view?usp=share_link
22	22 Semo De Cinturini	/file/d/1ePEPQ8BL6FuaMsf75oHPXocELa6UkqDb/view?usp=share_link
23	23 Saltarello	/file/d/1eQGgJTpZk2ksM8NvDSHY_LcjaxyFzR/view?usp=share_link
24	24 Ecco Ch'è Giunta L'ora	/file/d/1eakJGeXhkakXSCH7mOL567e9E0dKTjnp/view?usp=share_link
25	25 La Maria Che Va A Ballane	/file/d/1eVqtciMl2oWWbaxcgWheQ7nSOA8XR3Vu/view?usp=share_link

numero	titolo canto	UMBRIA 4 <i>Nocera Umbra, Valtopina, Sigillo, Vallo di Nera, Morano di Gualdo Tadino, Monte Martano di Spoleto, Norcia, Verchiano di Foligno, Fabro, Colfiorito di Foligno, Costacciaro, Gubbio, Terni, Amelia, Spoleto</i>
1	1 Mazurka	/file/d/1dn8ttDF00D_rZh5DNiCLJ10HeDa_w8Wz/view?usp=share_link
2	2 Ti So' Venuto A Fa' Le Serenate	/file/d/1d3IjTnfnHc4E5h-futFNXW1d2s0jze6R/view?usp=share_link
3	3 T'amo Con Tutto Il Cuore	/file/d/1cpBawJxzR7GM2dPoFZw-FGmJU4WSUHd_/view?usp=share_link
4	4 Ecco Il Nostro Sant'Antonio	/file/d/1cd3xo-iMTnAbA8NjcvT31bUWslrDhUtd/view?usp=share_link
5	5 Il Dieciassette Marzo	/file/d/1dUrIm6AytEYzNHKaNOzYdOwyhT3APdsF/view?usp=share_link

6	6 Valzer	/file/d/1dWrwElot6x5h9ohDfQ78klwymnSdluNx/view?usp=share_link
7	7 Mi Parto Da Palermo La Matina	/file/d/1capwwaWHIzP-JZcj1eYM8xOXvH02KA4m/view?usp=share_link
8	8 Vicino A Casa Tua C'è 'na Fontana	/file/d/1dhr6ys_71rni8dN8MHPIGayC2ydowWZA/view?usp=share_link
9	9 Quando Che Santa Barbara Nascette	/file/d/1dPkFqM3sKApl3WAFPEVzJ47IQMWmjseW/view?usp=share_link
10	10 L'ho Preparata Un'ora	/file/d/1dPkFqM3sKApl3WAFPEVzJ47IQMWmjseW/view?usp=share_link
11	11 Ascoltare Sto' Fatto Bisogna	/file/d/1cwwZVUbWWObCzXZcZI7_4ZEbn7_gjEA/view?usp=share_link
12	12 Alla Regia Il Lavoro Finisce	/file/d/1d_UNtpFM30z2bk3EjCRhDyy5hw01jTzM/view?usp=share_link
13	13 Polka	/file/d/1cTZhj07SKWlaJyeHpBNZDGG1aVRA4wcl/view?usp=share_link
14	14 Er Mietitore Quando Va A La Marca	/file/d/1dguH35z_P8ZawZpXbk2JDOVMmrCgAGk6/view?usp=share_link
15	15 Ecco Pasqua Befania	/file/d/1cZbP0E2PIUFuyCfustsSy154IoIewdMy/view?usp=share_link
16	16 Semo Arrivati La Cima Del Campo	/file/d/1dgxglanhJ9Ciw-tPlq8IafTD3Y33X3k/view?usp=share_link
17	17 Valzer	/file/d/1dOWQx4cHBesm20bjgAvzJNmwGC5tTbv_/view?usp=share_link
18	18 Ecco Che La Sposetta 'riva A La Porta	/file/d/1cq4dvhvoINjzZLLI9QntYfWJQlkuCkas/view?usp=share_link

19	19 Lo Benedico L'erba Fatta A Core	/file/d/1ck8JSnHJaEubW3XA4sIMbbqo3CojzWxb/view?usp=share_link
20	20 Ballo Della Sala	/file/d/1cchhAxPHbghcuXv4Gd0UyPDbu1P2pNDP/view?usp=share_link
21	21 E L'uccellin Che Vo'	/file/d/1chjSEiXnsQO7X6yMdXI2VbZvoExYH8LA/view?usp=share_link
22	22 S'avessi La Fortuna C'ha Lo Vento	/file/d/1dnPCWFX8CD6mlkBR9do211_zDIhSpMok/view?usp=share_link
23	23 Sega La Vecchia	/file/d/1cNrseTvP9X82JD975MiUb5K56BjbAZ4z/view?usp=share_link
24	24 Mazurka	/file/d/1cv2FkbGu-ivKZKZPgw-u9hnwdzwGgI1c/view?usp=share_link
nu mer o	titolo canto	Veneto 1 / <i>Polesine Tolle, Rovigo, Scardovari, Calto, Polesine Camerini</i>
1	1. In barca con i pescatori	/file/d/1a-IXzO5Je47osoAVlWUbugIb67lc-EiO/view?usp=share_link
2	2. Ale undici di note	/file/d/1_wTVfpgD4s9kwF-qiZemx0GwZV4Qmwh8/view?usp=share_link
3	3. Beati i giorni miei	/file/d/1ZY-bxG4NQq_c9pVUFpxnMaB6dEVCYP4a/view?usp=share_link
4	4. Mamma non piangere	/file/d/1_e5c2jD7vN5uWGg82nEHV2KINbAKBi_3/view?usp=share_link
5	5. Addio o padre o madre amati	/file/d/1ZsBZVVMGO4COvwFK4-FapXVI5iI9Tk5/view?usp=share_link
6	6. La mama del mio amor m'ha mandà	/file/d/1_38QT8iHe9BETBgjqUbuFM0iT06J9mp-/view?usp=share_link

