



Proponiamo ai lettori di *Musicheria* la seconda parte dell'articolo di Maurizio Disoteo sui rapporti tra le culture musicali nell'epoca della globalizzazione apparso nel 2003 in *4e40*, rivista delle scuole musicali trentine (numero 3/03, settembre-dicembre 2003). A distanza di otto anni dalla sua prima pubblicazione, questo articolo, al di là degli esempi e delle situazioni citate, resta valido soprattutto nelle riflessioni generali e nel metodo adottato per affrontare la questione delle musiche cosiddette "mesticce", sia per quanto riguarda i rapporti tra cultura globale e culture locali.

Maurizio Disoteo

## **INTRECCI MUSICALI TRA GLOBALE E LOCALE**

(seconda parte)

*Connessioni e proposte di ricerca*

Nella prima parte di questo articolo ho già avuto modo di accennare la necessità di mettere in discussione alcuni degli approcci descrittivi delle culture musicali usati dall'etnomusicologia e dall'antropologia della musica. Tale necessità, oltre che da considerazioni di carattere generale che riguardano la storia e i metodi delle discipline citate, è posta in grande evidenza anche dall'attuale situazione musicale internazionale, che mette sempre più in luce il bisogno di metodi di studio attenti alla dinamica delle culture più che alla loro descrizione statica.

In realtà, già da qualche anno, sia nel campo dell'antropologia culturale che in quello musicologico sono state avanzate proposte volte a definire nuovi orientamenti e metodi di ricerca, più attenti alle interazioni e alle continuità tra le culture, che devono essere meditati e approfonditi.

### **Connessioni**

Ho posto come riflessione d'apertura della prima parte di questo lavoro la constatazione della storicità del meticciati e delle ibridazioni in musica. Si tratta di fenomeni che non sono

affatto peculiari degli ultimi decenni, anche se proprio nell'ultimo periodo storico hanno avuto una grande accelerazione ed evidenza. Ma è anche vero che ogni prodotto "meticcio" è in realtà esito dell'incontro di altri e precedenti elaborati che sono a loro volta già meticci; fatto che ci fa rimandare il concetto di "originale" all'infinito indietro nella storia. Tuttavia non è stato raro, in passato, il fatto che le diverse culture musicali siano state descritte in modo statico e compartimentato, quasi a voler stabilire delle separazioni piuttosto rigide e impermeabili tra loro. Quanto meno, non si sono valorizzati a fondo gli elementi comuni tra le diverse culture, i loro momenti di scambio e interconnessione, il superamento della separazione a favore dell'interazione.

Il problema è che, tutte le volte che si descrive una cultura, si opera una finzione, probabilmente necessaria dal punto di vista della comunicazione, ma che porta con sé rischi importanti. Tale finzione consiste nel fatto che, ai fini della descrizione, siamo costretti a cogliere un momento specifico di una cultura come se in realtà esso fosse la cultura stessa. In sostanza, siamo nella condizione di colui che prende una fotografia di un oggetto o di una persona, fissandone un momento specifico e particolare, operazione documentaria che tuttavia non deve dimenticare che quella realtà potrebbe mutare in modo considerevole anche pochissimo tempo dopo lo scatto.

La descrizione di una cultura deve tenere conto del fatto che nel momento in cui la si traccia, tale cultura è già in trasformazione, sia in virtù dei suoi processi interni, sia dell'interazione con le altre culture. Si deve accettare una tale operazione, quindi, essendo consapevoli che ogni descrizione coglie in realtà un momento specifico del flusso storico che costituisce ciascuna cultura, e si accetti il fatto che infine la dinamicità prevale sulla staticità.

Purtroppo, in passato, non sempre le cose sono andate in questo modo. Per esempio, basti pensare a certe minuziose descrizioni e classificazioni di strumenti musicali "autentici", che poco o nessun conto tenevano, in realtà, del fatto che la prassi quotidiana dei musicisti produce anche continue modificazioni non solo delle tecniche di produzione del suono, ma anche degli strumenti stessi e che questa è una delle condizioni della vitalità delle tradizioni musicali.

