

Costruzioni musicali*.
Idee, musicisti, gruppi, pratiche e attività musicali in Molise
fra folklore e world music dagli anni cinquanta a oggi

di Vincenzo Lombardi

Lo studio della musica e del fare musica può essere utile come modello per un più generale studio antropologico della cultura, dei “sistemi organizzati di simboli significanti” (Geertz) che si conservano nel tempo nelle comunità. In senso stretto, la musica può essere prodotta solo attraverso una *performances* e il suo significato è quello che gli individui vi trovano.

L’analisi dell’uomo come *music-maker* ci può parlare delle strutture del corpo e della mente [...] può forse rivelare il processo per mezzo del quale i sentimenti vengono cristallizzati in pensiero concettuale e in forme culturali, e così fornire la chiave per ulteriori progressi nella scienza dell’uomo.
(John Blacking, *Lo studio dell’uomo come music-maker*¹)

1. *Il Molise fra ricerca di identità ed espressioni musicali*

Nel Molise musicale contemporaneo, sul terreno delle “musiche tradizionali”² e di quelle definibili “popolari contemporanee” è in atto un significativo

* Omaggio a *Three Construction* di John Cage.

¹ John Blacking, *Lo studio dell’uomo come music-maker*, in Tullia Magrini (a cura di), *Uomini e suoni*, Clueb, Bologna 1995, p. 81, 95.

² Le terme est impropre [...] la musique n’est pas traditionnelle. Seul l’est le milieu qui la produit. Musique de milieu (ou de société) traditionnel(le), pourrait-on dire [...] Conçédons que la forme peut en être traditionnelle, mais pas le fond, qui est “resté au pays” et qui, pour mieux dire, “constitue” le pays, Bernard Lortat-Jacob, *Musiques du monde: le point de vue d’un ethnomusicologue*, «Revista Transcultural de Música», 2000, 5, <http://www.sibetrans.com/trans/trans5/indice5.htm> (aprile 2013).

fenomeno di ri/definizione e re/invenzione delle idee di identità musicale, pari, forse, a un analogo fenomeno di “invenzione” identitaria musicale verificatosi durante gli anni venti e trenta del Novecento³ o, in ambito colto, durante la seconda metà dell'Ottocento⁴. In esse, in vario modo, è riscontrabile un riferimento più o meno palese all'idea di tradizione come modello a cui riferirsi o, comunque, come eredità culturale da preservare, da ibridare per attualizzarla e valorizzarla.

Molte delle “pratiche musicali” oggi rilevabili in Molise, ideate, messe in atto, consumate da gruppi sociali di varia estrazione culturale e sociale, oppure connotate da tratti anagrafici e identitari che le inscrivono nel panorama della cultura musicale giovanile, afferenti sia all'ambito professionale, sia a quello semi professionale e amatoriale, in vario modo, si rifanno implicitamente o dichiarano di rifarsi alla “tradizione” musicale regionale e meridionale, più precisamente napoletana, spesso ibridata con tratti caratteristici musicali tipici di altre culture, europee ed extraeuropee. L'obiettivo di questo scritto è, in primo luogo, quello di farne una sorta di inventario, in secondo luogo quello di cominciare a delimitare il “territorio” nel quale tali pratiche si sono esplicitate e, quindi, cominciare a capire, tramite l'esame di alcune opere musicali emblematiche e attraverso i documenti sonori prodotti, come i music makers protagonisti di tali pratiche hanno inteso e manifestato l'idea di legame con la “tradizione musicale” molisana, in che modalità e forme esso (legame) ha preso e prende forma sia negli spettacoli dal vivo, sia nella produzione discografica.

Non risulta, invece, praticabile in questa sede, se non tramite la mediazione di chi scrive, il tentativo di capire come il legame con l'idea di tradizione espresso nei prodotti musicali osservabili sia stato e sia percepito e condiviso dalla comunità di ascoltatori di riferimento.

2. Scenario

Da alcuni lustri il mondo dell'etnomusicologia italiana, allo stesso modo di quella internazionale, osserva il mutevole mondo musicale contemporaneo, in continua trasformazione, e si interroga sul “se” e sul “come” porsi nei suoi riguardi, su come capirlo e interpretarlo e in che modo, eventualmente, entrare nelle dinamiche dei processi definibili, genericamente, di politica cultu-

³ Vincenzo Lombardi, *Quadri di un'esposizione. La cultura musicale in Molise fra Otto e Novecento*, in Gino Massullo (a cura di), *Storia del Molise*, Donzelli, Roma 2006, pp. 331-382.

⁴ Vincenzo Lombardi, *La cultura musicale nel Molise dell'Ottocento*, Palladino, Campobasso 2012.

rale che attraversano, sono condotti e condizionano le molte istituzioni internazionali⁵ e italiane, gli enti e i vari soggetti che ne sono, a vario titolo, protagonisti⁶. Il quadro di riferimento è quello prodotto dai formidabili fenomeni intrinseci alla glocalizzazione che ha interessato anche il mondo delle espressioni musicali⁷.

Il panorama musicale osservabile, anche in Molise, presenta uno scenario risuonante di musiche «contemporanee nel senso di “attuali”, ma anche in quello di “compresenti”, “simultanee”, “co-occorrenti” e, sempre più spesso ormai, consuonanti (con la u, beninteso)»⁸.

Nell'ampio bacino di tali “consuonanze”, che si possono ascoltare anche nel Molise di oggi, molte delle musiche che concorrono alla formazione del “panorama sonoro” contemporaneo vengono

⁵ Sembra qui utile richiamare la riflessione, dedicata alla proclamazione di patrimonio dell'umanità del *Canto a Tenore* che l'Unesco fa nel 2005, di Ignazio Macchiarella, *Il Canto a Tenore sardo dopo la Proclamazione dell'Unesco*, <http://www.musicaeumusiche.org/?q=node/83> (aprile 2013). Il testo, presentato alla tavola rotonda su Ethnomusicologists and UNESCO's Proclamation of the Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity (2001-2005) nell'ambito del 53° annual meeting della Society for Ethnomusicology (Wisleyan University, Middletown, Connecticut-USA), 24-28 ottobre 2008, esamina criticamente i presupposti, i criteri e le procedure adottate dall'Unesco per le proclamazioni. Sulla stereotipizzazione turistica del Canto a Tenore, esempio anche per altre situazioni, cfr. Ignazio Macchiarella, *Studiare il music making oggi. Esperienze di ricerca*, in Alessandro Rigolli, Nicola Scaldaferrì (a cura di), *Popular music e musica popolare. Riflessioni ed esperienze a confronto*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 115-128. Inoltre, per la messa in discussione di alcuni concetti base della politica sui beni immateriali dell'Unesco a partire dalla nozione stessa di immaterialità e intangibilità della musica e dall'idea di musica come patrimonio, cfr. Ignazio Macchiarella, *Dove il tocco di re Mida non arriva. A proposito di proclamazioni Unesco e musica*, «La Ricerca Folklorica», 2011, 64, pp. 71-79.

⁶ È utile riferirsi almeno ai Seminari di Etnomusicologia che annualmente si tengono a Venezia, presso la Fondazione Cini; in particolare a: *Etnomusicologia e world music*, i cui atti sono pubblicati, col titolo di World Music, Globalizzazione, Identità musicali, Diritti, Profitti, «EM. Rivista degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia nazionale di S. Cecilia», (n.s.) 2003, 1 e ai seminari intitolati *Etnomusicologia Applicata* (2003), *Etnomusicologia e Popular Music* (2005) e *L'etnomusicologia e le musiche contemporanee* (2007), i cui atti sono disponibili on-line nel sito della Fondazione Cini, a partire dalla pagina <http://old.cini.it/it/publication/list/5> (marzo 2013).

⁷ Su tali temi la letteratura è molto ampia, è utile, comunque, fornire qualche riferimento di base; solo ad esempio, si possono consultare: Denis-Constant Martin, *Le musiche del mondo. Immaginari contraddittori della globalizzazione*, «EM. Rivista degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia nazionale di S. Cecilia», n.s. 2003, 1, pp. 21-47; Jocelyne Guilbault, *Globalizzazione e localismo*; Sylvie Bolle-Zemp, *Folklore e folklorizzazione. La costruzione dell'altro e del sé*; Marcello Sorge Keller, *La rappresentazione e l'affermazione dell'identità nelle musiche tradizionali e le musiche occidentali*, tutti pubblicati in *Enciclopedia della musica*, Einaudi, Torino 2005, V, rispettivamente alle pp. 138-156, 157-170, 1116-1139.

⁸ Francesco Giannattasio, *Introduzione*, in *L'etnomusicologia e le musiche contemporanee. Seminario internazionale di studi* (2007), Francesco Giannattasio e Serena Facci (a cura di), <http://old.cini.it/it/publication/page/95> (marzo 2013).

realizzate a vari livelli, in tempi e spazi diversi, tali pratiche manifestano pluralità di modi di pensare e di pensarsi da parte di chi le realizza e le ascolta nell'atto del loro farsi nei diversi contesti della vita d'oggi. Molte fra esse, nelle intenzioni di chi le esegue/ascolta, vengono riferite ad un'idea di tradizione intesa come continuità del passato più o meno rielaborata e tipicità locale. Anch'esse, al di là dei discorsi che le accompagnano e dell'eventuale riscontro effettivo di tratti di continuità e peculiarità, sono da considerare come musiche contemporanee⁹.

Il tratto dell'intenzionalità sembra, quindi, poter e dover far superare eventuali classificazioni a priori, o patenti di rispondenza a modelli, costringendo l'osservatore, comunque, a tener conto del valore e dei significati che un gruppo, più o meno ampio, ripone nelle espressioni musicali che pensa e "mette in forma" e che decide di ascoltare¹⁰.

Pertanto, da tale punto di osservazione, molte delle voci che alimentano anche il panorama sonoro regionale ruotano intorno ad alcune parole chiave come "tradizione" e "musica/che tradizionale/i". Esse, intenzionalmente, più o meno esplicitamente e con vari gradi di consapevolezza, adottano come riferimento un "qualcosa" configurabile come sapere, saper fare, come un certo modo di suonare e cantare, che ha a che fare anche con determinati testi poetici, magari espressi in un inesistente dialetto sovraregionale di riferimento; un qualcosa che viene collocato in un tempo passato o che con tale tempo è considerato in relazione, che è pensato a distanza temporale variabile, ma, comunque, sufficientemente lontano dal presente da renderlo non contagiabile se non volutamente, oppure temporalmente non collocabile affatto, se non in una dimensione mitica.

A tal proposito, da parte dell'osservatore di tali fenomeni, è necessario fare attenzione alla possibile artificiosità dei nessi fra passato e presente, soprattutto in riferimento a ciò che definiamo tradizione. Il riferimento, spesso, sottende l'idea e il senso comune di autenticità.

Riguardo ai definizioni stessa di patrimonio culturale, l'idea di autenticità determina ancora oggi effetti problematici. Se tale relazione risulta abbondantemente superata da parte degli studiosi delle discipline demioantropologiche, l'opzione culturalista insita nelle politiche dell'Unesco è avvertita ancora come pericolosa, soprattutto sul fronte della possibile strumentalizzazione politica. Il concetto di autenticità è ampiamente presente anche nei progetti delle candidature per il riconoscimento Unesco:

⁹ Ignazio Macchiarella, *Scenari e prospettive di ricerca (etno)musicologica in Sardegna e Corsica*, in *L'etnomusicologia e le musiche contemporanee*, cit.

¹⁰ Alan P. Merriam, *Antropologia della musica*, prefazione di Diego Carpitella, Sellerio, Palermo 2007; John Blacking, *Come è musicale l'uomo?*, Ricordi, LIM, Milano, Lucca 1986.

L'analisi dei dossier dimostra come gli attori del patrimonio attivi a livello nazionale e locale considerino l'autenticità come una categoria consustanziale alla logica patrimoniale e quindi riferimento necessario per attribuire a un determinato elemento la qualifica di bene culturale¹¹.

La tradizione è un filtro che opera la selezione su cosa una società o un gruppo ritiene meriti di essere riprodotto, su cosa sia culturalmente significativo e attraverso quali modalità debba essere trasmesso. Si può accettare, di conseguenza, l'idea che la tradizione non sia qualcosa di già esistente e dato, disponibile a essere raccolto. Essa non è del passato, ma è una sua riappropriazione selettiva, compiuta nel presente che la ricostruisce e interpreta secondo necessità, pescando dalla memoria di una collettività determinata¹². Ci si affaccia sul passato e si sceglie ciò che meglio rappresenta e legittima un'istanza di natura socio-culturale. La tradizione, quindi, può essere letta come il risultato di "negoziazioni identitarie". Questo rapporto, sempre più spesso, si declina come confronto/scontro fra una dimensione locale e una globale. In tale ottica la selezione della tradizione e lo studio della cultura locale, popolare, folklorica, etnomusicale diventano parte attiva delle vicende politiche e di politica culturale della collettività che li esprime, così come sono parte del percorso di definizione della sua, o delle sue, identità.

In merito all'identità, Alberto Mario Cirese, in un suo articolo dedicato, appunto, a Il Molise e la sua identità, scrive:

[l'identità] non è un fascio di dati oggettivi; è piuttosto una scelta che soggettivamente si compie. È il riconoscersi in un qualche cosa che talora è solo una parte di ciò che effettivamente si è. L'identità è il trasformare un dato in un valore. L'identità non è ciò che si è; l'identità è l'immagine di sé che ciascuno dà a se stesso¹³.

In ambiti locali e circoscritti come il Molise sono presenti gruppi sociali che immaginano e tengono in vita pratiche musicali intorno alle quali si riconoscono e costruiscono un'idea di continuità storica col mondo culturale della comu-

¹¹ Chiara Bortolotto, *Il patrimonio immateriale e l'autenticità: una relazione indissolubile*, Aspaci. Associazione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale (a cura di), *Identificazione partecipativa del patrimonio culturale immateriale*, Regione Lombardia. Archivio di Etnografia e Storia Sociale, Milano 2011, p. 35, il documento è disponibile in formato digitale a partire dalla pagina: <http://www.echi-interreg.eu/activity/view/identificazione-partecipativa-del-patrimonio-culturale-immateriale> (luglio 2013).

¹² Gérard Lenclud, *La tradizione non è più quella di un tempo*, in Pietro Clemente, Fabio Mugnaini (a cura di), *Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, Carocci, Roma 2001, pp. 123-133.

¹³ Alberto Mario Cirese, *Il Molise e la sua identità*, «Basilicata», 1987, 5-6, pp. 12-15, ora in Id., *Tra cosmo e campanile*, Pietro Clemente, Gianfranco Molteni, Eugenio Testa (a cura di), Protagon, Siena 2003, pp. 122-134.

nità di appartenenza¹⁴. A tali espressioni e pratiche la comunità etnomusicologica tende ad attribuire la denominazione di “musiche tradizionali”, utilizzando al plurale proprio per dare conto della varietà da essa rappresentata¹⁵.

Al multiforme scenario sonoro, nel corso del tempo, hanno corrisposto molte denominazioni adottate sia da studiosi, sia da artisti e gruppi musicali locali. Esse, relative ai molti prodotti delle pratiche musicali, rimandano, in vario modo, alla nebulosa di etichette cangianti e di significato mutevole, oltre che problematico, adottate o coniate sia dai tanti attori presenti nei contesti di consumo, sia dallo stesso mercato discografico.

Dalla qualificazione di “musica popolare”, adottata con significati diversi fra la fine dell’Ottocento e la prima metà del Novecento e oltre¹⁶, a quella di “musica folklorica”, entrata in uso a partire dal secondo dopoguerra, in Italia vi è stato un variare di denominazioni e di “oggetti musicali” di riferimento a esse corrispondenti. Soprattutto il più generalizzato utilizzo di “musica popolare” ha subito, nel corso della seconda metà del Novecento, un progressivo slittamento semantico che può essere così rappresentato:

Musica popolare, *Popular music*, Musiche popolari, Musiche popolari contemporanee [...] D’altra parte [...] anche il lemma *folk* è diventato un marcatore di pratiche che si possono ascrivere largamente al campo delle espressioni *popular*¹⁷.

Al nucleo facente capo alla qualificazione di “popolare”, nel significato adottato in ambito culturale italiano e in quello afferente alle lingue neolatine, nonché a quello connotato dal termine *popular*, nel senso proprio di derivazione anglo-americana, si sono aggiunte durante gli ultimi decenni del Novecento la denominazione di *World music*¹⁸, che connota i processi di ibridazione di musiche di varia matrice, quella di Musica etnica, nelle accezioni di musica che “attinge a pratiche e testi di origine locale”, che è prodotta e consumata in un’area circo-

¹⁴ «Une tradition se (re)construit chaque jour; elle est donc fondamentalement active et productrice de sens, elle mobilise ses acteurs. Elle est donc tout sauf un phénomène naturel et se présente comme une configuration changeante, suscitant des conduites parfois hésitantes et des comportements fragiles», B. Lortat-Jacob, *Musiques du monde: le point de vue d’un ethnomusicologue*, cit.

¹⁵ Sul tema, cfr. Maurizio Agamennone, *Le opere, i giorni ... e i nomi*, in A. Rigolli, N. Scaldaferrì (a cura di), *Popular music e musica popolare ...*, cit., pp. 24-25 e Laurent Aubert, *Le culture musicali nel mondo: tradizioni e trasformazioni*, in *Enciclopedia della musica*, Einaudi, Torino 2003, III, pp. 5-6.

¹⁶ Sull’idea di “popolo”, di “popolare” e di “popolareggiante” relativa agli studi demologici italiani, e a quelli etnomusicali, cfr. Alberto Mario Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne: rassegna di studi sul mondo popolare tradizionale*, Palumbo, Palermo 1973, pp. 25-31.

¹⁷ M. Agamennone, *Le opere, i giorni ... e i nomi*, cit., pp. 11-29 (citazione a p. 20).

¹⁸ Philip V. Bohlman, *World music: una breve introduzione*, EDT, Torino 2006.

scritta, oppure come variante di World music; infine, è entrato nell'uso l'utilizzo del prefisso etno in relazione a varie produzioni musicali¹⁹.

Alla luce di questo sintetico, certamente non esaustivo, quadro di riferimento si può tentare di decifrare la galleria sonora di quanto succede, ribolle, si fonde, riemerge ed esplose nella variegata fonosfera delle musiche di ispirazione "tradizionale" contemporanea.

Tali musiche sono il risultato di processi profondi quali globalizzazione e localismo, dell'omologazione prodotta dalla world music, del fenomeno della ibridazione musicale e linguistica. Le sonorità, le tematiche, così come le performances, la gestualità, le dinamiche di gruppo, sono la rappresentazione di un mondo pieno di fermenti, positivi o negativi secondo i punti di vista, certo gravidi di interessanti possibili sviluppi musicali, culturali e, oserei dire, antropologici, politici ed economici in senso proprio²⁰.

3. La costruzione dell'idea di tradizioni musicali. Esclusioni

Alla costruzione delle idee di "tradizione musicale" a cui oggi ci si riferisce in Molise, oltre che gli indirizzi culturali generali, hanno contribuito, almeno in parte, le raccolte di testi di poesia popolare (precedenti alla registrazione delle raccolte di documenti sonori)²¹ e molti scritti di glottologi, folkloristi e demologi²², la costituzione di archivi sonori contenenti documentazione raccolta sul terreno²³, gli studi dedicati alle varie espressioni musicali delle quali, in altri scritti, si è avuto modo di ricostruire la successione e la consistenza²⁴, fino alle azioni e alle espressioni musicali contemporanee di cui si dirà.

Più di recente, durante la seconda metà del ventesimo secolo, in tale processo, ha un ruolo di un certo rilievo, soprattutto per il favore di pubblico

¹⁹ M. Agamennone, *Le opere, i giorni ... e i nomi*, cit., p. 23.

²⁰ Berardino Palumbo, *Campo intellettuale, potere e identità tra contesti locali, pensiero meridiano e identità meridionale*, «La rivista folklorica», 2001, 43, pp. 117-134. Per il Molise, cfr. anche Vincenzo Lombardi, *Pietracatella. Antichi e nuovi rituali di Capodanno*, «Utricolus», 2007, 44, pp. 5-16. Le considerazioni espresse ed il passo riportato sono ripresi dai testi di Vincenzo Lombardi pubblicati nell'articolo di Vincenzo Lombardi, Mauro Gioielli, *Tribù italiane. Molise*, «World Music», 2006, 77, pp. 20-26.

²¹ Eugenio Cirese, *I canti popolari del Molise con saggi delle colonie albanesi e slave*, I, Nobili, Rieti 1953; Alberto Mario Cirese, *I canti popolari del Molise*, II, Nobili, Rieti 1957.

²² Alberto Mario Cirese, *Gli studi di tradizioni popolari nel Molise: profilo storico e saggio di bibliografia*, De Luca, Roma 1955. Cfr. il saggio di Letizia Bindi in questo stesso numero di *Glocale*.

²³ M. Agamennone, V. Lombardi (a cura di), *Musiche tradizionali del Molise ...*, cit.; Emilia De Simoni, *Le mani ... le feste. Sguardi e riflessioni sul Molise*, «Voci. Rivista di Scienze Umane», n. doppio 2006/2007, pp. 131-155.

²⁴ Vincenzo Lombardi, *Quadri di un'esposizione. La cultura musicale in Molise fra Otto e Novecento*, in G. Massullo (a cura di), *Storia del Molise*, cit., pp. 331-382; Id., *La tradizione ci indica il futuro*, supplemento a «Il bene comune», 2010, numero di aprile.

con cui viene accolta la sua riproposta radiofonica negli anni sessanta e settanta, la riproposizione del repertorio della canzone molisana d'autore degli anni venti e trenta di idilliaca ispirazione agro-pastorale o di ambientazione macchiettistica urbana²⁵. La riproposta di tale repertorio e la sua nuova vitalità, oltre che la ripresa di una nutrita produzione di poesia dialettale per musica, si intrecciano con il fenomeno locale del folk revival, da una parte, e con quello dei gruppi folkloristici, dall'altro. Il complesso fenomeno culturale, di cui in questa sede non è possibile trattare, sintetizza le proprie idealità declinando a suo modo le parole chiave di "identità, tradizione, dialetto" e trova il suo maggiore protagonista e cantore in Benito Faraone²⁶ che, fra il 1970 ed il 1975, anima Cantatutto molisano, trasmissione radiofonica della sede Rai Molise, diretta da Venazio Vigliardi; incide due dischi, con la collaborazione di Tonino Armagno: *Folklore molisano*²⁷, nel 1975, e *Molise terra cara*²⁸, nel 1984; compone le musiche per *Moliseide. Ballate e canzoni in dialetto molisano* di Giose Rimaneli²⁹.

Altrettanto importante per la diffusione e per il gradimento che, ancora oggi, trova nel pubblico molisano, ed ugualmente non trattabile in questa sede, è la storia del movimento dei gruppi folkloristici regionali erede, per molti versi, dei modelli culturali dell'Opera Nazionale Dopolavoro e protagonista delle attività dell'Enal (Ente nazionale assistenza lavoratori), ente pubblico dopolavoristico, che dal 1945 al 1978 sostituisce l'Ond.

4. La ricerca etnomusicologica

Prendendo a riferimento l'istituzione del "Centro nazionale di studi sulla musica popolare", escludendo quindi gli studi e le riflessioni precedenti³⁰, la gran parte dei lavori di ricerca dedicati alla musica "non colta" molisana si rifanno o comunque si pongono sulla scia culturale dell'emblematica, benché brevissima, ricognizione sul terreno che Alberto Cirese e Diego Carpitella conducono in Molise nel 1954³¹.

²⁵ V. Lombardi, *Quadri di un'esposizione*, cit.

²⁶ Barbara Bertolini, Rita Frattolillo, *Molisani: milleuno profili e biografie*, Enne, Campobasso 1998, *ad vocem*.

²⁷ Benito Faraone, Tonino Armagno, *Folklore molisano*, microscolco 33 gpm, Bella record 1975 (BRLP 10029).

²⁸ Benito Faraone, Tonino Armagno, Pierluigi Armagno, *Molise, terra cara*, microscolco 33 gpm, Phonotype Record 1984 (AZQ 40078).

²⁹ Giose Rimaneli, Benito Faraone, *Moliseide: ballate e canzoni in dialetto molisano*, Enne, Campobasso 1990 (volume ed audiocassetta).

³⁰ Alberto Mario Cirese, *Intelletuali e mondo popolare nel Molise*, Marinelli, Isernia 1983.

³¹ Maurizio Agamennone, Vincenzo Lombardi (a cura di), *Musiche tradizionali del Molise. Le registrazioni di Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese (1954)*, Squilibri, Roma 2005 (seconda ed. 2011).

La ricerca molisana, il successivo articolo di Carpitella Sulla musica popolare molisana³², i saggi di Cirese dedicati alla pagliara slavo-molisana³³ e alla Ritmica dei pianti funebri raccolti in regione³⁴, frutto dell'azione prodotta dalla neonata etnomusicologia italiana ed effetto di una necessità di documentazione d'urgenza, si pongono nel quadro della visione gramsciana del folklore³⁵ nella quale trovano ispirazione gli studi demologici ed etnomusicologici del tempo. Il folklore diventa una concezione del mondo e della vita del "popolo", che viene inteso come complesso di classi "subalterne e strumentali" che oggettivamente si contrappongono alle classi "ufficiali, egemoniche, dominanti". Le espressioni musicali delle fasce "folkloriche", come le denomina Carpitella³⁶, sono da documentare e studiare attraverso una "analisi differenziale di cultura"³⁷ come "forme e comportamenti"³⁸ di un mondo "altro" rispetto a quello borghese³⁹, pur in connessione con esso, come spiega Cirese⁴⁰.

A tale impianto concettuale afferiscono anche le ricognizioni sul terreno condotte a fine anni sessanta⁴¹ e nel corso degli anni settanta che portarono alla rac-

³² Diego Carpitella, *Sulla musica popolare molisana*, «La lapa», 1/2, pp. 21-23 (ora in ristampa anastatica: Marinelli, Isernia 1991, pp. 161-163; cfr. anche «EM. Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia», 1993, pp. 71-74 e M. Agamennone, V. Lombardi (a cura di), *Musiche tradizionali del Molise ...*, cit., pp. 141-144.

³³ Alberto Mario Cirese, *La Pagliara del primo maggio nei paesi slavo-molisani*, «Slovenski Etnograf», 1955, pp. 207-224; Id., *La Pagliara maie maie*, «La lapa», 1955, 1/2, pp. 33-36 (ora in ristampa anastatica Isernia, Marinelli, 1991, pp. 173-176 e in Agamennone, Lombardi (a cura di), *Musiche tradizionali del Molise*, cit., pp. 145-152).

³⁴ Alberto Mario Cirese, *Ragioni metriche*, Sellerio, Palermo 1988, pp. 457-468.

³⁵ Per gli scritti ciresiani relativi a Gramsci e il folklore, cfr. Eugenio Testa (a cura di), *Scritti e altri lavori di Alberto Mario Cirese. Bibliografia*, con tre interventi di Giulio Angioni, Pietro Clemente, Pier Giorgio Solinas, Olschki, Firenze 2011.

³⁶ Per brevità, sulla figura di Diego Carpitella, si segnala: Maurizio Agamennone, Gino L. Di Mitri (a cura di), *L'eredità di Diego Carpitella*, Besa, Nadò (LE) 2003; Inoltre: Francesco Giannattasio, *L'attività etnomusicologica di Diego Carpitella*, «Lares», 1991, 1, pp. 94-101; Giorgio Adamo, *Temi e percorsi dell'etnomusicologia in Italia (1948-2000)*, «Rivista Italiana di Musicologia», 2000, 1-2, pp. 485-512; Giovanni Giuriati, *Italian ethnomusicology*, «Yearbook for Traditional Music», 1995, pp. 104-131. Infine, cfr. Roberta Tucci (a cura di), *Diego Carpitella: bibliografia. Con un'appendice nastro-disco-videofilmografica*, «Nuova rivista musicale italiana», 1992, 3-4, pp. 523-572.

³⁷ Diego Carpitella, *Folklore e analisi differenziale di cultura. Materiali per lo studio delle tradizioni popolari*, Bulzoni, Roma 1976.

³⁸ Giorgio Adamo et alii, *Forme e comportamenti della musica folklorica italiana*, Unico-pli, Milano 1985.

³⁹ Alberto Mario Cirese, *Cultura egemonica e culture subalterne*, Palumbo, Palermo 1973.

⁴⁰ Alberto Mario Cirese, *Dislivelli di cultura e altri discorsi inattuali*, Meltemi, Roma 2006.

⁴¹ Si tratta delle raccolte realizzate da Giulio Di Iorio nel 1969, Discoteca di Stato, *Tradizioni orali non cantate: primo inventario nazionale per tipi, motivi o argomenti di fiabe, leggende, storie e aneddoti, indovinelli ...*; a cura di Alberto M. Cirese e Liliana Serafini con la collaborazione iniziale di Aurora Milillo, Ministero dei Beni culturali e ambientali, Roma 1975, p. 687. Cfr. anche «Bollettino di informazione dell'Archivio etnico linguistico-musicale», 1971, 5, pp. 6-8.

colta di documenti sonori relativi a varie località del Molise⁴²; essi sono presenti sia presso il Museo nazionale di arti e tradizioni popolari, dove sono conservate alcune raccolte registrate fra il 1972 e il 1976 da Renato Cavallaro (R97 e 97A), da Aurora Milillo (R. 309-324), da Giulio Di Iorio (R. 339-352)⁴³, sia presso la Discoteca di Stato⁴⁴. Depositare presso tale Istituto, che ha preso il nome di ICBSA (Istituto centrale per i Beni sonori ed audiovisivi) si possono segnalare:

- la raccolta 27 LM curata da Carla Bianco, con esempi di vocalità monodica e polifonica e brani strumentali registrati nel 1964 fra emigrati molisani a New York⁴⁵;

- la raccolta 35 LM, curata da Martin Camaj e Vincenzo Malaj, effettuata fra il 17 e il 25 agosto 1969 presso comunità arbëreshe di Ururi, Portocannone, Campomarino e Montecilfone⁴⁶;

- la raccolta 93 M, con brani di zampognari di San Polo Matese, registrati da Antonio Pasqualino ad Erice (Tp) il 27 e 28 dicembre 1969 durante la II Rassegna internazionale di zampogne⁴⁷;

- la raccolta 114 LM⁴⁸ realizzata da Giulio Di Iorio fra il 1972 e il 1974 in varie località del Molise⁴⁹;

- la raccolta 151 M, realizzata da Marco Muller ad Acquafondata (Fr) a gennaio 1978 durante la Festa della zampogna, registrando musicisti di Castelnuovo al Volturno e Rocchetta a Volturno⁵⁰;

- la raccolta 188 LM Molise appartenente al Fondo Aurora Milillo contenente una lunga intervista a Emilio Spensieri intervallata da brani musicali⁵¹.

⁴² V. Lombardi, *Quadri di un'esposizione ...*, cit., p. 376. La Discoteca di Stato oggi è stata sostituita dall'ICBSA (Istituto centrale per i Beni sonori ed audiovisivi).

⁴³ Alle registrazioni di interesse etnomusicale raccolte di Giulio Di Iorio a Pozzilli, Roccapipirozzi, Conca Casale e Venafro (R. 339-352), vanno aggiunte quelle realizzate nel 1972 e nel periodo 1976-1978 da Fortunata Cento a Frosolone.

⁴⁴ Discoteca di Stato, *Etnomusica. Catalogo della musica di tradizione orale nelle registrazioni dell'archivio etnico linguistico-musicale della Discoteca di Stato*, a cura di Sandro Biagiola, Discoteca di Stato, Roma 1986, pp. 269-301.

⁴⁵ Si tratta di 20 brani registrati a Newark (NY) il 12 gennaio 1964. Non è indicato il comune di provenienza degli informatori, ma genericamente la regione Molise; fra i brani vi sono ninna nanne, canti augurali, serenate, canti narrativi e satirici, brani per voce e zampogna e zampogna sola, cfr. Ivi, pp. 518-519. La raccolta 69 LM curata sempre da Carla Bianco, registrata il 25 agosto 1968 fra emigrati molisani a Toronto, al contrario di quella appena citata, non contiene brani cantati, cfr. Discoteca di Stato, *Etnomusica ...*, pp. 569-570.