7	7. Ma che tu desti fanciula	/file/d/1ZvAgyPMZ-hEnSeSbZRsa94rkAwneet9y/view?usp=share_link
8	8. E la bionda di Boneli	/file/d/1_isUJ7uQzhMB4r8MrHefYdUqnDNRpifw/view?usp=share_link
9	9. Nela verde colineta	/file/d/1_isUJ7uQzhMB4r8MrHefYdUqnDNRpifw/view?usp=share_link
10	10. E l'ano vèchio l'è terminato	/file/d/1Zv49GcPU85qlmIfu5_aLG46jIqSc2cJJ/view?usp=share_link
11	11. Ai sei di genaio è qui la vècia	/file/d/1_davhD6OQ84W_00BnOHNwbLSgiG5rQpG/view?usp=share_link
12	12. Ve voglio cuntare il dolore di Maria	/file/d/1_ZxrZ5dWHyEhbmy_xMILolzCHnFotXJL/view?usp=share_link
13	13. Il pitore ch'el vien da on bon gusto	/file/d/1ZcZ8cUpYOMm-5WY8trIjpB1lvtj7tKCQ/view?usp=share_link
14	14. Un giorno una ragassa	/file/d/1_dTWfU1uNAvoUB44zJRiioOUAwyNSGAN/view?usp=share_link
15	15. Povera capella	/file/d/1_RzzSXcCxS0zHRR0WGrqakBMKnTf0wj8/view?usp=share_link
16	16. O citadini se mi ascolterete	/file/d/1_1pXX_eIEbt-TtabssKRIB-C6lEnZSAI/view?usp=share_link
17	17. La povera Sessilia	/file/d/1Ze0dJDDZoVl8MyfTDSnDvmV1b4vgYp0m/view?usp=share_link
18	18. Mi vien inamènte la merosa mia	/file/d/1Ze0dJDDZoVl8MyfTDSnDvmV1b4vgYp0m/view?usp=share_link
19	19. Buongiorno il mio soldatin	/file/d/1ZZOi4bf7kQCNXMkrixeYSDmtparjAjz-/view?usp=share_link

20	20. Mama mia cento scudi	/file/d/1ZhBE3Wtd0InIzUbMoyi3xSGnDy2vd9bp/view?usp=share_link
21	21. Una matina mi sono alsata	/file/d/1_NGjOvGhDlx4ho3fYgG7BepGVgJlO1qF/view?usp=share_link
22	22. La mia merosa vecchia	/file/d/1ZoJE7Zey8y3Jo7VPLrIhn2hm7nVyJay6/view?usp=share_link
23	23. Agli armi agli armi sian fassisti	/file/d/1_1sB1uonUWzNF82BHpUzsGz8wiDMGvSh/view?usp=share_link
24	24. Montelepre dove sei	/file/d/1ZhRLNrABTcWEd4SUS000Feh_QklGOv1a/view?usp=share_link
25	25. O Paolina tua mamma la ti chiama	/file/d/1ZhRLNrABTcWEd4SUS000Feh_QklGOv1a/view?usp=share_link
26	26. Vien d'on muradore	/file/d/1ZzYsLLVhWRpDKAFUyC8T6HZu6GaUqK5C/view?usp=share_link
27	27. Il fiòlo del sior conte	/file/d/1_nn9HvcuMYngUD_09GhFncfOh3CIKdjt/view?usp=share_link

num	titolo canto	Veneto 2 /Polesine Tolle, Rovigo, Scardovari, Calto, Polesine Camerini
1	1. Il caciatore va alla caccia	/file/d/136nQ3eyTp21asNOgFWVIWf-Sy7ZgMxcC/view?usp=share_link
2	2. In mèso al mare	/file/d/13Exyauk_WXrlGnWhipKWMxeAJ0j5VIoG/view?usp=share_link
3	3. Una volta du compari	/file/d/1354gELTounTLvXgDxtMhq9nnIRbsBNiE/view?usp=share_link
4	4. Le porte di Salerno	/file/d/12zf0mmb_aFIDNZIzNcHjI87a0Dl_Jm7x/view?usp=share_link

5	5. Quando era picina picina	/file/d/13MszpbaSvN1hjFpVRItKi7SWIIfSSDdU/view?usp=share_link
6	6. Dove 'sèla la Luvigina	/file/d/13NwE4UT-ePc1hmAqR4rYv6XjQfzy7dcW/view?usp=share_link
7	7. Passando per Milano	/file/d/13PMc69bAC-hYmDY0FGU70KQ79ozjd9nX/view?usp=share_link
8	8. La bianca luna che sorge dietro il monte	/file/d/13-aqADzCSXT4GVNAN_2hWTsDnkkA2Vrw/view?usp=share_link
9	9. Per la spiaggia del mare	/file/d/136UPAZ3W80ab6NRrQEISSu4P6OFyGXW9/view?usp=share_link
10	10. Le ragasse di campagna e quele di	/file/d/136UPAZ3W80ab6NRrQEISSu4P6OFyGXW9/view?usp=share_link
11	11. Di qua di là del fiume	/file/d/13-C0vRxP6eMTd4StOEX_BKTuf-CXR6DT/view?usp=share_link
12	12. Il giorno di carnevale	/file/d/12qBQFZ8eILtjff-yk3SRHGQSQ2o8--VV/view?usp=share_link
13	13. Se vuoi venir con me là su in barcheta	/file/d/13F_JdBtgSFwnJn75Q_JlZyS73MtBz07l/view?usp=share_link
14	14. Maridate Marieta	/file/d/12z-IFDYEWwtya1Xqp9MRaX-i4Ip06tXz/view?usp=share_link
15	15. Che bele tetine la ga la campagnola	/file/d/12pJC9yoD7V4s7yNQmk2UfNpn7yWPwMGh/view?usp=share_link
16	16. Nina ninà	/file/d/13_3a6Y5b06SiQrevy925WRL2rBp5uYGa/view?usp=share_link
17	17. Il capitano dela marina	/file/d/13JtlObEfB--ejZ1FRExhR2mXu18gSQhs/view?usp=share_link

