



L'arrivo in Puglia nel 1954 per le ricerche sulla musica e la tradizione orale «Le persone volevano cantare, e quando avevano finito, Carpitella le faceva sentire felici e orgogliose di averlo fatto.»

Per gentile concessione dell'autore e dell'editore [Squilibri](#), pubblichiamo un ampio estratto dal volume di Maurizio Agamennone [Musica e tradizione orale in Salento. Le registrazioni di Alan](#)

[Lomax e Diego Carpitella \(1954\)](#)

Maurizio Agamennone insegna Etnomusicologia presso l'Università di Firenze. Per Squilibri ha pubblicato, tra l'altro, [Varco le soglie e vedo. Canto e devozioni confraternali nel Cilento antico](#) e, assieme a Vincenzo Lombardi, [Musiche tradizionali del Molise. Le registrazioni di Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese \(1954\)](#).

Foto di Alan Lomax

Quando arrivarono nel Salento Alan Lomax e Diego Carpitella avevano alle spalle un mese e mezzo di incessanti peregrinazioni attraverso la Sicilia e la Calabria: erano partiti il 2 luglio 1954 dal mare di Sciacca (Agrigento) e avevano ascoltato, osservato e documentato espressioni marinare (ritmi e canti della tonnara e per la cattura del pesce spada) e di altre attività di lavoro (canti di carrettieri, salinari e zolfatari, canti per la raccolta delle olive), lamentazioni rituali del Venerdì santo, molte musiche strumentali, sia in Calabria che in Sicilia ma con strumentario e organici piuttosto diversi e anche, ovviamente, numerose espressioni dell'intrattenimento familiare e comunitario. Gli ambienti sociali frequentati corrispondono a famiglie e gruppi pastorali, gente di mare e comunità contadine. Percorsero spazi e paesaggi molto diversi, dalla costa alle aree interne, e in Calabria transitarono per diversi comuni posti in quota, sulla dorsale appenninica, l'"osso" della Penisola.

L'esplorazione sperimentata fu largamente panoramica:

- a. passarono 20 giorni in Sicilia, raccolsero 159 documenti sonori, in 16 località;
- b. in Calabria rimasero 13 giorni, registrarono 122 brani, in 11 località;
- c. la rilevazione condotta in Puglia si svolse con modi simili: durante 16 giorni registrarono 169 brani, in 17 località¹.

Quella pugliese fu l'ultima esplorazione condotta insieme dai due documentaristi nelle regioni meridionali: la Basilicata e il Molise erano già state oggetto di ricerche precedenti e furono perciò evitate in quella occasione. Alla fine di agosto tornarono quindi a Roma per una pausa e una parziale messa a punto delle operazioni condotte fino ad allora. Quella verifica "in itinere" fornì l'occasione a Giorgio Nataletti di scrivere una lettera di ringraziamento, datata 30 agosto 1954, indirizzata ai sindaci di alcune località meridionali "toccate" in quei due mesi: il *dominus* del CNSMP, e il "custode" delle musiche tradizionali nella radiofonia, teneva pienamente sotto controllo tutta la vicenda, presidiava il suo ruolo e rappresentava l'ente titolare (CNSMP) della "campagna" di registrazioni nei confronti degli enti locali che vi avevano collaborato. I sindaci pugliesi sono quelli di Sannicandro sul Gargano, Terlizzi in Terra di Bari, Locorotondo nella Valle d'Itria e Martano nel Salento².

Dopo la breve pausa romana, in settembre, Lomax e Carpitella si diressero in Friuli dove continuarono il loro "viaggio" ripartendo dalle regioni settentrionali.

Una sottrazione sicuramente indebita...

Alan Lomax sarebbe tornato al Sud da solo, in Campania nel gennaio 1955³, quando la rilevazione si concluse; fu proprio durante quest'ultimo soggiorno che Lomax subì un furto⁴ piuttosto sconveniente per le conseguenze che ne derivarono:

L'ultima regione battuta fu quella dove era domiciliata la sua famiglia, la Campania, ove Lomax registrò dal 31 dicembre 1954 al 13 gennaio 1955. Fu in occasione di questa ultima tornata di registrazioni che a Lomax venne trafugata la borsa contenente i quaderni con gli appunti tracciati nel corso del viaggio, perdita che ci priva di una quantità preziosissima di informazioni di corredo (Brunetto 2013: 41)⁵.