Si pensi per esempio alla *valiha* del Madagascar, una cetra tubolare di origine indonesiana e neoguineana che è praticamente scomparsa dall'uso nei suoi paesi d'origine mentre continua a essere strumento fondamentale della vita musicale e sociale nell'isola dell'Oceano Indiano.

La vitalità della valiha in Madagascar si spiega proprio con il suo continuo trasformarsi e con la presenza di musicisti che hanno saputo rinnovarne repertorio e costruzione. La valiha “originale”, le cui corde erano intagliate direttamente nella corteccia del bambù che forma la cetra, sopravvive oggi come interessante souvenir etnico “autentico” per i turisti, ma non certo nella pratica musicale e sociale, dove si impiegano corde metalliche più sonore, più facili da accordare e da sostituire in caso di necessità. Inoltre, le esigenze del nuovo repertorio hanno comportato l’aumento del numero delle corde, che sono in genere oggi sedici e che consentono l’uso di scale cromatiche. Se la valiha è ancora oggi largamente impiegata sia nell’intrattenimento che nelle cerimonie, soprattutto delle popolazioni merina e bara, lo si deve proprio all’incessante lavoro di trasformazione condotto dai musicisti malgasci, che probabilmente, proprio mentre io scrivo, stanno già modificando la realtà che ho descritto. E’ anche molto credibile che il passaggio dal vecchio repertorio pentatonico a quello attuale della valiha cromatica sia stato provocato dall’incontro con la musica europea, ma questo è un fattore di vitalità e non certo di corruzione.

Se tutto ciò non fosse avvenuto, probabilmente la valiha sarebbe oggi, anche in Madagascar, un vecchio strumento da collezione praticato al massimo da qualche musicista “autenticamente” tradizionale.

Ciò che mi sembra dunque oggi fondamentale è valorizzare una visione dinamica delle culture, attenta ai loro processi trasformativi e che tenga nel giusto conto non solo le separazioni e le differenze ma anche i tratti comuni e le continue ricombinazioni.

### **Antropologia ed etnomusicologia.**

Per comprendere le ragioni per le quali l’etnomusicologia ha per lungo tempo avuto la tendenza a costruire steccati piuttosto che connessioni tra le culture musicali, si deve probabilmente fare riferimento all’influenza esercitata dall’antropologia culturale.

E’ noto che se da un lato l’antropologia, sin dalle formulazioni di Tylor (1871), ha legittimato come tali anche le culture orali dei popoli del mondo, soppiantando il concetto di cultura come erudizione, quindi limitata a ciò che è scritto, ha tuttavia anche intrattenuto ambigui e pericolosi rapporti con il colonialismo. Proprio in ragione di questi rapporti, l’antropologia ha spesso creato barriere e steccati tra i popoli colonizzati, particolarmente in Africa, seguendo una politica di divisione tra di essi e a volte anche arrivando a erigere steccati culturali e fissare in modo rigido identità culturali che invece potevano essere viste

a volte come complementari o comunque dialettiche tra loro (Solinas, 1995, Fabietti, 1995, Amselle, 1990 e 2001).

Questo modo di procedere dell'antropologia culturale non poteva non influenzare più o meno direttamente l'etnomusicologia che, anche se in modo non sempre consapevole, ne ha tuttavia subito una certa influenza.