⁴⁶ Ivi, pp. 504-505. Solo nel comune di Montecilfone sono stati registrati due canti di Passione.

⁴⁷ Ivi, p. 271.

⁴⁸ Su questi documenti sonori è basato lo studio Biagiola Sandro, *Modelli di ninne nanne molisane*, «Nuova rivista Musicale Italiana», 1981, pp. 66-94. Cfr., inoltre, la *Nota biblio-nastro-discografica* contenuta nel saggio di Maurizio Agamennone all'interno del volume *Due laudate meridionali: le carresi di Larino e San Martino in Pensilis*, Rufus, Campobasso 1984, pp. 120-123 e Giulio Di Iorio, *Folklore di base molisano: le Ninna nanne*, «Molise oggi», 1986, 13, pp. 18-25.

⁴⁹ V. Lombardi, *Quadri di un'esposizione ...*, cit., p. 376.

⁵⁰ Discoteca di Stato, *Etnomusica ...*, p. 301. Si tratta di quattro brani: *Novena*, *Pastorale*, *Polka* e *Le carrozze son già preparate*.

Le raccolte di documentazione sonora, in gran parte, non vengono condotte con l'obiettivo precipuo di documentare espressioni musicali⁵², né sono svolte da etnomusicologi. Sembrano prevalere necessità di documentazione demologica, relative a tradizioni orali non cantate, oppure glottologica. Ciononostante, grazie alla quantità dei documenti sonori raccolti e a un'ancora ampia diffusa pratica di alcune forme e repertori musicali, sono presenti molte registrazioni di brani vocali e strumentali che, grazie alla loro buona qualità documentaria, offrono lo spunto a studi etnomusicali di interesse generale⁵³.

La ripresa dell'attenzione degli etnomusicologi verso il Molise risale al 1983 quando Maurizio Agamennone, allievo di Carpitella, conduce una rilevazione sul terreno a Larino, durante la festa di San Pardo, e a San Martino in Pensilis, in occasione della corsa dei carri in onore di San Leo. I risultati del lavoro sul campo sono stati pubblicati l'anno successivo in un corposo e analitico saggio⁵⁴. Ancora quest'ultima rilevazione sul terreno si colloca nella lunga scia della necessità di documentare le forme e le modalità espressive musicali legate a un assetto socio-economico tipico delle aree agropastorali meridionali che, a partire dal secondo dopoguerra, si è profondamente trasformato, ma del quale, comunque, sono ancora presenti tracce consistenti di alcuni aspetti culturali di più lenta modifica. Solo di recente, dedicato a parte dei documenti sonori prodotti durante tale stagione di documentazione etnomusicale, non paragonabile a quella vissuta da altre regioni italiane negli stessi anni e, comunque, rimasta per lungo tempo non nota, è stato pubblicato un lavoro di ricostruzione storica e di "restituzione" di quei documenti a una più facile fruizione e conoscenza⁵⁵.

Nell'esperienza di ricerca etnomusicologica, il quadro concettuale gramsciano si arricchisce di una vocazione meridionalista, comunque già presente nella tradizione etnomusicologica italiana, che guarda alla musica come elemento coesistente e non complementare di alcuni momenti cerimoniali (*lamento funebre, tarantismo, giochi rituali della mietitura* ...) e della vita quotidiana. Visione ben rappresentata, a me pare, da quanto emerge dalle battute di un colloquio fra Ernesto de Martino e Diego Carpitella, due dei maggiori protagonisti

⁵¹ Cfr. il nuovo catalogo on-line del ICBSA: <http://opac2.icbsa.it/vufind/>.

⁵² Fanno eccezione alcuni lavori di Giulio Di Iorio finalizzati a documentare i repertori cantati del folklore di base (ninna nanne, canzoncine infantili, ecc.).

⁵³ Solo ad esempio si può segnalare lo studio, condotto sui materiali raccolti da Giulio Di Iorio, di Sandro Biagiola, *Per una classificazione della musica folklorica italiana. Studio sulle ninne nanne*, «Nuova rivista musicale italiana», 1989, 1-2, pp. 113-140.

⁵⁴ M. Agamennone, *Due monodie tradizionali del Molise*, in *Due laudate ...*, cit., pp. 37-123.

⁵⁵ Si tratta della pubblicazione dedicata alla *Raccolta 23* degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia, cfr. M. Agamennone, V. Lombardi (a cura di), *Musiche tradizionali del Molise*, cit. Ad una seconda ricognizione sul terreno condotta da Alberto Cirese sempre nel 1954 ed ai documenti raccolti ed alle registrazioni molisane di Giulio Di Iorio sono dedicati due lavori di prossima pubblicazione, a cura di chi scrive.

della stagione etnografica degli anni Cinquanta, durante il quale l'antropologo pone una problematica questione all'etnomusicologo:

non so come succede [...] tutte le volte che mi trovo fra i contadini, in Lucania o altrove [...] ad un certo punto si canta ... l'espressione si formalizza in modo musicale [...] faccio una domanda, chiedo qualcosa [...] e all'improvviso la gente non parla più: in risposta alle mie domande prende e canta. È un fatto che mi sorprende molto⁵⁶.

Per completezza di informazione è opportuno fare cenno, senza entrare nel merito delle stesse, ad alcune più recenti e pubblicizzate attività di raccolta di materiali sonori condotte da soggetti non istituzionali, che si rifanno idealmente alla stagione di documentazione degli anni cinquanta, sia per modalità, sia per i contenuti documentati.

Fra le molte, se ne possono segnalare almeno due, in quanto tradotte in pubblicazioni sonore e a stampa: la prima realizzata con sostegno pubblico, la seconda condotta sostanzialmente in maniera autonoma. I due progetti si sono tradotti nel volume collettaneo *Passaggi sonori*, a cui sono allegati due cd audio, che, come informa il sottotitolo, è dedicato ai «canti, le musiche e gli strumenti della tradizione orale del medio Molise Fortore»⁵⁷ e nel volume, anch'esso corredato da due cd audio, *Acque e jerve in comune*, dedicato al «paesaggio sonoro della Leggera contadina di Riccia»⁵⁸.

Infine, può essere utile far cenno alle attività di recupero e reimmissione nella disponibilità del mercato editoriale di alcune importanti raccolte sonore storiche di interesse etnomusicologico relative al Molise.

La prima raccolta sonora resa nuovamente disponibile è quella realizzata da Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese il primo e due maggio del 1954 a Fossalto, Ururi e Portocannone, a cui si è già fatto riferimento. La pubblicazione in Cd nel 2002⁵⁹, preceduta da un incontro di studio⁶⁰, è possibile gra-

⁵⁶ Maurizio Agamennone, *Etnomusicologia italiana: radici a sud. Intervista a Diego Carpitella sulla storia dell'etnomusicologia in Italia*, «Suonosud», 1989, 4, pp. 18-41; Id., *Du folklore musical à l'ethnomusicologie. Entretien avec Diego Carpitella*, «Cahiers de Musiques Traditionnelles», 1991, 4, pp. 229-238.

⁵⁷ Matteo Patavino (a cura di), *Passaggi sonori: i canti, la musiche e gli strumenti della tradizione orale del medio Molise Fortore ...*, Associazione culturale Finis Terrae, Santa Croce di Magliano 2006.

⁵⁸ Antonio Fanelli, Giuseppe Moffa, *Acque e jerve in comune. Il paesaggio sonoro della Leggera contadina di Riccia*, Nota, Udine 2011.

⁵⁹ Maurizio Agamennone, Vincenzo Lombardi (a cura di), *La Raccolta 23 degli archivi di etnomusicologia. RegISTRAZIONI di Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese*, trascrizione dei testi di Fossalto: Rita Frattolillo e Laura Muttillio; traduzione e trascrizione dei testi arbëreshë di Fernanda Pugliese, Provincia di Campobasso, Campobasso 2002.

⁶⁰ Vincenzo Lombardi (preprint a cura di), *La Raccolta 23 degli archivi di etnomusicologia: incontro di studio. RegISTRAZIONI di Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese. Campobasso, 16*

zie ad un accordo fra l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e Provincia di Campobasso per la valorizzazione del patrimonio sonoro conservato che, successivamente, preso a modello anche da altre amministrazioni locali è riferimento per la nascita della collana AEM. Archivi di etnomusicologia dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia che l'Istituto culturale romano affida all'editore Squilibri. La raccolta molisana, ossia la Raccolta 23, è pubblicata nel 2005 e, in seconda edizione, con uno scritto di Alberto Mario Cirese rivolto ai due curatori, nel 2011⁶¹.

Fra giugno e luglio del 1954, dato che non si concretizza una prevista seconda campagna sul terreno a cura dell'Ansc con il supporto della Rai, Alberto Cirese torna da solo in Molise, con un proprio registratore, e realizza una seconda raccolta, complementare alla prima, che coinvolge anche le comunità croate. Tale archivio sonoro realizzato per conto della rivista «La Lapa», per decisione di Alberto Cirese, è in corso di pubblicazione, a cura di chi scrive.

La seconda raccolta storica portata alla luce a cui ci si riferisce riguarda documentazione sonora registrata proprio presso le comunità croate molisane da Milan Rešetar fra settembre e ottobre 1907⁶². Poco prima della sua nomina alla cattedra di Filologia slava all'Università di Vienna, lo studioso fu inviato in Molise dalla Balkan Commission of the Imperial Academy of Sciences per condurre una ricerca sul campo dedicata alle varietà locali della lingua allora chiamata Serbo Croato e oggi denominata slavo-molisano, croato-molisano, *nas jezik* “la nostra lingua”, o avverbialmente *na-našu* (a Montemitro *na-našo*) “nel nostro modo”⁶³.

Oltre ai documenti parlati, Rešetar registra anche una polka e una spallata, suonate all'organetto, e la *Kandzuna do Maj* (Canzone del maggio) dalla voce di Francesco Gliosca di 61 anni⁶⁴. In particolare quest'ultimo brano appare di particolare rilievo, proprio perché cantato in *na-našu*. Infatti, mentre sono numerosi i testi di poesia popolare cantata in croato-molisano tramandati da fonti scritte, non sono molti i documenti sonori di canti in tale lingua. Ancora oggi tale patrimonio documentario è da studiare e valorizzare. Pertanto, le registrazioni di Rešetar sono di gran pregio tecnico, in quanto fissate su matrici di cera, e di particolare rilievo storico, dato che, ad oggi, sono la più antica fonte sonora musicale relativa al Molise.

novembre 2002, Provincia di Campobasso, Campobasso 2002. L'opuscolo contiene la sintesi delle relazioni di Francesco Giannattasio, Maurizio Agamennone, Antonio Pizzi, Fernanda Pugliese, Nicola Scaldaferrì.

⁶¹ M. Agamennone, V. Lombardi (a cura di), *Musiche tradizionali del Molise* ..., cit.

⁶² *Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences. The Complete Historical Collections 1899-1950. Series 11/1: Croatian Recordings 1901-1913* (4 Cda), Wien 2009.

⁶³ Walter Breu, *The first series of Slavic Phonogramme: Milan Resetar's recordings in Molise (Southern Italy), 1907*, in *Sound Documents* ..., cit., booklet, pp. 42-51.

⁶⁴ Ivi, pp. 50-51.

5. Il Molise nel Folk revival

Dopo la fase dell'urgent anthropology, delle raccolte di registrazioni realizzate sul terreno fra gli anni cinquanta e sessanta, sulla spinta delle imponenti trasformazioni socio-economiche molte delle pratiche musicali e coreutiche tradizionali di ambito rurale o presenti nelle piccole comunità locali iniziano a declinare. A fronte di tale fenomeno, anche in Italia, dopo le esperienze nord americane e inglesi, prende consistenza il fenomeno del Folk-revival che induce ricercatori e musicisti a trasferire sul palcoscenico, con performances e spettacoli dal vivo, spesso connotate politicamente, decontestualizzate e trasformate per le necessità, riproposte da interpreti di frequente estranei alle culture di riferimento, musiche legate al mondo rurale e ai contesti cerimoniali e rituali ad esso legati⁶⁵. Le modalità con le quali prende corpo tale fenomeno sono varie; come spiega Diego Carpitella in alcune trasmissioni radiofoniche dedicate al folk-revival andate in onda fra il 1973 ed il 1975, esse vanno dal "ricalco", al tentativo di acquisizione dei codici linguistici, all'approccio "spontaneo"⁶⁶.

Carpitella, dal suo punto di vista, riflette criticamente su come non sia possibile un folk-revival «senza una coscienza critica e storica»; sui frequenti fraintendimenti tra i vari «livelli del folklore musicale» che portano spesso a equivocare la canzone d'autore con quella «popolare» e a confondere la canzone urbana con il «folklore musicale della campagna»; sul fatto che si tenda a fare attenzione solo agli «oggetti folklorici» e non, invece, anche al «modo di creazione» di tali oggetti. Ed ancora, pone l'attenzione all'esplosione del mercato discografico, con la proposta di incisioni «disorientanti» e all'importante fenomeno di formazione di gruppi che, secondo le specifiche caratteristiche, definisce «naif», quando nella loro proposta musicale «il patrimonio tradizionale si è coagulato e cristallizzato»; «popolareschi», nel caso in cui pur conservando caratteristiche musicali folkloriche, ad esempio le modalità di emissione della voce o l'utilizzo di strumenti musicali popolari, sono entrati nel «domino della musica eurocolta»; «folkloristici», quando la loro proposta musicale coincide con quella «confezione smaccatamente eurocentrica [...] che per lungo tempo ha dominato il mercato e soddisfatto il facile consumo»⁶⁷.

⁶⁵ Per un quadro d'insieme, cfr. Francesco Giannattasio, *Etnomusicologia, Musica popolare e Folk Revival in Italia: il futuro non è più quello di una volta*, «AAA-TAC. Acoustical Arts and Artifacts, technology, aesthetics, communication», VIII (2011), pp. 65-85.

⁶⁶ Diego Carpitella, *Etnomusicologica: considerazioni sul folk-revival*, in Id., *Conversazioni sulla musica. Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche 1955-1990*, Ponte alle Grazie, Firenze 1992, pp. 52-64. Il testo è la trascrizione di alcune trasmissioni radiofoniche che Carpitella realizzò per il Terzo programma della RAI col titolo di *Etnomusicologica*.

⁶⁷ Ivi, p. 60.

Gli aspetti esaminati da Carpitella sono un concentrato delle problematiche connesse al fenomeno del folk revival e mettono in luce alcune delle dinamiche conflittuali che, oltre alla società italiana e molisana dell'epoca, attraversavano anche la riflessione musicologica, le sue proiezioni sociologiche e politiche, i conflitti generazionali e (non banalmente) gli aspetti identitari, mediati da gusti e preferenze d'ascolto e di pratica musicale.

Il Molise, pur restando periferico rispetto al fenomeno nazionale, è comunque coinvolto nel folk revival, potremmo dire, a sua insaputa. Il contatto con ciò che succedeva in Italia è ancora una volta A.M. Cirese. È lui che fa conoscere i materiali musicali raccolti nelle sue due ricerche molisane del 1954 al gruppo che fa capo a Gianni Bosio e Roberto Leydi, insieme ai quali nel 1965 fonda l'Istituto Ernesto de Martino «per la conoscenza critica e la presenza alternativa del mondo popolare e proletario»⁶⁸. Cirese, oltre che sul piano della riflessione teorica, ideologica e politica, è coinvolto anche nella organizzazione e proposta al pubblico dei materiali folklorici cantati. Giovanna Marini, ad esempio, ricorda una «discussione accessissima» fra Cirese e Bosio prima dello spettacolo di *Bella Ciao*⁶⁹ al Festival dei due mondi di Spoleto, andato in scena il 21 giugno 1964. Il contrasto verte sull'opportunità di cantare o meno una strofa di *Gorizia* per la quale Bosio preferiva la versione di Straniero, mentre Cirese parteggiava per la versione della Mantovani⁷⁰.

In questi anni il canto di tradizione orale del Molise, ovviamente a sua insaputa, passa attraverso la voce di Giovanna Marini che, per quanto attiene alla conoscenza del patrimonio musicale molisano, oltre al rapporto amicale con Cirese, entra in contatto anche con Diego Carpitella che aveva partecipato alla Raccolta 23 e aveva scritto sulla musica popolare del Molise⁷¹. Nel successivo spettacolo del Nuovo Canzoniere Italiano, Ci ragiono e canto.

⁶⁸ Cfr. Antonio Fanelli, *Il socialismo e la filologia. Il carteggio tra Alberto Mario Cirese e Gianni Bosio (1953-1970)*, «Lares», 2007, 1, pp. 171-229; Id., *Come la lapa quand'è primavera: l'attività politica e culturale di Alberto Mario Cirese dal 1943 al 1957*, Biblioteca prov. "P. Albino", Campobasso 2008; Alberto Mario Cirese, *Lettera di Alberto Mario Cirese a Gianni Bosio (6 gennaio 1957)*. "Centro di documentazione e studio delle arti e tradizioni popolari", «Il de Martino», 2009, 19-20, pp. 49-52.

⁶⁹ I brani dello spettacolo furono incisi in disco microscolco 33 rpm: *Le canzoni di Bella ciao*, I dischi del sole, Milano, gennaio 1965 (DS 101/3), ora disponibile in cd: Bravo, Modena dopo il 1981 (BR12855373).

⁷⁰ Ignazio Macchiarella, *Il canto necessario. Giovanna Marini compositrice, didatta e interprete*, Nota cd book, Udine 2005, pp. 47-48. L'episodio è ricordato anche da Cesare Bermanni: a causa di un abbassamento di voce, Sandra Mantovani fu sostituita da Michele Straniero che cantò una versione di *O Gorizia* diversa da quella concordata. La strofa cantata fu: *Traditori signori ufficiali/ che la guerra l'avete voluta/ scannatori di carne venduta/ e rovina della gioventù*, cfr. Cesare Bermanni, *Una storia cantata*, Jaca Book, Milano 1997, p. 69. Cfr. anche Stefano Pivato, *Bella ciao. Campo e politica nella storia d'Italia*, Laterza, Bari 2005, pp. 249-252.

⁷¹ D. Carpitella, *Sulla musica popolare molisana*, cit.

Rappresentazione popolare in 2 tempi su materiale originale curato da Cesare Bermiani e Franco Còggiola, con la regia di Dario Fo, rappresentato a Torino al Teatro Carignano il 16 e 17 aprile 1966⁷², Giovanna Marini, che è anche assistente musicale di Fo, propone dei canti molisani, registrati oltre un decennio prima da Cirese.

«Nasco, piango, grido, ammazzo, mi faccio ammazzare, faccio all'amore, mi affatico, rido, prego, credo, non credo, crepo, ci ragiono e canto», nelle visioni del Nci vuole essere un

modo vero e al tempo stesso spregiudicato di rappresentare la condizione del mondo popolare e proletario com'è in Italia. Dal momento che questo mondo vive, si esprime, reagisce o aderisce in modi dissimili per condizionamenti diversi, bisogna che esso sia interpretato in forme teatrali adatte a queste situazioni e comportamenti. *Ci ragiono e canto* si presenta quindi come la proposta di una nuova forma di comunicazione in chiave di spettacolo [... è una] rappresentazione che propone uno spaccato del mondo popolare ove convivono, s'intersecano, si elidono: festa e fatica, nascita e morte, Sicilia e Piemonte, modalità e tonalità, dialetto e vernacolo medio, religione e socialismo, arcaismo e avanguardia politica, l'anno mille e l'oggi, la rappresentazione laica e quella sacra, canto e gesto⁷³.

L'edizione del concerto, nella sua prima versione, pubblicata in cd nel 1996⁷⁴, propone sette sezioni; nella sezione «Ci sposiamo», cantato dalla Marini, è presente il canto molisano *Ma che m'importa a me*. La Marini conosce il Molise ancora solo tramite Cirese. Infatti, la registrazione originale è fra quelle, ancora oggi inedite⁷⁵, fissata a Montemitro da Alberto Cirese nel 1954. Si tratta di un canto satirico in dialetto molisano dal titolo *Lu pecurare*, raccolto dalla voce di Liliana Petti⁷⁶, che nella versione proposta in *Ci ragiono e canto*, viene "leggermente" travisato nel testo poetico, probabilmente per difficoltà di comprensione del dialetto⁷⁷.

⁷² La registrazione originale dello spettacolo è depositata all'Istituto Ernesto de Martino, è pubblicata in disco 33 1/3 rpm, Edizioni del gallo, Milano 1966 (DS 119/21, Dischi del Sole).

⁷³ Dal programma di sala della prima rappresentazione, cfr. booklet del Cda: *Ci ragiono e canto*, Bravo, Modena p1996, pp. 1-2.

⁷⁴ Edizione in cd: *Bravo, Modena* p1996.

⁷⁵ Le registrazioni di Cirese realizzate fra giugno e luglio del 1954 presso le comunità croate molisane sono, a cura di chi scrive, in corso di pubblicazione.

⁷⁶ *Ma che mi jova a me che io so bella/ maritemə è pastore e 'n ci a revena:/ ci a revena a una volta la settimana/ se mette a mussə a mussə cu li tezzune* (Ma che mi giova a me che io sono bella/ mio marito è pastore e non ci torna [da me]/ ci torna una volta a settimana/ si mette muso a muso con i tizzoni). Il testo del canto è presente in lezioni in uso presso altri comuni molisani, in E. Cirese, *I canti popolari del Molise*, Nobili, Rieti 1953, I, p. 214, nn. 380-382.

⁷⁷ *Ci ragiono e canto*, Cda, Bravo, Modena p1996, booklet pp. 11-12. Solo ad esempio, il quarto verso diventa "s'ha messe amunte a muscoli pezzuna" (*sic!*), tradotto come: "con le

Oltre al canto citato, dichiaratamente attribuito alla raccolta ciresiana, nel disco è presente anche un secondo brano, con ogni probabilità, molisano. Infatti, *Bella fijola viestete li panna* (traccia 29 del disco)⁷⁸, benché sia indicato come di uso abruzzese⁷⁹ e siano fornite anche alcune indicazioni bibliografiche⁸⁰ circa alcune lezioni documentate a Casacanditella e Castel del Monte in provincia di Chieti, sembra provenire dal Molise. Il testo cantato, la melodia e il suo utilizzo contestuale rispetto al brano *Ma che m'importa a me* (traccia 27 del cd) prima citato, depongono perché sia identificato in *Bella figliola li ha' stasa li panni*, una “spartenza dolorosa”, denominazione locale del canto di nozze per la sposa che lascia la casa, raccolto sempre da Alberto Mario Cirese ad Acquaviva Collecroce dalla voce di Berenice Mirco⁸¹.

Il mascheramento di canti di tradizione orale diffusi in Molise con una loro provenienza abruzzese si ripropone ancora nel successivo disco *Chiesa chiesa* che la Marini pubblica nel 1967⁸². Come si legge nel booklet dell'edizione in cd del 1996:

Il nastro [... con le registrazioni della Marini, ndr] arrivò dall'America [...] nella primavera del 1966, mentre a Milano si stava preparando lo spettacolo *Ci ragiono e canto*. Era stato chiesto a Giovanna di proporre del materiale nuovo per la sua partecipazione allo spettacolo, nella linea della sua attività di “ricalco”, o meglio di reinterpretazione del repertorio popolare contadino laziale e abruzzese, che pareva essere il più congeniale: con canzoni abruzzesi aveva infatti esordito sia nello spettacolo *Bella ciao* a Spoleto, sia nei Dischi del sole⁸³.

Anche in questo caso è dichiarato che le registrazioni sono abruzzesi e laziali. In realtà, come pure è indicato nelle note al disco, per la realizzazione di *Ci ragiono e canto*:

pezzuole avvolte intorno alle gambe”. Nella versione presente nel cd pubblicato, *Ma che m'importa a me* (tr. 27) è proposta per soli 20 secondi; la Marini canta i versi *Arivè marite mi, a rivie a lu lette/ ca ci ha' rimesse li fresca lenzola* (Torna marito mio, torna al letto/ che ci ho rimesso le fresche lenzuola).

⁷⁸ *Ci ragiono e canto*, Cda, Bravo, Modena p1996.

⁷⁹ Sulla questione dei canti “falso-abruzzesi” di Giovanna Marini, cfr. I. Macchiarella, *Il canto necessario*, cit., pp. 34-45, 55-56.

⁸⁰ R. Di Vestea, *L'Abruzzo: per le scuole medie e le persone colte, con illustrazioni, pagine musicali, un'appendice sui monumenti, le opere d'arte, le professioni, i commerci*, e un'introduzione linguistica del prof. Clemente Merlo, Luigi Trevisini, Milano [dopo 1925] e Luigi Marini, *Poesia popolare di Ofena e dintorni*, in *Atti del 7. Congresso nazionale delle tradizioni popolari*, cit., pp. 475-506 (qualche verso del canto è riportato a p. 491).

⁸¹ Anche questa registrazione è ancora inedita ed è fra quelle realizzate da Cirese fra giugno e luglio del 1954 presso le comunità croate molisane che, a cura di chi scrive, sono in corso di pubblicazione.

⁸² Giovanna Marini, *Chiesa Chiesa e otto canzoni popolari*, I Dischi del Sole (DS 149/51/CL), Milano 1967.

⁸³ Dall'edizione Bravo-Ala Bianca, Modena 1996; booklet, p. 2.

vennero inviate a Giovanna alcune registrazioni originali, frutto delle ricerche sul campo eseguite da Alberto M. Cirese e da Cesare Bermanni [...] La Marini studiò questi nastri, si impadronì delle canzoni e le riprodusse in un'unica seduta di registrazione effettuata a Boston [nel 1965]⁸⁴.

Le registrazioni di Alberto Cirese inviate alla Marini sono proprio quelle che riguardano il Molise. Infatti, non solo non risulta che lo studioso di origini molisane abbia realizzato registrazioni in Abruzzo⁸⁵, ma – dato dirimemente – esistono alcune lettere fra Alberto Cirese e Giovanna Marini relative ai materiali sonori registrati da Cirese, alle modalità di trascrizione e alla definizione stessa di “musicalità popolare” nei termini in cui la veniva elaborando Diego Carpitella⁸⁶.

È proprio lavorando sui materiali molisani (si potrebbe dire, quindi, grazie al Molise) che Giovanna Marini mette a punto compiutamente la sua particolare modalità di «appropriazione», quasi in senso bartokiano, delle caratteristiche linguistiche di alcune espressioni della musica tradizionale⁸⁷. Nella nota introduttiva al disco *Chiesa chiesa* del 1967 è Michele Straniero a descrivere con chiarezza e sintesi l'approccio di Giovanna Marini al materiale folklorico:

L'operazione che Giovanna Marini compie sul repertorio popolare si può definire di “appropriazione colta”. Essendo musicista di solida preparazione scolastica [...] la Marini tende inevitabilmente a razionalizzare i dati che si trova davanti, elaborandone con cura le possibilità armoniche e ritmiche, e riconducendole a una quadratura formale che spesso manca negli originali: questo primo intervento – tecnico, diremmo – corrisponde più o meno al processo normale di apprendimento e reinterpretazione che ogni persona compie su ciò che l'interessa, interponendovi il medium della propria formazione culturale, qualunque essa sia. È un procedimento che include naturalmente una certa misura di mimesi rispetto all'originale, senza la quale mimesi non vi sarebbe neppure il semplice apprendimento: ma la “tecnica” della Marini non è mai stata, fin'ora, quella del “ricalco” meccanico, cioè dello studio accurato e dettagliato dei modelli, in vista di una riproduzione perfettamente identica. Si tratta, al tempo stesso, di una inclinazione del temperamento e di una decisione “teorica”⁸⁸.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Alberto Cirese, oltre quelle molisane, realizza due raccolte sonore per il Centro nazionale studi musica popolare dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia, si tratta della *Raccolta 16* (1951) e della *Raccolta 21* (1953) realizzate nell'Amatriciano e nel Reatino.

⁸⁶ Le lettere sono conservate presso la Fondazione Varrone di Rieti, fra i documenti dell'Archivio privato Cirese; cfr. anche A. Fanelli, *Il socialismo e la filologia ...*, cit., pp. 217-218.

⁸⁷ I. Macchiarella, *Il canto necessario*, cit., pp. 53-54.

⁸⁸ Michele L. Straniero, *Nota sul repertorio popolare di Giovanna Marini*, libretto introdotto a *Chiesa Chiesa e otto canzoni popolari*, I Dischi del Sole, Milano 1967, pp. 7-9.

Si tratta, nel disco Chiesa chiesa, di alcuni brani scelti dalla Raccolta 23 degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia e di altri tratti della citata Raccolta "La Lapa" che Cirese realizza, rispettivamente, il primo e due maggio e nel periodo fra giugno e luglio del 1954.

L'attribuzione all'Abruzzo di canti molisani, si riscontra, ancora, nella cantata La torre di Babele⁸⁹ della Marini. In quest'opera un lamento funebre di Fossalto, registrato da Cirese nel 1954, appartenente alla Raccolta 23⁹⁰, è segnalato come di provenienza abruzzese.

Anche in altre occasioni si manifesta una certa indecisione nel segnalare con evidenza, o almeno con chiarezza, la provenienza molisana di materiali musicali tradizionali. Solo ad esempio, fra i casi migliori e tutto sommato corretti, ciò accade anche per una registrazione di zampognari effettuata da Cesare Bermani a Roma il 5 ottobre 1966. Quando il brano viene pubblicato nel disco Le stagioni degli anni settanta⁹¹, la traccia compare col titolo di La ciociara. Solo nelle note a corredo del brano si legge:

Gli informatori sono due suonatori di ciaramelle e zampogna, non identificati, di Campobasso, Molise. Durante le pause dei lavori agricoli [...] non è infrequente che i contadini molisani [...] si rechino a Roma o in altre città per guadagnare qualche lira con i loro strumenti [...] Il brano qui riportato è un saltarello di stile ciociaro che è probabilmente la più diffusa nel Lazio meridionale e nel Molise⁹².

La "abruzzesizzazione" del Molise trova riferimenti nella lunga tradizione amministrativa e culturale che vede unite le due regioni fin dal 1861 fino al 1963, quando diviene operativa la previsione costituzionale di autonomia. Un certo condizionamento, inoltre, deve aver avuto la nascita ad Avezzano di Alberto Cirese. Tale circostanza, combinata con l'elezione del Molise a propria "patria" culturale, ha spesso prodotto la sovrapposizione fra luoghi di nascita e quelli adottati rendendo abruzzesi tutti i materiali sonori molisani identificati come provenienti dai luoghi di appartenenza culturale:

Proprio Cirese, parlando di se stesso in un'intervista, si riconosceva non meno di cinque patrie. La Marsica abruzzese, nativa (essendo lui di Avezzano) e materna; il Molise paterno; la Sabina di Rieti, dove ha vissuto e studiato. Pa-

⁸⁹ Cd: Nota, Udine p2007.

⁹⁰ M. Agamennone, V. Lombardi (a cura di), *La raccolta 23 degli archivi di etnomusicologia*, cit.; Id., *Musiche tradizionali del Molise. Le registrazioni di Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese*, cit.

⁹¹ Sandro Portelli (a cura di), *Italia. Le stagioni degli anni 70*, I dischi del sole, Milano 1971 (DS 508/10 - DS 511/13).

⁹² Dall'edizione, in due cd, Bravo-Ala Bianca, Modena 2004; booklet, p. 26. *La ciociara* corrisponde al Cd 2/tr.20.

trie 'biografiche', queste tre, legate agli affetti familiari e alla formazione giovanile. Ad esse se ne sono poi aggiunte due 'd'elezione', acquisite con la maturità: la Sardegna dove ha a lungo insegnato; il Messico dove ha avuto intense esperienze di vita e di lavoro⁹³.

Nella tradizione di studi etnomusicali, infine, ricordo che anche Diego Carpitella assimila le due regioni in un'unica denominazione. Infatti, in un contesto salentino, rievocando l'esperienza di registrazione di lamenti funebri compiuta con Cirese nel maggio 1954 presso la comunità arbëreshe molisana di Portocannone, Carpitella, nell'agosto dello stesso anno, durante una conversazione con due lamentatrici di Martano (Le) intorno ai modi cerimoniali del loro agire, colloca quell'esperienza in Abruzzo. Tuttavia, non vi è dubbio sulla localizzazione molisana, non foss'altro per la pregnanza emotiva dell'episodio che, al fine di realizzare la registrazione del vajtim, vede Carpitella interpretare la parte del defunto "lamentato". Pertanto, l'affermazione dello studioso, è semplicemente condizionata dall'ancora forte presenza nell'uso della denominazione "Abruzzi e Molise", spesso abbreviata in Abruzzi⁹⁴. Sotto tale denominazione geografica, ad esempio, compare l'elenco delle registrazioni della Raccolta 23 molisana presente nella pubblicazione *Studi e ricerche. 1948-1960 del Centro nazionale studi di musica popolare*⁹⁵.