18	18. E la Violeta la va la va	/file/d/13c1SLu2eYDFTTZMKNISS2WrdkOl3l6fz/view?usp=share_link
----	------------------------------	---

numero	titolo canto	Veneto 3/ Polesine Tolle, Rovigo, Scardovari, Calto, Polesine Camerini
1	1. Sento le rane che cantano	/file/d/1BBX3GWSyqtG6SmgbaDvlhq7uty9mDNdc/view?usp=share_link
2	2. Motorista motorista daghe l'òio sul portón	/file/d/19g9foPVuAO-sCILOR35_w3Ts5D8TBCQW/view?usp=share_link
3	3. E sula porta e	/file/d/1BZVjlJBCoN1WhifP6yNYoccyxMY7HVkD/view?usp=share_link
4	4. Se non ci conoscete	/file/d/1AGNLW0sF4_CfbPDcYueg9hNrxsUVGvpw/view?usp=share_link
5	5. Ed un treno che parte per Udine	/file/d/1AGNLW0sF4_CfbPDcYueg9hNrxsUVGvpw/view?usp=share_link
6	6. Io ho passato pre un boschetto	/file/d/18zNf4bdvG-7OdzdsNWSn3NrfrnbdU1IR/view?usp=share_link
7	7. E la figlia del bottegaio	/file/d/1AhQyLbq_-ZSIKDqUVqofbiyETo8DZeJv/view?usp=share_link
8	8. Conosco una ragassa	/file/d/1A8I5kBhy8wZftUkBHAI_TZqbhOqEbSHq/view?usp=share_link
9	9. Nine nana el me putin	/file/d/19sWTaCJaPoR405UMog3vvetlXZEe6jpI/view?usp=share_link
10	10. Le carrozze son già preparate	/file/d/1A_7AWoaizyN6tMFS0dqV1lhpm_Vs7hq/view?usp=share_link
11	11. O come mai mia povera Ena	/file/d/19zsaAvZEzi8x0xvh0g1s3Gym4VfEdKtT/view?usp=share_link

12	12. E la mia mama l'è vechierèla	/file/d/1BZVjJBCoN1WhifP6yNYoccyxMY7HVkD/view?usp=share_link
13	13. Parabin paraparabin paraparabéro	/file/d/19We4YvUUuvr5H- oBfHF6ignytpFxxKS8_/view?usp=share_link
14	14. Osteria del numar uno	/file/d/1AY4UV9YpoY9QK9aP0Oq1GKy5rz2gFwCk/view?usp=share_link
15	15. Senti le rane che cantano	/file/d/1Ab0PCbX9LX7ID4dw_emKSJt- TLrDEuVm/view?usp=share_link
16	16. Al Dio del vilàn l'è la carióla	/file/d/18dX90YR2lWoE- dWMx8koWN_1k_E7D4uy/view?usp=share_link
17	17. Il caciatore va a cacia	/file/d/1AnV_oi98rRLemwsmuAzl- Q_X_BLs2Ebj/view?usp=share_link
18	18. Barcaiòl son barcaiolo	/file/d/1BeyjjLO692FvJK5Q6SfpUMbE1_zgfvpu/view?usp=share_link
19	19. Signori io vi digo l'avventura	/file/d/19MgrfiMvGBKn_aFdnX_t76Rmea5jOD1y/view?usp=share_link
20	20. Fratel Formicola	/file/d/1AldckjtqjKklU0ybo39pHNpJlk26zVhR/view?usp=share_link
21	21. Sulla riva di quel fiume	/file/d/1AV4V8mAajJurBWWijcudUsWaZBJpDTEz/view?usp=share_link
22	22. E la rugiada la si alza	/file/d/196pWyyS9dMEId8n2v6zROSdIVp16AQxE/view?usp=share_link
23	23. Ale undici di notte l'aria è scura	/file/d/1BkKaYxpQ1TETUfqSszYvf6LYWYlyQoXJ/view?usp=share_link
24	24. La risara l'è grande bella	/file/d/1970k2AmPociwqlPmPt- DdxWDWhlaErKF/view?usp=share_link
25	25. Mi meto le scarpe vac	/file/d/1BMSxfivEjpUTpD- D_5HD8emivdxTZQDP/view?usp=share_link
26	26. Ho una corona prepara	/file/d/1BjnfTWsZXxqpqLVVjOX_1BZ6tXym0xAC/view?usp=share_link

27	27. Venezia è una bella città	/file/d/19jK4Lf9g_cg7IX-YBWz7rsWnLlgk4diq/view?usp=share_link
28	28. La strada del bosco	/file/d/19_-Xd8cPi7_s8iBihbiQGjdMb1aCGQk/view?usp=share_link
29	29. Quel'ucelin del bosc	/file/d/18apeF7NLuUHzaUzmeu3XL6suHVliVNH7/view?usp=share_link
30	30. In meso al prà Bardin	/file/d/1ACq-VZKyRTOA_1L_pCVSFAzvVNkYmd_6/view?usp=share_link
31	31. E un bel giorno andando in Francia	/file/d/1AZHDBrybNLYvNj3gCHgdb46yt2Ca9abc/view?usp=share_link
32	32. Ve cantarò i storneli alla romana	/file/d/1AZHDBrybNLYvNj3gCHgdb46yt2Ca9abc/view?usp=share_link
33	33. El pescator che va alla pesca	/file/d/1AebTSoDfyOrjajLQZQIAi3kTOssCqIRK/view?usp=share_link
34	34. Manfrina	/file/d/19DyTjDkIbZ_YCyVi_ZzUOknJs98Zi4SY/view?usp=share_link
35	35. E l'anno vecchio l'è terminato	/file/d/1BHrFOe4qwDT5sc6Y0KvKNe8Ud3GmbRsq/view?usp=share_link
36	36. Se'l paron no vol che cantemo	/file/d/1BJAmJBr2bkV9p0URgkqrB0r2U91MZjz4/view?usp=share_link
37	37. La vecia	/file/d/19ZVWnwZiZgMqkkcVeF9eJMGVl3j2hlvm/view?usp=share_link
38	38. Osterie	/file/d/19BiVjgOHnSiIYetRKLwF0xbU3Pn7dzSB/view?usp=share_link
39	39. Mercato di Adria	/file/d/1BaBBDrefyfoESN_Oe9Ua_xEZyyRalvht/view?usp=share_link

numero	titolo canto	Sardegna 1 <i>Aggius, Orgosolo</i>
1	1. Tasgia	/file/d/17Cn7Xmeq4l_6UaUSlqisRC7SK_huM6tP/view?usp=share_link