Ecco dunque non solo una delle ragioni degli atteggiamenti che ho criticato, ma anche di alcune ripartizioni disciplinari che per lungo tempo sono state ritenute indiscutibili, quale per esempio la distinzione tra etnomusicologia come studio delle tradizioni orali dei popoli "altri" e folklore come ricerca sul patrimonio musicale orale europeo. Una distinzione che già appariva scricchiolare ai tempi di Bartòk, che avendo lavorato sia in patria che in altri paesi, più o meno con gli stessi metodi di ricerca, era folclorista in patria ed etnomusicologo all'estero. Oggi simili distinzioni appaiono del tutto superate, anche in relazione al fatto che è impossibile qualunque ricerca che non superi le barriere disciplinari come anche quelle tra culture e generi. Probabilmente, ha ragione Ramon Pelinsky quando afferma che fare etnomusicologia oggi significa soprattutto studiare le mescolanze (Pelinsky, 2000).

Questo nuovo orientamento risponde, peraltro, a nuove tendenze di ricerca che sono emerse nel campo dell'antropologia culturale. Mi riferisco in particolare alle formulazioni di Jean Loup Amselle, che ha proposto di adottare, nello studio delle culture, delle "logiche meticce" (Amselle 1990).

Il pensiero di Amselle è piuttosto chiaro: partendo non a caso dalla sua esperienza di antropologo africanista (ma non solo), egli sostiene la necessità di porre l'attenzione prioritaria su ciò che lega e mette in comunicazione le culture tra loro, prima ancora che sulle distinzioni e le differenze. Questo non significa affatto negare le differenze culturali, che sono evidenti, ma cercare piuttosto di spiegare come le differenze si siano prodotte a partire dall'indifferenziato e dal comune. Si tratta di comprendere le ragioni profonde delle differenze a partire da ciò che è o era comune. A questo proposito, una critica che Amselle rivolge ai "teorici della globalizzazione" è proprio quella di sminuire i vecchi e sempre esistiti fenomeni di compenetrazione culturale esagerando invece il meticcio e la creolizzazione attuali.

Peraltro, secondo Amselle, se è vero che da un certo punto di vista la mondializzazione favorisce la mescolanza delle culture, come nel caso della world music, è però anche vero che essa non provoca affatto l'uniformazione e l'affievolimento delle varie tradizioni specifiche. Anzi, secondo l'antropologo francese, l'epoca attuale appare caratterizzata da

un irrigidimento delle identità con una ripresa di vigore di nozioni quali “origine” e “razza”. Una situazione che provoca, purtroppo, anche dei conflitti che sfociano talvolta anche in confronti violenti. Non è un caso che negli ultimi anni Amselle abbia abbandonato l’uso del termine meticcio, che gli appare troppo legato alla biologia e che infine rimanda a concetti come quello di razza, che dal punto di vista della genetica moderna è un nonsenso, a favore del termine “connessioni” tra le culture (Amselle, 2001).

Le formulazioni di Amselle sono interessanti per tutti coloro che si occupano di quanto accade oggi nel mondo dal punto di vista dei rapporti tra le culture. Esse in particolare confermano un dato che ho già introdotto: la mondializzazione e l’accelerazione delle mescolanze tra le culture non comporta uniformazione e sparizione delle culture locali e delle tradizioni specifiche.

E’ questo un concetto fondamentale, che ho già introdotto nella prima parte di questo articolo, sostenendolo con le affermazioni di Pelinsky circa il fatto che le tradizioni locali tenderebbero a ricollocarsi dialetticamente rispetto alla globalizzazione in un rapporto di appropriazioni e riappropriazioni tra globale e locale.

Ma Amselle va ancora oltre e sostiene che è a volte proprio attraverso l’uso e il consumo di prodotti importati o l’importazione di idee straniere che si manifesta fortemente l’identità culturale o nazionale e che lo scambio su scala mondiale, lungi dal provocare l’omogeneizzazione delle diverse culture, ne costituisce invece una condizione d’esistenza.

Naturalmente il cambiamento di contesto provoca anche un cambiamento di senso negli oggetti e nei prodotti culturali ma questo è un fenomeno già discusso.