6. Folk revival in/del Molise

Al fenomeno del folk revival italiano e all'area culturale ad esso connessa fa riferimento e si ispira un'analoga e breve stagione regionale. Il folk revival in Molise è interpretato e può essere rappresentato, benché non esclusivamente, almeno da due importanti esperienze. Quella del Nuovo canzoniere molisano, che opera fra la metà degli anni settanta e quella degli ottanta del Novecento, e quella di Silvana Licursi, arbëreshe di Portocannone, ancora oggi artisticamente attiva.

Alle esperienze musicali del folk revival fanno riferimento, inoltre, pur con linguaggi musicali diversi, alcune esperienze di gruppi e di artisti contemporanei che, partendo da documenti sonori storici, oppure mettendo in campo nuove esperienze etnografiche, finalizzate a una ulteriore e attuale raccolta di

⁹³ Eugenio Testa, *Nove Cirese*, in Calogero Cangialosi, Angelo Raffaele Pace (a cura di), *O-maggio ad Alberto Mario Cirese*, con testi di Pietro Clemente, Aldo Perrone, Eugenio Testa ed un intervento di Alberto Mario Cirese, Taranto, Edizioni del Gruppo Taranto 2005, pp. 87-95.

⁹⁴ M. Agamennone, *La Raccolta 23 degli Archivi di Etnomusicologia*, in M. Agamennone, V. Lombardi (a cura di), *Musiche tradizionali del Molise ...*, cit., pp. 20-21.

⁹⁵ Centro Nazionale Studi di Musica Popolare, *Studi e ricerche. 1948-1960*, Accademia nazionale di S. Cecilia, Roma 1960, pp. 125-126.

documenti sonori, realizzano performances dal vivo o prodotti discografici, emblematici di idee di rivisitazione e reinterpretazione di espressioni musicali tradizionali, in qualche modo considerate di “riferimento”, sia nella loro versione sonora storica, sia in quella nuovamente registrata. Operazione etnografica, quest’ultima, che, nella stessa scelta compiuta, svela l’intento di attivare una sorta di misurazione delle trasformazioni intervenute, a volte di “degrado”, altre volte di ibridazione, di un’espressione musicale comunque vista come modello e come una sorta di “originale” a cui ispirarsi. Spesso, quindi, centro dell’interesse continua ad essere l’oggetto musicale e non il processo, il fatto e non il fare.

Silvana Licursi e le comunità arbëreshe del Molise

Il risveglio di interesse per il patrimonio culturale delle minoranze linguistiche italiane ha una storia abbastanza recente, ciononostante ha condotto verso un potenziamento delle iniziative di ricerca concernenti le “isole” alloglotte locali. Ciò è avvenuto anche in Molise dove sono presenti da secoli comunità arbëreshe, croate e rom⁹⁶:

l’attenzione per il loro patrimonio culturale e gli studi relativi non sono stati particolarmente intensi e frequenti, in passato. Negli ultimi anni, l’attivazione di progetti dedicati alla valorizzazione dei tratti identitari di tali comunità, anche attraverso l’apertura di contatti diretti con i territori di provenienza d’oltre Adriatico, la creazione di specifici percorsi formativi di livello universitario, una complessiva maggiore sensibilità verso il recupero, la conserva-

⁹⁶ Una riflessione distinta va fatta per le comunità rom del Molise che, da quanto risulta, non sono state oggetto di grande attenzione per quanto concerne il patrimonio culturale musicale di tradizione orale. Giorgio Nataletti, fra la fine del 1948 e l’inizio del 1949, per Cnsmip realizza la *Raccolta 3* che contiene anche brani registrati, nel marzo del 1949, presso alcune comunità rom di Teramo e di Colle Marina (Pe). All’interno della Raccolta, dati alcuni cognomi degli interpreti (Morelli, Fioravante) e i legami parentali tipici delle comunità rom, potrebbero esserci anche materiali di interesse molisano. Per le Raccolte del Cnsmip, cfr. Ferretti Rossana, *Indici delle raccolte degli Archivi di Etnomusicologia*, «EM. Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia», 1993, pp. 161-162 (citazione pp. 158-159). Da alcuni anni, il gruppo musicale *Aquaragiadrom*, di cui è parte Elia Ciriello proveniente da San’Elia a Pianisi, paese di antica presenza rom (cfr. Valeria Coccozza, *Commercianti di bestiame e agricoltori: note sugli zingari in Molise tra Sette e Ottocento*, «Glocal», 2011, 2-3, pp. 351-366, propone brani che si rifanno anche alla tradizione molisana, solo ad esempio si vedano i dischi *Mister Romanò*, Finis terrae, Roma 2001 (FTCD 15), nel quale è presente il brano *Ripabottoni brum brum*, e *Rom Kaffé*, Finis terrae, Roma 2008 (FTCD 47), che propone: *Tarantella santuliana* (tr.3), che nel nome richiama il paese molisano; *24.000 baci*, dell’urlatore molisano Tony Dallara; *La mugliera* del triventino Eldo Di Lazzaro; inoltre registra la partecipazione del molisano Giuseppe Moffa alla zampogna nel brano *Amici miei* (tr. 14), cfr. www.Acquaragiadrom.it e http://romanolil.blog.tiscali.it/2006/05/21/acquaragia_drom_stile_zingaro_italiano_1706781-shtml/ (luglio 2013).

zione e catalogazione del patrimonio documentario e di quello demo-etno-antropologico di interesse regionale, hanno prodotto alcune iniziative di ricerca finalizzate allo studio dei giacimenti culturali tramandati dalle comunità *arbëreshe* e croate del Molise⁹⁷.

Per quanto concerne le espressioni cantate, e più in generale, la tradizione etnomusicale, le testimonianze storiche più importanti si devono agli interessi di filologi e glottologi che trascrivono e tramandano i testi dei canti raccolti, in quanto maggiormente conservativi della lingua⁹⁸. La prima ricognizione sul terreno, finalizzata propriamente alla documentazione etnomusicale, è quella di Cirese e Carpitella effettuata per conto del Centro nazionale studi musica popolare il due maggio 1954 presso le comunità *arbëreshe* di Ururi e Portocannone⁹⁹.

Le comunità alloglotte molisane, nel corso della loro storia, rispetto sia alla lingua sia al patrimonio culturale tradizionale, hanno sopportato una doppia discriminazione: in primo luogo da parte delle comunità romanze molisane, prima dell'attuale risveglio di sensibilità verso lingue e culture minoritarie, dall'altra quella propria e interna, da parte dei ceti egemoni verso quelli subalterni, solo in parte alleviate da una ristretta élite illuminata e consapevole.

Nel caso di Silvana Licursi, come lei stessa ricorda, l'accettazione dell'eredità culturale *arbëreshe*, prima, la scelta consapevole di conoscenza, poi, del patrimonio linguistico e musicale sono favoriti dall'ambiente familiare e soprattutto dalla figura del padre:

Sono nata in un piccolo paese *arbëresh* del Molise, e la consapevolezza piena di far parte di una "minoranza" arrivò soltanto con la scuola elementare; prima la lingua appresa nella famiglia e compattamente parlata dalla comunità (insieme alle usanze, ai riti e ai canti popolari) erano vissuti come il contesto "naturale" della vita. La storia delle origini albanesi era conosciuta da poche persone più acculturate, e nella coscienza dei più era presente una memoria dai contorni indefiniti, che però determinava un sentimento di appartenenza molto forte e l'affermazione di un'identità rivendicata con orgoglio, che era anche una forma di difesa nei confronti dei paesi "latini" (*lëtishtë*), dai quali proveniva una pregiudiziale diffidenza e un atteggiamento non di rado ostile, espresso anche con proverbi, modi di dire e veri e propri insulti. In questo contesto, e soprattutto per l'influsso che la figura di mio padre ha avuto su di me, è nato il mio attaccamento alla cultura, alle fiabe, alle cerimonie e al canto popolare, che si esprimeva in lingua *arbëreshe*¹⁰⁰.

⁹⁷ Vincenzo Lombardi, *Gli studi sulle espressioni arbëreshe del Molise: una lunga e frammentaria continuità*, in M. Agamennone, V. Lombardi (a cura di), *Musiche tradizionali del Molise ...*, cit., p. 33.

⁹⁸ Ivi, pp. 33-74.

⁹⁹ M. Agamennone, V. Lombardi (a cura di), *Musiche tradizionali del Molise ...*, cit.

¹⁰⁰ Dall'intervista a me rilasciata in data 31 maggio 2013.

Traspare dalle parole di Silvana Licursi che le sue scelte musicali sono fortemente connotate e indirizzate da necessità di marcatura identitaria e linguistico-culturale, tanto da porle precocemente anche una necessità divulgativa:

Ho cominciato molto presto, già nell'adolescenza (complice la mia passione per la musica) a farmi dettare, a trascrivere, imparare e cantare tutto il materiale che la mia comunità offriva [...] Quando lasciai il paese per andare a studiare a Roma (dove, all'Università, frequentai assiduamente i corsi di Lingua e letteratura albanese e le lezioni di Etnomusicologia), cominciai a pensare al modo in cui io avrei potuto dare un contributo alla diffusione e alla conoscenza di quella cultura, musicale e non solo, alla quale mi sentivo tanto legata e verso la quale il distacco e la lontananza avevano rafforzato, non diminuito, l'affetto¹⁰¹.

È con questo bagaglio culturale e con la consapevolezza di essere portatrice di una "diversità" minoritaria, di un patrimonio musicale non di rado percepito come "esotico" soprattutto per via della lingua che Silvana entra in contatto con il mondo della capitale dove si reca a studiare fra la fine degli anni sessanta e gli inizi degli anni settanta. A Roma incrocia il ribollente mondo del folk revival statunitense, europeo e italiano in tutte le sue molteplici manifestazioni e ha modo di intraprendere un viaggio di conoscenza delle espressioni musicali profane e sacre delle comunità arbëreshe del meridione d'Italia.

L'evento che cambiò la mia vita e m'indusse a credere nella possibilità di entrare personalmente nell'immenso, variegato e meraviglioso mondo della Folk Music fu l'incontro con Giovanna Marini (che considero la "madrina" del mio battesimo musicale e alla quale devo una sincera e profonda gratitudine). Fu lei a presentarmi a Giancarlo Cesaroni, cioè al Folk Studio, un mito che mi era sempre parso inaccessibile, anche a causa della severità di selezione da parte di Giancarlo Cesaroni, straordinario intenditore. Del locale ero da tempo frequentatrice appassionata, e là avevo visto esibirsi musicisti e cantanti italiani e stranieri già famosissimi, o destinati a diventare presto delle vere "stelle" della musica¹⁰².

Dopo le esperienze al Folk studio Silvana Licursi matura una scelta stilistica consapevole definendo il proprio rapporto con i repertori musicali delle comunità arbëreshe molisane. Secondo la visione della musicista, evitando un folklorismo di maniera:

i canti dovevano conservare il più possibile la loro struttura originaria e non acquisire modalità del tutto estranee, appartenenti ad altri universi musicali (con la pretesa di renderli attuali), ma nello stesso tempo dovevano essere

¹⁰¹ *Ibidem.*

¹⁰² *Ibidem.*

“interpretati” perché potesse rinascere in loro e respirare di nuovo l’anima profonda della cultura che li aveva generati. Poiché il contesto in cui quella musica era nata non esisteva più, ed essa aveva perso la propria funzione all’interno delle comunità, la storia e la realtà dovevano essere non falsificate, ma trascese dal mito, dal simbolo, dalla metafora: solo per questa via era possibile toccare, e suscitare, i sentimenti e le emozioni di tutti¹⁰³.

Agli inizi degli anni ottanta comincia a proporre pubblicamente i canti ar-bëreshë che nel frattempo ha raccolto ed elaborato fino a presentarli nel suo primo disco del 1989 che dedica al padre a cui, come scrive nelle note di copertina, «debbo la memoria, la lingua, la passione e il canto»¹⁰⁴. È ancora nelle note al disco che Silvana enuncia la sua “filosofia”:

Il mondo in cui questi canti sono nati non esiste più, ma in essi è ancora possibile scorgere il senso e la grazia delle sue forme vitali. Una “lingua tagliata” parla e canta finché la memoria la sostiene e la ispira¹⁰⁵.

Il lavoro della musicista molisana è difficile e laborioso per la ricerca che richiede, alla quale collaborano diverse persone¹⁰⁶. Inoltre, è il risultato di una serie fortunata di incontri con personaggi che all’epoca operano nell’ambiente della musica folk, come allora si definiva. Alcuni di essi, per chi si occupa di questioni musicali, oggi sono molto noti, come Giovanna Marini, Michele L. Straniero, Gianni Borgna, Giancarlo Cesaroni, Ambrogio Sparagna, Roberto Galve, Franco Lucà.

Fra questi, sono proprio Giovanna Marini e Michele Straniero ad essere madrina e padrino del primo disco di Silvana Licursi, redigendo delle note di apprezzamento e di caratterizzazione della sua proposta musicale. In poche righe, che ritengo utile riportare, colgono l’essenza del personaggio e della sua musica:

Ho sentito Silvana cantare in uno spazio chiuso; ma la sua voce è evocatrice di spazi aperti, di un mondo antico in cui riti e funzioni formano un tutto organico. Una voce che per istinto canta in quarti di tono, come i cantori dei minareti, con una profondità culturale che nessuna scuola può insegnare. Silvana ha una voce e una capacità d’emozione che sono oggi rare. (G. Marini).

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ Silvana Licursi, *Lontano dalla terra delle aquile. Antichi canti degli Albanesi d’Italia*, disco microscolco 33 rpm, SudNord Record, Roma 1989. Alla realizzazione del disco collaborano anche Sergio Saracino e Massimo Carrano. Il disco ha avuto una seconda edizione nel 1991 con titolo di *Far from the land of eagles*, Lyrichord, New York.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ L’autrice ringrazia: Adama Licursi, Nicola Musacchio, Gennaro Mauro, M. Franca Cucchi, Pasquale Renda, Licia Conti, Fernanda Pugliese e, per l’aiuto prezioso nello stabilire la lezione dei testi originali, Luis De Rosa.

Quando canta, Silvana acquista una forza quasi sacerdotale, e si trasforma in profetessa: è lei la bianca Albania, in lei si reincarna lo spirito di questo popolo amabile e indomabile che suggella il Mediterraneo in un soprassalto di grazia. Pur muovendo da una rigorosa ricerca, la sua elaborazione stilistica ed interpretativa si distacca deliberatamente dalla semplice ricostruzione filologica come dal folklorismo di maniera, e giunge a trasfigurare la piccola patria in un'Itaca fuori dal tempo e dalle coordinate geografiche, consegnandola alla poesia e al mito. (Michele L. Straniero)¹⁰⁷.

Col suo primo disco, con le opere successive, con la sua instancabile attività di proposta musicale e di diffusione della cultura *arbëreshe* molisana e non solo, Silvana Licursi ha reso e rende «omaggio ad una cultura antica, ancora viva quando er[a] bambina», e così paga il suo personale «debito del cuore».

L'opera di Silvana Licursi ha un indubbio influsso sulla conoscenza, riscoperta e pratica musicale delle comunità *arbëreshe* molisane; è grazie a lei che molte generazioni scoprono l'esistenza di repertori di tradizione orale delle comunità alloglotte albanofone molisane e meridionali.

A tale processo concorrono, inoltre, sia alcune attività editoriali, che portano alla luce la documentazione sonora esistente e avviano una riflessione sulla eredità e sulle eventuali persistenze di alcune modalità performative nelle espressioni di tradizione orale, come ad esempio la pubblicazione dei documenti sonori contenuti nella Raccolta 23 degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia¹⁰⁸, sia alcune attività didattiche di interesse musicale promosse recentemente da istituzioni locali¹⁰⁹ e dall'Università degli studi del Molise¹¹⁰. Nell'ambito di tali attività prendono corpo rapporti con studiosi che prestano attenzione alle tradizioni musicali di comunità *arbëreshe* di altre regioni¹¹¹ e con compositori che si cimentano

¹⁰⁷ Silvana Licursi, *Lontano dalla terra delle aquile ...*, cit. Per le attività musicali e per ulteriori notizie bio-bibliografiche, cfr. www.silvanalicursi.it (giugno 2013).

¹⁰⁸ Ad una prima pubblicazione del cda con booklet, Maurizio Agamennone e Vincenzo Lombardi (a cura di), *La Raccolta 23 degli archivi di etnomusicologia, registrazioni di Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese*, Provincia di Campobasso, Campobasso 2002, segue quella del volume con saggi di riflessione ed analisi, M. Agamennone, V. Lombardi (a cura di), *Musiche tradizionali del Molise ...*, cit.

¹⁰⁹ Fra il 2003 ed il 2005 la Regione Molise organizza due annualità del Master "for-in-forma" delle minoranze linguistiche *arbëreshe* e croate del Molise - legge 482/1999 approvato con delibera 432 del 7 aprile 2003 che prevedono due corsi, a cura di Vincenzo Lombardi, dedicati a Musicologia e istituzioni musicali Albanesi e delle comunità molisane (15 ore).

¹¹⁰ Fra il 2002 ed il 2009 è attivo presso la sede di Termoli dell'Università del Molise il Corso in *Scienze turistiche*, affidato a Vincenzo Lombardi, che prevede il corso di *Etnomusicologia*. Il programma del corso presta particolare attenzione allo studio e all'analisi delle fonti documentarie sonore e a stampa disponibili di interesse specifico.

¹¹¹ Ad esempio con l'etnomusicologo Nicola Scaldaferrì, autore di una cospicua bibliografia specifica, <http://www.unimi-musica.it/SeM/doc-scaldaferrì.htm> (luglio 2013).

nell'utilizzo creativo dei materiali musicali tradizionali, componendo nuovi brani a partire da quelli¹¹², e con musicisti che ne realizzano l'esecuzione¹¹³.

Sul fronte del revival o della reinvenzione contemporanee va segnalata almeno l'attività di due gruppi musicali che stringono una produttiva collaborazione. Si tratta dei gruppi Manusaqja di Montecilfone e di Qifti di Portocannone che, dopo una non facile ricerca di identità musicale che si traduce in alcune pubblicazioni sonore¹¹⁴, di recente hanno inciso un disco che basa la propria esperienza sonora essenzialmente sulla «timbrica dell'idioma» arbëresh, mentre per quanto concerne il linguaggio musicale adottato si pone pienamente all'interno del «villaggio globale» contemporaneo¹¹⁵. Il dato identitario essenziale scelto, oltre alle peculiarità della lingua arbëreshe, è, ancora una volta, quello della “grana vocale” e di un certo modo di utilizzare la voce, elementi comuni fra le espressioni vocali storiche delle comunità albanofone del Molise¹¹⁶ e alcune espressioni vocali contemporanee d'oltre Adriatico, come si può rilevare ancora oggi da documentazione acquisita di recente sul terreno¹¹⁷, e come, del resto, più volte sottolineato negli studi storici di riferimento:

in molti documenti albanesi molisani si rilevano pure altri tratti di arcaicità e alterità: la “grana” della voce, soprattutto nelle espressioni femminili [...] sembra richiamare alcune marcature timbriche rilevabili in regioni più meri-

¹¹² È il caso del compositore Pierpaolo Scattolin che, utilizzando le trascrizioni del *Vajtim* (lamento funebre) curate da Vincenzo Lombardi presenti in M. Agamennone, V. Lombardi (a cura di), *Musiche tradizionali del Molise ...*, cit., pp. 56-57, 59-60, compone *Lamentazioni*, brano per tre voci femminili (due soprani e contralto).

¹¹³ Il gruppo *Latino Balcanica Ensemble* ha eseguito *Lamentazioni* in prima assoluta presso la sede di Termoli dell'Università degli studi del Molise il 21 febbraio 2007 durante la *Giornata mondiale delle lingue materne*, http://web.unimol.it/Vecchio%20sito%20Unimol/servizi/web.unimol.it/pls/unimol/consultazione94f9.html?id_pagina=4577 (luglio 2013). La composizione è stata incisa dal gruppo vocale e fa parte di Latino Balcanica Ensemble, *Carmina Nova-The Tradition in Contemporary*, Cda, Tactus 2012.

¹¹⁴ Fra queste si segnala: Kamastra, Qifti, *Valle, valle (Danza, danza)*, Cda, Kamastra & Qifti, Montecilfone 2004.

¹¹⁵ Una ricostruzione della storia e delle esperienze dei due gruppi in relazione al processo di riscoperta del patrimonio musicale tradizionale, che sembra ignorare i non numerosi, ma significativi antecedenti della ripresa di interesse per la tradizione musicale arbëreshe molisana, è presente in Matteo Patavino, *Dieci anni di nuova musica arbëreshë (sic!) nel Basso Molise*, Matteo Patavino 2011; al volume è allegato il cd audio.

¹¹⁶ Riguardo ad alcuni documenti sonori *arbëreshë* della *Raccolta 23*, a commento delle trascrizioni musicali dei canti, si è avuto modo di osservare che «registro acuto e tesa emissione vocale connotano l'esecuzione; la condotta melodica risulta densa di micro-ornamentazioni, non riscontrabile, almeno in tale portata, nella tradizione romanza molisana»; ciò anche in relazione ad alcune osservazione di Ernest Koliqi che, nel 1940, affermava che «molta somiglianza hanno le nenie e i canti funebri italo-albanesi con quelli dell'Alta Albania», cfr. V. Lombardi, *Gli studi sulle espressioni arbëreshe del Molise*, in M. Agamennone, V. Lombardi, *Musiche tradizionali del Molise ...*, cit., p. 52.

¹¹⁷ Nico Staiti, *Kajda. Musica e riti femminili tra i Rom del Kosovo*, dvd, Squilibri, Roma 2013.

dionali della penisola [...] In questo senso, la documentazione albanese-molisana [della Raccolta 23, ndr] potrebbe effettivamente costituire un frammento di quel “comune denominatore con i Balcani che è possibile riscontrare in tutto il versante orientale della penisola italiana: e non solo nei paesi (come quelli albanesi, slavi o greci) in cui l’influenza è determinata e precisata storicamente”, un filo rosso che Carpitella cercava intensamente di individuare, alla metà degli anni Cinquanta¹¹⁸.

I canzonieri, il Nuovo canzoniere molisano

Il movimento studentesco degli anni settanta e il clima culturale nazionale fanno sentire i propri riflessi anche in Molise. Il movimento degli studenti «diventa il punto di partenza per esperienze più complesse che in esso affondano le radici, ma che da esso si allontanano soprattutto sul piano organizzativo»¹¹⁹. Ciò è vero soprattutto sul versante delle esperienze e dei movimenti politici, ma il clima culturale non manca di produrre effetti anche su altri versanti come quello delle arti visive e su quello musicale, sia per quanto concerne le esperienze in ambito colto, sia per quanto attiene a quelle che si ispirano al mondo della “musica popolare”. Durante tali anni, il Molise è investito in pieno da un fenomeno di modernizzazione dal quale, in parte, era rimasto al riparo durante il decennio precedente:

la stessa cultura popolare, per così dire, si modernizza; le manifestazioni più importanti rimbalzano in televisione e sui giornali, vengono inserite in calendari o spostate addirittura nei periodi di maggiore affluenza del pubblico, come in estate, quando ritornano gli emigranti. Rimangono, si direbbe, soprattutto i riti della cultura popolare “pubblica”, drammatizzazioni, gare, processioni ed esibizioni, mentre a poco a poco scompaiono quelli che riguardano la sfera privata [...] Si rispolverano tradizioni ormai morte da tempo che fanno storcere il naso ai puristi della demologia [...] Nuovo e vecchio convivono in maniera caotica: si cerca di difendere la propria identità nel momento in cui la si vorrebbe abbandonare per abbracciare le nuove idee che provengono dall'esterno¹²⁰.

Sul versante musicale fioriscono molte esperienze che traggono ispirazione dai riferimenti ideali dei movimenti studenteschi legati alle varie anime della

¹¹⁸ Maurizio Agamenzone, *La Raccolta 23 degli Archivi di Etnomusicologia*, in M. Agamenzone, V. Lombardi (a cura di), *Musiche tradizionali del Molise ...*, cit., p. 15. Cfr. anche Roberto Leydi, *L'influenza turco-ottomana e zingara nella musica del Balcani*, Nota, Udine 2004.

¹¹⁹ Antonella Presutti, *Le abitudini e le forme di socializzazione dei giovani negli anni settanta*, in *Campobasso capoluogo del Molise*, a cura di Renato Lalli, Norberto Lombardi, Giorgio Palmieri, v. III, Palladino editore, Campobasso 2008, pp. 375-395 (p. 388).

¹²⁰ Antonella Presutti, Simonetta Tassinari, *Il Molise dopo il Molise. Quarant'anni di storia politica e sociale*, Edizioni Enne, Campobasso 2003, pp. 85-86.

sinistra italiana e dalle rispettive connotazioni ideali, ideologiche e politiche che, solo più tardi, saranno indirizzate più chiaramente verso l'attenzione alle espressioni musicali popolari, intendendo con tale definizione le espressioni musicali delle "fasce folkloriche" nell'accezione propria degli studi demologici ed etnomusicali dell'epoca. Ciò ovviamente nelle intenzioni, ma con esiti non sempre coerenti e in linea con lo stesso punto di vista adottato. In questa seconda fase, quasi a compensare quella sparizione, o ritirarsi, della ritualità privata, dei canti ad essa legati e della dimensione domestica, molta dell'attenzione dei vari operatori nel territorio musicale "popolare" (ricercatori per professione, cercatori dilettanti, musicisti e strimpellatori di chitarre) si rivolge al canto espressione del folklore di base (ninna nanne, lamenti funebri, ecc.), alla canzone narrativa, al repertorio dei canti d'amore.

Fra le esperienze precoci di riproposta del canto politico troviamo il gruppo da cui, successivamente, nascerà il Nuovo canzoniere molisano. Il Canzoniere popolare, questo il nome, si costituisce nel corso del 1975 ed è formato in origine da Adelindo Di Donato (strumenti a fiato), Margherita Di Iorio (voce) e Michele Falcone (chitarra), ai quali si aggiunge Cristoforo Pasquale (percussioni).

Il gruppo nasce negli ambienti legati al Pci e alla Ficg, ma è soprattutto l'ambiente culturale dell'Arci di Oratino, comune vicino Campobasso, che lo sostiene e lo incoraggia. All'Arci è legata anche l'attività didattica che svolge Adelindo Di Donato in paese e la formazione di un coro di ragazzi che ripropone brani del canto popolare. Allo stesso circuito è attribuibile l'attività di sostegno al gruppo da parte di una locale "radio libera", fra le prime esperienze regionali.

Il repertorio del Canzoniere popolare è, all'inizio, quello legato alle espressioni della protesta di movimenti internazionali e in particolare a quella cilena sostenuta dagli Inti-Illimani che, dopo il riconoscimento dell'asilo politico in Italia, diventano un vero e proprio emblema libertario. Non manca il repertorio legato alla resistenza, con canti antifascisti e antinazisti, quello legato al canto di lavoro, soprattutto delle mondine, e, più in generale, il repertorio dei canti espressione degli ideali e delle lotte del movimento operaio. Fra i riferimenti più significativi fatti propri dal Ncm vi è, sicuramente, l'esperienza del Nuovo canzoniere italiano; mentre, fra gli ascolti privilegiati si possono annoverare anche le proposte di Anna Identici, ovviamente quelle prodotte dopo la svolta "impegnata" dei primi anni settanta¹²¹.

Il leader del gruppo, Adelindo Di Donato, elabora una vera e propria proposta organica organizzata in spettacoli tematici su fili conduttori come, ad esempio, le tappe della storia del movimento operaio o gli eventi dello stra-

¹²¹ L'album della svolta fu *Alla mia gente*, che contiene canti di lavoro al femminile, il canto delle mondine, la protesta delle operaie.

gismo eversivo. Ne è emblema una composizione di Di Donato dedicata alla strage di piazza della Loggia a Brescia del 28 maggio 1974. Con le tecnologie e le risorse tecniche disponibili per un gruppo di giovanissimi musicisti, il Canzoniere popolare, a complemento delle performances dal vivo, utilizza anche brani registrati (ad esempio discorsi di Mussolini, per i canti antimilitaristi, e frammenti di audio con esplosioni e grida di gente, nel caso della narrazione delle stragi). Il gruppo, quindi, grazie a un approccio consapevole e pienamente in linea con il circuito culturale nazionale, produce veri e propri spettacoli a tema utilizzando vari linguaggi espressivi (in particolare quello poetico) e fissandoli in veri e propri copioni teatrali¹²².

Negli stessi anni, sono attivi in Molise anche altri gruppi musicali giovanili, nati sempre in area studentesca, che hanno una non minore marcatura politica. Fra questi si può segnalare la formazione isernina che prende il nome di Canzoniere popolare del Molise. Il gruppo viene fondato nel 1975 da Sergio Azzolini e Lorenzo Cusmai, con il contributo di Piero Ricci.

La prima formazione vedeva al canto Lorenzo Cusmai e Paola Kinkela; alla chitarra, violino e mandolino Sergio Azzolini; al flauto e fisarmonica Piero Ricci; alla chitarra e mandolino Claudio Ronchetti; alla chitarra Sergio Gasperi e Renato Franceschelli. Una peculiarità di questa formazione è rappresentata dall'apertura durante i concerti ad una marcata partecipazione di persone che si esibivano in performances artistiche con la realizzazione di "murales" su stoffa.

Nel 1976, anche in seguito a variazioni nell'organico del gruppo, con l'ingresso di Mauro Gioielli e Luisa De Caria (voci) e di Morris Capone alla fisarmonica, mutano i riferimenti culturali e gli obiettivi.

Infatti, la formazione che nasce nel 1976, ha finalità programmatiche non dissimili da quelle che saranno del Nuovo Canzoniere Molisano. Fra i suoi obiettivi la riproposta di canti tradizionali molisani con «riferimento a condizioni sociali, culturali e politiche, e contro l'immagine semplicemente folkloristica e di costume presentata dai vari gruppi folkloristici operanti»¹²³ in Molise. Ciò, a partire da un lavoro di ricerca delle fonti sonore raccolte sul campo e attraverso un'attività di analisi e di elaborazione della documentazione disponibile. Già nel suo primo anno di vita, il gruppo, è chiamato a effettuare alcune registrazioni per la sede regionale della Rai¹²⁴. La produzione musica del Canzoniere Popolare del Molise ripropone temi della cultura e tradizione popolare, spesso rivisitati creativamente, come nel caso della Pa-

¹²² Le informazioni sono tratte dalle interviste da me condotte con Adelindo Di Donato e Cristoforo Pasquale in data 18 febbraio 2010 e 14 giugno 2013.

¹²³ *Canzoniere popolare del Molise*, «Molise oggi», 1980, 12, p. 5.

¹²⁴ *Musiche e canti del Molise*, Rai. Sede regionale per il Molise, Edizioni Enne, Campobasso 2000, pp. 27-57.

gliara maje maje di Fossalto della quale, partendo dal testo poetico riportato nei Canti popolari del Molise di Eugenio Cirese, il gruppo reinventa totalmente il testo musicale.