2	2. Lu passu	/file/d/18NjWsh3QhhrHKnz01vMqNNV-nNJDFULr/view?usp=share_link
3	3. Li salti	/file/d/18CnSl3u_zm63_q3Sbi2p1gG8GUmRcaWV/view?usp=share_link
4	4. La brunedda	/file/d/18Ay7nzAMnd9QFzApqO4d8pls0BVxWIAL/view?usp=share_link
5	5. Bedda, li mei 'iltù	/file/d/16fmXx05pd9gMOqzcZ3rlQuytJYH6FA4J/view?usp=share_link
6	6. Andira	/file/d/17kBkN16Zkbgx4n8BcXWb2WIUNZyj7P9u/view?usp=share_link
7	7. Loda	/file/d/17kBkN16Zkbgx4n8BcXWb2WIUNZyj7P9u/view?usp=share_link
8	8. Tantu tempu dunosa	/file/d/16qoIfvArgt49eR1Blu1cB-gYvajo2e_p/view?usp=share_link
9	9. Ottava	3KSCE0yZkftBykSZ9XSECYbf2uRMI4zl/view?usp=share_link
10	10. Cantu in Re	/file/d/180-FnzcRDO_9Gr1d4bOzDJ8VGfSWZu4t/view?usp=share_link
11	11. Disispirata	/file/d/18Jz27usGKVxXn2hSIU72CJ_fx8YeCU3F/view?usp=share_link
12	12. Gadduresa	/file/d/1787qEtb_1cgBzXXJbhjIQ77Orj_jLqkg/view?usp=share_link
13	13. Disispirata	/file/d/17E_9pK6Iuh-3D6hqQK1PzOSRp45T0dTZ/view?usp=share_link
14	14. Lu passu	/file/d/188R_jwabrzxGisFi4HrUX5mhZ5bUygS3/view?usp=share_link
15	15. Li salti	/file/d/18457URgxfixTGKnQsDNzIx0VjN9olcQa/view?usp=share_link
16	16. Baddittu	/file/d/17jjYOvE8Us1XGUxzINZowopVvOyIntxL/view?usp=share_link

17	17. Lu baddu di tre	/file/d/16qdC_qaH-Siqlsw74e7XoEUSPxcKVNhC/view?usp=share_link
18	18. Lu baddu di tre in zincu	/file/d/176pnPxgsQlokyspbF7VYri4CHvqi6OtV/view?usp=share_link
19	19. Lu baddu di cuatru	/file/d/17J07jdvsg5nvcaVfB0jHjvyy-7pkoa-/view?usp=share_link
20	20. Bozi di janna	/file/d/16fCKP5CEH9hpcMa1LQ9WTIO_UOGDQS9M/view?usp=share_link
21	21. A ninnia	/file/d/189fdTNRZ-auCIRT5l9X2x8-W08GFoCRN/view?usp=share_link
22	22. A ninnia	/file/d/17QYqRsFmFXZMZLN-m62m5uubH0kaDnly/view?usp=share_link
23	23. Duru duru	/file/d/18-teZAng04nKwrRLD_f2DfNVSRdvTTyy/view?usp=share_link
24	24. Muttu	/file/d/17ONpKJWA798AYbYJ9yJV8eoBl7xTgNnp/view?usp=share_link
25	25. Lauda di Nostra Signora di lu Rusàriu	/file/d/172UPx7dVA02cnzqctUJgEKyGLmRURJK0/view?usp=share_link
26	26. Miserere processionale	/file/d/16tY60ef21v1kjXBcIo4n1YmNzAJxekhf/view?usp=share_link
27	27. Stabat Mater solenne	/file/d/18A6AHbUdfMXVmSduloJFFKBQo1pdClqz/view?usp=share_link
28	28. Loda	/file/d/18KgDp5lHJ2ETiL9327uT4EZjthm6DPw5/view?usp=share_link
29	29. La brunedda	/file/d/17JYp1_uQzk7SN6Zc9Tc_FStvwPga0dze/view?usp=share_link
30	30. Lu palti no m'appena	/file/d/18EsYGfh24GXHkFXUJp_fiO8Jd9kF4nZ0/view?usp=share_link

31	31. Disispirata	/file/d/17SrWTY_3kyHBPogo_mis6aNPpogzf8Vl/view?usp=share_link
32	32. Li salti e baddittu	/file/d/16tXCFm0ZAXcyAnCVXifEbWzFK8orJLZh/view?usp=share_link
33	33. Baddu di tre, baddu di salti	/file/d/17nrv5MIs6qaa6q_9MCnvwxtc5nfBGPM4/view?usp=share_link