Nel campo musicale, un fenomeno che risponde alla dinamica citata da Amselle può essere probabilmente individuato nel *pop rai* algerino, dove l’introduzione di alcuni modelli, suoni e strumenti importati dall’Occidente ha risposto a un bisogno di manifestazione di identità culturale di molti giovani algerini. Un’identità, in questo caso, di gruppo sociale e generazionale, non di tipo nazionale, ma che si è innestata su dei generi musicali tradizionali preesistenti (il *rai* tradizionale, le canzoni delle *meddahates*). Un innesto quindi, su una tradizione locale, di nuovi elementi importati, che si sono ricollocati nella costruzione di senso identitaria voluta dai giovani musicisti algerini.

Tra l’altro, degli elementi che avrebbero potuto pensare a un’assimilazione della musica dei giovani algerini ai modelli occidentali sono stati, al contrario, ricollocati e dunque caricati di nuovi significati. In sostanza, tali elementi sono stati usati per una

costruzione identitaria in cui le tradizioni locali sono state ridisegnate in una funzione oppositiva di tipo politico e generazionale.

Non è un caso, per esempio, che i primi cantanti di pop rai amassero usare davanti al loro nome l'appellativo *cheb*, che significa *giovane*, in opposizione a quello di *scheick*, (*vecchio, saggio*), usato dai cantanti della musica popolare algerina. Nulla da stupirsi, poi, se il pop rai, nato da tali mescolanze, vale a dire dall'innesto di elementi occidentali nella tradizione algerina sia poi diventato un genere musicale "globale" fruito tuttavia, in molti casi, dai giovani europei con senso e significato diverso da quello originale vissuto in Algeria. In Europa, infatti, ciò che probabilmente colpisce maggiormente di questo genere musicale è il sapore "arabo", l'utilizzo di scale non sempre uguali a quelle della musica occidentale, le percussioni che ripropongono ritmi maghrebini, il colore timbrico degli strumenti. Proprio tutto ciò che invece è probabilmente meno notato sull'altra sponda del Mediterraneo. . Ecco un gioco interessante di rilanci tra culture diverse, tra un Occidente che aspira a diventare universale (globale) e una specifica tradizione locale in trasformazione.

Quindi un genere musicale che fa parte di una cultura specifica e che pur nascendo dalla tradizione, utilizza elementi provenienti da altre culture per ridefinirsi. Questo fatto non deve stupire, se si nota, con Marcello Sorce Keller, che la musica manifesta una forte capacità di caratterizzare dei gruppi che vogliono sentirsi "altri" per le più diverse ragioni di tipo sociale, storico e antropologico (Sorce Keller, 20001).

Alla luce di tutto ciò, vale a dire della constatazione che le tradizioni locali, che manifestano la loro vitalità anche attraverso il rinnovamento e l'appropriazione di elementi di altre culture non sono affatto in sparizione, appare ancora più ingiustificata la passione collezionistica per il prodotto "autentico", coltivata purtroppo, come si è visto, anche in alcuni ambienti discografici e di pubblico della world music.

### **Un modello interculturale dell'attività musicale.**

Ho sostenuto che l'etnomusicologia ha troppo spesso compartimentato le culture tra loro, ha creato delle divisioni e delle differenziazioni dove piuttosto si sarebbe dovuta evidenziare la continuità e che ha avuto troppa poca attenzione alle connessioni e agli scambi.

A questo punto è legittimo chiedersi se sia possibile ipotizzare degli strumenti di studio che cerchino di superare questi limiti, ponendosi l'obiettivo di individuare delle tematiche che

possano guidarci nello studio delle culture musicali valorizzando le continuità e senza ignorare le differenze e le loro ragioni storiche.

In effetti, se si vuole mettere in luce le connessioni tra le diverse culture, un'ipotesi può essere quella di individuare delle tematiche che pur non essendo universali, siano presenti in un numero abbastanza alto di culture musicali da poter costituire una traccia di studio ad esse trasversali.