Perciò, a causa di quel furto, molte questioni concernenti quella lontana esperienza sono, ancora, assai problematiche. Prima di tutto, tranne pochi casi, non sono stati conservati i nomi degli informatori che parteciparono alle registrazioni: cantori, strumentisti e danzatori la cui identità è stata individuata successivamente con molta fatica, ma limitatamente ad alcune località e con procedure del tutto indiziarie. Quindi, le stesse date in cui le registrazioni furono effettuate risultano talvolta problematiche o dubbie e pure l'itinerario di ricerca presenta, localmente, qualche incongruenza. Inoltre, come s'è detto, i materiali raccolti hanno ormai da lungo tempo una doppia "residenza": presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (ANSC) a Roma, e presso l'*Association for Cultural Equity* (ACE) che conserva l'archivio Lomax a New York. Nei decenni intercorsi, dopo il 1954, questa duplicazione ha prodotto alcune differenze tra le due dotazioni, talvolta anche sensibili, sia nei materiali conservati, sia nei dati relativi ai singoli documenti e alle diverse località esplorate e, quindi, nei criteri di catalogazione⁶. In questa sede attingo esclusivamente alle informazioni concernenti la dotazione degli *Archivi di Etnomusicologia* (AEM) dell'ANSC: renderò conto, eventualmente, delle differenze con quanto risulta altrove.

Alan Lomax e Diego Carpitella: due grandi documentaristi in Salento

Mercoledì, 27 Marzo 2019 07:57
Di Maurizio Agamennone



Itinerari e calendari salentini

La rilevazione salentina si svolse tra giovedì 12 agosto e martedì 17 agosto 1954, e produsse l'acquisizione di 79 documenti sonori, raccolti prevalentemente in quattro località come s'è già detto: Calimera, Galatone, Gallipoli e Martano; a queste si aggiunsero altri luoghi, Lecce, Galatina, Muro Leccese e Corigliano d'Otranto, nei quali, tuttavia, il numero di brani raccolti è ridottissimo. Le ultime tre località indicate non risultano nella documentazione conservata presso l'Archivio Lomax di New York (Plastino 2002) e questo conferma quanto già altrove ipotizzato, vale a dire che negli archivi di Roma siano conservati materiali non presenti in quelli di New York e viceversa (Brunetto 2013): ne deriva la conferma di una dotazione piuttosto ?uida, per quanto concerne il posseduto, e ancora sfuggente a una catalogazione stabile e condivisa.

In ogni caso, l'itinerario dell'incursione salentina viene così descritto nel quadro della *Alan Lomax Collection*:

Dalle note manoscritte sui contenitori delle bobine che Lomax successivamente ha dattiloscritto e conservato nel suo archivio a New York, possiamo tracciare date e luoghi in cui lui e Carpitella realizzarono le loro registrazioni:

Calimera (Lecce): 12 agosto [1954]

Martano (Lecce): 13 agosto

Galatone (Lecce): 13 agosto

Martano (Lecce): 15 agosto

Gallipoli (Lecce): 16 agosto

Martano (Lecce): 16 agosto

Lecce (Lecce): 17 agosto

Martano (Lecce): 17 agosto

Calimera (Lecce): 17 agosto

Bisceglie (Bari): 17 agosto (Plastino 2002).

Alan Lomax probabilmente riorganizzò le sue scarse annotazioni manoscritte iniziali⁷ con una sorta di razionalizzazione "ex post", nel tentativo di ovviare al vuoto delle indicazioni originarie, più sicure ma perdute. A ben vedere, però, nell'itinerario indicato si possono individuare alcune incongruenze: posto che i due documentaristi arrivarono a Calimera il 12 agosto, essi

lasciarono il Salento sei giorni dopo, impegnando l'ultimo giorno di permanenza in un tragitto verso sud, da Lecce a Martano e Calimera, tre località diverse in ognuna delle quali avrebbero realizzato le registrazioni conservate, e nella successiva partenza per una destinazione molto più a nord, fino a Bisceglie, che si trova a 35 chilometri circa a nord-ovest di Bari, dove avrebbero provveduto ancora ad altre registrazioni: tutto sarebbe avvenuto nella medesima giornata, il 17 agosto. Si tratta di un percorso che ancora oggi – e la viabilità attuale non è assolutamente paragonabile a quella di allora – richiede un tempo considerevole e tale da non consentire il rifornimento dell'autoveicolo, gli spostamenti su strada e la reale effettuazione delle registrazioni conservate. Dopo l'arrivo sul posto, la rilevazione sonora imponeva tempi tecnici e procedure relazionali che non potevano essere accelerati o compressi facilmente: la presentazione dei partecipanti alle sedute, il montaggio e controllo degli apparati tecnici, la consultazione sulla scelta dei brani da eseguire, l'annotazione di informazioni e dati di corredo, cui si aggiungono gli effettivi tempi di esecuzione dei brani acquisiti, comprese le eventuali ripetizioni: queste diverse fasi della rilevazione sonora andavano eseguite ogni volta, in ognuna delle località indicate. Pur considerando che i due agissero in stretta solidarietà e si dividessero compiti e funzioni velocizzando così il "processo produttivo", e pur ammettendo che un lungo viaggio seguito da una seduta di registrazione serale o notturna potesse consentire di ridurre i tempi di permanenza e, quindi, i costi generali dell'impresa, risulta difficile accettare un calendario così "stringente".