numero	titolo canto	Sardegna 2 Aggius, Orgosolo
1	1. Gloria, laus et honor Bedda, li mè 'iltù	/file/d/1LUk0J0BDitWjiZ70TUkaLPFHd79QfjXp/view?usp=share_link
2	2. Tantu tempu dunosa	/file/d/1LVpDhuOH2KIBNfx0xm-YIM_m2T6S7KVv/view?usp=share_link
3	3. Regina coeli	/file/d/1MbLs2gl3LeLGNfvnAmURykVC8jYA0YVe/view?usp=share_link
4	4. Stabat Mater solenne	/file/d/1MbLs2gl3LeLGNfvnAmURykVC8jYA0YVe/view?usp=share_link
5	5. Filugnana	/file/d/1LyE4ZfVKnvE1u_Op8HsNTr68NQj59gmN/view?usp=share_link
6	6. Disispirata	/file/d/1M3hxoI9qwIXHKQBGb9tc3SGjL2ifRYQr/view?usp=share_link
7	7. Filugnana	/file/d/1M-K9KAWP1u2YL6bk5eYFjuhMS2a4r_4E/view?usp=share_link
8	8. Tibi soli peccavi	/file/d/1MaJ3XeuSxK3Mk3uMygXXkvb4G-uGYMIR/view?usp=share_link
9	9. Miserere solenne	/file/d/1LMNplqgBp2fj7UkchislcyjC3RW_47Az/view?usp=share_link
10	10. Stabat Mater solenne	/file/d/1LX_errOrwiOQFR80zkpfUauGYwblLDLU/view?usp=share_link
11	11. Hosanna Filio David	/file/d/1LN3txmwAgH7eNdrkW73DAKfg2F813MyV/view?usp=share_link

12	12. Pueri Hebraeorum	/file/d/1LxK0mvjU8LLiNegQu3zuVkJszplwhBhaA/view?usp=share_link
13	13. Gloria, laus et honor	/file/d/1MWMw-OURdaVHWb-gFDcyKCRU437p46c7/view?usp=share_link
14	14. Passio	/file/d/1LgU0ld3_fnwBhr05Uu6XPAQgk3A431k0/view?usp=share_link
15	15. Epistol	/file/d/1LcjoBcG8syz6hT37_Tnjw6HA3Rj9SaMV/view?usp=share_link
16	16. Miserere processionale	/file/d/1LcjoBcG8syz6hT37_Tnjw6HA3Rj9SaMV/view?usp=share_link
17	17. Stabat Mater solenne	/file/d/1MXouwKGcDOMvrWhKls3QhJsi0-4NLdTw/view?usp=share_link
18	18. Regina coeli	/file/d/1LZWsJ0Bi9WlaFNC_cCIBdIna9StUSe9j/view?usp=share_link
19	19. Tasgia	/file/d/1MDgKgRDdIt3t2a2ISg7j_6vK7NTQW8qr/view?usp=share_link
20	20. Li salti	/file/d/1MWX9iQriseDUN9W7I7HKd0nVLsULbrN7/view?usp=share_link
21	21. La brunedda	/file/d/1MWX9iQriseDUN9W7I7HKd0nVLsULbrN7/view?usp=share_link
22	22. Disispirata	/file/d/1MRciJufXZ3_EJcj_2Hnlm-UCh8cm-X5i/view?usp=share_link
23	23. Filugnana	/file/d/1MCznMDDfgKgEu_ZmkLvu7UkEmJ-83tla/view?usp=share_link

numero	Titolo canto	Lombardia 1/ Brianza <i>Cantù, Seveso, Ceriano Laghetto, Mariano Comense, Vighiozzolo di Cantù, Lurago d'Erba, Casalino d'Erba, Rovagnate, Montevicchia</i>
1	1. Gh'era una tusa	/file/d/1UuHQGvBCilhptZB9Wt4TQB9LvKpmc0en/view?usp=share_link
2	2. Ciricicèlli	/file/d/1UuHQGvBCilhptZB9Wt4TQB9LvKpmc0en/view?usp=share_link
3	3. Lunga lunghéra	/file/d/1W5CNwyiSJXDxvjl67hbYfMQg2MGraE9L/view?usp=share_link

4	4. Pim pum d'òr	/file/d/1TT40f00ytdSw8KV_EQe60gLxUPIed0Z/view?usp=share_link
5	5. Spùs a linùs a	/file/d/1RNsVTeMXSMBd-GNk_naTCQ3qkmwzIPW_/view?usp=share_link
6	6. Lümaghina	/file/d/1U-1WN3sGmrl69D0DCNViEvXJwsEnD_sZ/view?usp=share_link
7	7. San Tiudòr	/file/d/1S-OcZ8nhb02gkIf916kk1mHd7nXNU7BP/view?usp=share_link
8	8. O papà végn a cà	/file/d/1Sp0TjArDEkKdX9Eo5_2tUvI8hbr2SUHg/view?usp=share_link
9	9. Piöf piöf	/file/d/1R4-9LxAm45BW9wQOy0ctu3RCrxia9246/view?usp=share_link
10	10. Teresa burghés a	/file/d/1R4-9LxAm45BW9wQOy0ctu3RCrxia9246/view?usp=share_link
11	11. Gril gril	/file/d/1W0cuvYMsK2iPIIDS3DDyzABTTgpF9mEal/view?usp=share_link
12	12. El mè murùs	/file/d/1RYFSa0u89Gjn2tFGqdyCEP73KjPxryOY/view?usp=share_link
13	13. O la mia mamma	/file/d/1X6HoUGKfkQsVPR_OrAnWVqY8CExdAtAn/view?usp=share_link
14	14. Cara mè Péder	/file/d/1TSAVLE5vbfvtdOWTZKplAmAdgs921LK/view?usp=share_link
15	15. Giuvanin l'è andà a Milàn	/file/d/1SbLP2BmKnpkV2ya28liyJ1SwtrT1y1If/view?usp=share_link
16	16. E qui de Còm	/file/d/1Tf9mClRyu8YcXyeozFWn-C_HlnLvpDLU/view?usp=share_link