Non si tratta certamente di rispolverare vecchi paradigmi comparativisti, in quanto essi si sono esercitati soprattutto sulle strutture della musica e con grande attenzione alle scale e ai modelli melodici, inseguendo, in alcuni casi, il mito degli universali in musica.

Si tratta invece di compiere il tentativo di prendere in esame trasversalmente le diverse culture musicali usando delle tracce di studio legate di volta in volta alle motivazioni del far musica, alle pratiche e alle funzioni sociali, ai rapporti che la musica intrattiene con l'ambiente e con la società. Un altro settore di ricerca importante è quello che attiene alle motivazioni e ai comportamenti del *music-maker* nelle diverse società e culture, in cui si è impegnato John Blacking nella ricerca delle basi della musicalità umana (Blacking, 1973).

In una direzione per certi aspetti simile anche se partendo da riferimenti diversi si è mosso François Delalande per la formulazione della sua teoria delle "condotte musicali" che offre degli stimoli interessanti per uno studio del comportamento musicale umano combinando suggestioni dell'etnomusicologia, della musica contemporanea e della psicologia (Delalande, 1986 e 1993).

Condivido di queste ricerche il tentativo di superare la pur necessaria analisi del materiale musicale, del prodotto udibile concreto, per cercare di estendere l'attenzione a tutti i fattori umani e sociali che stanno intorno alla produzione musicale, ispirazione che peraltro era già presente nell'opera fondamentale di Alan Merriam: *Antropologia della Musica* (Merriam 1964).

Ho già discusso approfonditamente, in altre sedi, dell'importanza di tali contributi (Disoteo, 1998 e 2001); concentrerò dunque l'attenzione, in questa occasione, soprattutto sulle linee di ricerca maggiormente legate alla musica come pratica sociale, ai suoi rapporti con l'ambiente e con la cultura materiale, alla posizione e figura sociale di chi fa musica, pur senza ignorare i rapporti che questa ricerca ha con il lavoro degli autori citati.

Il tentativo è, in sostanza, quello di tracciare dei primi elementi di riflessione che possano dar vita alla formulazione di un modello interculturale dell'attività musicale. Uso volutamente il termine "attività musicale" piuttosto che quello, apparentemente, più rapido e concreto di "musica", proprio a voler portare l'attenzione non solo sul concreto elaborato

sonoro udibile, ma su tutti diversi fattori che contribuiscono a determinare il prodotto specifico di una determinata cultura e di un certo momento.

A mio avviso esistono, nelle diverse società, degli elementi costanti di confronto dell'attività musicale che danno origine ai diversi repertori e alle diverse tradizioni musicali.

Già nel mio testo *Antropologia della musica per educatori* ho cercato di indicare alcuni di questi temi di ricerca che ritengo trasversali alle diverse culture musicali, formulandone in particolare otto:

- Il rapporto tra produzione musicale e paesaggio sonoro;
- Gli strumenti musicali come testimoni delle tecniche di cultura materiale e delle migrazioni;
- Il rapporto tra musica e corporeità, nei suoi diversi aspetti (gestualità, movimento, danza);
- La vocalità;
- Le funzioni della musica nella società;
- Il rapporto tra musica scritta e cultura orale;
- La differenza di genere in musica;
- La figura sociale del musicista nelle diverse culture.

Tra questi otto differenti temi di ricerca, suggeriti in modo puramente indicativo, esistono delle evidenti connessioni: per esempio il tema della differenza di genere in musica si lega strettamente a quello della figura sociale del musicista (uomo/donna), così come a quello delle funzioni della musica nella società (quale ruolo per la donna, quale per l'uomo nelle diverse situazioni).

E' anche evidente che si tratta di temi molto vasti, suscettibili di essere ridefiniti e ridiscussi.

Tuttavia, è certo che i temi di ricerca che ho indicato attraversano trasversalmente se non tutte le diverse culture musicali, almeno un gran numero di esse e possono essere utili per conoscere quanto le accomuna e quali siano invece le origini delle differenze, in una prospettiva dialettica.