D'altra parte, una razionalizzazione "ex post" sembra caratterizzare anche le informazioni conservate presso gli *Archivi di Etnomusicologia* dell'ANSC. Questo è l'itinerario che si può dedurre nella catalogazione offerta⁸:

12 agosto: Calimera

12/16/17 agosto: Martano⁹

14 agosto: Galatone, Galatina

15 agosto: Muro Leccese, Corigliano d'Otranto

16 agosto: Gallipoli

17 agosto: Lecce

17 agosto: Bisceglie (Bari)

Quindi, per facilitare il confronto, allineo giorni e luoghi, e affianco i due itinerari annunciati:

Itinerario AEM
(Accad. Naz. di S. Cecilia, Roma)

Itinerario AEC
(Archivio Lomax, New York)

12 agosto: Calimera, Martano

14 agosto: Galatone, Galatina

15 agosto: Muro Leccese,
Corigliano d'Otranto

16 agosto: Martano, Gallipoli

17 agosto: Martano, Lecce

17 agosto: bisceglie (bari)

12 agosto: Calimera

13 agosto: Martano, Galatone

15 agosto: Martano

16 agosto: Martano, Gallipoli

17 agosto: Lecce, Martano, Calimera

17 agosto: bisceglie (bari)

Come si vede, ci sono singolari asimmetrie nei due itinerari e calendari. Innanzitutto, si rilevano alcuni giorni "non attivi": 13 agosto in AEM (Accademia Nazionale di S. Cecilia), 14 agosto in AEC (Archivio Lomax); "buchi" simili appaiono sorprendenti poiché nel corso di quel "viaggio in Italia" il tempo era prezioso: potrebbero essere motivati da circostanze impreviste (eventuali malesseri dei ricercatori, indisponibilità di informatori e luoghi o rinunce improvvisate) di cui però non si ha notizia; effettivamente, Diego Carpitella, nel dialogo con le lamentatrici di Martano, accenna a una momentanea indisponibilità di Alan Lomax (CD1/ tr. 5), ma questo non ha impedito affatto che si realizzasse ugualmente la seduta di registrazione prevista che, infatti, sembra essersi svolta con il solo Carpitella.

Inoltre, si rileva che le registrazioni realizzate a Galatone, in una seduta unica, sono state effettuate in giorni diversi: il 13 agosto in AEC e il 14 agosto in AEM.

Ancora, secondo quanto indicato in AEM il giorno di Ferragosto è stato impegnato a Muro Leccese e Corigliano d'Otranto, mentre in AEC risulta interamente dedicato a registrazioni effettuate a Martano. L'unica data su cui c'è effettiva coincidenza di luoghi è il 16 agosto, speso interamente a Martano e Gallipoli, mentre più oneroso risulta l'itinerario del 17 agosto proposto in AEC, con tre località "toccate". Entrambi gli itinerari si chiudono con l'arrivo a Bisceglie il 17 agosto, ma la coincidenza finale tra i due itinerari e calendari non risolve le incongruenze rilevate.

Anche se le indicazioni fornite dai due archivi non distinguono tra operazioni condotte al mattino, al pomeriggio e alla sera, si può ritenere che nella mattinata del 17 agosto Lomax e Carpitella si fossero mossi da Martano, verso Calimera e Lecce, nell'itinerario proposto in AEC (Archivio Lomax), oppure direttamente verso Lecce, nell'itinerario proposto in AEM (Accademia Nazionale di Santa Cecilia): questo avrebbe evitato una "discesa" da Lecce verso sud, a Martano, e una successiva "risalita" verso nord. Pur non essendo state conservate annotazioni specifiche, poiché risulta in entrambi gli archivi che il giorno prima – 16 agosto – fossero a Martano, è pure ragionevole pensare che i due documentaristi avessero passato l'ultima notte salentina proprio a Martano, oppure a Calimera, che non è lontana, probabilmente dormendo in un alloggio di fortuna, oppure nel loro furgone Volkswagen, come ampiamente ricordato in tutte le narrazioni dell'impresa: da Martano sarebbe stato meno oneroso ripartire in direzione di Lecce e Bisceglie. Ancora, nella documentazione conservata in AEM risulta un solo brano raccolto a Lecce: si tratta dell'"annuncio" di un raccoglitore itinerante di metalli e altri materiali