Può essere utile osservare che questo canto rituale è oggetto di interpretazione anche da parte del *Nuovo Canzoniere Molisano*, così come succede per altri brani della tradizione molisana. La comune individuazione e trattamento di alcuni canti, soprattutto rituali, da parte dei gruppi musicali all'epoca operanti nasce – come mi è stato possibile constatare dai colloqui condotti – dalla conoscenza che quei ragazzi, all'epoca liceali o poco più, avevano della produzione scientifica di folkloristi come Eugenio Cirese e di antropologi ed etnomusicologi come Alberto Cirese e Diego Carpitella. Nel caso della *Pagliara* di Fossalto¹²⁵, va ricordato che il brano, registrato nel 1954 dai due studiosi, compare in un disco Columbia del 1957 e in edizione italiana nel 1973, quindi facilmente accessibile all'ascolto¹²⁶. Dalle parole di Sergio Azzolini è possibile farsi un'idea dei repertori conosciuti e reinterpretati dal gruppo:

Altre riproposizioni, a titolo di esempio, erano il *Calasole* (fonte in agro di Sessano) canto di amore e di corteggiamento, le nenie dell'area Matesina e le ninne nanna a larga diffusione. Ancora balli, in particolare modo saltarelli dell'area delle Mainarde, al confine con il Lazio (caratterizzati dalle sonorità delle zampogne) o balli dell'agro di Macchiagodena (*lavannara*, la lavandaia, suonati in passato con la chitarra battente detta da queste parti “fogianella” per la provenienza da foggia). La riproposta, la scelta dei canti erano curati dal gruppo nell'insieme, mentre le musiche (originali o rielaborate) e gli arrangiamenti da Sergio Azzolini e Piero Ricci¹²⁷.

L'esperienza originaria del gruppo è breve, già a fine 1977 i componenti prendono strade diverse, due componenti del gruppo, Mauro Gioielli e Piero Ricci, danno vita a una nuova formazione che prende il nome di “Gruppo molisano di canto popolare – il tratturo”, poi denominato semplicemente “Il Tratturo”¹²⁸.

La divisione del gruppo è probabilmente frutto di una evoluzione verso una differente concezione musicale sia riguardo all'approccio culturale, sia alla

¹²⁵ Vincenzo Lombardi, *La tradizione ci indica il futuro*, suppl. a «Il bene comune», 2010, n. di aprile, p. 15.

¹²⁶ Si tratta del microscolco 33 giri *Northern and Central Italy and the Albanians of Calabria*, Columbia KL 5173 (The Columbia World Library of Folk and primitive Music, vol. XV, brano 28), ripubblicato nel 1973 col titolo *Folklore musicale italiano*, vol. 1 (Pull QLP 107).

¹²⁷ Dall'intervista a me rilasciata da Sergio Azzolini il primo luglio 2013.

¹²⁸ Francesca Spallone, *Il Tratturo*, storia del celebre gruppo musicale, “Extra”, 2004, 41, pp. 16-17. Le informazioni riportate sono a me state confermate da Mauro Gioielli in un colloquio telefonico del 20 giugno 2013.

realizzazione estetica. Infatti, il Canzoniere popolare del Molise, pur non rinnegando la prima radice culturale conservata anche nel nome, vi aggiunge la connotazione di “Mediterraneo”. Il nuovo progetto, come spiegato dai protagonisti, nasce dall’esigenza

di innovare e cambiare l’assetto della musica tradizionale introducendo contaminazioni etniche, stilistiche e musicali, in grado di apportare un respiro più ampio, più fruibile e meno localistico, rispetto alla semplice riproposta di temi della tradizione popolare a volte scarni, essenziali e poveri nell’espressione artistico-musicale¹²⁹.

Emblematica appare la definizione, presente in un articolo del 1980, del genere musicale prodotto dalla formazione isernina. Una dichiarata molteplicità di «esperienze tecno-musicali», infatti, porta il gruppo a definire la propria produzione come di «musica popolare d’avanguardia». La definizione di “avanguardia”, a scanso di equivoci, è subito chiarita, si tratta di una «musica popolare urbana [...] che tiene conto e del patrimonio assai vasto e importante della musica popolare pura e delle nuove esigenze emerse negli ultimi periodi». In buona sostanza le «nuove esigenze» consistono nella composizione di nuovi brani che «pur trovando la loro fonte nella matrice popolare sono arricchiti, completati e interpretati in modo del tutto diverso e originale»¹³⁰. Il nuovo approccio parte in primo luogo dall’utilizzo di strumenti elettronici in uso nel repertorio pop: batteria, chitarra e basso elettrico. Infatti,

la nuova proposta permetteva di coniugare strumenti tradizionali insieme a quelli elettrici per la ricerca di nuove e più ampie sonorità tra mondi musicali differenti come il rock, il jazz, la musica etnica¹³¹.

L’effetto prodotto dalle modalità di ibridazione scelte, all’epoca, ancora non trova una definizione precisa; di lì a poco sarà coniata l’etichetta di World Music. Ciò che all’epoca i membri del gruppo avvertono è che si tratta di una «musica certamente mediterranea» frutto, principalmente, di uno «incontro-scontro» fra una componente “popolare” e una componente jazz-rock che diventa fonte stessa di ispirazione.

In tale ottica, si comprende meglio la scelta comunicativa, di particolare interesse, decisa dalla formazione. Alla pari con i nomi degli strumentisti, Sergio Azzolini¹³², Lorenzo Cusmai¹³³, Sergio Gasperi¹³⁴, Maurizio Loprevi-

¹²⁹ Dall’intervista a me rilasciata da Sergio Azzolini il primo luglio 2013.

¹³⁰ *Musiche e canti del Molise*, Rai. Sede regionale per il Molise, Edizioni Enne, Campobasso 2000, pp. 27-57.

¹³¹ Dall’intervista a me rilasciata da Sergio Azzolini il primo luglio 2013.

¹³² Violino, chitarra classica, mandolino, ciaramella, clarinetto, voce.

te¹³⁵, Enzo Politella¹³⁶, Mauro Piccirilli¹³⁷, Glauco Renella¹³⁸, Alfredo Silvestri¹³⁹, è presentato anche quello di Carmine Abbronzino, tecnico audio e responsabile del mixaggio¹⁴⁰. La scelta è da leggere come effetto di una piena consapevolezza di quanto il mezzo tecnico possa condizionare e incidere sul contenuto musicale, fino a segnarlo sul piano linguistico ed estetico. Le scelte musicali del Canzoniere popolare del Molise-Mediterraneo guardano alle esperienze che ribollono in quegli anni nel panorama italiano e non solo.

Fra le molte, in primo luogo quella percorsa qualche anno prima dal Canzoniere del Lazio che, dopo l'esperienza dello spettacolo Fare Musica del 1973, che lo vede insieme a Giovanna Marini, Elena Morandi e al gruppo di Gianni Nebbiosi, e nella produzione dell'album Lassa stà la me creatura del 1974, matura l'esigenza di un profondo rinnovamento musicale e mette in atto scelte conseguenti:

In Lassa stà ... la musica assume connotati jazzistici, blues, rock ed il repertorio del Canzoniere allarga i propri confini andando a toccare il patrimonio musicale di altre regioni (Puglia, Campania, Sardegna). Gli strumenti popolari si affiancano a quelli elettrici, in una sorta di evoluzione stilistica comune ad altre formazioni del folk anglosassone¹⁴¹.

Ma al percorso “mediterraneo”, che va dal 1977 fino alle ultime attività musicali del 1980-81, concorrono le molteplici esperienze del rock progressivo italiano, in particolare quelle degli Area, almeno fino al 1979 anno di morte di Demetrio Stratos, e di Mauro Pagani, il quale, nel 1978, propone il suo primo lp da solista che anticipa, nelle sonorità e nella ricerca di contaminazioni, esperienze musicali successive¹⁴².

Diverso percorso, invece, sceglie il “Canzoniere popolare” di Campobasso. Dopo la breve stagione del canto politico, che ha il suo riferimento nell'esperienza del Nuovo Canzoniere italiano, sulla scorta della sempre mag-

¹³³ Voce, ciaramella, vibrafono, percussioni.

¹³⁴ Chitarra classica, elettrica, mandolino.

¹³⁵ Basso elettrico, chitarra acustica.

¹³⁶ Chitarra acustica, elettrica, mandolino.

¹³⁷ Chitarra classica, elettrica, mandolino.

¹³⁸ Batteria, percussioni, voce.

¹³⁹ Flauto traverso, chitarra, voce.

¹⁴⁰ *Canzoniere popolare del Molise*, «Molise oggi», 1980, 12, p. 5.

¹⁴¹ *Enciclopedia del Rock Italiano*, a cura di Cesare Rizzi, Arcana Editrice, Milano 1993. Cfr. anche il sito di Luigi Cinque, componente del gruppo, <http://www.mrf5.it/luigicinque/canzoniere.htm> (giugno 2013).

¹⁴² Felice Liperi, *Oltre i margini del suono. L'ibridità fra tradizione e innovazione*, «E/C: serie speciale della rivista on-line dell'Associazione italiana di studi semiotici», 2007, 1, a cura di Patrizia Calefato, Gianfranco Marrone e Romana Rutelli, http://www.ec-aiss.it/monografici/1_speciale_mutazioni_sonore/6_liperi_mutazioni_sonore.pdf (giugno 2013).

giore notorietà della proposta musicale della Nuova Compagnia di canto popolare” guidata e indirizzata da Roberto De Simone, cerca e trova un suo nuovo assetto e una diversa modalità espressiva. Il passaggio è segnato dal cambio dello stesso del nome che, nel 1975, muta in “Nuovo Canzoniere Molisano” (Ncm). L’aggettivazione di “nuovo” viene inserita per segnare una diversità rispetto ad una complessa esperienza risalente alla metà degli anni venti del Novecento, il “Canzoniere molisano” del 1925-1926¹⁴³, la cui memoria ed apprezzamento da parte di ampi strati della popolazione borghese ed artigiana, soprattutto campobassana, sono all’epoca ancora molto vivi. Il Ncm nasce emblematicamente da una precisa esigenza: quella di costituire e tenere in vita un archivio sonoro delle registrazioni realizzate sul campo da parte dei membri del gruppo stesso finalizzato, come indica Adelindo Di Donato, alla «salvaguardia del canto popolare molisano».

Il Ncm chiede alla Regione Molise, da poco divenuta operativa dopo i decreti ministeriali di delega, di riconoscere e, in qualche modo, istituzionalizzare l’attività di tutela del patrimonio musicale orale. Lo fanno chiedendo non denaro, ma solo un registratore di un minimo livello tecnico da utilizzare per l’attività di raccolta e una stanza dove conservare i materiali. Il clima culturale molisano dell’epoca è ancora lontano dall’immaginare azioni di tutela per un patrimonio che, da una parte, non è affatto considerato tale sia da ampi strati della popolazione, sia dell’intelligenza regionale; dall’altra, è ancora “troppo vivo” e largamente praticato per essere riconosciuto meritevole di tutela. In aggiunta, la Regione Molise non si è ancora dotata (e come avrebbe mai potuto farlo) di strumenti normativi di attenzione, non solo verso il canto popolare, ma più generalmente verso l’ambito culturale. Una legge regionale a maglie larghissime, peraltro ancora oggi in vigore, senza che si sia sentito mai la necessità di rivisitarla, è approvata solo nel 1980 (l.r. 37)¹⁴⁴.

È in questo periodo che il leader del gruppo, Adelindo Di Donato, entra in contatto con Giulio Di Iorio, che sarà funzionario culturale della Regione Molise impegnato, ma inascoltato, anche sul fronte dell’intervento istituzionale sui temi della conoscenza, tutela e valorizzazione del patrimonio culturale, ma anche antropologo e studioso di tradizioni popolari, allievo di Alberto Mario Cirese e Diego Carpitella, e collaboratore della Discoteca di Stato e del Museo nazionale di Tradizioni popolari, titolare di diverse campagne di registrazione sul terreno in varie aree molisane. Si apre una prolifica collaborazione fra i membri del Ncm e lo studioso molisano fatto di scambi di materiali sonori, ascolti comuni, discussioni nelle quali il più maturo ricerca-

¹⁴³ V. Lombardi, *Quadri di un’esposizione* ..., cit., pp. 354-366.

¹⁴⁴ Utili elementi relativi al rapporto fra regione Molise, Regione Molise e patrimonio culturale della regione si possono trovare in: Ilaria Zilli (a cura di), *Atlante delle emergenze culturali del Molise: risultati, riflessioni e implicazioni di un primo censimento*, Palladino, Campobasso 2010.

tore offre la propria esperienza a giovani musicisti nei quali, evidentemente, intravede una attendibile speranza culturale e del cui approccio condivide la modalità che, spiegata sinteticamente dagli stessi componenti del gruppo, è: «Non abbiamo cambiato i brani, li abbiamo solo rivestiti»¹⁴⁵.

L'approccio ai materiali musicali raccolti e la modalità di trattamento nella riproposta diventano man mano più consapevoli; sul piano musicale, si pongono in linea con alcune esperienze nazionali, a partire da quelle di Giovanna Marini che, circa un decennio prima, aveva lavorato sui materiali molisani raccolti da Cirese, mentre su quello ideale sono in continuità con la precedente esperienza di canto politico. Nelle note al primo disco, che compare per la Fonit Cetra nel 1977, all'interno della collana Folk, fondata e diretta da Giancarlo Governi, si legge:

Il Nuovo canzoniere molisano è un gruppo composto da sei giovani [Margherita Di Iorio, Adelindo Di Donato, Cristoforo Pasquale, Domenico Pettofrezza, Luigi Grandillo, Franco De Luca] che della ricerca e delle proposte della musica popolare fanno un preciso impegno. Il loro lavoro nasce dal desiderio di proporre un modello popolare quale alternativa ad una produzione consumistica con forme e contenuti che sono, il più delle volte, un vero e proprio plagio di quanto in origine nato dal popolo e tramandato da generazione a generazione. C'è anche la precisa volontà di contrapporlo a certe iniziative di gruppi folcloristici che al canto popolare non conservano lo spirito delle antiche origini e la caratterizzazione dell'autentico mondo contadino. È tutto un lavoro di ricerca diretta e di studio di forme musicali che conservano l'identità originale del canto raccolto, in modo che rimanga vivo ciò che esso ancora rappresenta nel Molise: vita, impegno, pensiero e sentimento. Il Nuovo Canzoniere Molisano crede fermamente che il canto popolare continuerà ad essere parte viva nella vita del popolo e ad esso si dedica con immutabile amore¹⁴⁶.

L'elaborazione del disco è preceduta da una serie di esperienze di vera e propria formazione. Alla metà degli anni settanta molti dei componenti del Ncm si avviano agli studi musicali accademici presso il neonato Conservatorio di musica intitolato a Lorenzo Perosi. In quegli anni, sull'onda delle precedenti esperienze dei concerti di piazza per le feste dell'Unità, il Ncm viene invitato a esibirsi al Festival nazionale dell'Unità che si svolge a Napoli, nel settembre del 1976. Il gruppo musicale molisano apre il concerto e introduce la Nuova Compagnia di Canto Popolare di Roberto De Simone, reduce dall'importante successo de *La Gatta Cenerentola* che aveva debuttato a luglio di quell'anno al Festival dei due mondi di Spoleto¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Dalle interviste citate.

¹⁴⁶ Nuovo Canzoniere Molisano, *Abruzzo-Molise*, Cetra, Torino 1977, lpp359.

¹⁴⁷ In quell'occasione De Simone propone al Ncm una collaborazione, che non si concretizzerà, per le molte repliche de *La Gatta Cenerentola*.

In quegli anni, a compensare quanto (non) accade sul fronte istituzionale e culturale molisano, che si mostra abbastanza refrattario verso ogni processo in atto, è, invece, il generale clima culturale nazionale e l'interesse diffuso di ampi strati della popolazione giovanile verso le tradizioni popolari e verso il folklore. Inoltre, il ciclo istituzionale di regionalismo militante, induce la Rai a spostare anche a livello locale, tramite le nascenti sedi regionali, l'attenzione per tali tematiche. È grazie alla costruzione di tale rete di "antenne" che le esperienze musicali di molti piccoli gruppi giovanili restano impigliate e documentate nei servizi e nelle trasmissioni prodotte nelle province più remote:

È così che molti documenti conservati nell'archivio come testimonianze del "folklore" e della "tradizione popolare" in quegli anni corrispondono anche ad apparizioni di gruppi musicali locali o popolari o di spettacoli teatrali e manifestazioni pubbliche a carattere locale all'interno di grandi spettacoli nazionali e di grande pubblico¹⁴⁸.

Ad esempio, il Ncm partecipa alla trasmissione radiofonica *Primo Nip* nel novembre 1976. La trasmissione pomeridiana (30 minuti una volta a settimana) «per ridere, cantare, leggere, partecipare», ideata e prodotta da Pompeo De Angelis con la Regia di Sandro Merli è stata appena presentata il 11 ottobre 1976¹⁴⁹, è curata da Vito Signorile ed è un appuntamento dedicato alla scoperta del Folk italiano¹⁵⁰. Nel 1977, alcuni brani e interviste ai suoi componenti vengono trasmesse da Radio Onda Rossa di Roma¹⁵¹.

In quegli anni, le partecipazioni ai programmi nazionali sono favorite e preparate dalle trasmissioni locali che la Rai produce presso le sedi regionali aperte nel corso degli anni, come quella molisana attiva già dal novembre 1964. In stretta connessione con la lunga stagione di ricerca e raccolta "sul terreno" animata da antropologi ed etnomusicologi si attiva una sensibile attenzione verso la documentazione sonora e visiva da parte della Rai che anche in Molise svolge una importante azione, soprattutto gli anni settanta durante i quali è particolarmente attenta e prolifica nella produzione di documentazione afferente ai temi della tradizione e del folklore¹⁵². Al 1976, ad esempio, risale anche la trasmissione radiofonica *Tutto Molise*

¹⁴⁸ Letizia Bindi, *Bandiere, antenne, campanili. Comunità immaginate nello specchio dei media*, Meltemi, Roma 2005, p. 73.

¹⁴⁹ <http://cronoradiotv3.blogspot.it/> (giugno 2013).

¹⁵⁰ <http://www.vitosignorile.com/2011/09/primo-nip.html> (giugno 2013).

¹⁵¹ Testimonianza a me rilasciata da Nunzia Cicchese (19 giugno 2013), all'epoca studentessa di psicologia presso l'Università degli studi "Sapienza" di Roma.

¹⁵² Solo ad esempio, si possono citare i documentari della serie *Le indie di quaggiù* realizzati da Alberto Pinelli nel 1978, di cui sarà consulente A.M. Cirese, dedicati, fra l'altro, al rito della Pagliara di Fossalto e al Diavolo di Tufara.

contenente il Canzoniere, rubrica dedicata al canto popolare, curata fino al 1978 da Enzo Nocera¹⁵³.

I molteplici contatti e l'intreccio di relazioni fra provincia e centro favoriscono, come si è segnalato, la possibilità di affermazione delle esperienze periferiche. La stessa produzione del disco Abruzzo-Molise del Nuovo Canzoniere Molisano con la Fonit Cetra, nonostante ancora non si sciolli di dosso il legame abruzzese, si colloca all'interno di tale contesto e nel quadro dell'industria culturale del tempo¹⁵⁴. Infatti, Otello Profazio, che all'epoca spesso viene a Campobasso a registrare sue produzioni¹⁵⁵, ha avviato una collaborazione con la Fonit Cetra di cui è presidente Giuseppe Lamberto. Direttore artistico è Mario Zanoletti, mentre direttore della collana dedicata al folk revival, la LLP, è il giornalista e funzionario Rai Giancarlo Governi. Ricorda Profazio:

la collaborazione che gli ho fornito [a Governi, ndr] è stata determinante. Ho portato io la maggior parte degli artisti, a partire da Rosa Balistreri con cui si inaugurò la collana. Complessivamente abbiamo fatto 74 dischi. Gli ultimi 14, avendo nel frattempo litigato con Governi, li ho firmati direttamente io, d'accordo con il direttore artistico Zanoletti [...] Dopo il litigio con Governi io mi sono occupato della collana dedicata al folk revival, mentre Diego Carpitella seguiva invece quella denominata *I Suoni*¹⁵⁶.

¹⁵³ Testimonianze a me rilasciate il 19 giugno 2013 da Enzo Nocera, dipendente RAI fra il 1976 ed il 1978. Parte delle registrazioni di documenti sonori musicali, vocali e strumentali, di interesse anche etnomusicologico benché non sempre frutto di un approccio metodologicamente corretto, acquisite soprattutto a fine anni sessanta sono state pubblicate, solo di recente, grazie a progetti con finanziamento pubblico: *Musiche e canti del Molise. Recupero produzione popolare e religiosa aree interne della provincia di Isernia e del Matese*, (vol. e cda), Rai-Sede regionale per il Molise, Enne, Campobasso 2000; alcune registrazioni sono presenti anche in Enzo Nocera, Marcello Cofini, *Macchiagodena: suoni, canti e danze*, (vol. e cda), Enne, Ferrazzano 2004.

¹⁵⁴ Letizia Bindi, *Bandiere, antenne, campanili ...*, cit., p. 165 e sgg. I materiali musicali del Nem registrati dalla Rai Molise saranno utilizzati anche nelle produzioni dedicate al tema dell'emigrazione e agli italiani all'estero che a partire dagli anni settanta diventa di grande interesse (su quest'ultimo aspetto, cfr. Id., pp. 133-142). Nel maggio 1991, la *Süddeutscher Rundfunk* (SDR in sigla) emittente radiotelevisiva pubblica del Baden-Württemberg settentrionale, con sede principale a Stoccarda (Cfr. http://it.wikipedia.org/wiki/S%C3%BCdeut_scher_Rundfunk, febbraio 2014), recupera e trasmette le registrazioni radiofoniche RAI Molise del Nem, in un programma condotto da Christoph Münch e destinato agli italiani in Germania; l'informazione proviene dalle interviste da me condotte con Adelindo Di Donato e Cristoforo Pasquale (che conservano registrazione su nastro della trasmissione radiofonica tedesca) in data 18 febbraio 2010 e 14 giugno 2013. Per i migranti molisani, cfr. Frank Heins, Alessandra Fratejacci, Antonio Fanelli, *Molisani in Germania: ricerca sugli emigrati invisibili*, Isernia, Cosmo Iannone, 2013.

¹⁵⁵ Testimonianze a me rilasciate il 19 giugno 2013 da Enzo Nocera, dipendente Rai fra il 1976 ed il 1978.

¹⁵⁶ *Otello Profazio*, a cura di Massimo De Pascale, Squilibri, Roma 2007, pp. 56-57.

La realizzazione del primo disco del Ncm è costruita interamente in casa Rai-Molise, sono i dirigenti, i funzionari e i tecnici della sede regionale che coordinano l'operazione¹⁵⁷, benché non tutti siano d'accordo per tale scelta che appare condizionata da divergenze di vedute fra l'indirizzo culturale favorevole al folk revival e quello più sensibile al sostegno ai gruppi folkloristici o ad approcci come quello di Benito Faraone. Gli stessi membri del Ncm non hanno una parte attiva nell'operazione amministrativa di produzione, né hanno contatti diretti con la Fonit Cetra. Il progetto molisano, probabilmente, è frutto anche di logiche territoriali adottate a livello nazionale. Tali condizioni, di fatto, favorirono la realizzazione del disco e la selezione del Ncm che, all'epoca, è sicuramente il gruppo più rappresentativo del Molise. Sul piano operativo, il disco viene realizzato utilizzando le innumerevoli registrazioni che il gruppo ha già inciso per la sede regionale e che sono state già utilizzate in varie trasmissioni radiofoniche, selezionate senza un vero e proprio coinvolgimento del Nuovo canzoniere molisano¹⁵⁸.

Riguardo alla Fonit Cetra è facile immaginare come siano andate le cose, soprattutto in considerazione dell'atteggiamento di Otello Profazio, all'epoca *deus ex machina* della collana LLP, che da una parte interpretava il ruolo di talent scout, dall'altra portava avanti una vera e propria strategia di politica culturale:

Pensavo che [...] se io avessi avuto successo e gli altri no, avremmo fatto fiasco tutti [...] Ho sempre favorito i colleghi perché volevo dare l'idea che eravamo in tanti a fare questo genere¹⁵⁹.

Profazio, grazie al suo ruolo presso la Fonit Cetra, cerca di favorire gli artisti che avverte o che ritiene a lui artisticamente più affini. Le modalità sostanzialmente conservative e di riproposta senza particolari elaborazioni adottate dal Nuovo Canzoniere Molisane erano ritenute da Profazio vicine alla sua stessa concezione di "elaborazione" e non di "riproposta":

io non elaboro, rendo fruibile. La mia rielaborazione che cos'è? Innanzitutto è la non elaborazione. Certo, io canto abbastanza bene, pur mantenendo i moduli, il tipo di vocalità tradizionale [...] Talvolta, però, qualche cosa nel modello originale non funziona, e allora può capitare che io operi qualche aggiustamento, ma lo faccio in maniera così naturale che a volte non saprei dire nemmeno io dove sono intervenuto¹⁶⁰.

¹⁵⁷ Il direttore di sede è Antonio Ferrante.

¹⁵⁸ Dall'intervista a me rilasciata da Margherita Di Iorio, il 24 giugno 2013.

¹⁵⁹ *Otello Profazio*, cit., pp. 80-81.

¹⁶⁰ Ivi, pp. 69-70.

Il Ncm, in realtà, non è proprio in linea con la teorizzazione di Profazio. La visione dei suoi protagonisti e l'impegno messo in campo ha aspirazioni diverse. Il gruppo

propone musica e canti popolari molisani raccolti nei luoghi e da coloro che li detengono. Quindi il lavoro del gruppo si divide in momenti diversi: di ricerca, di studio, di riproposta da parte dello stesso gruppo. L'attività del Ncm ha come fine ultimo la riproposta e la diffusione di questi canti, patrimonio della nostra terra, non intendendo ovviamente presentare il "reperto archeologico", ma portare una parte di vita ancora presente nella nostra gente. Il tutto, filtrato dalle esperienze attuali, musicali e non, dà vita al Ncm ed allo spettacolo che questo propone: *Canti e musiche della nostra terra*¹⁶¹.

Profazio, inoltre, si adoperava affinché l'approccio alla tradizione che lui ritiene giusto abbia spazi sempre più rilevanti all'interno dei circuiti in cui si trovava ad agire, pertanto, si impegna

affinché altre regioni [abbiano] forme analoghe di espressione della cultura popolare come fece per la Basilicata con Pietro Basentini. Un disegno culturale con aspirazioni egemoniche, orientato a dare di una personale idea di tradizione una rappresentazione fortemente organica, come si ricava soprattutto dall'imponente raccolta di dischi della collana Folk della Fonit Cetra che riflette appieno i motivi di fondo che ispirano Profazio, condivisi con Giancarlo Governi¹⁶².

Nonostante il disco del Nuovo Canzoniere Molisano venga pubblicato da un importante editore come la Fonit Cetra, con la partecipazione della Rai, e compaia in una ormai prestigiosa collana discografica, in Molise l'evento passa sotto silenzio. Non si registra un particolare riscontro di stampa, né un interesse da parte dei soggetti istituzionali, anche in questa occasione la Regione Molise non supporta in alcun modo la pubblicazione che, pure, poteva essere utile sulla scena nazionale alla nuova Regione che muoveva allora i primi passi. Anche l'ambiente politico nel quale è nato e cresciuto il gruppo, soprattutto quello delle sezioni locali del Pci e in particolare quello della Federazione provinciale, si mostra abbastanza freddo rispetto all'evento editoriale.

La diffusione del disco, pertanto, resta limitata a un ristretto circuito amicale. Al contrario i passaggi radiofonici regionali ripresi e ascoltati in ambito nazionale producono un certo riscontro ed apprezzamento che produrrà molteplici occasioni di esibizione e di impegno extraregionale.

¹⁶¹ Dal copione della prima puntata della trasmissione radiofonica *Quaderni di folklore* (14 novembre 1978).

¹⁶² Domenico Ferraro, *Vinni cu' vinni e c'è lu triculuri*, in Otello Profazio, *L'Italia cantata dal Sud*, Squilibri, Roma 2011, pp. 31-32.

Nel 1978, come primo effetto del primo disco (1977), il gruppo molisano è invitato e partecipa alla trasmissione radiofonica di Otello Profazio Quando la gente canta e, grazie alla sua pubblicazione, si amplia il raggio d'azione concertistico del gruppo che continua ad esibirsi anche fuori regione (soprattutto in area romana come a Monte del Pecoraro, a Torrita Tiberina). Inoltre, nascono altre importanti occasioni ed opportunità. Ad esempio, il gruppo riceve l'invito da Cesaroni ad esibirsi presso il prestigioso Folkstudio di Roma, dove è ospite nell'aprile del 1978 e dove tornerà nuovamente il 9 febbraio del 1979, in occasione di una rassegna di gruppi di "folklore italiano"¹⁶³; farà una breve esibizione anche presso il Teatro Tenda durante uno spettacolo aperto dal duo "Otto e Barnelli" e con la partecipazione di artisti come Giovanna Marini e il Canzoniere internazionale (Alessandro Giandonato, Patrizia Nasini, Roberto Ivan Orano e Oretta Orengo).

Intanto nel luglio 1978 la sede Rai del Molise avvia una nuova rubrica dedicata al folklore musicale affidandone la cura ai principali componenti del Ncm. Nasceranno i Quaderni di Folklore. Usi e costumi musicali del popolo molisano la cui realizzazione è a cura di Adelindo Di Donato, Cristoforo Pasquale e Margherita Di Iorio, fondatori e nucleo portante del Ncm. La rubrica va in onda ogni giovedì, per 13 puntate, dal 14 novembre 1978 al 10 febbraio 1979¹⁶⁴. Gli obiettivi dichiarati del gruppo sono quelli di far conoscere e valorizzare il canto popolare del Molise, inteso come produzione musicale basata su proprie forme musicali e poetiche afferenti all'ambito dell'oralità, di "rendere giustizia" alla cultura delle classi subalterne, intesa nel senso proposto dagli insegnamenti di Alberto Mario Cirese di cui Adelindo Di Donato segue i corsi presso l'Università degli studi di Roma e di cui conosce sia le opere generali, sia le pubblicazioni di interesse molisano e musicale come i fascicoli della rivista «La Lapa»¹⁶⁵ e i due volumi dei Canti popolari del Molise¹⁶⁶.

Una ulteriore occasione di contatto con Cirese da parte dei tre principali componenti del gruppo si concretizza, grazie alla mediazione di Giulio Di Iorio, in un incontro presso la casa di piazza Capri a Roma che, nella sua intervista, Margherita Di Iorio ricorda con grande commozione:

Siamo stati a trovare Alberto Mario Cirese a Roma; ci ha dato delle trascrizioni della *Pagliara* di Fossalto e del *Primo maggio* di Bagnoli del Trigno: brani che sono presenti sul secondo disco.

¹⁶³ «Molise Oggi», 1979, 7, p. 4. I materiali d'archivio del Folkstudio, che ha operato dal 1960 al 1998, dopo la sua chiusura sono stati donati all'ex Discoteca di Stato, oggi Istituto centrale per i beni sonori ed audiovisivi che ha costituito un Archivio Folkstudio. Nel catalogo, purtroppo, non risultano registrazioni del Ncm, <http://www.icbsa.it/index.php?it/196/archivio-folkstudio> (giugno 2013).

¹⁶⁴ I dati sono ricavati dal contratto fra i rappresentanti della Rai e del Ncm.

¹⁶⁵ Ad esempio vi sono trascrizioni musicali in: *Il ciclo della vita nei canti*, "La Lapa", III, 1/2, pp. 15-19.

¹⁶⁶ Nobili, Rieti 1953 e 1957.

Da quanto è stato possibile ricostruire si tratta di alcune trascrizioni realizzate da collaboratori di Eugenio Cirese che risentono delle modalità all'epoca adottate¹⁶⁷. I documenti, in realtà, furono poco utili alla realizzazione dei brani poi inseriti nel secondo disco che in quei mesi era in lavorazione. Le versioni inserite nel disco sono basate su nuove registrazioni raccolte in loco.

Il nuovo lp prenderà il titolo di *La Pagliara*¹⁶⁸, proprio in riferimento alla presenza nel disco del canto del rito del primo maggio di Fossalto e di quello di Bagnoli del Trigno; sarà prodotto e pubblicato dalla Edipan grazie all'interessamento di Filippo Rizzuti che all'epoca insegna chitarra presso il Conservatorio di musica di Campobasso.

Il musicista cura la realizzazione dell'arrangiamento della canzone narrativa Cecilia, mentre il restante lavoro è realizzato da Adelindo Di Donato secondo modalità messe a punto nel corso degli anni di ricerca e di lavoro sul repertorio tradizionale molisano ed esplicitate in più occasioni, anche attraverso la pubblicazione di articoli¹⁶⁹.