Inoltre essi consentono anche di seguire l'evoluzione delle diverse culture nel tempo, valutandone i momenti di trasformazione sia interni sia dovuti agli incontri interculturali.

Assumiamo come esempio il tema del rapporto tra musica scritta e cultura orale.

Su questo terreno la musicologia ha accusato un ritardo rispetto all'antropologia culturale. Infatti, se, come ho già scritto, già nella seconda metà del secolo scorso l'antropologia diede riconoscimento anche alle culture orali (in senso generale, non specificamente musicale), la musicologia ha avuto tempi molto più lenti per attuare questo processo, che



forse non si è ancora concluso. Non è un caso che ancora oggi, in molti casi, nella nostra cultura, venga affermato esplicitamente o implicitamente che chi sa di musica è colui che sa “leggerla”. Questo dato è confermato anche dai percorsi didattici ancora prevalenti in cui l’apprendimento della lettura musicale è ritenuto necessariamente il primo passaggio obbligato.

Inutile insistere sull’inconsistenza di questo pregiudizio, dato il grande valore di tante culture musicali orali, che non hanno mai usato la scrittura o la usano solo in modo occasionale o sussidiario. Tra queste, anche la musica popolare italiana ed europea, che notoriamente è di mentalità orale. Allargando l’attenzione ad altre culture musicali, non è difficile constatare che diverse tradizioni musicali di grande valore e raffinatezza sono di tradizione orale. Per esempio, la musica araba e quella africana sono di tradizione e di mentalità orale.

Tuttavia, negli ultimi anni, nel mondo arabo non è difficile incontrare musicisti che “scrivono” le loro composizioni in modo apparentemente uguale a quello usato in Europa. Un’apparenza che nasconde una realtà molto diversa. Infatti, la musica araba “scritta” in ambito colto (in quello popolare non esiste proprio scrittura) ha poco a che vedere con la partitura di una di una sinfonia di Schumann. La partitura è in realtà, in quel contesto, solo un canovaccio, una serie di appunti dai quali l’esecutore può trarre una guida per la sua performance che deve rispettare solo in linea generale il testo scritto, essendo aperta alle improvvisazioni e alle variazioni. In sostanza, non esiste un’assoluta corrispondenza tra ciò che è scritto e ciò che viene eseguito.

Una situazione analoga si verifica anche in altri contesti musicali. Chiunque abbia praticato, anche ai livelli più semplici, un po’ di jazz sa bene che nessun *standard* scritto in una partitura viene mai eseguito così’ come è sulla pagina stampata, salvo una totale mancanza di idee da parte di chi lo esegue. Inoltre, chiunque abbia acquistato la partitura della sua canzone pop preferita, ha scoperto che anche in tale mondo l’oralità è una pratica diffusa, dato che normalmente quanto è scritto non corrisponde necessariamente a ciò che si può ascoltare nell’incisione fatta dal cantante alla moda.

Andando infine a toccare il mondo della musica colta europea si scopre, andando indietro nei secoli, che molte melodie scritte non sono che delle trascrizioni realizzate allo scopo di conservare e far conoscere ciò che era stato sino a quel momento diffuso solo in forma orale. Il caso più evidente è quello del canto liturgico della Chiesa cattolica che approdò allo scritto dopo secoli di diffusione orale.

Infine, è noto che il periodo d'oro della notazione prescrittiva, in cui tutto ciò che si scrive deve corrispondere all'esecuzione copre un periodo relativamente breve della musica colta europea, che si può, con molta approssimazione, far corrispondere dal periodo romantico sino ai primi decenni del novecento. Prima e dopo, esistono ampi spazi per l'oralità, sia nella musica barocca e classica, sia in quella del novecento, dove si arriva ai noti esperimenti aleatori e performativi (senza peraltro dimenticare in questa ultima qualche esempio di prescrittività anche esagerata, ma la situazione è dialettica).