17	17. A cà mia fu mè möd	/file/d/1VoAnQseYWQbkq4yi6U3PqE_Y15xbJZuw/view?usp=share_link
18	18. In sü la riva dèl mar	/file/d/1V09ZSW21whbk64bl6ICIKcCVOMN1hdaj/view?usp=share_link
19	19. Leva sü oi bèlla che l'è dì	/file/d/1V09ZSW21whbk64bl6ICIKcCVOMN1hdaj/view?usp=share_link
20	20. Giübiana 'na quarta de lügàniga	/file/d/1Vs4zRckFZXv-t6zPIAQmDBMiCfvs-P15/view?usp=share_link
21	21. Ò quèl üselin del busch	/file/d/1TJVy1vU5vM7FS_Rw1n4VicBupV-gW49A/view?usp=share_link
22	22. La Mariettina	/file/d/1TJVy1vU5vM7FS_Rw1n4VicBupV-gW49A/view?usp=share_link
23	23. E lé la va in filanda	/file/d/1TkiJd7a64QGm9C1uqz7jal00MTQAQoTC/view?usp=share_link
24	24. Ciàpa un sasso	/file/d/1UV9gGtF7WbR2YgVdTffs8oXmv7BT8Uda/view?usp=share_link
25	25. Trapulin	/file/d/1R3acVyUTg39MBCU_c8ay5-Wws52137X/view?usp=share_link
26	26. Mamma mia mi sun stüfa	/file/d/1R3acVyUTg39MBCU_c8ay5-Wws52137X/view?usp=share_link
27	27. Alla mattina bonóra	/file/d/1STbxwLOihQi_jw6nHpgNyC2XyT7JVg7h/view?usp=share_link
28	28. O giovinòtti	/file/d/1T9oGRldv53L9dbIpy5hBeAT8GXpak4l8/view?usp=share_link
29	29. Pulirö	/file/d/1U7BD_eOiZHKvBMWiliWH5FIMpQIMJTnY/view?usp=share_link
30	30. Andèm in giò	/file/d/1WCnFMUOVq7xUtQ-HBJT1wk6AneHKDOcj/view?usp=share_link

31	31. La bèlla Richettina	/file/d/1SnM8_w0uqiULz_FhVZ0u5Fetti01mTGz/view?usp=share_link
32	32. La bùgia peràda	/file/d/1SnM8_w0uqiULz_FhVZ0u5Fetti01mTGz/view?usp=share_link
33	33. El mè murùs l'è bèl dumà a la fèsta	/file/d/1UNziwqkEbt0sZIFjH5Aw-086TSJ8Xv-q/view?usp=share_link
33	34. Nava nel mio giardino	/file/d/1UHziUIEWy0yYkTdne4GleTEEyCZMAH6L/view?usp=share_link
35	35. E la mia mamma	/file/d/1Ungq1WlvrhgMLc5AHMqQPztq0I-zpFck/view?usp=share_link
36	36. La scigàda	/file/d/1R38kvi9fk4v_IULdjux-f3NC3q163C4h/view?usp=share_link
37	37. E picchia picchia	/file/d/1SsdrdrLWZOQDrTPSSr7L7fEYpTuiAWKk/view?usp=share_link
38	38. L'è 'rivà 'l trenin	/file/d/1XM6PMGoBQ-mRhkKLmI0bMSO86r9_lb_V/view?usp=share_link
39	39. E canta la scigàda	/file/d/1U48Vw_tWRnJrtUGbr-n_OEBN3sf300T0/view?usp=share_link
40	40. Tuśàn de la Valassina	/file/d/1W0Le9CD-5b9XUIcYLA77fM7F8R8VR4KG/view?usp=share_link
41	41. Lé l'andava e mi vegnéva	/file/d/1TVC0z8C27rCoZkR9edOqAPj8A69zk0/view?usp=share_link
42	42. La pulenta quan l'è cotta	/file/d/1S2F4THhi3z72HYSZT4Sa_jtpleVLEKMB/view?usp=share_link
43	43. Duè te vét o Mariettina	/file/d/1Vhysmsks-WNuMj-G-yNFYPVloL5sIN4c/view?usp=share_link
44	44. Mi sun chi a fanà la cüna	/file/d/1SU7Mo_T8pY6I4Ju1a3Pm_cY330a5I7NG/view?usp=share_link

45	45. L'è 'rivà de Muntisèl	/file/d/1TVWq4gMGJQXQsBpsWxJi6- mphTm4fVV3/view?usp=share_link
46	46. Bionda bèla bionda	/file/d/1SSeLMsKQ5ekyQhXPwvDYVqzkCXVJEyHa/view?usp=share_ink
47	47. Gh'era una dona	/file/d/1SDRPboz48SpYOzmuugvYdfOMLrMt_2VW/view?usp=share_ink
48	48. Dàghen un tàì	/file/d/1RO5PC4YnhrLwg4W6JOIY3HO4ZS4Saa0d/view?usp=share_ink
49	49. Mamma la mia mamma	/file/d/1XPxKRtGtIWwvIMZEY0LhwhQgtPYrWLLi/view?usp=share_ink
50	50. Finché avevo tólleri	/file/d/1RaP9rdZoWIYintNVuKOosFRasZP9rO6L/view?usp=share_ink
51	51. Angelo bèll'angelo	/file/d/1WaK8EZeS2- 18pAno8uBiEdd4FJsYx6zJ/view?usp=share_link
52	52. Mangi un piatto di pastasüccia	/file/d/1UtdKEa8dAOM2do91sRTTu5ptGWJA5h_C/view?usp=share_ink
53	53. Andarèm a Tripuli	/file/d/1WpHZv4osezTGFTSu_yR6yuBw58eyzIWS/view?usp=share_ink
54	54. Mi sun quèla che impasta i gnocchi	/file/d/1VSeG3SG3EpAMunlnsqyNFIZ7S9HzCDZ1/view?usp=share_ink
55	55. Quando avevo quindic'anni	/file/d/1XZfj-mhiz6r53Q- Z15rve577WUSsNaQV/view?usp=share_link
56	56. Forse vuri o che canti	/file/d/1XZfj-mhiz6r53Q- Z15rve577WUSsNaQV/view?usp=share_link
57	57. Tòni Tòni	/file/d/1WWzOj1n49mgXwfSznk_cgC0cQ5Dx90UH/view?usp=share_ink