La realizzazione del secondo disco, nel ricordo dei protagonisti, appare più semplice nella sua realizzazione tecnica, ma connotato da un'atmosfera e da modalità professionali, probabilmente derivanti anche dalla maturazione musicale dei musicisti. A differenza di *La Pagliara*, il primo disco è ricordato come

spontaneo, estemporaneo, giocoso, tecnicamente meno elaborato; ciò che cantavamo quello era [...] magari provavamo più volte la registrazione¹⁷⁰.

Anche il secondo disco, nell'immediato, non gode dell'attenzione e dell'apprezzamento che merita, soprattutto in quanto non viene sostenuto e distribuito adeguatamente. Ma, è opportuno evidenziare come, alcuni anni dopo, riceva l'apprezzamento da parte del periodico «Folk Notes» di cui sono redattori Michele Straniero e Franco Lucà:

Non sappiamo con esattezza quanti anni abbia questo disco (sulla copertina non c'è nessuna indicazione); per noi che non lo conoscevamo è una piacevole novità, che non rinunciamo a segnalare ai lettori perché si tratta sicuramente

¹⁶⁷ Una più precisa descrizione di tali trascrizioni, oltre a dettagliate informazioni relative alla loro storia, sono presenti nell'opera, curata da Vincenzo Lombardi, dedicata alle registrazioni di Alberto Cirese realizzate per conto della rivista «La Iapa», fra giugno e luglio 1954, in corso di pubblicazione.

¹⁶⁸ Nuovo Canzoniere Molisano, *La Pagliara*, Edizioni musicali Edi Pan, Roma [1980], lp, pan cfp 4005 stereo.

¹⁶⁹ Ad esempio in alcuni articoli comparsi nella seconda metà degli anni settanta e poi successivamente riproposti: Adelindo Di Donato, *Mito, realtà, mistificazione*, «Molise Oggi», 1990, 13, p. 31; Id., *I canti popolari e le loro ascendenze*, «Molise Oggi», 1990, 14, pp. 28-29.

¹⁷⁰ Dall'intervista a me rilasciata da Margherita Di Iorio il 24 giugno 2013.

te di uno dei più bei dischi di ricalco e di riproposta mai realizzati in Italia. La pagliara del titolo è una festa tradizionale di Fossalto (Campobasso) che si celebra il 1 maggio¹⁷¹.

Purtroppo, il migliore e più maturo prodotto del gruppo segna anche la sostanziale fine delle sue attività musicali, favorita anche dal ormai mutazione dello scenario culturale italiano e dalle impellenti necessità lavorative dei componenti del Ncm. I due dischi pubblicati, la notevole attività di registrazione e trasmissione radiofonica condotte in collaborazione con la Rai Molise, le molte collaborazioni con gruppi noti a livello nazionale e le innumerevoli esibizioni in concerto sia in Molise, sia fuori regione, oggi, a oltre trenta anni di distanza, permettono di rintracciare in quella esperienza artistica e culturale segni di indubbio valore che, a mio avviso, conservano, pur nell'ambito della contestualizzazione storica, inalterata una vena di spiccata genuinità e interesse musicale.

7. *La Nuova Compagnia di Canto Popolare e i gruppi molisani*

Nel corso degli anni settanta, nonostante la mutazione di visione in ambito musicale che caratterizza la scena culturale italiana, soprattutto nel meridione d'Italia l'esperienza condotta dalla Nuova compagnia di campo popolare guidata da Roberto De Simone continua ad avere un ruolo di grande traino. Il tratto di maggiore successo appare essere quella che lo stesso De Simone definisce «un'invenzione totale su materiali storici»¹⁷². Quello che emerge, scrive ancora De Simone, è che

è il *modo di cantare* e non il brano in se stesso che determina il *possibile riconoscimento* all'interno di una tradizione. Quel *riconoscimento* che in passato era dato da uno stile che riferiva le sue radici al repertorio etnico [...] sia pure trasformato al contatto con la cultura urbana¹⁷³.

Non a caso, De Simone mentre “inventa” utilizzando i materiali musicali storici fissa su disco, registrati in studio, le «esecuzioni esemplari, effettuate dagli autentici rappresentanti di una cultura millenaria, già in crisi negli anni settanta e prossima a sparire»¹⁷⁴.

¹⁷¹ «Folk Notes. Mensile di cultura, critica e spettacolo», 1988, 11, p. 4.

¹⁷² Roberto De Simone, *Reinventare la festa. Un compositore incontra la musica popolare. Intervista a cura di Giovanni Vacca*, «I giorni cantati. Culture popolari e culture di massa», 1991, 17-18, p. 43.

¹⁷³ Roberto De Simone, *Appunti per una disordinata storia della canzone napoletana*, «Culture musicali», 1983, 3, p. 37.

¹⁷⁴ Roberto De Simone, *Son sei sorelle. Rituali e canti della tradizione in Campania*, Squilibri, Roma 2010, p. 7.

Pur fondata nel 1967, la Nccp debutta quale «strumento di revival, ma costruito e articolato in modo da sembrare genuinamente popolare»¹⁷⁵ a Spoleto nel 1972. Come osserva acutamente Diego Carpitella, la Nccp di De Simone riesce a sintetizzare felicemente «realismo» e «ambiguità»; coniuga l'operazione filologica condotta rispetto ai materiali musicali che «non è fatto pedagogico e moralistico da animazione culturale» con una rappresentazione equilibrata di varie componenti della tradizione musicale napoletana e campana, che non diventa pastiche. Tutto ciò grazie alle competenze di De Simone. Il musicista napoletano è «l'opposto [di quegli] antropologi e demologi analfamusici» che con il loro operato amplificano la separazione fra il «momento teorico e quello pratico» impedendo una loro «armonica dialettica»¹⁷⁶. Ma l'esperimento della Nccp, per Carpitella, si conclude proprio a Spoleto.

Altro aspetto, fondamentale nell'esperienza del Folk revival, è quel «libero trattamento» operato da De Simone, e per altri versi da Dario Fo, che contribuisce ad alleggerire il peso eccessivo delle «troppe parole, presunti contenuti, e [delle] ideologie». Esso punta, «con una operazione che potremmo definire di tipo strutturalistico» scrive Carpitella, ai peculiari tratti musicali del sound, da una parte; e agli aspetti cinesici e di visualizzazione, dall'altra, ricucendo la separatezza fra il modo in cui gli interpreti «cantano» e il modo in cui essi «si muovono», modi culturali, spiega ancora Carpitella. In buona sostanza, l'aspetto più apprezzabile dell'esperienza della Nccp di De Simone è che si è trattato di una «esperienza revivalistica tutta musicale».

L'allestimento de *La Gatta Cenerentola*, che segna un modo emblematico di lettura del rapporto langue-parole nell'ambito delle esperienze del Folk revival italiano, e il percorso successivo della Nccp sono un riferimento anche per le vicende dei piccoli gruppi meridionali e molisani dell'epoca. Ma, il cambio di rotta del gruppo e il nuovo modello adottato, che porta anche a un successo commerciale del gruppo napoletano, non è unanimemente visto e valutato con altrettanto riguardo rispetto all'esperienza guidata da De Simone. In Molise, è soprattutto il Ncm che si sente distante dal nuovo corso della Nccp e non gradisce l'accostamento che pur viene fatto, soprattutto da parte della stampa.

Il modo di proporsi della Nccp, a confronto con le modalità performative «spartane [...] nude e crude» adottate dal Ncm, è percepito come «costruito, teatrale», come un modo per «sfruttare il canto popolare» e non per divulgarlo e rinvigorirlo, per rendergli un servizio. Nell'orientamento del Ncm persiste un approccio emotivo, tipico del canto politico; in esso è forte una spiccata idealità: in vario modo gli interpreti si sentono portatori di un progetto di

¹⁷⁵ Diego Carpitella, *La musica e l'etnomusica*, in *La Biennale di Venezia. Annuario 1978. Eventi del 1976-77*, a cura dell'Archivio storico delle arti contemporanee, Venezia 1979, p. 1223.

¹⁷⁶ Ivi, pp. 1223-1225.

riscatto; obiettivo è quello di proporre il «canto dei poveri, dei lavoratori sfruttati». Per i membri del Ncm, la Nccp non rappresenta più una espressione vera del canto popolare; al contrario conservano ai loro occhi ed orecchie una piena positività e sono visti ancora come modello sia il Nuovo canzoniere italiano, nonostante la diversità del repertorio praticato, sia Giovanna Marini¹⁷⁷.

Più vicino all'approccio della Nccp sembra essere il progetto culturale ed estetico musicale del gruppo Il Tratturo nato nel 1976 dalla scissione del Canzoniere popolare del Molise. I suoi componenti, a distanza di qualche anno dalla nascita del gruppo, precisano che

la musica del Tratturo trae origine da quella della tradizione (ed è fortissima questa chiara matrice etnomusicale). C'è da sottolineare che il gruppo non ha mai avuto come obiettivo la promozione di un Folk revival, ma ha sempre cercato di reinventare i canti popolari. Non è mai stata questione di riprodurre il linguaggio popolare in senso accademico [filologico], ma solo ritrovare le stesse motivazioni e sensazioni che quei canti hanno ispirato. Il gruppo quindi preferisce rielaborare i brani tradizionali o anche comporne dei propri (canzoni d'autore nate da una stretta aderenza ai canoni della autentica musica folklorica), perché convinto di non dover fare archeologia del folklore [...] una musica chiaramente mediterranea che non tralascia gli stili nord europei. Una musica contemporanea che vive in un perfetto equilibrio col passato¹⁷⁸.

8. Il Tratturo

Dal manifesto programmatico del gruppo molisano di canto popolare Il Tratturo emerge una prospettiva che anticipa la ripresa del folk revival che caratterizzerà il periodo a cavallo fra XX e XXI secolo. È presente il legame con le esperienze dei decenni del primo folk revival, ma traspare un'apertura verso una musica "contemporanea" disponibile anche verso possibili influssi delle musiche proprie delle sottoculture popular, che arriverà "sonoramente" nella produzione del gruppo anni più tardi. Nel mito fondativo proposto alla stampa si narra che nel 1985

in occasione di un'esibizione romana un noto critico, folgorato dall'ascolto della loro musica, coniò con un'invenzione estemporanea il termine *folk rock* per definire l'originalissimo genere proposto dai molisani, dichiarando fra l'altro che in passato non avrebbe mai immaginato di poter sentire suonare insieme un pianoforte ed una zampogna¹⁷⁹.

¹⁷⁷ Dall'intervista a me rilasciata da Margherita Di Iorio (giugno 2013).

¹⁷⁸ *Il Tratturo, gruppo molisano di canto popolare*, «Almanacco del Molise», 1983, p. 67.

¹⁷⁹ Francesca Spallone, *Il Tratturo, storia del celebre gruppo musicale*, «Extra», 41, 2004, pp. 16-17.

Nell'impianto istitutivo del gruppo già si riscontra quella "mutazione genetica", caratteristica delle esperienze musicali revivalistiche dell'ultimo ventennio del Novecento, che porta alla sterilizzazione degli elementi connotanti l'espressione musicale in senso strettamente "politico" e allo stemperamento dell'aggettivazione "popolare" intesa gramscianamente come equivalente di "classe subalterna" e di "fascia folklorica". La proposta musicale si pone su un piano genericamente culturale e di divulgazione¹⁸⁰. Sin dall'inizio, infatti, è ben presente tale obiettivo, tanto che il gruppo si propone di attuare i

più disparati interventi culturali, concerti, seminari, pubblicazioni, ecc., [...] in sei anni di attività [...] ha lavorato specie nei luoghi dove la musica arriva raramente, utilizzando il concerto come momento e componente essenziale del vivere sociale¹⁸¹.

La realizzazione del programma culturale del Tratturo si deve in gran parte a Mauro Gioielli e al suo lavoro di ricerca, studio, pubblicazione, alla sua attività di conferenziere e di divulgatore tramite ogni mezzo disponibile¹⁸². L'attività musicale del gruppo attraversa fasi diverse, segnate anche da abbandoni e nuove collaborazioni.

Alla sua nascita Il Tratturo si basa sul duo Mauro Gioielli-Piero Ricci con cui collaborano molti musicisti («circa una dozzina, con numero variabile da 4 a 7 componenti a seconda dello spettacolo»). Presto inizia a collaborare Nicola Iorio, che suona strumenti a plectro, canta e compone alcuni brani. Inoltre, si occupa della ricerca e della proposta di musiche per ballo appartenenti alla tradizione meridionale. La forte instabilità iniziale si attenua nel 1980 con l'entrata nella formazione di Vincenzo Di Luozzo, «anima moderna [...] proviene da esperienze musicali diverse, avendo suonato in gruppi jazz e rock», tastierista, chitarrista e cantante, ma continuano le collaborazioni temporanee di vari musicisti¹⁸³.

L'anima del gruppo è comunque Mauro Gioielli che elabora i testi degli spettacoli, è autore di gran parte dei testi cantati ed è la voce, in tutti i sensi, del gruppo. Inoltre, l'interprete isernino introduce, elemento degno di nota, una spiccata innovazione delle modalità performative rispetto allo standard dei gruppi molisani dell'epoca. L'irruenza fisica e la presenza scenica tipica

¹⁸⁰ Luca Ferrari, *Folk genericamente modificato*, Stampa alternativa, Roma 2003.

¹⁸¹ *Il Tratturo, gruppo molisano di canto popolare*, in «Almanacco del Molise», 1983, p. 67.

¹⁸² Per un profilo di Mauro Gioielli è utile avere conoscenza delle sue pubblicazioni e delle molteplici attività ed impegni; a tal fine si può solo rimandare al suo sito web: <http://www.maurogioielli.net/> (giugno 2013).

¹⁸³ Ad esempio, collaborano con Il Tratturo Renato Franceschelli (chitarre, mandolino, voce, percussioni) e Michele Mascia (chitarre, voce, percussioni), *Gruppo di Canto Popolare "Il Tratturo"*, «Molise oggi», 1980, 24, p. 4.

delle sue performances colmano quella separatezza fra i modi culturali in cui gli interpreti cantano e quelli in cui si muovono, già segnalata da Diego Carpitella. La sua è una totale

partecipazione fisica al canto [...] piena di gestualità e slancio, uniti ad una mimica delle mani e del volto tipica dell'autentico filone della tradizione popolare¹⁸⁴.

La seconda anima del gruppo è Piero Ricci, ottimo polistrumentista, che dà voce a tutti gli aerofoni utilizzati dal gruppo, ma trova la sua più spiccata peculiarità esecutiva nella zampogna molisana, strumento che è anch'esso anima ed emblema del gruppo. Attraverso i molti strumenti utilizzati da Ricci e grazie ai suoi lavori di arrangiamento vengono veicolati i timbri che creano le atmosfere "etiche", nordiche o mediterranee, che colorano i brani inseriti in repertorio.

I primi anni ottanta sono caratterizzati da una serrata battaglia, anche pubblicistica, per l'affermazione del gruppo in territorio regionale. Il Tratturo si scontra, come era successo ai gruppi musicali del decennio passato, con una opinione pubblica restia a riconoscerne la proposta musicale, il progetto culturale e il successo esterno. I committenti dei possibili concerti, spiega Gioielli, mettono in atto un «certo boicottaggio» continuando a preferire e a sostenere le proposte e le attività dei gruppi folkloristici, verso le quali il leader del gruppo esplica una serrata critica¹⁸⁵. Nonostante il netto cambio di clima culturale maturato in quel periodo, gli unici concerti molisani del Tratturo «sono organizzati dalle forze democratiche della sinistra politica»¹⁸⁶.

Nelle opzioni culturali del gruppo, sulla scorta di una precisa scelta che pone la zampogna molisana al centro del progetto musicale adottato, compare con chiarezza l'idea che la propria proposta musicale possa essere volano di diffusione turistica per il Molise e che possa rappresentare occasione per la diffusione massiccia della produzione artigianale delle zampogne di Scapoli. Tale consapevolezza è occasione di frizione sul piano istituzionale con i soggetti pubblici deputati alla programmazione di tali attività. Lo scontro che nel decennio precedente si era svolto su un piano sostanzialmente ideologico, ora si sposta su quello delle scelte nell'ambito delle politiche culturali e turistiche di valorizzazione territoriale, con ricadute, benché su micro aree, anche di tipo economico.

Può essere utile ricordare che nel 1975 nasce la Mostra Mercato della Zampogna, poi denominata Festival Internazionale della Zampogna, organi-

¹⁸⁴ *Il Tratturo, gruppo molisano di canto popolare*, «Almanacco del Molise», 1983, p. 70.

¹⁸⁵ Mauro Gioielli, *Gruppi folk e cultura popolare*, «Molise oggi», 1981, 33, p. 7.

¹⁸⁶ *Gruppo di Canto Popolare "Il Tratturo"*, «Molise oggi», 1980, 24, p. 4.

zzata dall'Ente Provinciale per il Turismo di Isernia con la collaborazione del Comune e della Pro-loco di Scapoli, con l'intento di «far rivivere un'arte e un mezzo d'arte che non meritano di scomparire»¹⁸⁷.

Nel corso dei primi anni ottanta, non senza corrispondenza fra la scelta semantica e l'idea che vi è sottesa, l'evento viene denominato Sagra della zampogna. È in tale contesto che si colloca l'azione del Tratturo, protagonista di una battaglia politica, diversa, ma non meno impegnativa di quelle degli anni passati.

Anche sul piano dell'estetica musicale e creativa del gruppo, i primi anni ottanta sono un periodo di maturazione e messa in forma di alcune idee cardine nelle scelte musicali del gruppo: «La nostra è infatti una musica nuova e reinventata utilizzando in massima parte gli schemi musicali della musica classica, cioè colta»¹⁸⁸. Ancora dalle parole di Gioielli apprendiamo che

si parla tanto di archeologia del folklore e di abbandono del *Folk music revival*, non sono del tutto d'accordo (anche perché in alcune zone della penisola c'è tanto ancora da scoprire), ma anch'io [...] mi sono indirizzato verso una mia idea di autonoma creatività poetica e musicale che si fondi sull'esperienza della canzone di tradizione, ma che sia nuova, creata e interpretata verso un nuovo modo di intendere la musica popolare. Così ho scritto numerosi canti usando spesso termini dialettali che fossero anche il sunto delle espressività verbali di vaste aree geografiche¹⁸⁹.

Già in questi anni, quindi, sono stati messi a punto gli strumenti e gli indirizzi creativi del gruppo e maturano le prime pubblicazioni discografiche¹⁹⁰ seguite da un periodo di importati riconoscimenti. La prima metà degli anni ottanta sono segnati da un forte impegno concertistico e di elaborazione che porta a maturazione da una parte alcuni aspetti di criticità, che si traducono nella fuoriuscita di alcuni componenti storici del gruppo (Nicola Iorio e Vincenzo Di Luozzo), dall'altra, grazie a una certa attrattività del gruppo, nella confluenza nel Tratturo dei componenti di un gruppo locale, il Musichiere folk, che apportano nuova linfa e nuovo entusiasmo aiutando il Tratturo ad aprire una nuova fase.

Il Musichiere folk nasce nel 1984 a Castelnuovo a Volturno; è composto da Lino e Enzo Miniscalco, Ernest Carracillo, Maria Mancini, Ivana Rufo, con la partecipazione occasionale di alcuni suonatori di zampogna (Giuseppe e Dome-

¹⁸⁷ Antonietta Caccia, *1975-2005: dalla Mostra Mercato al Festival Internazionale della Zampogna «Utriculus»*, 2005, 34, p. 19.

¹⁸⁸ *Gruppo di Canto Popolare "Il Tratturo"*, «Molise oggi», 1980, 24, p. 4.

¹⁸⁹ *Mauro Gioielli. Italian folk-singer*, «Molise oggi», 1981, 20, p. 5.

¹⁹⁰ Si tratta di due 45 giri: *Mauro Gioielli*, Melody, Milano 1981; *Il Tratturo*, Kinsky Record, Pescara 1982.

nico Rufo, rispettivamente zio e cugino di Ivana). Eseguono un repertorio misto tra brani popolari, ballabili (liscio) e altri di propria composizione. Nel 1985, aprono il concerto finale del Festival della zampogna a Scapoli, introducendo la performances della Nuova Compagnia di Canto Popolare. Vengono notati sia da Rocco Pasquariello, all'epoca manager del gruppo napoletano, che li propone per una serie di concerti soprattutto in area pugliese, sia da Gioielli e Ricci, fondatori del Tratturo, che li invitano ad unirsi al loro gruppo¹⁹¹.

L'ingresso nel Tratturo dei quattro musicisti principali del Musichiere folk, originari di Castelnuovo al Volturno, rafforza la connotazione del gruppo legandolo maggiormente agli strumenti simbolo dell'area delle Mainarde, la zampogna e la ciaramella, e amplificando le potenzialità espressive grazie all'arricchimento del bagaglio del patrimonio musicale tradizionale, eredità culturale di famiglia dei musicisti.

Il rinnovato Tratturo trova la sua sintesi espressiva nella produzione di un nuovo disco registrato e mixato presso lo Studio uno di Roma fra marzo e giugno 1987¹⁹². *Vicolo*, titolo del disco, è quasi interamente formato da brani d'autore, composti da Gioielli e Ricci. La sua cifra stilistica si sposta ulteriormente verso una spiccata connotazione popular. Tranne che per l'utilizzo di una lingua dialettale di ampio spettro e quello di alcuni timbri evocativi, l'impianto complessivo non è dissimile dagli standard che caratterizzano i circuiti musicali internazionali. Forse, quindi, non è un caso che la pubblicazione del disco segni una importante stagione "internazionale" del gruppo che colleziona concerti¹⁹³ e tournée, soprattutto in paesi dove sono presenti insediamenti di comunità di origine molisana. Del resto, l'adozione di una lingua musicale "franca" rende di più facile comprensione la proposta del gruppo che conquista progressivamente maggiori quote di pubblico e apre una intensa stagione divulgativa.

A questo periodo, che abbraccia all'incirca il decennio fra il 1997 ed il 2007, appartengono la produzione discografica di due opere che segnano l'arco temporale: *Folkconcerto*, registrato live durante un concerto in Belgio nel 1998¹⁹⁴ e *Contado. La Terra del Canto*¹⁹⁵. Nello stesso arco di tempo si susseguono molteplici partecipazioni a diverse produzioni discografiche e alcune presenze televisive in importanti programmi nazionali condotti da Mara Venier, Licia Colò, Michele Mirabella, Osvaldo Bevilacqua¹⁹⁶.

¹⁹¹ Intervista a me rilasciata da Ivana Rufo il 20 giugno 2013.

¹⁹² Il Tratturo, *Vicolo* (lp 33 giri), Stage RCA, Roma 1987.

¹⁹³ Dal sito del gruppo si apprende che ad oggi i concerti contabilizzati sono 1660, <http://www.maurogioielli.net/musica.htm>.

¹⁹⁴ Il Tratturo, *Folkconcerto* (Cda), Gooik (Belgio) 5 luglio 1998.

¹⁹⁵ Il Tratturo, *Contado. La Terra del Canto*, Cda, Isernia 2005.

¹⁹⁶ Per maggiori informazioni, cfr. <http://www.maurogioielli.net/album.fotografico/album.fotografico.htm> (giugno 2013).

Alla fase “internazionale”, probabilmente in risposta all’emergere anche a livello locale di proposte musicali di marca spiccatamente world, Il Tratturo recupera progressivamente alcune vocazioni originarie tornando su posizioni che lo portano ad audefinirsi gruppo molisano di musica etnica, verosimilmente nella accezione di musica che «attinge a pratiche e testi di origine locale»¹⁹⁷.

Tale interpretazione sembra attendibile anche in considerazione della ripresa di un più marcato legame fra la ricerca di ambito demologico di Mauro Gioielli, leader del gruppo, e la elaborazione e produzione musicali proposte. Il ritorno al “locale”, che ovviamente non significa localismo, si è tradotto nel recupero di un sound legato essenzialmente ai suoni delle zampogne, ciaramelle e flauti di Lino Miniscalco, alle chitarre, all’organetto e alla voce di Ivana Rufo, alla voce di Mauro Gioielli; in un più spiccato legame delle musiche eseguite con le persistenze di pratiche rituali tradizionali molisane, come nel caso del ciclo natalizio; in riferimenti più espliciti ad alcune emergenze storiche del territorio, come nel caso del fenomeno del brigantaggio; in una maggiore attenzione al patrimonio di pratiche coreutiche tradizionali.

9. Musicanti del Piccolo Borgo

I Mdpb, che si definiscono una «formazione storica del folk revival italiano», fanno registrare una genesi non dissimile da altri gruppi simili. Nascono nel 1975 nell’ambiente studentesco di quegli anni, nel loro caso si tratta di Roma e del liceo Archimede, iniziano il loro cammino con la reinterpretazione dei brani della Nccp, per poi trovare pian piano una propria fisionomia. Avviano un’attività di raccolta di documenti sonori sul campo immaginando di riprodurre per il Molise ciò che la Nccp aveva fatto per Napoli e la Campania. Il gruppo abbastanza precocemente sembra trovare un proprio autonomo rapporto con l’ambigua e polivalente idea di “tradizione musicale” ed elabora una articolata modalità di porsi verso il patrimonio delle musiche tradizionali. Questo rapporto prende corpo in alcune modalità e peculiarità linguistico-musicali. In primo luogo, spiega Silvio Trotta, leader del gruppo,

la ricerca è parte integrante della nostra riproposta, la curiosità generativa che ci ha portato a incontrare i cantori e i suonatori tradizionali ancora oggi nutre i nostri arrangiamenti e guida le scelte dei nostri repertori. È stata una ricerca dell’originario che ci impone la lontananza dall’originale forzato e accatti-

¹⁹⁷ M. Agamennone, *Le opere, i giorni ... e i nomi*, cit., p. 23. Sulle “classificazioni” adottate per la espressioni musicali italiane legate alla “tradizione”, cfr. anche *Ciro De Rosa, Oltre il folk. Percorsi musicali in Italia tra tradizione orale e musiche del mondo*, <http://www.konsequenz.it/A%20innova%20musica%20materiali%20e%20documenti/Ciro%20de%20Rosa,%20Oltre%20il%20folk,%20percorsi%20musicali%20in%20Italia.doc> (giugno 2013).

vante: i brani sono sempre riproposti con fedeltà di testi e melodie. Crediamo che il nostro repertorio debba testimoniare la fonte non solo metaforica della musica ma anche quella storica e antropologica¹⁹⁸.

In questa prima scelta sembra riecheggiare più un approccio da folk revival anni sessanta, pre Nccp, simile a quella del Nuovo Canzoniere Molisano; c'è la necessità di ancorare la proposta musicale al documento, conservato negli aspetti melodici e del testo verbale. Ma, i MdPB, sembrano avere un'esigenza ancora più impellente che soddisfano inserendo nei dischi frammenti di registrazioni acquisite sul campo fino ad arrivare a produrre delle opere "testo a fronte", come nel caso del doppio cda *Fiori di tutti i fiori*¹⁹⁹ che nel primo propone le melodie registrate dal vivo, nel secondo la riproposta del gruppo.

È un modo di "selezionare" aspetti delle molteplici modalità espressive musicali e poetiche del mondo contadino e artigiano delle piccole comunità molisane, di appropriarsene e di reinterpretarle secondo sensibilità e affettività contemporanee. Il testo storico, la fonte, diventa pretesto e, nel fare musica dei MdPB, rappresenta «la fonte non solo metaforica della [...] musica ma anche quella storica e antropologica»²⁰⁰.

La selezione diventa anche scelta di patrie elettive che, nel caso dei Mdpb, sono principalmente rappresentate dal Molise, ma non solo. Ancora Silvio Trotta, riferendosi al Molise, spiega:

impossibile, aggiungerei, per me, che ci sono nato, non eleggerla a fonte primitiva del mio far musica. I suoni, gli odori, le assonanze antiche del mio dialetto, i contesti agropastorali sopravvissuti più a lungo che in altre regioni italiane, le tracce plurali lasciate da popoli diversi, i riti sacri e profani mi appartengono e la musica che propongo racconta soprattutto questo, ma non solo quella molisana. Le mie radici negli anni si sono diramate in altri spazi, alla ricerca di una musica che supera i confini geografici ma mantiene la forza di esplorare, testimoniare e interpretare la memoria²⁰¹.

Ma l'approccio ideale al mondo della tradizione si incanala in un percorso di ricerca che si concretizza in una scelta di caratterizzazione spiccatamente musicale della produzione del gruppo. Ciò che dona sostanza e riconoscibilità al mondo valoriale dei Musicanti è da definizione di un sound identificabile, una sorta di carta di identità, come era già successo per la Nccp a cui dichiaratamente il gruppo si ispira e a cui offre un tributo di riconoscimento:

¹⁹⁸ Intervista a me rilasciata da Silvio Trotta (24 giugno 2013).

¹⁹⁹ Musicanti del piccolo borgo, *Fiore de tutti i fiori*, Teatro del Sole, Palermo 2001.

²⁰⁰ Intervista a me rilasciata da Silvio Trotta (24 giugno 2013).

²⁰¹ Dall'intervista a Silvio Trotta, cfr. <http://www.blogfoolk.com/2011/07/silvio-trotta-i-musicanti-del-piccolo.html> (giugno 2013).

Pacienza nenna mia [disco autoprodotta nel 1994] rappresenta un doveroso omaggio che i Musicanti scelgono di rendere alla Nccp: significò restituire un pezzetto della nostra passione a chi ce l'aveva regalata. Dichiarammo in modo esplicito lo scopo del nostro disco. A differenza di tante formazioni che imitarono e imitano il grande gruppo campano senza riconoscerne la grande operazione culturale di cui sono stati i primi protagonisti, noi con onestà decidemmo invece di riconoscere, pubblicamente, nella loro energia la scintilla creativa della nostra musica. Il lavoro conteneva otto brani del loro repertorio²⁰².

A partire dal tributo all'esperienza ispiratrice, i Mdpb hanno avviato un autonomo percorso di elaborazione degli arrangiamenti e di scelta degli strumenti da utilizzare per la «conquista di un suono [...] che] non si confondesse» con quello di altri gruppi. La ricerca passa prioritariamente attraverso l'adozione di strumenti legati al mondo agropastorale e artigianale e si concretizza nella riproduzione e riproposizione rivisitata delle forme e dei repertori musicali eseguiti o caratterizzati da tali strumenti. Il bacino territoriale d'ispirazione per tali modalità, dall'area molisana e laziale, si è allargato includendo progressivamente anche altri territori che, ormai, corrispondono a un ambito centro meridionale. Ciò ha significato ampliare anche la varietà di strumenti utilizzati: mandolino, mandola, mandoloncello, chitarra, chitarra battente, chitarra basso, piffero, zampogna (a chiave e alla zoppa, surdulina), flauto dritto, violino, organetto (a due, quattro e otto bassi), castagnette, traccole, tamburi e tamburelli (campani, pugliesi e calabresi), “bufù” molisano (tamburo a frizione).

Il gruppo dei Musicanti del Piccolo Borgo, fondato da Silvio Trotta e Stefano Tartaglia, entrambi di Capracotta (Is), dopo un percorso ormai più che trentennale e una nutrita discografia²⁰³, oggi è formato da Silvio Trotta (voce, mandolino, mandoloncello, chitarra battente), Stefano Tartaglia (piffero, flauti), Elvira Impagnatiello (voce, chitarra), Mauro Bassano (organetto, zampogna), Alessandro Bruni (chitarra, basso, bufù), Gianmichele Montanaro (tamburi a cornice).

10. Nuovi orizzonti musicali. Guardando a Nord

Gli anni ottanta e novanta del novecento anche per il Molise rappresentano un periodo di riflusso durante i quali l'interesse per la cosiddetta musica popolare diventa sempre più flebile.

È in questi anni che comincia a essere utilizzata la definizione di musica etnica: anche per le espressioni musicali che si rifanno all'idea di “etnos”,

²⁰² Ivi.

²⁰³ Cfr. http://it.wikipedia.org/wiki/Musicanti_del_piccolo_borgo, <https://myspace.com/musicantidelpiccoloborgo> (giugno 2013).

manifestazione di una trasformazione complessiva della società mondiale²⁰⁴, il passaggio dalle polarità egemone/subalterno, colto/popolare intese come alterità socio-culturale a quelle di noi/loro, qui/altrove intese come alterità di appartenenza culturale territoriale è compiuta.