A questo punto è necessario esplicitare adeguatamente un concetto fondamentale che sta alla base delle riflessioni appena proposte.

Infatti, quando mi riferisco all'idea di "cultura orale" non mi limito a considerare solo la modalità di trasmissione di un canto o di una musica, vale a dire il passaggio "da bocca a orecchio". Intendo piuttosto qualcosa di molto più ampio, che si può far risalire più precisamente al concetto di *mentalità* orale. La *mentalità* orale è quella, per esempio, di molte cantatrici italiane di ballate popolari, che a seconda del loro estro, della situazione contestuale, del tempo a disposizione e dell'interesse degli ascoltatori decidono di proporre versioni "brevi" oppure "lunghe" di una ballata, eliminando o arricchendo di particolari, di fatti e talvolta di personaggi le loro ballate. Un lavoro, quindi, di combinazione e ricombinazione di elementi ben noti alla performer.

Non è quindi importante, per definire la *mentalità* orale che esista o no un testo musicale scritto, sono invece decisivi il modo di procedere, le strategie e le tattiche o meglio, con una parola riassuntiva, proprio la *mentalità* usata dal o dalla music-maker.

Quindi può esistere cultura orale anche in un testo scritto, se si fa riferimento, per esempio, all'esempio della musica araba, del jazz, del pop che ho citato precedentemente, in quanto il testo scritto può essere una trascrizione di una musica di tradizione orale o uno schema su cui inserire improvvisazioni e variazioni. Tra l'altro, nel mondo arabo, non è secondaria, nell'introduzione della notazione scritta, un fenomeno alla fine piuttosto esterno alla pratica musicale, vale a dire il problema dell'attribuzione dei diritti d'autore.

Inoltre, anche se si fa riferimento a quel repertorio (una minima parte nella produzione musicale di tutti i tempi e paesi) che prevede una stretta prescrittività della notazione, ci si rende facilmente conto che pure in tale ambito esiste in realtà una tradizione orale. Infatti, anche intorno ai repertori scritti è sorta un'ampia discorsività orale che si tramanda da insegnante ad allievo, da musicista a musicista. Questa oralità riguarda una serie di abitudini, indicazioni e pratiche esecutive senza le quali ogni esecuzione di un brano sarebbe meno significativa.

Per converso, non si deve dimenticare che anche le culture orali a volte si sono dotate di scrittura.

Un esempio riferito proprio al nostro paese è quello del passaggio a forme scritte della cultura popolare. Con il passaggio dalla realtà contadina a quella operaia, la cultura popolare si è impadronita della scrittura, praticata in forma di volantini e di giornali, ai fini della lotta di classe. Inoltre, non è casuale che una delle rivendicazioni del movimento operaio (e in parte anche contadino) dei primi del novecento fosse quella della scuola per i figli dei lavoratori e la richiesta di alfabetizzazione per le classi popolari. Parallelamente alle forme di scrittura popolare maturate in quegli anni sotto la spinta delle lotte politiche, si possono ricordare i fogli volanti dei cantastorie che riportavano trascritte le parole delle loro cantate più popolari, anche se in genere senza musica, come anche i fogli che riportavano le canzoni del movimento operaio. Ma in genere, nel passaggio dall'orale allo scritto delle canzoni popolari, un tempo era sempre privilegiato il testo sulla musica, che era infine da ripetere a "orecchio". Anche i testimoni "colti" della cultura popolare operarono spesso in questa direzione, come per esempio Costantino Nigra che pubblicò una vasta raccolta di canti popolari piemontesi, rimasta storica, senza inserirvi una sola battuta di musica. E' anche vero, che nella raccolta di Nigra i testi delle ballate sono riportati in maniera piuttosto scheletrica, senza le ripetizioni e le variazioni che ogni cantore o cantrice inserisce, secondo i metodi che ho descritto pocanzi. Ancora una volta una testimonianza della problematicità della complessità dei rapporti fra tradizione orale e scritta.