58	58. Sant'Antòni dèl purcèl	/file/d/1R05N-UPcip6dW8bFRthvDy6pF7YLgU6T/view?usp=share_link
59	59. Torna il marito dalla bottega	/file/d/1VBm7XPzGKEaz_E2YFH93m9kpP9-jQnbX/view?usp=share_link
60	60. Mariètta strascètta	/file/d/1WEpR3NzDs3mqCd5TpQ77RyV0hnOyK2EJ/view?usp=share_link
61	61. Ul mè pà l'à fà na cà	/file/d/1R5op17q8GPw4tegpS736_hTYmNzIn2kt/view?usp=share_link
62	62. San Giuan	/file/d/1T2H-wEVkLo9CawBqHNbXq1EIED2uQ-C7/view?usp=share_link
63	63. La vègia tuntuna	/file/d/1VCxwYhhvuKAmlgYTx-THnEyS9uJlk5O6/view?usp=share_link
64	64. Aièmblièn	/file/d/1Ta7FIN2rEDgLFw_PWtA0m99jthN5VJaa/view?usp=share_link
65	65. La Giübiana dèi muschi	/file/d/1VagQpO-0NEwsJxZB3xarRVSbfEA3RvL-/view?usp=share_link
66	66. Gh'era na wòlta 'n òm e	/file/d/1Ss0fswIKx56svjjbm07ykpN6N0H005RE/view?usp=share_link
67	67. Gh'era 'na wòlta un òm	/file/d/1WgYaGNQUPSGo09EnZnZFxE5S9wICo-aZ/view?usp=share_link
68	68. Ul tulin	/file/d/1SiDTW_S7G3miH45-IqDrOC7xgf6QboUW/view?usp=share_link
69	69. Giuanin pipèta	/file/d/1UzrgIU0xBaxjdJ0irbt0DCFp1qteH_2I/view?usp=share_link
70	70. Pim pam dòla	/file/d/1Tk5ZSGLTbkNmqs8jpZ1x7i39ULm4YO9DY/view?usp=share_link
71	71. Io sono quèl bèl gobètto	/file/d/1R2chW1xoh4QWqXoLaJAJxUgPkzi3LRVg/view?usp=share_link

72	72. 'Na vòlta un muntagné	/file/d/1TQQdgm2qgVdISr3jmN8ryS0hkBqPLOx2/view?usp=share_link
73	73. A la Casina Növa	/file/d/1WiKpdRIqA7Ku-HJRcoS2jKk3qFkcx5BG/view?usp=share_link
74	74. Fà ninin popó de cüna	/file/d/1T2mPxl2uoZeufkQAA0-ZowcdOA-qkMx8/view?usp=share_link
75	75. Vittori memori	/file/d/1U1xgwhFETwnKPHJhEMsWRzR928OU8uzI/view?usp=share_link
76	76. Ninin pupò de cüna	/file/d/1S0fSXJioJnWuN6_qHIHn4_MSk_s6gvod/view?usp=share_link
77	77. Un due trè	/file/d/1RBuGHiMGuqowi35Dzjnf5r17BSx2ILMh/view?usp=share_link
78	78. Pizziga muniga	/file/d/1VPlhe2le0PXorfWR2kzhCOk51kxGGw/view?usp=share_link
79	79. 'Ndué se sta Martin	/file/d/1V_4Ho5vAy-sS3F1WV_pMGRxf9YSnOk0i/view?usp=share_link
80	80. A mezanòt quan nas el Babin	/file/d/1VIaRpWgKxqXH6MYFDCXJbNvswxqJ1FaP/view?usp=share_link
81	81. Al venticinque di questo mese	/file/d/1VN7Y9aOnFUgOug_7fSAEUD4Lfp10xTHy/view?usp=share_link
82	82. Dona curóna	/file/d/1SFvSnsfleEST9yxBgl3o8vkYSv1liUG7/view?usp=share_link
83	83. La vita 'd zant'Aléss	/file/d/1Wit72wmtldlO5j1cmm7AvXic_JYbOX7h2/view?usp=share_link
84	84. Sèn Giüsèp varginèl	/file/d/1X7PfyV7H36p-glJdJ9cyV5b5F_Eh0R2c/view?usp=share_link
85	85. El vapurin de Còrsich	/file/d/1RnnvF1jkF4qKS47zAoAqOcrDkbZVRh3g/view?usp=share_link

86	86. Aveva gli occhi neri neri neri	/file/d/1UPIMPrndKrVGTjZNERHM12HJh44f2VI/view?usp=share_link
87	87. Guarda quella barchetta	/file/d/1SPKPiBApb216bVmuVICDJhaARPAuXstU/view?usp=share_link
88	88. Mè pàder l'era göp	/file/d/1U9z8q31dj7fwUZ6rTsLFtVs99_VSEhVX/view?usp=share_link
89	89. Chi l'ha mangiato il becco	/file/d/1VdDIvLnYHxIJMh4oo--aWLR6fMA0wHL1/view?usp=share_link
90	90. E la bella la va al fosse	/file/d/1WDWjmAURGRopGRycAGFzIsu-1tRfl1R7/view?usp=share_link
91	91. Magnano	/file/d/1WLeFvAhPCR9jAI61akNZYSPgiyQjDuFj/view?usp=share_link
92	92. O dòn gh'è chi 'l mulèta	/file/d/1Ua1LWsoWqCVm7Gk1kt0Rl8Jq0HDal-Ox/view?usp=share_link
93	93. Mè ricordi quan navi a sco	/file/d/1Rb83AkG8KyHa96JBwKTWJxayd9A5VE2c/view?usp=share_link
94	94. L'ho tocata la si svegliava	/file/d/1Rq6sM0dQghNS3PZolQyzE_f_rw0li-mn/view?usp=share_link

numero	titolo canto	Lazio/Ciocciaria 1 Villa Latina, Anagni
1	1. Ballarella	/file/d/1-_WijO7HTZ15JmWnoRzvc2Z-ukZsrd9z/view?usp=share_link
2	2. Novena per il Natale	/file/d/1-ig8tcTFBx4BELJW0Tf95Z8hfBOg3gsc/view?usp=share_link
3	3. Novena di Natale	/file/d/1-o1UFytfX23wzEcwP2wmhuPA9YbqZi3h/view?usp=share_link