In Molise gli effetti di un tale cambio di sensibilità si cominciano ad avvertire agli inizi degli anni novanta. Simbolo per eccellenza della ripresa di interesse verso un “noi etnico” molisano e musicale è certamente il Festival della zampogna di Scapoli che, sulla scia della sempre più presente e marcata sensibilità fra il locale e il globale, diventa “internazionale” e ottiene un riscontro interessante di pubblico. Come si può rilevare dalle testimonianze degli stessi protagonisti²⁰⁵, l’iniziativa ottiene successo anche perché trae linfa vitale sia dall’ancoraggio a dinamiche istituzionali intercomunitarie di carattere economico e politico, sia a dinamiche effetto del confronto/scontro fra appartenenti a diversi gruppi sociali per la conquista o la conferma della *leadership* o per la scelta dell’indirizzo culturale da imprimere alle attività progettate, capaci di mobilitare importanti energie, non sempre le migliori, disponibili nella comunità. Il noi/loro etnico si declina in termini microlocali.

L’esito migliore di tali dinamiche e impegno è senza dubbio il risultato positivo di un articolato progetto, Piano d’azione locale (Pal) *Vivere con la zampogna*, che il Circolo della zampogna di Scapoli elabora e presenta all’Unione europea tramite la Regione Molise nell’ambito del Programma di iniziativa comunitaria Leader II. Obiettivo del Circolo è quello di «rivitalizzare i valori tradizionali connessi con la costruzione della zampogna»²⁰⁶ tramite azioni di assistenza tecnica allo sviluppo rurale (in particolare sensibilizzazione della popolazione in età scolare); di formazione professionale ed aiuti all’assunzione (formazione di animatori del progetto, apertura di una scuola artigianale per la costruzione dello strumento, scuola per l’insegnamento musicale della zampogna); di organizzazione e produzione di eventi culturali per lo sviluppo del turismo rurale; di supporto alle piccole imprese artigianali; valorizzazione in loco e commercializzazione di prodotti agricoli²⁰⁷.

Dal punto di vista della storia che qui si sta ricostruendo, il fattore di maggiore interesse è il percorso culturale che porta alla costruzione e al riconoscimento di una identità locale, che prende a simbolo la zampogna, strumen-

²⁰⁴ La riflessione su tali temi è estremamente ampia ed ogni tentativo di offrire riferimenti bibliografici risulterebbe pretenzioso.

²⁰⁵ Antonietta Caccia, 1975-2005: *dalla Mostra Mercato al Festival Internazionale della Zampogna*, «Utrculus», 2005, 34, pp. 18-36.

²⁰⁶ Antonietta Caccia, *Vivere con la zampogna!*, «Utrculus», 1994, 3, pp. 21-22; Angelo Bavaro, *Vivere con la zampogna: progetto per uno sviluppo possibile*, «Utrculus», 1994, 4, pp. 15-16.

²⁰⁷ *Speciale Leader [I-IV]*, a cura di Antonietta Caccia e Angelo Bavaro, «Utrculus», 1999, 1, 2, 3, 4, pp. 4-22; pp. 4-11; pp. 4-14; pp. 5-9.

to musicale da sempre espressione di subalternità e marginalità socio-economica. Una identità che, grazie ad una serie di interventi e attività sociali, economiche, di spettacolo torna ad avere valore secondo modalità contemporanee e, quindi, acquisisce un potenziale negoziale sia in ambito locale, verso la stessa comunità di riferimento e verso le istituzioni, sia in un circuito più ampio, all'interno del quale ha possibilità di incrociare e interagire con altre e diverse "espressioni locali" conquistandosi un posto e una spendibilità nelle dinamiche culturali e musicali globali²⁰⁸.

Dal 1999 diventa operativa la collaborazione fra il Circolo della zampogna di Scapoli e il partner europeo, individuato nel Gal (gruppo azione locale) North Pennines Programme con sede ad Alston in Cumbria. Il progetto di collaborazione prende il titolo di Suoni comuni ed ha come obiettivo la reciproca e «immateriale» scoperta sonora fra la zampogna molisana e la cornamusa denominata Northumbrian Small-Pipes. A questa azione di internazionalizzazione della zampogna e ad altre dedicate alla ricerca, allo studio e alla divulgazione²⁰⁹, se ne affianca un'altra sul piano dei linguaggi musicali e delle prassi esecutive. Questa fase coincide con le edizioni 2000-2002 del Festival la cui direzione artistica è affidata a Maurizio Agamennone. La sua idea è quella di

introdurre in una programmazione di distribuzione, che ospitava soprattutto gruppi e solisti provenienti da diverse regioni d'Europa [...] due elementi di fortissima innovazione; vale a dire: la commissione di brani inediti per zampogna e orchestra d'archi a compositori contemporanei e la realizzazione di programmi originali con un compositore in residenza [...]²¹⁰.

²⁰⁸ Ciò non significa che non ci sia stata attenzione anche per le pratiche e per i suonatori tradizionali. Anziani e giovani zampognari hanno trovato sempre spazio nelle attività del Circolo della zampogna di Scapoli che ha li ha sostenuti ed incoraggiati. Ne è indice l'esistenza e dell'attività di gruppi di suonatori tradizionali di Scapoli come *ZampognAntica*, composto da Gianluigi, Luciano ed Ettore Di Fiore, Antonio e Alessandro Casbarro e del quintetto guidato da Livio Di Fiore composto da Livio (ciaramella, zampogna, voce), Christian (organetto, zampogna, ciaramella big), Luciano (percussioni) e Gianluigi (zampogna, organetto, voce) che ha inciso il Cda *Saltarello molisano*, Volturina edizioni, Cerro al Volturmo (Isernia) 2006.

²⁰⁹ Dopo un corso di formazione viene avviato un *Censimento dei beni culturali riguardanti la zampogna* e vengono realizzate una serie di pubblicazioni audio-visive, sonore e cartacee; fra queste: Mauro Gioielli e Giancarlo Palombini (a cura di), *Zampogne d'Europa. Musiche del Festival internazionale della zampogna di Scapoli*, Circolo della zampogna, Scapoli 2000; Mauro Gioielli (a cura di), *Zampogne. Catalogo della Mostra permanente di cornamuse italiane e straniere di Scapoli*, Circolo della zampogna, Scapoli 2001; Antonietta Caccia (a cura di), *Portavamo la cucchiarella. Racconti e immagini di zampognari molisani del 20. Secolo*, Circolo della zampogna, Scapoli 2001; Dora Catalano, *Zampognari e zampogne nell'arte molisana: censimento delle testimonianze figurative con immagini di zampogne, zampognari o strumenti affini*, Circolo della zampogna, Scapoli 2001.

²¹⁰ Dall'intervista di Marinangela Bellomo a Maurizio Agamennone, in Marinangela Bellomo, *Il festival internazionale della Zampogna di Scapoli: un esempio di glocalizzazione?:*

Soprattutto la scelta di commissionare la scrittura di nuovi brani originali per zampogna e orchestra d'archi, selezionando compositori ed esecutori capaci e disponibili a cimentarsi con un'esperienza, all'epoca, unica nel suo genere in ambito internazionale rappresenta una operazione fortemente innovativa che non solo caratterizza decisamente le edizioni del Festival interessate da tale esperienza, ma segna una svolta dell'estetica performativa e nel repertorio della zampogna. Più ampiamente, cambia la percezione stessa che sia il pubblico generico, sia gli specialisti hanno dello strumento. Questa esperienza di confronto rischioso con le musiche contemporanee segna una svolta nella letteratura musicale per lo strumento e rappresenta un cambiamento importante nella sua storia culturale²¹¹. È grazie a queste esperienze che si consolida definitivamente un importante processo di trasformazione organologica dello strumento e di pratiche performative, avviate da strumentisti e costruttori come Piero Ricci e Lino Miniscalco, che già nel 1999 vengono chiamati a Milano da Riccardo Muti per una parte in scena durante la rappresentazione della *Nina, o sia la pazza per amore* di Giovanni Paisiello in cartellone nella stagione del Teatro alla Scala e rappresentata al Piccolo Teatro.

Strumentisti e compositori, dopo i Festival 2000-2002 dovranno confrontarsi con le esperienze di quegli anni.

Per quanto concerne l'esperienza dei compositori e strumentisti "in residenza", mutuata da pratiche in uso nei grandi festival di musica contemporanea, ancora il direttore artistico segnala che:

negli stessi tre anni, 2000-2001-2002, abbiamo deciso di ospitare un compositore che lavorasse per una settimana circa nel nostro Festival, con un'orchestra anch'essa "in residenza"; gli è stato affidato l'incarico di proporre una partitura nuova proponendo musiche sue originali, accogliendo ed elaborando eventuali suggerimenti dei musicisti ospiti, concertando e armonizzando gli interventi individuali e gli assetti di gruppo, andando in palcoscenico a chiusura del Festival, con gli esiti di questo lavoro²¹².

I compositori invitati, diversi ogni anno²¹³, hanno lavorato con l'orchestra La Mainarda, «in omaggio all'ambiente locale ed in eco a certe denominazioni musicali in uso nella prima età barocca»²¹⁴, anch'essa ad assetto mute-

Prova finale in etnomusicologia, Università degli studi del Molise. Facoltà di Economia, Corso di laurea in Scienze turistiche, a.a. 2004-2005, Appendice I.

²¹¹ Durante le edizioni del festival, sono stati coinvolti i seguenti compositori: Piero Niro, Lelio Di Tullio, Luca Salvadori, nel 2000; Orazio Corsaro, Alfredo Santoloci, Umberto Leonardo, nel 2001; Antonio Iafigliola, Marco Betta, Piero G. Arcangeli, nel 2002.

²¹² Dall'intervista di Marinangela Bellomo a Maurizio Agamennone, cit.

²¹³ Nell'ordine, per le edizioni 2000-2002, sono stati invitati: Luigi Cinque, Riccardo Tesi, Daniele Sepe.

²¹⁴ Dall'intervista di Marinangela Bellomo a Maurizio Agamennone, cit.

vole, riproducendo, benché su piani diversi, alcune prassi di assemblaggio degli organici e di elaborazione del repertorio eseguito non distanti da talune procedure messe in atto da formazioni di musicisti itineranti, tipiche del mondo a cui, storicamente, sono appartenuti strumenti come la zampogna e la ciaramella. Il leader della formazione strumentale “in residenza”, pur nella veste di compositore, in realtà assume l’onere di «valorizzare le esperienze individuali, fondendole in un progetto in cui le capacità di ognuno fossero non compresse, depresse, mortificate, ma al contrario amplificate»²¹⁵. Le procedure descritte hanno avuto esiti interessanti anche sul piano dell’osservazione antropologica, in particolare in relazione ad alcune pratiche cerimoniali e sociali messe in atto durante gli incontri fra musicisti: la gestione delle diffidenze reciproche, la formazione e la stabilizzazione dei ruoli e delle gerarchie, la condotta della leadership, le dinamiche delle conferme dei ruoli, ecc. Tali esperienze musicali trovano esito editoriale nella pubblicazione di due dischi: *Sunaulòs* di Luigi Cinque²¹⁶ e *Flatus calami* di Riccardo Tesi²¹⁷, non è ancora stato pubblicato il lavoro di Daniele Sepe.

Nonostante il risultato eccellente esito della felice ibridazione di esperienze e pratiche antiche e contemporanee, colte e tradizionali che porta il Festival di Scapoli ad essere un unicum nel suo genere e a conquistare il ruolo di riferimento europeo, l’esperienza rientra rapidamente nell’ambito delle manifestazioni di circuito disperdendo un patrimonio e un potenziale culturale, ma anche economico, di notevole importanza. Ancora una volta, nonostante la costruzione di un’accorta rete di relazioni istituzionali in loco e fuori, i decisori politici regionali e i responsabili artistici dei vari enti locali, molto di frequente espressioni più di scelte politiche che meritocratiche, si mostrano, di frequente, incompetenti, spesso, refrattari e indifferenti a tali esperienze; scelgono di restare legati all’idea culturale tradizionale della zampogna e continuano a pensarla e metterla in scena come strumento musicale espressione di marginalità e subalternità. Lo fanno mettendo in atto politiche culturali che privilegiano nei finanziamenti, nelle rappresentanze in situazioni istituzionali, nel sostegno ad attività didattiche, di spettacolo, editoriali e discografiche, alcune modalità di vivere e praticare la zampogna e non altre; attuano scelte che costruiscono, o ricostruiscono, una visione della zampogna basata su un’idea di musica tradizionale idilliaca e mitizzata, idealizzata, non reale, sganciata non solo dalla storia passata, ma anche da quella contemporanea.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ Luigi Cinque, *Sunaulos*. [Registrazioni dal] xxiv Festival internazionale della zampogna di Scapoli; con Shmuel Achiezer, Orazio Corsaro, Jivan Gasparian e l’orchestra La Mainarda, Squilibri, Roma 2004.

²¹⁷ Riccardo Tesi, *Flatus calami*. Registrazioni dal xxv Festival internazionale della zampogna, Scapoli 29 luglio 2001, Circolo della zampogna, Scapoli 2002.

11. Recenti interventi pubblici per il patrimonio musicale tradizionale

Oltre l'importante intervento di Scapoli, non sono stati molti altri i progetti dedicati al patrimonio etnomusicologico regionale. Ad eccezione del diffuso e spesso incontrollato finanziamento alla piccola editoria locale o direttamente agli autori per pubblicazione del più diverso, o nullo, valore scientifico da parte degli enti locali, interventi più consistenti si possono individuare in alcuni progetti sostenuti e finanziati attraverso i Gal. Fra questi il bando dedicato al Recupero produzione popolare e religiosa di musiche e canti nell'area della provincia di Isernia e del Matese, gestito da Moli.Gal bandito nel 1999 per un importo di «Lire 100.000.000 (centomilioni), onnicomprensivo di ogni onere previdenziale e fiscale, compresa l'Iva»²¹⁸, vinto da Rai Molise ed Edizioni Enne, che ha prodotto, nel 2000, oltre alla realizzazione di un concerto, la pubblicazione di un volume con trascrizioni musicali su pentagramma e con un cd audio allegato²¹⁹.

Un secondo intervento, di gran lunga più sostanzioso, è quello bandito nel 2004 e dedicato alle comunità del Medio Fortore molisano. Esso è finanziato attraverso l'Azione 1.4.1 «Valorizzazione delle tradizioni etno-musicali locali e loro promozione all'interno e all'esterno dell'area» del Piano di Sviluppo Locale Leader+ del Gal Innova Plus di Larino che

dispone di un budget complessivo di 100.000,00 euro (centomila/00) di cui l'80% a carico delle risorse pubbliche del Psl e il 20% quale cofinanziamento a carico della Provincia di Campobasso per cui al destinatario degli aiuti sarà assicurato un contributo pubblico totale del cento per cento²²⁰.

Il bando viene vinto dalla neofondata Associazione culturale Finis Terrae che svolge il progetto presentato tra dicembre 2004 e marzo 2006; realizza

una pubblicazione²²¹ sulle tradizioni etno-musicali relative ai diciotto comuni Leader, un cd con l'incisione di brani riarrangiati della tradizione locale e una serie di concerti che hanno visto la partecipazione di artisti di fama nazionale²²².

²¹⁸ <http://www1.inea.it/reteleader/gal/racbandi/turismo/moligal2.htm> (luglio 2013).

²¹⁹ *Musiche e canti del Molise ...*, cit.

²²⁰ Art. 5 del bando, <http://www.innovaplus.it/allegati/bandopianisviluppo.pdf> (luglio 2013).

²²¹ Matteo Patavino (a cura di), *Passaggi sonori: i canti, la musiche e gli strumenti della tradizione orale del medio Molise Fortore ...*, Associazione culturale Finis Terrae, Santa Croce di Magliano 2006.

²²² *Programma di sviluppo rurale della Regione Molise per il periodo 2007-2013. Asse 4 "Attuazione dell'approccio Leader". Allegato B – Piano di Sviluppo Locale*, rimodulazione del 28 giugno 2010, documento consultabile a partire dalla pagina <http://www.reterurale.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/1> (luglio 2013).

La medesima associazione, nell'ambito del progetto di cooperazione Leader "Maratona della transumanza" ha realizzato uno spettacolo dal titolo "Canti d'amore e di devozione", poi inciso in cda: L'Arcano Patavino, *D'amore e di devozione*, L'Arcano Patavino-Rai Trade, 2009.

Nell'ambito di "Giovani Energie in Comune", azione promossa dal Ministero della Gioventù e dell'Anci rivolto ai comuni di piccole dimensioni per il "Coinvolgimento dei giovani nella valorizzazione delle specificità territoriali", il comune di S. Martino in Pensilis, capofila di altri cinque comuni dell'area, ottiene un finanziamento di 100.000,00 euro per la realizzazione del progetto La memoria dei beni immateriali del Basso Molise²²³.

Anche tali interventi, probabilmente per le modalità di costruzione e gestione dei progetti, indipendentemente dal valore dei contenuti, non hanno, di fatto, alimentato un processo virtuoso di patrimonializzazione. Hanno prodotto scarsi effetti in tal senso, restando confinati nelle micro aree regionali di riferimento, in una dimensione, tutto sommato, autoreferenziale. Probabilmente, anche tali iniziative hanno pagato lo scotto della mancanza di un quadro regionale di riferimento a cui agganciarsi, restando vittime dell'assenza di specifiche linee di politica culturale, di un deficit relazionale fra gli operatori professionali, quelli amatoriali, il mondo della ricerca e della carenza di una vera governance di tali processi.

12. Le nuove frontiere della zampogna: Giuseppe "Spedino" Moffa

Sul fronte organologico le nuove frontiere della zampogna molisana si aprono grazie all'opera di ricerca e costruzione di Lino Miniscalco e Piero Ricci, fra i più apprezzati e abili strumentisti e costruttori italiani. A loro si devono due innovativi tipi di zampogna: la sordellina molisana di Lino Miniscalco, anche ottimo costruttore e strumentista di ciaramella, e la zampogna a triplo chanter di Piero Ricci²²⁴. È a tali applicazioni organologiche evolutive che si devono le ampliate possibilità esecutive dello strumento e le esperienze di scrittura contemporanea, a cura di compositori colti, condotte durante le edizioni del Festival della zampogna a cui si è fatto prima cenno.

²²³ Il Comune di S. Martino in Pensilis, fra fine 2010 ed inizio 2011, approva il progetto e ne affida la responsabilità a Matteo Patavino. Il progetto ha portato alla pubblicazione di una collana etnografica intitolata *Memoria dei Beni immateriali del Basso Molise*, i cui titoli sono pubblicati tutti nel 2011 con *copyright* di Matteo Patavino, comprendente il volume Matteo Patavino (regia di), *I riti di Primavera del Basso Molise*, e tre DVD: Matteo Patavino (regia di), *Le Tavole di San Giuseppe di Casacalenda, Montorio nei Frentani e San Martino in Pensilis*; Id. (regia di), *Le Carresi di San Martino e Portocannone*; Id. (regia di), *I Carri di sant'Antonio di Montecilfone e San Giuliano di Puglia*. I supporti raccolgono i documentari sulle tre ritualità primaverili osservate e descritte nelle loro rispettive comunità molisane, "MyTermoli.it", 19 dicembre 2012, <http://www.mytermoli.com/rubriche/69-arte-e-cultura/15367-storici-e-musicisti-studiano-le-tradizioni-di-san-martino-trasformate-in-1-libro-e-3-dvd-> (luglio 2013).

²²⁴ Mauro Gioielli, *Le zampogne a triplo chanter*, in Id. (a cura di), *La zampogna. Gli aerofoni a sacco in Italia*, vol. I, Cosmo Iannone editore, Isernia 2005, pp. 217-220.

Nonostante la produzione musicale dei due zampognisti, proposta dal vivo e in disco dalle formazioni di cui fanno parte²²⁵, è da altre esperienze che sembra venire meglio messa a frutto la potenzialità offerta dalle loro ricerche. Un'opera che segna un diverso e decisamente innovativo approccio allo strumento è, a mio avviso, il disco *Produzione propria*²²⁶ interamente dedicato alla zampogna da Giuseppe Moffa.

Il giovane musicista molisano, di Riccia, da alcuni anni ha iniziato un viaggio della mente e del cuore nel mondo della musica, attraverso una costante ricerca linguistica ed espressiva; ma ha intrapreso anche un viaggio del corpo, dato che i sentieri da lui battuti lo hanno portato fuori dal Molise a cui, comunque, resta sempre legato²²⁷. Il tratto maggiormente caratterizzante della sua esperienza musicale sembra essere quello di un percorso verso un punto di efficace sintesi estetica da trarre – attraverso una continua ibridazione di tratti stilistici, strutturali, sonori – da una ampia e profonda ricognizione di territori musicali ed espressivi i più disparati. Il suo modo di trattare i materiali musicali, siano essi provenienti dalla tradizione scritta o orale, da quella folklorica o blues, sembra essere ecologico. Il processo compositivo non produce scarti di lavorazione, tutto viene costruito o riutilizzato in modo musicalmente eco-compatibile, con misura e gusto, senza sprechi. È come se abbinasse la qualità musicale della buona musica colta con la parsimoniosa modalità di trattamento della musica tradizionale. Il percorso formativo di Giuseppe Moffa affonda le radici nella tradizione musicale orale molisana e nella prassi performativa di famiglia, nel percorso di studi accademici da chitarrista, nella pratica musicale in gruppi musicali di varia natura, genere e ubicazione geografica, in un approccio e un fare musicale a tutto tondo, che trova visibilità nel suo polistrumentismo (voce, chitarra, fisarmonica, organetto, zampogna, tamburi a cornice) e nell'eredità, acquisita o scelta come propria, di diverse culture musicali: ha il cuore in un fazzoletto di terra, l'intelligenza nel mondo. La musica di Giuseppe Moffa è un esempio di globalizzazione musicale, di costruzione di una identità musicale, scelta e voluta, che persiste, pur essendo sempre diversa da sé.

All'interno di questo sentire ed esprimersi musicale molteplice, proteiforme, ibridato, ma sintetico e compatto allo stesso tempo, Giuseppe Moffa colloca e

²²⁵ Il Tratturo per Lino Miniscalco e il trio Arché, prima, il gruppo Ecletnica Pagus, poi, per Piero Ricci. Quest'ultimo ispira il proprio nome al termine latino *Pagus* con cui si denominava l'antico villaggio sannita, con l'idea di "esaltare" le proprie radici tramite un genere musicale volutamente definito *ecletnico*, per sottolineare la fusione tra strumenti etnici (zampogna, organetto e percussioni) e quelli della musica colta (arpa, oboe, clarinetto basso), <http://www.ecletnicapagus.it/> (luglio 2013).

²²⁶ Giuseppe Moffa, *Produzione propria. Sei motivi per suonare la zampogna*, Cda, Prodotto in proprio, Riccia 2007.

²²⁷ Per le attività artistiche di Giuseppe Moffa, cfr. <http://www.giuseppemoffa.com/> (luglio 2013).

offre l'esperienza e il frutto del suo incontro con la zampogna, strumento simbolo delle aree montane molisane, fino a non molti decenni fa pervasivo dei paesaggi sonori molisani, delle performances festive, devozionali e rituali della tradizione musicale locale. Il suo è un incontro "doppio", bidimensionale e bicono: è di oggi, sia in una dimensione regionale, legato al lungo ed attivo lavoro di recupero e promozione locale, sia in una dimensione globale, frutto dell'intuizione e della proiezione che, anni or sono, da Scapoli si è avuta verso altre regioni dell'Europa, depositarie di patrimoni musicali legati a cornamuse e gaide. Una contemporaneità espressiva che, allo stesso tempo, è effetto e causa degli stessi esiti musicali di marca world music. È un incontro che non rinnega la storia tradizionale dello strumento, nel quale emerge e si materializza un saper fare musicale di lunga tradizione locale. Non a caso, a Riccia, paese da cui proviene il giovane musicista, era attestata una tradizione esecutiva zampognara. È da questo esteso apparato di radici che emergono gli ottimi sei motivi per suonare la zampogna, sottotitolo del cd dedicato alla zampogna, che il compositore-esecutore traduce nella sua Produzione propria, titolo del disco e definizione che, in opposizione a una produzione altrui, industriale, rimanda all'idea di una fattura artigianale di qualità, di cose buone, fatte in casa. Lo stesso strumento che Giuseppe Moffa utilizza è realizzazione artigianale di Piero Ricci, maestro zampognista e costruttore innovativo.

Per meglio comprendere la sostanza dell'operazione linguistica di Giuseppe Moffa non è inutile esaminare più da vicino la fattura stessa dei suoi brani. Le sei composizioni/motivi, anzi dodici, dato che ognuno di essi è doppio, consistono in una serie di polarità espresse dai sei brani contenuti nel CD, che ne esplicitano il progetto culturale. Il primo motivo risiede nella tradizione stessa, anzi è un tributo al repertorio tradizionale più noto, quello che per eccellenza rimanda alla zampogna, quello che nell'immaginario collettivo (almeno fino a ieri) simboleggia la religiosità del Natale e la devozionalità popolare. La Novena, quella all'Immacolata, è ripresa in maniera solo apparentemente tradizionale; l'esecuzione non si sottrae, infatti, a modalità esecutive e di approccio sonoro che risentono della contemporaneità e di ambiti musicali estranei alla cultura tradizionale. È il binomio ieri vs oggi, antico vs moderno che richiama l'attenzione. Il secondo brano, *Mc Moffatt's march*, invece, corre su un secondo binomio, zampogna vs cornamusa, sud vs nord. Il tributo, questa volta, è alle consorelle celtiche. All'andamento pacifico della novena subentra un'articolazione ritmica di maggiore dinamismo, con più scarti successivi. La costruzione formale è più articolata, le linee melodiche, che presentano marcature modali, tratteggiano panorami ed evocano orizzonti più ampi; i due *chanters* divengono più autonomi, fino a toccare il virtuosismo. Solo, terzo brano del disco, riconduce ad atmosfere più vicine e scopre, abbastanza palesemente, il suo doppio nell'omaggio a Piero Ricci, uno fra i migliori zampognisti molisani e, sicuramente, fra i più attivi ed efficaci artefici della riscoperta della zampogna, strumento che, con

la sua opera, ha contribuito ad evolversi sul piano organologico e a cui, grazie alle innovazioni tecniche apportate, ha permesso di scoprire nuovi e prolifici territori musicali. Il diavolo di Tufara, quarto brano, tutto giocato su moduli ritmico-melodici reiterativi, su ambivalenze modale/tonale, con coloriture di sapore medievale e suggestioni che fanno pensare ad una antica scrittura per strumento a tastiera, oscilla in modo irrisolto nel doppio fra musica “da suonare” e musica “da ballare”. Così, anche in Fumo e cielo, il doppio torna in un reiterativo oscillare fra maggiore e minore, con repentine, ma delicate, inversioni di direzioni ritmiche. La condotta del brano si riproduce in una laboriosa esplorazione delle possibilità armoniche dello strumento tecnicamente potenziato. Se l’incipit del disco, la sua prima ragione è stata la novena, la chiusa non poteva, proprio in nome del doppio, che essere Una ballabile. Sacro vs profano, litania vs ballo. Musica per la danza, genere per zampogna con lo stesso grado di importanza della novena con la quale il disco si apre. Ma non basta, il brano è una rassegna di possibilità e soluzioni armoniche, è un piccolo repertorio di danze, con varie citazioni: vi sono, ad esempio, echi di saltarello e di tarantella.

La costruzione complessiva del disco, quindi, la successione dei brani e lo svolgimento di ognuno portano la marca connotante della ibridazione creativa, fra tradizione e innovazione, fra territori – geografici e culturali – locali e globali, fra stilemi musicali di tradizione orale e scritta, folklorica e colta. Innesti contrappuntistici nella prassi esecutiva/improvvisativa tradizionale, trattamenti armonici non consueti nei brani per zampogna e strutture non abituali prendono corpo grazie alla coesistenza di uno strumento antico con uno rivisitato e innovato, di un suono arcaico e di uno moderno, di un compositore²²⁸ e di un esecutore che piega lo strumento alle sue necessità espressive²²⁹.

Ultima esperienza discografica e performativa dedicata da Giuseppe Moffa al mondo sonoro delle zampogne è quella della Zampognorchestra che

all’apparenza potrebbe sembrare un quartetto, è vero, ma se (simpaticamente) consideriamo che ogni zampogna emette anche quattro suoni contemporaneamente, può bastare chiudere per un attimo gli occhi per percepirla come un ensemble di dodici o sedici elementi.²³⁰

Il gruppo è formato, oltre che da Moffa, da Aldo Iezza, Antonello di Matteo e Massimiliano Mezzadonna. Obiettivo del nuovo organico è quello di ricercare diverse e nuove sonorità che, secondo la definizione data dagli stessi componenti, possono essere definite «rock, ma che rock non sono [...] piace parla-

²²⁸ Fra le altre pubblicazioni discografiche di Giuseppe Moffa è il Cda *Non investo in beni immobili*, Italian World Music 2010.

²²⁹ L’analisi del disco di Giuseppe Moffa è ripreso dall’articolo: Vincenzo Lombardi, *Zampogna e mandolino*, «Il bene comune», 2008, 2, pp. 69-73.

²³⁰ <http://www.giuseppemoffa.com/> (luglio 2013).

re di zampogna rock perché il rock è visto come qualcosa di trasgressivo, provocatorio e di rottura»²³¹. La sfida sonora, attraverso l'utilizzo di varie zampogne tipiche di regioni italiane diverse, si basa sul confronto con ogni repertorio dal jazz, al pop, al rock, al repertorio tradizionale; si va dai ai Rolling Stones e ai Beatles, fino a Beethoven e Dvorak²³². *Bag To The Future*²³³, prodotto da Francesco Sardella, con la significativa partecipazione di alcuni ospiti (Nando Citarella, Daniele Sepe, la Pink House Orchestra, Massimo Giuntini, Francesco Loccisano, Primiano Di Biase, Vincenzo Gagliani, Mirco Corapi) è una sorta di viaggio in campo aperto, in cui le antiche zampogne della tradizione, un po' evolute, fronteggiano alla pari il mondo della musica contemporanea.

13. Nuovi orizzonti musicali. Guardando al mare

Una storica modalità di lettura delle espressioni musicali tradizionali, interconnessa con quella di linea gramsciana delle fasce folkloriche, tende a interpretarle come esito locale di espressioni appartenenti a vaste aree culturali e linguistiche musicali. In tale quadro interpretativo il territorio molisano rientra in un'area meridionale e più precisamente mediterranea che

si colloca al centro di un più ampio spazio culturale (e non soltanto musicale) che va dal Golfo Persico a Gibilterra, toccando l'Africa settentrionale e buona parte dell'Europa mediterranea. Si tratta di uno spazio abbastanza omogeneo nei tratti di fondo e caratterizzato da alcuni elementi sufficientemente stabili, pur nelle connotazioni particolari dei vari territori²³⁴.

Per quanto concerne il Molise, è Diego Carpitella che per primo segnala come

dallo studio più approfondito che si incomincia oggi a fare della musica popolare molisana, si ha la conferma di quel comune denominatore con i Balcani, che è possibile riscontrare in tutto il versante orientale della penisola italiana: e non solo nei paesi (come quelli albanesi, slavi o greci) in cui l'influenza è determinata e precisata storicamente²³⁵.

²³¹ Salvatore Esposito, *B-Choiche: Zampognorchestra. Bag To The Future. Quattro Zampognari Rock Non Convenzionali*, <http://www.blogfoolk.com/2013/02/b-choiche-zampognorchestra-bag-to-future.html> (luglio 2013).

²³² Emiliano Coraretti, *Altro che canti natalizi, ora la zampogna suona il rock*, «Il venerdì di Repubblica», 1292, 21 dicembre 2012, p. 131.

²³³ Zampognorchestra, *Bag To The Future*, Rara Records-Pink House-AgroSound, 2013.

²³⁴ Roberto Leydi, *I canti popolari italiani*, Mondadori, Milano 1973, p. 15.

²³⁵ Diego Carpitella, *Sulla musica popolare molisana*, «La Lapa», 1955, 1/2, pp. 21-23, ora in ristampa anastatica Marinelli, Isernia 1991, pp. 161-163; anche «EM. Annuario degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia», 1993, pp. 71-74 e in M. Agamennone, V. Lombardi (a cura di), *Musiche tradizionali ...*, cit., pp. 145-148.