Si potrebbe continuare a lungo, affrontando per esempio il tema della scrittura musicale in altre culture, come quella indiana, oppure vedendo i rapporti tra le forme di notazione "orale" (India, mondo arabo ecc.) e la pagina.

Ancora, può essere interessante studiare quali siano le strategie e le tattiche d'improvvisazione dei musicisti in presenza di una pagina che agisce da traccia.

Evidentemente quello dei rapporti tra oralità e scrittura ma anche del rapporto con le "notazioni orali" meriterebbe probabilmente almeno un libro intero. In questa sede mi sono limitato a proporlo come uno dei possibili temi di ricerca che possono costituire l'embrione di un modello di studio interculturale dell'attività musicale.

## Bibliografia

AA.VV (2000): *Cahiers de musiques traditionnelles : métissages*, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie.

Amselle J.L. (1990), *Logiques métisses*, Paris, Payot, trad. it. 1999, *Logiche meticce*, Torino, Bollati Boringheri.

Amselle J.L (2001), *Branchements*, Anthropologie de l'universalité des cultures, Paris, Flammarion , trad. italiana. 2002, *Connessioni*, Torino, Bollati Boringheri.

Blacking J. (1973), *How musical is man?*, Washington, University Press, trad. it. 1986, *Come è musicale l'uomo?* Milano, Ricordi-Unicopli.

Born G., Hesmondhalgh D. (2000), *Western music and its others*, Berkeley-Los Angeles, University of California press.

Delalande F.: (1986), *La musique est un jeu d'enfant*, Paris, Buchet Chastel, trad. it. 2001 *La musica è un gioco da bambini*, Milano, Franco Angeli.

Delalande F. (1993), *Le condotte musicali*, Bologna, CLUEB.

Disoteo M. (1998), *Didattica interculturale della musica*, Bologna. EMI.

Disoteo M. (2001), *Antropologia della musica per educatori*, Milano, Guerini & associati.

Disoteo M., (2003), *Il suono della vita*, Roma, Meltemi.

Disoteo M., Ritter B, Tasselli M.S. (2001), *Musiche, culture, identità*, Milano, Franco Angeli.

Fabietti U. (1995), *L'identità etnica*. Storia e critica di un concetto equivoco. Roma, La Nuova Italia Scientifica.

Fabietti U., Malighetti R, Matera V. (2000), *Dal tribale al globale*, Milano, Bruno Mondadori. Garcia Canclini N. (1990), *Culturas híbridas*, Città del Messico, Grijalbo, trad. it: 1999 *Culture ibride*, Milano, Guerini & associati.

Magrini T., (a cura di), (2002), *Universi sonori*, Torino, Einaudi.

Merriam A., (1964), *The anthropology of music*, Evanston, Northwestern University Press, trad, it. 1983, *Antropologia della musica*, Palermo, Sellerio.

Pelinsky R.(2000), : *Invitación a la etnomusicología*,. Quince fragmentos y un tango, Madrid, Akal.

Perna V., (2002), "Il fantasma dell'autenticità. Utilità e limiti della world music", in *Musica Realtà*, n. 69, Novembre 2002, pagg. 55-78.

Ratovonirina R. (1995), *Valiha chromatique et ses techniques de jeu*, Tananarive, Centre Culturel Albert Camus.

Sorce Keller M., (2001), "Musica come rappresentazione e affermazione di identità", in Magrini T., *Universi sonori*, introduzione all'etnomusicologia, Torino, Einaudi, pagg. 187-210.

Solinas P.G. a cura di (1995), *Luoghi d'Africa*. Forme e pratiche dell'identità, Roma, La Nuova Italia Scientifica.

Tylor E.B., (1871), *Primitive culture*, New York, Brentano (riedizione 1920).