4	4. La campagnola	/file/d/1-THoOzdcTa10bCE0BInjXPw6O7CTPZPd/view?usp=share_link
5	5. Canto a la stesa	/file/d/1-K1f40StRpPklhS9X7kzmJcx2kwwl7ui/view?usp=share_link
6	6. Stornelli	/file/d/1-9kmRopPxiW1vwHUYQ7JFfqFc_AN7JrS/view?usp=share_link
7	7. Saltarello (Ballarella)	/file/d/1-GsIAICdX_SQpifdr-P2g_485NKpl2Sy/view?usp=share_link
8	8. Stornelli	/file/d/1-n5YbyVay0tkDJJS_tT4scaShKIA37d/view?usp=share_link
9	9. La campagnola	/file/d/1-kaGd8rEMpNbH74oJXWEWwdtD9t4jAwx/view?usp=share_link
10	10. Canto a stesa	/file/d/1-a39JLWtNf7oU2PnbxHdXMip8prbMwV5/view?usp=share_link
11	11. Stornelli a saltareglu	/file/d/1-ugTf9f-cgbHvo9EPSbuBdMCXp_NqHZq/view?usp=share_link
12	12. Ninna nanna	/file/d/1-NbBuZw368RfSpNF6TEK681lday_e1HR/view?usp=share_link
13	13. Novena per l'Immacolata	/file/d/1-86x3jFmzlypUfozgLKCKptnNUGcmDf/view?usp=share_link
14	14. Saltarello	/file/d/1-V9fjGv1Nj1vWnP5AooaMwKmAQ1Lw5ee/view?usp=share_link
15	15. Stornello	/file/d/1-XPEC7W-71yOZpi2z6OXrLMUjB89Lm0N/view?usp=share_link
16	16. Stornelli a dispetto	/file/d/1-F-HKbGvNYdaTcRtzvGvlDuGCgLTdDA4/view?usp=share_link

numero	titolo canto	Lazio/Ciocciaria 2 Ceprano, Roccasecca Pontecorvo
--------	--------------	--

1	1. A stesa de carnevale	/file/d/1Dwr1H7Xk5iG-yvi-aNVfy-k1KlQ3lqOS/view?usp=share_link
2	2. Stornelli	/file/d/1DxEAc5DbpjxqFQk3Taflex6G-tEoj5x9/view?usp=share_link
3	3. L'anima del purgatorio	/file/d/1EeWcwgeWvpoI_yZcarqGmlRyyMk7zcos/view?usp=share_link
4	4. San Giuseppe	/file/d/1EBx4sj6fDSv-2TOMmiydnGzNWaDya8Dz/view?usp=share_link
5	5. Tempo reale	/file/d/1EJLjvq38zlU97AL7ryTAcC2zjAe2WmZX/view?usp=share_link
6	6. Vecchio marzo pellegrino	/file/d/1EjBH99L6UGhkNd4f-pM2FsdC6uY913Np/view?usp=share_link
7	7. Rosa di maggio	/file/d/1EKK90tEMTySTVd3iKuC-wUA_A9LbX3iN/view?usp=share_link
8	8. Rosa Rosetta colorita e bella	/file/d/1DnnJCVpCA26X6zUpIUInqAApYnp3zY5P/view?usp=share_link
9	9. Pinozza (Pinotta)	/file/d/1Dzmip8rgOP6BufI4GUmN0vD7js-qWqkm/view?usp=share_link
10	10. La pajarella	/file/d/1E0txDg5DAHWXkE25GWHYkuSrCAhWxnS4/view?usp=share_link
11	11. E nun fa gnente amore se nun ci parlame	/file/d/1DlRrnlGYCtjxe9DjCpbbXP1QQx8gykQR/view?usp=share_link
12	12. Ohi che bell'aria	/file/d/1EI9uEt6V1GcyRQLtnCZvZk-RS18nnHrF/view?usp=share_link
13	13. La canzone della palma	/file/d/1EPHmB-NlslhN_h_ye37NFEr6yBMzvrUu/view?usp=share_link

14	14. Pajarella a la stesa	/file/d/1EISm40ZUslruhKXmnQXg5ohBz89cU4vb/view?usp=share_link
15	15. Povera Emma	/file/d/1E-41RVQxMIoTkEaqCULz4XiVos8N53us/view?usp=share_link
16	16. Cecilia	/file/d/1EKsWmmqXMeMXm4nn7FXFV6Brhs_OUET/view?usp=share_link

A03 | Contributi Audiovisivi

	CONTRIBUTI AUDIOVISIVI
ARCHIVI AUDIOVISUALI	<p>http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca/cms.view?munu_str=0_1_0_5&numDoc=21</p> <p>https://www.archivioluce.com</p> <p>http://folklore.berkeley.edu/archive</p> <p>http://www.archiviosonoro.org/archivio-sonoro/archivio-sonoro-campania/fondo-leydi-campania/a-cavallaro-s-cianniello-somma-vesuviana-1984.html </p> <p>http://www.icbsa.it/Etnomusica/mobile/index.html#p=1</p> <p>http://www.icbsa.it/index.php?it/193/cataloghi-monografici-e-fondi</p> <p>http://www.idea.mat.beniculturali.it/attivita/progetti/gli-italiani-dell-altrove/itemlist/category/56-arbereshe</p> <p>https://americanfolkloresociety.org/our-work/projects/national-folklore-archives/</p> <p>https://collections.si.edu/search/</p> <p>https://hls-dhs-dss.ch/it/</p> <p>https://mpc.chs.harvard.edu</p> <p>https://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/serial?id=jamfolklore</p> <p>https://patrimonio.archivioluce.com</p> <p>https://siarchives.si.edu</p> <p>https://www.loc.gov/folklife/</p> <p>https://www.teche.rai.it/?s=etnomusicologia+&submit=Cerca</p> <p>https://www.teche.rai.it/archivio-del-folclore-italiano/</p>