Un quadro generale, nel quale trova collocazione anche il Molise, lo traccia invece Alan Lomax, etnomusicologo americano, a metà degli anni cinquanta impegnato nella ricerca in Italia²³⁶ in collaborazione con Carpitella²³⁷:

Una delle, più importanti esperienze di questo viaggio è stato l'accertamento di una linea di influenza slava che taglia nettamente, da Nord a Sud, queste tre aree musicali italiane [...] La provincia degli Abruzzi, oggi un'isola di compite esecuzioni corali di tipo rurale moderno nel sud eurasiatico, ha un litorale più vicino alla Jugoslavia di ogni altra regione italiana e i suoi canti corali più antichi, reperibili nella pianura costiera (più che nelle montagne una volta monodiche) sono di colorazione slava²³⁸.

Una diversa visione antropologico-musicale delle tradizioni musicali dei paesi del Mediterraneo, inteso come area di “intensa interazione” e di ibridazione per eccellenza, dopo il superamento di visioni che lo consideravano come area culturale, come melting pot in formazione o come prodotto e strumento della società capitalista nord-europea, comincia ad emergere fra la fine degli anni ottanta e gli inizi del decennio successivo con l'obiettivo dichiarato di

Saggiare le capacità dello studio del suono di contribuire all'indagine antropologica sulle culture di questa complessa regione, illustrando i modi diversi in cui la musica è stata e viene usata per vivere e organizzare la dimensione sociale²³⁹.

L'apertura verso un'attenzione all'area mediterranea come territorio di storica ibridazione musicale o di “stratificazione dinamica”, e la velocità di trasformazione delle società e delle culture tradizionali porta in breve alla necessaria considerazione dei repertori pop (popular music) intendendo con tale definizione i repertori diffusi tramite i media che, in conseguenza della rapidità dei fenomeni di trasformazione che li riguardano, richiedono l'elabo-

²³⁶ Alan Lomax non risulta abbia registrato in Molise. Ciò nonostante, insieme a Carpitella, decide di inserire la foto della pagliara di Fossalto e la registrazione realizzata nel 1954 da A.M. Cirese e D. Carpitella nel disco microscolco 33 rpm, *Northern and Central Italy and the Albanians of Calabria*, Columbia KL 5173 (The Columbia World Library of Folk and Primitive Music, vol. XV, brano 28), ripubblicato nel 1973 col titolo *Folklore musicale italiano*, vol. 1 (Pull QLP 107).

²³⁷ Antonello Ricci, *I suoni e lo sguardo*, Franco Angeli, Milano 2007, pp. 97-110; Alan Lomax, *L'anno più felice della mia vita. Un viaggio in Italia 1954-1955*, a cura di G. Plastino, Il Saggiatore, Milano 2008; Alan Lomax, *L'esperienza etnomusicologica con Diego Carpitella*, in Emilia De Simoni (a cura di), *Materiali di antropologia visiva 4*, «Bollettino dell'Aics» (Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica), dicembre 1992, pp. 19-38.

²³⁸ Alan Lomax, *Nuova ipotesi sul canto folcloristico italiano*, «Nuovi argomenti», 1955-1956, 17-18, pp. 109-135.

²³⁹ Tullia Magrini, *Introduzione*, in Tullia Magrini (a cura di), *Antropologia della musica e culture mediterranee*, Il Mulino, Bologna 1993, p. 20.

razione di nuovi strumenti concettuali per una loro più adeguata comprensione²⁴⁰ in quanto «sistemi di flusso, di serie di eventi, piuttosto che di stati di cose postulate come costanti»²⁴¹.

In ambito etnomusicologico una tale visione contribuisce a spostare ulteriormente l'attenzione dall'approccio analitico al prodotto sonoro, verso un approccio che considera centrale la performance come evento socio-culturale complesso, esito della messa in atto di comportamenti modellati da una serie di concetti. La complessità determinata dello streaming culturale e musicale racchiudibile nel concetto di globalizzazione, storicamente inedito per velocità e portata, genera fenomeni musicali fortemente problematici e peculiari racchiudibili sotto la generica etichetta di World music.

A cavallo fra gli anni settanta e ottanta del Novecento, mutato il clima politico e sfumato l'impegno politico giovanile e di massa, scema anche il gran fermento e la passione nei confronti di tutta la musica definita popolare e folk. Si apre, invece, un periodo di forte influsso del pop anglosassone con la perdita dei riferimenti culturali ed identitari: «Si faceva largo una musica anodina e senza identità – non necessariamente di cattiva qualità ma di rara originalità – per lo più ispirata ai modelli pop inglesi e statunitensi»²⁴². Per tali ragioni, nel panorama della musica leggera italiana, la pubblicazione nel 1984 di *Creuza de ma* di Fabrizio De Andrè e Mauro Pagani ha un impatto rivoluzionario, le musiche mediterranee e l'utilizzo dei dialetti appaiono fattori nuovi e sconosciuti.

In Molise una delle esperienze più significative, in linea con la visione mediterranea, ma con accento sulla dimensione adriatica è quella realizzata da Luca Ciarla²⁴³ con il festival *Due sponde un mare*. Il festival nasce a Termoli nel 2004 con l'intenzione di presentare e valorizzare le espressioni della creatività artistica dei territori legati al mare Adriatico e di creare un ponte culturale tra le sue due sponde. Il progetto di *Due sponde un mare* trova fondamento non solo in antiche radici storiche, ma anche nel più recente progetto politico-istituzionale di macroregione Adriatico-jonica²⁴⁴. Da una parte il legame tra Termoli e il suo mare, che affonda le radici almeno nel trattato commerciale stipulato nel 1203 con la città croata di Dubrovnik, l'antica Ragusa, e l'antica frequentazione termolese del Golfo di Venezia, come era chiamato l'Adriatico in conseguenza del

²⁴⁰ È il caso del concetto di *Reticoli culturali*, per il quale cfr. Marcello Sorge-Keller, *La popular music come riflesso dei contatti culturali nell'area mediterranea*, in Tullia Magrini (a cura di), *Antropologia della musica e culture mediterranee ...*, cit., pp. 133-145.

²⁴¹ Ivi, p. 143, con riferimento alle teorie dell'economista Friederich von Hayek.

²⁴² F. Liperi, *Oltre i margini del suono*, cit.

²⁴³ Violinista nato a Termoli. Dopo il diploma si specializza presso la Scuola di Musica di Fiesole, la Scuola di Musica dell'Unione europea di Saluzzo, presso l'Indiana University e l'Università dell'Arizona, dove insegna violino ed improvvisazione per alcuni anni. Vincitore di vari concorsi in Italia e all'estero, è stato premiato nel 1999 dalla prestigiosa organizzazione newyorkese *Chamber Music America*, www.lucaciarla.com (luglio 2013).

²⁴⁴ *Macroregione Adriatico-ionica, una sfida difficile e necessaria*, Osservatorio Balcani e Caucaso, 20 settembre 2011, <http://www.balcanicaucaso.org/Cooperazione/Dalle-regioni> (luglio 2013).

dominio veneziano²⁴⁵, dall'altra l'idea e la speranza di riattivare connessioni mai sopite fra le due sponde che rappresentano da sempre il confronto tra la civiltà occidentale e quella orientale. Il mare come terreno di incontro e scambio di idee, culture e tradizioni diverse per una nuova "cultura adriatica"²⁴⁶. Il Festival, spiega Luca Ciarla, suo direttore artistico, ha ambizione di

dar vita ad un appuntamento che diventi occasione per conoscere la storia del nostro Mare ma anche per riflettere sui diversi interrogativi che ci pone l'arte moderna e contemporanea e per ricordarsi che le vere frontiere dell'Adriatico e più in generale del Mediterraneo, non sono né statali, né nazionali [...] sono soprattutto nella nostra sensibilità²⁴⁷.

In questo quadro culturale, Luca Ciarla cala la sua idea di un Molise piccolo, ma con grandi possibilità nella costruzione di occasioni culturali di incontro; di una regione «ricca di tradizioni [...] che solo da pochi anni iniziano ad ottenere lo spazio che meritano»; di un territorio che può avere un suo spazio «nella divulgazione a livello internazionale e nella rivisitazione moderna dei brani tradizionali»²⁴⁸ che, prioritariamente, sono quelli della tradizione delle comunità alloglotte, arbëreshe e croate, del Molise.

Il tratto maggiormente innovativo è il solido tentativo degli organizzatori di inserire l'evento Festival in una rete di relazioni istituzionali, di patrimonializzazione del valore culturale tradizionale e di accorto ed equilibrato tentativo di promozione e "vendita del territorio". Con la terza edizione del 2008, obiettivo dichiarato è quello di puntare a essere volano di politiche culturali per un "turismo di qualità". Non a caso in tale operazione viene coinvolta l'Università del Molise e il corso di laurea in Scienze turistiche di Termoli, oltre ad altri partners locali e internazionali²⁴⁹, e viene organizzato un convegno presso la sede universitaria di Termoli al quale, oltre ai rappresentanti

²⁴⁵ Sara Ficocelli, *Termoli, Festival dell'Adriatico due sponde e un mare di cultura*, "la Repubblica.it", 25 aprile 2008, <http://www.repubblica.it/2003/l/sezioni/weekend/weekendarticoli/festival-termoli/festival-termoli.html> (luglio 2013).

²⁴⁶ *Molise: un mare di cultura adriatica*, Osservatorio Balcani, 11 aprile 2008, <http://www.balcanicaucaso.org/Cooperazione/Dalle-regioni/Molise-un-mare-di-cultura-adriatica> (luglio 2013).

²⁴⁷ Liberato Russo, Lucia Checchia, *Due sponde un mare: al via la terza edizione [2008] del Festival. Intervista a Luca Ciarla ideatore e Direttore artistico della manifestazione*, "Estatermoli", 26 aprile 2008, http://www.estatermoli.it/news.asp?id_news=3513 (luglio 2013); *Turismo culturale. L'idea per unire le due sponde*, "Primo piano Molise", 5 maggio 2008, p. 13.

²⁴⁸ Ciro De Rosa, *Intervista a Luca Ciarla*, "Blogfoolk. Storie, suoni e visioni sulle strade del folk", [dopo il 2009], <http://www.blogfoolk.com/2010/06/intervista-luca-ciarla.html> (luglio 2013).

²⁴⁹ Nel 2008 la partnership annovera: Università del Molise; Galleria A+A, Venezia; Besa Editrice, Lecce; Galleria White Project, Pescara; Festival Animateka, Lubiana; Festival Animafest, Zagabria; Rivista Stripburger, Lubiana; Associazione "Ya Bih", Bologna; Albacenter, Bologna; Luciano Vanni Editore, Terni; Associazione Kamastra, Montecilfone; Europe House, Dubrovnik; Università Uninettuno, Roma.

istituzionali e del mondo accademico, partecipano esperti nella promozione di turismo culturale legato alle proposte musicali²⁵⁰.

Il Festival, nonostante il grande successo della formula utilizzata, quella di «sottolineare l'eccellenza della cultura delle nazioni che si affacciano sull'Adriatico e sul Mediterraneo», con la partecipazione di artisti «rappresentativi della cultura adriatica, della letteratura, delle arti visive, del mondo della musica, della danza, delle letterature, della pittura e [...] della gastronomia»²⁵¹, che vede un alto gradimento da parte del pubblico e la partecipazione sentita di un gran numero di artisti provenienti da Italia, Croazia, Slovenia, Albania, Grecia, Austria, Bulgaria, Kosovo, Bosnia-Erzegovina, Montenegro, Serbia e Macedonia, non supera la quarta edizione.

Luca Ciarla, molisano, musicista, organizzatore e produttore di eventi culturali, a distanza di alcuni anni da quella esperienza, vede nel modo seguente il rapporto del Molise e dei molisani con il proprio patrimonio culturale e musicale in particolare e:

Non supera la quarta edizione perché in Molise non si comprende l'importanza di un festival di questo tipo e quindi non si creano le condizioni per poter lavorare serenamente. Il problema principale è la tempistica sulla programmazione. Per lavorare serenamente bisogna avere la certezza del budget a disposizione almeno 8-10 mesi prima dell'evento. Invece, quasi sempre (direi sempre) ho lavorato da kamikaze, non avendo la certezza dei finanziamenti fino all'ultimo (a volte anche dopo il festival) e quindi rischiando sempre in prima persona. Nell'ultima edizione ho avuto talmente tanti problemi che sono finito all'ospedale per accertamenti ... paradossalmente, per l'edizione successiva [la V, ndr] avevo già la certezza della collaborazione del comune di Dubrovnik, ma non quella di Termoli. Ci sarebbero anche tanti altri problemi ma questo per me è vitale perché alla lunga distrugge la forza d'animo e l'entusiasmo dell'organizzatore. Il Molise non è ancora in grado di capire che il suo "petrolio" è il suo territorio, la cultura, le tradizioni, l'eno-gastronomia e gli eventi che lo rendono vivo, conosciuto, rielaborato e desiderato. Senza questa consapevolezza siamo poveri. Non è solo un problema della classe politica; è un problema della nostra società in generale che non si vuole bene e che preferisce omologarsi su un livello mediocre piuttosto che mettersi in discussione e crescere insieme²⁵².

²⁵⁰ Al convegno molisano partecipa Luciano Vanni, editore italiano in ambito musicale ed artistico, fondatore di «Jazzit», importante rivista italiana di Jazz e, soprattutto, ideatore della rivista «Il Turismo Culturale», cfr. Liberato Russo, *Due sponde un mare: "Il Turismo Culturale: un futuro per il Molise"*. Convegno a Termoli presso l'Università degli Studi del Molise, "Estatermoli", 1 maggio 2008, http://www.estatermoli.it/news.asp?id_news=3538 (luglio 2013).

²⁵¹ Liberato Russo, *Presentato il Festival Due Sponde un mare. La pinacoteca sarà "Casa dell'Adriatico"*, "My News.it", 22 Aprile 2009, [http://www.mytermoli.com/rubriche/69-arte-e-cultura/1501-presentato-il-festival-due-sponde-un-mare-la-pinacoteca-sara-qcasa-delladriaticoq-\(luglio 2013\)](http://www.mytermoli.com/rubriche/69-arte-e-cultura/1501-presentato-il-festival-due-sponde-un-mare-la-pinacoteca-sara-qcasa-delladriaticoq-(luglio 2013)).

²⁵² Dall'intervista a Luca Ciarla, a me rilasciata il 3 luglio 2013.

14. *Il Molise fra world beat e world music: Riserva Moac*²⁵³

In un articolo del primo numero di *Glocale*, Gino Massullo, facendo riferimento ad una recente rilevazione²⁵⁴, osservava come nel Molise, fra i flebili segnali di attività di costruzione del futuro, non mancassero sul fronte culturale

gruppi ed esperienze musicali capaci di coniugare la tradizione locale con le più raffinate sperimentazioni delle odierne avanguardie etnomusicali in un panorama sonoro che intreccia diacronicamente il presente con il passato e spazialmente il globale con il locale²⁵⁵.

Nel 2003 il Molise registra, un po' distratto, la nascita di un gruppo musicale dal nome enigmatico di Riserva Moac (acronimo di Molise Oriente Africa Cuba) e del Global social balkan rock che si propongono, con uno slancio programmatico non di poco conto, di «abbattere le frontiere del suono e gli steccati della geografia e della storia», spiegando che «le parole e le note della band sono come martelli pneumatici contro tutti i muri, reali e invisibili, che ancora sopravvivono nel mondo»²⁵⁶. Dopo l'affermazione ad Arezzo Wave 2003, il gruppo matura e pubblica rapidamente, nel 2005, il suo primo cd, *Bienvenido*²⁵⁷, nel quale

il richiamo al dialetto, alla propria terra e alla cultura d'origine non è chiusura né ostacolo ma è il punto fermo su cui posa la punta di compasso tenendo ferma la quale, si possono compiere cerchi perfetti²⁵⁸.

Il disco propone «13 tracce tra passato e presente, tra strumenti della tradizione molisana e sonorità mediterranee, tra folk e rock» che ottengono un ampio consenso di ascolto nazionale ed europeo, proprio in ragione dell'equilibrio trovato fra propensione verso quelle «tradizioni etniche più acustiche e meno ibridate» e le espressioni più «decisamente orientate verso il ballo e caratterizzate dall'uso di strumenti elettrici ed elettronici» più vicine al rock²⁵⁹.

²⁵³ Il testo è una rielaborazione ampliata di: Vincenzo Lombardi, *La musica dei popoli versus il popolo delle musiche*, «Il bene comune», 2009, 7-8, pp. 42-46.

²⁵⁴ Vincenzo Lombardi, Mauro Gioielli, *Tribù italiane. Molise*, «World Music», 2006, 77, pp. 20-26, cfr. anche www.giornaledellamusica.it/wmm/cd.php?id=79 (luglio 2013). Alla rivista è allegato un cda che contiene il brano *Rumore di fondo* estratto da Riserva Moac, *Bienvenido*, Upr-Edel, 2005, tr. 12.

²⁵⁵ Gino Massullo, *Identità locali tra paesaggi sociali e rappresentazioni intellettuali*, «Glocale», 2010, 1, pp. 91-137, cit., p. 133.

²⁵⁶ Dal sito del gruppo, <http://riservamoac.com/> (luglio 2013).

²⁵⁷ Riserva Moac, *Bienvenido*, cda, Upr-Edel, 2005.

²⁵⁸ *Riserva Moac*, http://it.wikipedia.org/wiki/Riserva_Moac (luglio 2013).

²⁵⁹ Deborah Pacini Hernandez, *World music e world beat*, *Enciclopedia della musica*, vol. I, Einaudi, Torino 2001, pp. 1194-1206.

La conferma del gradimento e la diffusione europea trovano conferma nel secondo disco del 2009, *La Musica dei Popoli*²⁶⁰:

Il suono si compatta e si inspessisce, si fa più forte di prima e la fusione di stili, strumenti e linguaggi è più potente e profonda. L'elettronica e la tecnologia cominciano a soppiantare le componenti più folk, dando vita ad un sound globale, con influenze balkan e parecchio rock²⁶¹.

La seconda produzione dei Riserva Moac si colloca pienamente nel panorama discografico e all'interno del mercato musicale internazionale (tanto far ipotizzare una sua edizione tedesca, insieme a *Bienvenuto*, primo disco) e interpreta in maniera originale ed innovativa la "sonorizzazione mondiale", il soundscape radio-discografico globale. Le modalità di concezione, già sperimentate dal gruppo, appaiono sicuramente più mature e le pratiche di produzione e distribuzione, così come quelle di consumo che si prospettano, soprattutto dopo i molti successi delle tournée europee dei Moac, rafforzano la collocazione in un panorama internazionale della band molisana che, indice non trascurabile, può vantare una presenza importante in rete, nei network e – dato forse commercialmente preoccupante ma emblematico – nelle maglie dei grandi peer-to-peer client di file sharing in tutto il mondo.

Tali dati sono subito indicativi di quale sia il modo dei Moac di interpretare e "rappresentare in musica" il mondo e di come, rapportandosi con l'attualità, costruiscano un immaginario intorno ad esso, nel tentativo di provocare un cambiamento della realtà, benché su un piano simbolico, come è proprio alla musica; azione che non necessariamente produce effetti meno reali di attività materiali e dirette. Il cd, quindi, è in piena sintonia e si colloca a pieno titolo nell'ambito di dinamiche che si inseriscono e riguardano flussi e transazioni transnazionali; l'opera musicale si pone in relazione paritaria con l'orizzonte musicale internazionale e, quindi, il suo esame può ben rappresentare la sintesi del pensiero musicale e politico del gruppo.

Prendendo a pretesto il disco dei Riserva Moac, a mio vedere, si possono individuare due brani che si evidenziano con decisione; sono una sorta di manifesti, l'uno ideologico-politico, l'altro musicale del gruppo che, però, ben rappresentano anche altre esperienze musicali regionali e il contemporaneo clima di cultura musicale locale. Nel primo, che porta il nome del cd, *La musica dei popoli* (tr.1), sono contenute le linee programmatiche, la filosofia che ispira la band molisana. Insieme ad altre del disco, la canzone è una sorta di indice di parole chiave, di punti sensibili, una scaletta di temi caldi. Nel secondo, *Ecce Moac*, è esplicitata, quasi raccontata, la modalità di trattamen-

²⁶⁰ Riserva Moac, *La musica dei popoli*, cda, OTR-Universal, 2009.

²⁶¹ Dal sito del gruppo, <http://riservamoac.com/> (luglio 2013).

to dei materiali musicali, il modo di rapportarsi e plasmare la materia sonora, quello che la band definisce il Global beat sound.

Il manifesto ideologico-politico è basato su almeno quattro temi, che a me appaiono evidenti. Il primo è un anelito universalistico, un'aspirazione "globalizzante" a contenere il mondo intero, da percorrere con la musica, senza frontiere, all'interno di un atto musicale unificante, apparentemente troppo innocente e ingenuo: parafrasando il titolo della canzone che dà il nome al disco stesso, consiste nell'abbracciare le musiche dei popoli. La natura dell'aspirazione sembra prefigurare o almeno auspicare una globalizzazione dal basso, che dal singolo «atomo che scalpita nel suono [...] trapassa i confini» e si estende all'intera umanità; è, di fatto, un'aspirazione anti globalizzazione, o se si vuole, no-global. Quello che sembra auspicare il testo è una sorta di empowerment, ossia la possibilità di sentire di essere in grado di fare e, quindi, fare dal basso, rovesciando il gioco stesso della globalizzazione; in applicazione di un pensiero meridiano internazionale, sembra sia possibile attivare un flusso che procede dall'uno al tutti, dalla Riserva, e dalle riserve di ogni dove, verso i centri; è un po' esagerato, ma si potrebbe dire il Molise potrebbe globalizzare il mondo²⁶².

Nei testi di Riserva Moac, anche in quelli del primo disco, colpisce la percezione del tempo che ne emerge (secondo tema). Sembra che persista un presente immanente e immutabile, in un tempo circolare: «Siamo schegge nel tempo, tempo mitico e magia». Un tempo dove il presente coincide e convive con l'arcaico, dove l'uomo, Ulisse per sempre, è «marinaio dell'esistenza». Ma la magia, nella percezione di Moac, diventa malia di immobilità, una sorta di incantamentum, è il Tiempë ugualë di Bienvenido (primo disco, traccia 6): «L'orologio trama contro di me / da due ore mi fissa indisponente». È tempo opprimente, è prigionia, è incantesimo da spezzare per tornare dal tempo mitico al tempo reale: «E mi lamento di questa città / stretta come una maglia che non mi va» (Mi lamento, tr. 4)²⁶³. Nasce la necessità di spezzare il «dondolamento nella quotidianità», il vivere «alla giornata soli nella nostalgia / persi nel vuoto per tenersi compagnia». Pian piano si rafforza la necessità e la voglia di cambiamento e nasce qualche idea per «non affondare»: «Ci sarà, io lo so, tempo per osare. / Ti darò occhi in più per poter volare» (tr. 9). Ma, in attesa di condizioni migliori, nell'immediato la strategia sembra essere quella di progettare «una fuga dal gabbio stanotte alle tre»

²⁶² «Oggi sono un'onda, dal mare nascerò/ Rotolo sul mondo, limiti non ho/ Salto sulla cima dove sentirò/ La musica dei popoli!!! Oggi sono un'onda, dal mare spingerò/ Rotolo sul mondo, limiti non ho/ Salto sulla riva dove canterò/ La musica dei popoli!», Fabrizio Russo, *La musica dei popoli!*, Riserva Moac, *La musica dei popoli*, cit., tr. 1.

²⁶³ «E mi lamento chiuso in questa camera a gas / A fuoco lento, datemi una goccia di stress / Cammino spento nella notte di casa mia / E non ti sento grida solo la mia pazzia», Fabrizio Russo, *Mi lamento*, Riserva Moac, *La musica dei popoli*, cit., tr. 4.

e di rivolgere un appello a tutti gli uomini che «sputano bile e che non resistono più: Prendi il tuo fegato e vieni con me» (tr. 4).

«Studiavo i pirati e la geografia» è l'incipit di una delle strofe di *Mi lamento*, quarto brano de *La musica dei popoli*, seguito da un secondo verso che recita le motivazioni: «per scappare lontano con la mente» da una città «stretta come una maglia che non mi va». Spesso nella musica, sia in quella colta sia in quella pop, è stato presente l'anelito verso l'altro, verso la diversità. Da *Norwegian Wood* (1965) dei Beatles in giù una certa vena di orientalismo, che spesso è diventato esotismo, non è mai mancata. Senza ripercorrere la storia della popular music si può dire che in Moac mentre è presente pienamente la voglia di alterità, sicuramente non vi è la tentazione alla fuga, all'allontanamento, a sottrarsi al confronto attivo, non c'è esotismo. L'attenzione all'altro e alla diversità sono vissute come ricerca di elementi di rigenerazione e di rinascita. La voglia di altrove, a volte un po' retoricamente visto come fonte di autenticità, è sempre in funzione dinamica, ha sempre il segno dell'azione e del progetto, non è mai evasione:

E litigando col tempo che va / ingoio il rospo ma non mi va giù!
 [...]

 Oggi voglio cambiare il ruolo che ho, / una doccia e mi riprenderò²⁶⁴.

L'approccio di Moac cerca di evitare il rischio di cadere in ciò che Tzvetan Todorov definisce elogio della misconoscenza, ossia in un approccio all'alterità di tipo romantico che punta a rendere l'alterità accettabile e consumabile, addomesticandola. Vi è invece, insito nel desiderio del viaggio e della conoscenza, un elogio dell'andare che porta in sé anche quello del venire. I due flussi, l'andare e il venire, hanno qualcosa di complementare, storicamente, destinati a compensarsi, nonostante la debolezza della memoria:

L'Italia, la Giudecca, la fossa del migrante
 recluso nel colore di una pelle che non va
 e il principe padano coltiva la paura
 migranti siamo stati ma lui forse non lo sa²⁶⁵.

Anche se sono «solo canzonette»²⁶⁶, i brani musicali possono esprimere delle visioni del mondo e provare ad agire sul piano culturale e simbolico per costruire un mondo desiderato. Nella storia recente della musica pop, a partire dagli anni novanta, è stato attivo uno spirito di “generosità” occidentale: contro la fame, l'apartheid o temi ambientali, interpretando sentimenti di fra-

²⁶⁴ Fabrizio Russo, *Mi lamento*, Riserva Moac, *La musica dei popoli*, cit., tr. 4.

²⁶⁵ Fabrizio Russo, *La Giudecca*, Riserva Moac, *La musica dei popoli*, cit., tr. 13.

²⁶⁶ Dall'omonimo titolo del concept album (1980) di Edoardo Bennato.

tellanza, dialogo, solidarietà, non sempre in maniera commercialmente disinteressata. Riserva Moac raccoglie la parte migliore di una tradizione che intende le musiche e le pratiche sociali come strumenti simbolici, a volte salvifici, di simulazione e ricostruzione di un mondo migliore e, con il linguaggio del multiculturalismo, declina i molteplici temi affrontati su un piano strettamente individuale. Nel nutrito inventario che si potrebbe stilare, alcuni sembrano emergere più di altri, sintetizzabili in alcune parole chiave come Dialogo²⁶⁷, Amore²⁶⁸, Pacifismo²⁶⁹, Speranza e amicizia²⁷⁰.

Sul piano musicale l'approccio di Riserva Moac è, dichiaratamente, global beat. Come capita anche nel caso di altre etichette di genere, in primo luogo per la world music, esse sono pura creazione commerciale, né hanno univoci significati musicali. Spesso, tali etichette dichiarano più quello che non sono rispetto a ciò che realmente propongono. Sono spazi musicali dalle frontiere fluttuanti che operano inclusioni che presuppongono e si basano su opposizioni: ad es. nord/sud; sviluppo/sottosviluppo; ricchi/poveri. Come nella vita reale, anzi ad essa corrispondente, la musica mette in scena e ratifica opposizioni: purezza/mescolanza; locale/globale; identità/alterità; autentico/falso, ecc. Per certo Riserva Moac adotta un approccio fusion, di accurata amalgama, complementare alla vision ideologica²⁷¹.

I confini musicali vengono dilatati tanto da abbracciare musica «MolisAfricana/ OrientalCubana», oppure «MessicOlandese / AustroCongolese / butta dentro ciò che vuoi / spazio e tempo siamo noi». Coerentemente con il programma, Ecce Moac si apre con atmosfera musicale che riporta, fusi inestricabilmente, echi balcanici e nord africani spazializzati in missaggio in maniera avvolgente, quasi a voler dilatare e far esplodere l'orizzonte sonoro.

²⁶⁷ Emblematica la chiusa del primo brano; è un inno, quasi una supplica reiterata, al dialogo ed una offerta, senza confini, di disponibilità e fiducia in una esplosione incontenibile di positiva energia musicale: «Parlami, parlami, parlami, senza parole / Prendimi, prendimi, prendimi, senza pudore», Fabrizio Russo, *La musica dei popoli*, Riserva Moac, *La musica dei popoli*, cit., tr. 1.

²⁶⁸ Amore, voluto e temuto: «il mio delirio sei tu che rubi l'anima a me il mio delirio sei tu col dito dentro me», Fabrizio Russo, *Il mio delirio*, Riserva Moac, *La musica dei popoli*, cit., tr. 2.

²⁶⁹ Parafrasando un noto slogan, Moac sembra dire “fate musica, non fate la guerra”: «Capitano non c'è più nessuno / sono tutti usciti per sentire musica / capitano non muore più nessuno / tutti disertori per venire qui da me», Fabrizio Russo, *Il riservista*, Riserva Moac, *La musica dei popoli*, cit., tr. 3.

²⁷⁰ Come armi potenti per affrontare il futuro e la vita: «Ci sarà, io lo so, tempo per osare / ti darò occhi in più per poter volare / la vicinanza di un amico è terapia: / suona la canzone della buona compagnia», Fabrizio Russo, *Canzone della buona compagnia*, Riserva Moac, *La musica dei popoli*, cit., tr. 9.

²⁷¹ L'idea musicale è proposta in chiaro nel terzo brano del disco: *Ecce Moac*. L'acronimo del gruppo viene trattato in forma di acrostico, inglobando anche l'alias del poeta, così restituendo: «M è la mia musa, O l'originalità/ A come anarchia, C cosmopolitica/ Manifestazione Oltre le frontiere/ Antialienazione Contro le barriere.// Il nome che mi porto dice tutto di me/ Dice ciò che faccio, dove vado e perché?», Fabrizio Russo, *Ecce Moac*, Riserva Moac, *La musica dei popoli*, cit., tr. 3.

Fra le varie modalità di trattamento musicale presenti nel variegato mondo della world music, la band molisana si colloca sicuramente fra le quelle di sintesi, intendendo con tale definizione una pratica della mescolanza e del meticcio che va oltre le operazioni di recupero, giustapposizione o di ibridazione (termine da preferite al pur usato contaminazione). Nel caso dei Moac si tratta di un vero e proprio rimodellamento e modernizzazione di musiche tradizionali o, più spesso, di pregevole reinvenzione. Inoltre, la gran parte dei brani sono di vera e propria creazione, esito maturo di un percorso di assimilazione e riuso sostenibile di stili, sonorità, ritmi in un insieme che, pur conservando tracce delle molteplici intersezioni ed assimilazioni, non può che dirsi completamente nuovo. Nella musica prodotta da Riserva Moac si possono rilevare alcune costanti. Sul piano dei suoni, o del sound se si vuole, la musica dei popoli sembra prediligere colori più acidi rispetto a quanto non fosse avvenuto in Bienvenido. Risulta equilibrato ed interessante il rapporto fra i timbri di tradizione, quelli di strumentazione elettronica e quelli manipolati. Emerge, almeno a me pare, una sorta di rispetto verso le sonorità tradizionali, una forma ecologica di sostenibilità timbrica che evita le epurazioni a cui molti prodotti world ci hanno abituati. Questo rapporto con i suoni sembra trovare una esplicitazione, quasi narrativa, nello svolgimento dell'unico brano strumentale contenuto nel disco. Riassunto (traccia 6), questo il suo titolo programmatico, divide a metà, in due parti uguali l'opera, si apre in un clima epico-narrativo con un solo di zampogna (le origini) e si chiude, dopo aver percorso una serie di ambiti timbrici, con la stessa melodia però riproposta alla chitarra elettrica, in bel solo dalle sonorità rockeggianti (l'approdo). Sul piano dei ritmi, di forte coinvolgimento fisico, marcatamente orientati alla danza, risulta irresistibile un down bit leggermente sfasato, in anticipo, che produce un effetto di traino e trasmette una sensazione di energia, fortemente caratterizzanti i brani proposti, il tutto sapientemente mixato con una costante attenzione ad elementi più propriamente melodici. Aspetto ulteriore di arricchimento e di difesa dalla completa omologazione appare la resistenza ad una binarizzazione complessiva, attraverso l'utilizzo di elementi ritmici di diverso impianto.

Come ulteriore elemento di ricchezza, *La musica dei popoli* disco scelto ad emblema dell'opera musicale e dell'esperienza culturale dei Riserva Moac, utile alla disamina del linguaggio espressivo del gruppo, propone tre rivisitazioni, una sorta di *remake* musicale, di due brani d'autore e di uno tradizionale.

Andare, camminare, lavorare (traccia 5) è un omaggio a Piero Ciampi, tributo al cantautore livornese. La canzone del 1975, anno di pubblicazione dell'album omonimo, è una invettiva sarcastica dallo spirito anarchico e, al tempo, canzone d'amore profondamente diversa dagli stereotipi del tempo, «dalle strutture atipiche al limite del talkin»²⁷². Nella versione dei Moac il brano si apre con echi ban-

²⁷² Gianni Candellari, *Piero Ciampi. Andare Camminare Lavorare ... e altri discorsi*, 29 dicembre, 2008, http://www.ondarock.it/recensioni/ciampi_andarecamminarelavorare.htm (luglio 2013).

distici e si sviluppa in una ironica e, a tratti, asimmetrica e libera discorsività punteggiata da mordaci cellule ritmico-melodiche affidate al sax baritono, per chiudersi in un finale in accelerando dall'amara e beffarda comicità.

Il secondo remake ha per oggetto due frammenti di canzone narrativa di tradizione orale diffusi in area molisana-pugliese e campana: si tratta di *I mē nē vajē pē d'acqua* e della *Canzonē di Conte Marco*, detta anche di *Verde Oliva*. I materiali tradizionali vengono trasfigurati nel testo e nel profilo melodico. Le due canzoni, in linea con il global beat sound rinascono in un avvincente mix timbrico, melodico e ritmico di grande godibilità che trova espressione in *Te vòje fa girà* (traccia 8).

Il terzo omaggio è dedicato a Tony Dallara²⁷³, forse trascurato se non dimenticato, "urlatore" di origine molisana che, a suo modo, ha segnato un pezzo della storia musicale italiana. Si tratta di una intelligente rivisitazione sia per suoni, sia per arrangiamenti ed effetti sonori di *Romantica* (traccia 11), canzone prima classificata al Festival di San Remo (con Renato Rascel) e a *Canzonissima* del 1960. Nella versione dei Moac, grazie alla particolare ed efficace vocalità femminile e alla efficace scrittura orchestrale, riacquista nuovamente smalto e brillantezza per il piacere di nuove generazioni di ascoltatori.

La ricerca culturale di Riserva Moac ha continuato a far progredire la frontiera musicale del gruppo. A maggio 2012, infatti, esce il singolo *MayDay MiDai* che propone alcune novità nello stile sonoro. Anche il videoclip presenta, nella scenografia e nei costumi, un new concept approdato ad un Global social balkan rock: «una direzione nuova, un respiro più europeo e una contaminazione ancora più estrema» che volge, soprattutto nel linguaggio visivo, ad atmosfere più pessimiste²⁷⁴.

A giugno 2013 esce il nuovo singolo, con la collaborazione di Erriquez, il frontman della *Bandabardò*, intitolato *Jackpot*²⁷⁵ e dedicato alla dipendenza da gioco indotta dal duro periodo di crisi economica e lavorativa²⁷⁶.

²⁷³ Segnalo che lo scorso 22 gennaio 2014, Rai World, in un ciclo di puntate dedicate, nel caso specifico, al Molise realizzate all'interno del proprio programma *Community*, "viaggio attraverso la cultura e le tradizioni del Molise", prodotto per gli italiani e per i molisani all'estero, ha dato ampio spazio al "re degli urlatori" Tony Dallara, ritenendolo, nonostante una carriera artistica certo non legata al Molise, portatore di valore identitario regionale, tale da veicolare interesse per i molisani nel mondo, cfr. <http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-0c9b622e-91fd-49bf-8d87-67cfa92b904e.html#p=> (febbraio 2014). Avendo io stesso partecipato alla trasmissione ed avendo avuto modo di interloquire con Antonio Lardera, ho potuto verificare che il suo rapporto reale e privato con la sua terra di nascita è certamente meno forte di quanto non risulti, suo malgrado, dalla rappresentazione mediatica. Probabilmente, lo stesso *appeal* identitario ha portato i Riserva Moac a rielaborare il brano del cantante.

²⁷⁴ Riserva Moac, *MayDay MiDai*, di Paolo Sapio, 2012, <http://www.youtube.com/watch?v=1wRdSJfjAlM> (luglio 2013).

²⁷⁵ Riserva Moac, *Jackpot*, 2013, http://www.youtube.com/watch?v=si_tmr-oocA (luglio 2013).

15. *Elektro e Rokkenfolk*

Al fianco di Riserva Moac, con proprie peculiarità e caratteristiche, si pongono altre esperienze musicali molisane che, si può notare, riprendono un riferimento esplicito al folk nella categorizzazione a cui si rifanno e si collocano. Inoltre, sarà per la ricerca di assonanza, per calco visivo della grafia o per esprimere forza ed alterità i prefissi *elektro* e *rock* hanno, rispettivamente, acquisito e raddoppiato la K.

Di queste, almeno due, meritano di essere citate. Il primo è il gruppo dei Noflaizon, la cui musica, come si legge nell'autobiografia, «nasce dal desiderio di riscoprire le antiche tradizioni legate al Sud Italia, contaminandone i misteri con una musica attuale»²⁷⁷. In linea con le caratteristiche del più generale fenomeno che accomuna molti gruppi italiani, l'idea ispiratrice torna ad essere quella del viaggio, che sembra velarsi di un sentimento nostalgico, tra «i ricordi, i racconti [...] suoni che legano il “c'era una volta” al presente»²⁷⁸. Sul versante del sound, l'autodefinizione di gruppo “Elektrofolk” scaturisce dall'utilizzo dei «suoni elettronici [che] si legano al passato in un unico miscuglio omogeneo, rendendo così “moderna” la storia degli avi».

Da quanto emerge dal primo lavoro discografico del gruppo²⁷⁹, che ha avuto un certo riscontro di pubblico, in effetti appare evidente una sorta di *patchwork* stilistico che accosta, con vere e proprie citazioni, l'importante, e forse prevalente, eredità musicale napoletana, che va dalla Nuova compagnia di canto popolare fino alle più recenti ibridazioni dei musicisti contemporanei, con alcune evocazioni della canzone d'autore molisana e della produzione di poeti dialettali dell'area fortorina molisana, fino all'utilizzo della ricerca e alla rilettura delle esecuzioni del migliore folk revival del Nuovo canzoniere molisano, il tutto retto da una ritmica spesso ispirata alla musica per danza del mainstream globale o alla dilagante “tarantizzazione” del beat delle musiche dei gruppi italiani meridionali²⁸⁰. Nel 2012, esce il singolo autoprodotta dal gruppo, *Scannette Allerte*²⁸¹, dedicato alla sfilata delle macchine dei Misteri di Paolo Saverio Di Zinno a Campobasso durante la festa del Corpus Domini, accompagnato da un videoclip con fumetti realizzati da Luigi De Michele, che si colloca in piena continuità con la produzione precedente.

²⁷⁶ *Jackpot. Il nuovo singolo della Riserva*, <http://riservamoac.com/?p=883> (luglio 2013).

²⁷⁷ Dalla *Biografia* del gruppo, www.noflaizon.it (luglio 2013).

²⁷⁸ Dal sito del gruppo, www.noflaizon.it (luglio 2013).

²⁷⁹ Noflaizon, *A tiemp, a tiemp*, Fanzines 2008, con la partecipazione di Daniele Sepe, Piero De Asmundis, Auli Kokko, Brunella Selo, Gianfranco Campagnoli, Aurora Arenare, Piero Ioffredi, Matteo Iannaccio, Incoronata Gianfagna.

²⁸⁰ Fra le fonti d'ispirazioni dichiarate vi sono: Peter Gabriel, Franco Battiato, Amanda Lear, Orlando “Cachaito” Lopez, Alfio Antico, Cesaria Evora, Alberto Sordi, Nusrat Fateh Ali Khan, cfr. Booklet del disco Noflaizon, *A tiemp, a tiemp*, cit., quarta di copertina.

²⁸¹ Noflaizon, *Scannette allerte*, Noflizione 2012.

L'esperienza musicale degli Anima popolare, gruppo isernino, che nasce già nel 2003, trova la sua espressione migliore in mix di rock e folk. Attinge pienamente alle esperienze migliori dei gruppi musicali meridionali ed, emblematicamente, nel 2005 dedica il primo singolo dal titolo L'acqua e la rosa a Musicanova di Eugenio Bennato e Carlo D'Angiò. A differenza di altri gruppi molisani, né nelle intenzioni programmatiche, né nella loro produzione, si rilevano particolari richiami, reali o voluti, a "tradizioni" molisane, musicali o di altra natura; la stessa lingua utilizzata non ha richiami ai dialetti regionali²⁸². Il primo cd del gruppo, *Ballata del re*²⁸³ al connubio rock folk, coniuga un mood cantautorale, influssi chiaramente pop, modalità swing, echi indie rock, accenni al sound balcanico o mediterraneo.

16. Altri approcci, nuovi approdi

Fra le molteplici esperienze musicali molisane contemporanee, nella necessità di schematizzare e di sintetizzare, alcune possono rappresentare poli delle modalità di ri-pensare la, e alla, tradizione, intesa come apparato di "radici culturali", e di ri-guardarla, sia nel senso di tutelarla, sia in quello di guardarla nuovamente.

Blend Project è un progetto, ma anche un disco, realizzato e prodotto dall'omonimo gruppo nel 2006. L'obiettivo dichiarato dell'operazione musicale, discografica e performativa è quello di

restituire la vitalità a forme espressive messe a tacere da un'evoluzione sociale individualistica che non è andata di pari passo con la coscienza collettiva. Anche in Molise, infatti, il folklore è ridotto a oggetto da museo, o da degustazione, si compra alle mostre mercato, se esibisce durante conferenze e convegni e si insegna alle università²⁸⁴.

Sul piano più propriamente musicale l'idea messa in atto è quella di utilizzare i materiali melodici, di tradizione orale o d'autore, selezionati in un contesto di popolarità, intesa come diffusione, in senso popolare quindi. Prescindendo dal processo creativo, testimonianze raccolte in "viva voce", documenti sonori storici, composizioni d'autore, vengono trattati come una sorta di "standard", al fine di renderli contemporanei. Il rapporto con la fonte avviene in una sorta di lettura storiografica crociana in cui il dato, nel nostro

²⁸² Il sito del gruppo è consultabile all'indirizzo: <http://animapopolare2012.blogspot.it/> (luglio 2013).

²⁸³ Anima popolare, *Ballata del re*, Stranamente music – Academy 2012.

²⁸⁴ Antonio Porpora Anastasio, [*Presentazione*], *Blend project*, booklet, Circuito creativo, 2006, p. 2.

caso il documento sonoro, diventa contemporaneo in quanto riletto qui e ora. L'attualità linguistica musicale scelta nel disco è soprattutto quella della "mescolanza" col jazz e con gli stili etno-world, potenziata dal trattamento musicale delle peculiarità linguistiche del dialetto/i molisano/i. La costruzione e la messa in forma è realizzata attraverso una prassi improvvisativa a volte libera, altre formalmente strutturata. Nell'approccio di Blend project sembra prevalere l'idea di tradizione musicale, e non solo, come documento cristallizzato, come reperto. Il panorama sonoro realizzato è considerato, infatti, rappresentazione; è una realtà di secondo grado, è «segno teatrale, metastorico e psicologico»; la riappropriazione della «tradizione musicale è [considerata] puro dato estetico»²⁸⁵.

Il booklet del disco con una scelta non frequente nelle pubblicazioni discografiche molisane propone, per i singoli brani, da una parte, come una sorta di dichiarazione di provenienza, i dati di riferimento: la fonte da cui proviene il canto, una breve scheda che lo contestualizza, il testo dialettale e una trascrizione musicale della melodia. Dall'altra, vi sono le schede dei nuovi brani, nelle quali si descrive l'intervento condotto dal gruppo, come a marcare una distinta polarità, una presa di distanza, una divisione fra ispirazione e realizzazione, fra idea e azione.

Su una diversa posizione si pone D'Amore e devozione, progetto discografico del gruppo L'Arcano Patavino²⁸⁶. Nella sua confezione pubblica il disco mostra una assoluta essenzialità di presentazione, se non per il riferimento ad una ricognizione sul terreno a cui si è già fatto riferimento in questo scritto²⁸⁷. Si rileva una accentuata "idealizzazione" di «quei canti archetipi [...] simboli di spiritualità» che, però, nella realizzazione musicale si traduce nel suo contrario.

A differenza di Blend project il cui percorso parte dal documento, che mostra nella sua tecnicità (trascrizione di melodia e testi dialettali, contestualizzazione, ecc.) per prenderne le distanze in nome di una percezione estetica che da esso rivendica l'autonomia, se non per il fatto di averlo scelto come ispiratore, in D'Amore e devozione si compie un percorso inverso.

L'archetipo che nel primo caso è l'obiettivo da raggiungere, qui diventa il punto di partenza. Mentre lì si cerca la distanza dalla materia sonora di riferimento, qui si cerca di entrarci, farla propria e riportarla a nuova vita cercandone i semi esistenti nel presente. In D'Amore e devozione si cerca di condurre tale operazione soprattutto, anzi direi unicamente, attraverso la materia vocale, facendo leva sulla sua sostanza uditiva²⁸⁸. Attraverso rivesti-

²⁸⁵ Ivi, p. 2. Cfr. anche *Il Jazz dei "Blend project" dentro la cultura popolare del Molise*, <http://www.ilmolise.net/new.asp?id=365> (luglio 2013).

²⁸⁶ L'Arcano Patavino, *D'Amore e devozione*, Cda, L'Arcano Patavino, Rai.Trade 2006.

²⁸⁷ Vedi il paragrafo sul finanziamento pubblico a progetti dedicati al patrimonio tradizionale.

²⁸⁸ La voce è quella di Donato Arcano, alla quale, a volte, se ne affiancano altre.

menti musicali minimali, a volte di non brillante soluzione (e oserei dire per fortuna), di melodie ancora conservata nella memoria collettiva, vengono esaltate la pasta vocale, le condotte melodiche, le messe di voce che, nel flusso temporale che oggi è possibile osservare dalla nostra finestra temporale, ci suonano come persistenze familiari, come dati valevoli di selezione culturale e, quindi, anche estetica.

Nel caso di Blend project è una idea estetica che inventa la tradizione e ne fa scaturire una creazione musicale, nel caso di *D'Amore e devozione* è dall'estetica del canto di tradizione che scaturisce il prodotto musicale, comunque esso venga giudicato esteticamente.

Su un registro espressivo di tipo cantautorale si pone, invece, il progetto e disco *Il bivio di Sessano*²⁸⁹, che trova la sua genesi in una radice storica e in un'idea letteraria del Molise²⁹⁰. L'opera musicale è costruita, programmaticamente, come un polittico, è un viaggio nella memoria e nel territorio e ognuno dei brani è una sorta di affresco di aspetti della vita degli uomini e delle donne che vivevano (e vivono nei loro figli e nipoti) nelle terre molisane nella prima metà del Novecento:

le undici canzoni sono frammenti di una terra e di una umanità sofferenti: raccontano di luoghi, di donne e di uomini, di sentimenti, di fenomeni sociali, di intimità celate, di futuri immaginati, di gioie desiderate [...] La transumanza, Il matrimonio deciso dalle famiglie, L'emigrazione, La vedovanza, La pastorizia, Il mondo di Francesco Jovine, Il successo e l'affermazione all'estero, La vita e la solitudine nei piccoli centri²⁹¹.

Nel rapporto con gli sguardi storici di osservazione socio economica o antropologica, il Molise cantato da Petta e Fantini è quello rappresentato dagli studi di Enrico Presutti, di Cesare Jarach, o quello antropologico di Athos Mainardi e poi, più tardi, di Alberto Cirese. Si inserisce in una tradizione di narrazione delle asprezze regionali che – nella declinazione del disco – fa sentire echi sensibili delle narrazioni per immagini di Lina Pietravalle di *Molise* e de *I racconti della terra*; evoca le immagini della fotografia “dell'anima molisana” di Frank Monaco; richiama le pagine di Francesco Jovine (quelle più note, ma anche quelle degli articoli e di *Viaggio nel Molise*), a cui gli autori si richiamano direttamente: «Alcuni flash che giungono direttamente dalle pagine di Francesco Jovine (1900-1948) servono a descrivere la natura dei luoghi e la natura dello spirito degli abruzzesi e dei molisani»²⁹².

²⁸⁹ Carlo Fantini, Giovanni Petta, *Il bivio di Sessano*, Cda, 2012.

²⁹⁰ Il testo riprende in parte l'articolo di Vincenzo Lombardi, *Al bivio di Sessano Glocalmente*, «Il bene comune», 2012, 8-9, pp. 12-15.

²⁹¹ Dal sito del disco: www.ilbiviodisessano.eu (luglio 2013).

²⁹² Ivi.

Sul piano della fattura musicale, il disco sembra raccogliere la più feconda esperienza della tradizione cantoautorale italiana sensibile ai mondi ed ai linguaggi musicali “altri”. Impiega sapientemente i frutti migliori della fascinazione delle ibridazioni musicali e stilistiche, senza, però, cedere alle pratiche omologatorie della world music. Una felice vena melodica, costruita con arte, si sposa efficacemente alle strutture testuali ed è interpretata con libera e schietta vocalità che – di volta in volta – trova un diverso ed efficace, approccio al testo.

17. Considerazioni finali

Dalla ricostruzione storica delle esperienze musicali degli ultimi sessanta anni di storia molisana, riguardo ai nessi fra le concettualizzazioni di tradizione musicale e le pratiche, le performances, i comportamenti relativi, si può osservare che essi, nella visione stessa dei music makers, sono progressivamente divenuti più incerti e mutevoli.

In secondo luogo, appare evidente come il “fuoco” dell’idea di tradizione musicale si è progressivamente spostato dagli oggetti musicali e dalle modalità performative individuate e definite nei periodi storici attraversati verso elementi meno tangibili e meno accertabili se non su un piano “immaginato”, dichiarato, soggettivo.

Tale processo, ha fatto sì che l’intenzione di produrre “musiche di tradizione” assumesse forme espressive estremamente frastagliate. La molteplicità e la ricchezza di tali forme espressive non si sono aggregate intorno a idee di riferimento e tanto meno intorno a progetti comuni e condivisi, né hanno trovato sponda in una progettualità istituzionale basata su linee di politica culturale capaci di intercettare i molti fermenti presenti sul territorio. Anzi, in genere, la classe politica e il ceto dirigente locale consegnatario del potere decisionale sull’attuazione di interventi in ambito culturale e musicale si sono mostrati più arretrati e meno capaci di quanto non fossero gli interpreti e gli operatori musicali molisani; non hanno saputo cogliere, infatti, le potenzialità offerte da una serie di esperienze musicali locali connesse a pieno con i circuiti culturali nazionali, non più gravate da quella mancanza di sincronia che, per altri periodi della storia regionale, Alberto Cirese ha avuto modo di notare. Il merito dei non rari momenti in cui la cultura musicale locale è stata in linea con il contesto nazionale è attribuibile, oltre che al valore proprio degli operatori culturali, anche a sollecitazioni e interventi di soggetti extraregionali o ad ancoraggi delle iniziative locali a fenomeni nazionali ed internazionali di più ampio respiro.

Sul versante istituzionale, al deficit normativo regionale e alla poca lucidità di visione²⁹³ si è sommata una scarsa capacità di programmazione che, al con-

²⁹³ Oltre alle osservazioni espone in questa sede, più in generale, si veda il quadro tracciato in Denise La Monica, Tiziane Maggio, *Analisi delle politiche regionali per i sistemi mu-*

trario, hanno avuto altre regioni italiane, molto più attive, ad esempio, all'interno della Conferenza Stato-Regioni. Solo per citare alcuni ultimi e interessanti esempi, ci si può riferire all'importante partecipazione di alcune regioni italiane al progetto Paci (Patrimonio culturale immateriale)²⁹⁴, oppure ad alcuni produttivi esempi di legislazione regionale. Fra questi, limitando i riferimenti a qualche esempio di stretto interesse musicale, ci si può riferire al caso della Regione Lombardia che con la L.r. 27/2008 ha fatto proprio lo spirito della Convenzione Unesco del 2003 per la "Salvaguardia del patrimonio culturale immateriale"²⁹⁵. Ha realizzando il Registro delle Eredità Immateriali della Lombardia (Reil) che, fra i molti progetti previsti, ne ha dedicati alcuni alla polivocalità, al canto liturgico e a quello sacro di tradizione orale²⁹⁶. Si può ancora citare la recente, se pur contrastata, legge n. 30 del 22 ottobre 2012 della Regione Puglia dedicata agli *Interventi regionali di tutela e valorizzazione delle musiche e delle danze popolari di tradizione orale*²⁹⁷.

Il mancato allestimento di strumenti normativi e attuativi, frutto di politiche culturali disattente ha comportato un fortissimo ritardo anche nell'azione

seali, in *Dossier Regione Molise*, a cura del Larte (Laboratorio Analisi Ricerca Tutela Tecnologie Economia per il patrimonio culturale), Scuola Normale Superiore di Pisa, 2006, <http://sistemimuseali.sns.it/content.php?idDS=30&el=11&c=17&ids=2> (luglio 2013) e le valutazioni di Letizia Bindi in questo numero di *Glocale*.

²⁹⁴ «La Direzione Generale per gli Archivi ha aderito con entusiasmo al Progetto integrato per il patrimonio culturale immateriale e la diversità culturale, elaborato nell'ambito del Ministero, e ha stabilito di indirizzare le risorse ad essa destinate ad iniziative riguardanti l'area dell'etnomusicologia [...] Nell'ambito della Dga si sta avviando la realizzazione di un progetto che prevede il riordino, la catalogazione e la digitalizzazione di importantissime raccolte di etnomusicologia, in collaborazione con istituzioni di prestigio, quali l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e l'Istituto de Martino, e con alcune Regioni come la Puglia e la Basilicata», Luciano Scala, *L'archivio per la valorizzazione della diversità culturale*, in [Atti della] *Giornata mondiale Unesco della diversità culturale, Roma, 21 maggio 2009*, http://www.unesco.it/_filesGIORNATEmondiali/Diversita/SCALA.pdf (luglio 2013). Il progetto ha coinvolto indirettamente il Molise grazie alla *Raccolta 23* degli Archivi i Etnomusicologia depositata presso l'Ansc. Per i dettagli del progetto e per i catalogo dei beni immateriali censiti (fra i quali è presente la Carrese di S. Martino in Pensilis), cfr. <http://www.iccd.beniculturali.it/paci/paciSito/> e <http://www.etnolaboratorio.org/> (luglio 2013). Per gli archivi sonori già realizzati di Basilicata e Puglia e per quelli in corso di lavorazione delle regioni Abruzzo e Campania, a cura dell'Associazione culturale Altrosud, cfr. <http://www.archiviosonoro.org/puglia/> (luglio 2013). È in corso di progettazione, a cura di chi scrive, un analogo intervento per il Molise, ovviamente non afferente alla stessa fonte di finanziamento.

²⁹⁵ Per un articolo dedicato alla legge della Regione Lombardia, cfr. Renata Meazza, *Politiche regionali per il patrimonio immateriale*, «La Ricerca Folklorica», 2011, 64, pp. 45-53.

²⁹⁶ Per i progetti, cfr. <http://www.aess.regione.lombardia.it/reil/> (luglio 2013).

²⁹⁷ La legge è consultabile da: <http://www.regione.puglia.it/index.php?page=burp&opz=getfile&file=0-3.htm&anno=xliii&num=156> (luglio 2013).

Per le varie posizioni, cfr. <http://www.vincenzosantoro.it/dblog/articolo.asp?articolo=671> (luglio 2013) e Giovanni D'Elia, *Tutela patrimonio culturale immateriale: dalla Puglia, un primo, seppur limitato, segnale*, «LeggiOggi.it», 13 luglio 2012, <http://www.leggioggi.it/2012/07/13/> (luglio 2013).

di sensibilizzazione alla partecipazione (principio determinante nelle valutazioni Unesco) da parte delle popolazioni interessate ai processi di messa in valore dei beni culturali. Una mancata partecipazione dal basso che ha riguardato il coinvolgimento nel processo decisionale, di progettazione e di applicazione delle politiche o “non politiche” relative al patrimonio culturale e che ha comportato la rinuncia anche al potenziale apporto e arricchimento di contenuti che tale politica avrebbe potuto produrre. Una tale politica istituzionale, di tipo top-down, ha finito per non rispondere a una vera domanda sociale; la partecipazione, a volte scarsa, altre fittizia, è divenuta una «retorica istituzionale [...] per manipolare i suoi stessi protagonisti»²⁹⁸.

Di fatto, non solo è stata spesso inibita o “falsata” la partecipazione a processi di progettazione e gestione di specialisti, come etnomusicologi, strumentisti, performer, la cui selezione da parte delle istituzioni locali è stata improntata a criteri spesso non riconosciuti dalla comunità scientifica di riferimento e, per tale ragione, discutibili o è stata neutralizzata bypassandone tout-court l’opera; ma, si è tenuto in nessun conto anche l’idea, promossa da organizzazioni come l’Unesco, di considerare «la partecipazione dei non professionisti ai processi di patrimonializzazione [...] una preoccupazione concreta [da assumere a cura delle] istituzioni culturali, oramai chiamate ad associarli nella fabbrica autorizzata del patrimonio»²⁹⁹.

Risultato più evidente di tali condotte, in Molise, è una mancata patrimonializzazione delle musiche e delle pratiche musicali tradizionali, così come di tutto quello che intorno ad esse gravita, o peggio una patrimonializzazione deformata, effetto di un non riconoscimento e di una non attribuzione di valore a un fare e a una “produrre” musicali sia da parte dei depositari stessi di tali pratiche tradizionali, sia – “conseguentemente” – da parte di chi a tale patrimonio avrebbe potuto, e forse dovuto, riconoscere valore.

Tale condizione ha comportato, troppo di frequente, che importanti iniziative non siano riuscite a trovare continuità e affermazione in ragione dell’impossibilità, o incapacità, di affrancarsi dalla dipendenza stretta da logiche amministrative e di politica culturale trasversali rispetto a quelle propriamente istituzionali, intendendo con tale definizione il coinvolgimento paritario e democratico, una vera governance, di tutti i soggetti coinvolti; oppure, se lo hanno fatto, non sono riuscite a superare l’ambito strettamente locale, pur avendo profili organizzativi e di contenuto legittimamente posizionabili in panorami più ampi.

²⁹⁸ Chiara Bortolotto, *Introduzione*, in Aspaci. Associazione per la Salvaguardia del Patrimonio Culturale Immateriale (a cura di), *La partecipazione nella salvaguardia del patrimonio immateriale: aspetti etnografici, economici e tecnologici*, Regione Lombardia, Milano 2013, pp. 2-14, il testo è disponibile in formato digitale all’indirizzo: http://www.echi-interreg.eu/assets/uploads/ReportASPACI2_ISBN_web.pdf (luglio 2013).

²⁹⁹ Ivi.

D'altro canto, va pure preso atto dello scarso appeal delle modalità nelle quali si è concretizzato il rapporto tra rilettura e reinterpretazione delle tradizioni musicali molisane, almeno su un piano di sistema. Tranne che per esempi di sicuro successo, che pure non hanno avuto capacità di resistenza e di crescita ulteriore, come il Festival della zampogna nelle edizioni progettate e condotte dal Circolo della zampogna, dell'interessante Festival dei due mari diretto da Luca Ciarla o di poche altre iniziative locali con un ambito d'interesse, ma non di valore culturale, circoscritto (come ad esempio le maintunate a Gambatesa o Pietracatella³⁰⁰, i maggi di molti comuni molisani³⁰¹, ecc.), non si sono avuti altri riscontri.

Al contrario, proprio la debolezza di un sistema identitario territoriale, la mancata costituzione di un brand culturale, ha innescato processi di "colonizzazione" musicale o di spontanea adesione a proposte consolidate e capaci di efficace penetrazione come, ad esempio, il fenomeno della pizzica salentina o della "tarantella del Gargano". In tal senso si possono richiamare le molteplici iniziative presso i più piccoli comuni molisani con concerti di gruppi salentini o di loro cover molisane, con seminari dedicati alla danza della pizzica o alle performances ritmiche su tamburi a cornice, sostenuti apertamente dalle istituzioni locali con l'obiettivo palesemente "equivoco" di diffondere la conoscenza della "cultura regionale e meridionale"³⁰².

Caso emblematico in tal senso è la scelta effettuata presso una comunità croata molisana che ha fatto registrare la nascita di un gruppo giovanile, apprezzabilissimo per tanti aspetti, che sia nel nome di Kroatarantata, sia nella scelta di eseguire canti tradizionali croato-molisani o di produrne di nuovi in ritmi di pizzica o tammurriata fa una scelta di adesione identitaria a brand musicali non molisani. Ciò, intendiamoci, assume rilievo sono in quanto caso significativo che vede una comunità alloglotta, fortemente caratterizzate culturalmente, decidere, dando il proprio consenso e sostegno partecipativo, di eleggere quella scelta musicale a propria rappresentanza, anche in una dimensione internazionale³⁰³.

³⁰⁰ Vincenzo Lombardi, *Pietracatella. Antichi e nuovi rituali di Capodanno*, «Utriculus», 2007, 44, pp. 5-16.

³⁰¹ Vincenzo Lombardi, *I riti di maggio in Molise fra tradizione e contemporaneità*, «Il bene comune», 2009, 5, pp. 1-9.

³⁰² Per tutti si veda il programma molisano del 2013 realizzato dalla Rete italiana di cultura popolare e promosso dalla Regione Molise: «Gli enti pubblici [...] possono gratuitamente mettere in Rete un proprio patrimonio culturale, sviluppando azioni di promozione e valorizzazione del proprio territorio e condividendo gli obiettivi e le finalità della Rete Italiana di Cultura Popolare», cfr. <http://www.reteitalianaculturapopolare.org/campus-scuola/664-campus-scuola-molise-2013.html> (luglio 2013).

³⁰³ «Il gruppo Kroatarantata nasce nel 2010 a Montemitro (Cb); ha l'obiettivo quello di diffondere la lingua e la cultura croato-molisane unite al ritmo della pizzica salentina [... è im-

Da tali premesse risulta, quindi, difficile immaginare eventuali politiche di “marketing territoriale” se non dopo un serio ripensamento delle politiche culturali promosse e condotte dai vari soggetti in gioco³⁰⁴.

In parte diverso è lo scenario disegnato dalle azioni e dalle scelte che, sul piano privato e non ancora in grado di incidere efficacemente sulla realtà locale, alcuni protagonisti come artisti, gruppi musicali, costruttori di strumenti, ricercatori, associazioni, editori, redazioni giornalistiche ecc., hanno portato avanti nel corso degli ultimi anni. Ciononostante, appare ineludibile e non più rinviabile una riflessione corale sui temi della patrimonializzazione e dell'utilizzo consapevole ed equilibrato delle risorse culturali, in generale, e di quelle musicali in particolare.

pegnato] in concerti in tutta Italia e all'estero. Tra i viaggi più belli [...] quelli a Zagabria, Vienna e Verona», <http://kroatarantata.altervista.org/> (luglio 2013).

³⁰⁴ Sul tema, riflessioni dedicate al Molise sono in Letizia Bindi, *Vendere patrimoni, consumare luoghi*, «Glocale», 2012-2011, 2-3, pp. 203-211.