usati, che dura appena 1 minuto (CD 2/ tr. 28); stando a questa condizione, si potrebbe congetturare che, partiti da Martano, arrivati a Lecce e individuato l'“informatore”, i due documentaristi si siano limitati a posizionare il registratore e aprire il microfono aspettando che il raccoglitore di metalli passasse davanti alla loro postazione, e poi abbiano ripreso rapidamente la loro marcia in direzione nord. Invece, nella documentazione conservata in AEC compare almeno un altro brano raccolto a Lecce, eseguito da un singolo cantore, cui si associa un gruppo corale maschile con accompagnamento di chitarra¹⁰, un assetto performativo che rende più problematica, evidentemente, una registrazione altrettanto rapida.



Lo scenario della rilevazione

L'intera incursione salentina si svolse sostanzialmente in sole quattro località, per un periodo molto breve, sei giorni, come s'è visto. Si potrebbe descrivere questa operazione come un'esperienza di etnografia “d'assalto”, o di “pronto intervento”, limitandosi a segnalare, sarcasticamente, che un soggiorno così breve non può fornire risultati apprezzabili: così facendo, si commetterebbero due errori grossolani. Per indicare il primo è sufficiente ricordare che scopo primario di tutta l'impresa del “viaggio in Italia” era anzitutto produrre i materiali per

incidere i due dischi previsti nel progetto di Alan Lomax concernente la collana denominata *The Columbia World Library of Folk and Primitive Music*, che Lomax stava progressivamente realizzando nel corso del suo lungo soggiorno in Europa. È proprio uno dei due protagonisti a ricordarlo, con franchezza e il consueto “understatement”, segnalando altresì quali furono gli esiti complessivi:

Il ?ne pratico di quest’esperienza con Lomax, è vero, furono i due dischi da produrre, ma poi si colse l’occasione per documentare insieme un quadro più vasto, rappresentativo, di cui si sentiva da tempo la necessità (Diego Carpitella, cit. in Agamennone 1989: 23).

Pure è opportuno ricordare come molte ricerche e rilevazioni del dopo-guerra si muovessero proprio in una prospettiva di “urgent anthropology”: si praticava, cioè, una etnogra?a che tendeva a documentare culture che si pensava fossero minacciate da un imminente pericolo di oblio ed estinzione, sottoposte alla pressione ritenuta insostenibile dell’espansione industriale, commerciale, militare, tecnologica e culturale dell’Occidente, e anche per questo era de?nita “etnogra?a di salvataggio”. Probabilmente quella percezione era appesantita da una “ansia” eccessiva e da una sensibilità “apocalittica”, ma è anche vero che dobbiamo proprio a quella istanza “urgente” una crescita considerevole della documentazione sonora e visuale, nonché delle testimonianze di cultura materiale ospitate in archivi, musei ed esposizioni divenuti ?nalmente numerosi e accreditati. Pure, mi pare si possa ritenere che Lomax e Carpitella fossero estranei a una percezione catastro?sta, ma pure si trovavano ad agire di fronte al rischio che le tradizioni musicali locali fossero considerate come pratiche marginali, prive di autonomia e coerenza, trattate con indifferenza e sottratte a un reale riconoscimento culturale, che potesse garantirne la conoscenza, la tutela e la conservazione.

Inoltre – e qui alligna il secondo errore originato dall’eventuale sarcasmo prima evocato –, i materiali raccolti sono, invece, largamente rappresentativi delle pratiche musicali locali, con esiti talvolta sorprendenti.

Anche la scelta delle località indagate nel Salento, i siti in cui calare lo scandaglio esplorativo, oltre a motivazioni più speci?che o contingenti di cui però non si conserva notizia certa, pur nel brevissimo tempo disponibile sembra rispondere all’intenzione di rilevare le tradizioni musicali locali in maniera suf?cientemente rappresentativa delle peculiarità e differenze presenti nell’area più estesa dell’intera regione salentina: con la vigile supervisione di Giorgio Nataletti, i due documentaristi progettarono e realizzarono una sorta di “carotaggio” che potesse individuare – in maniera assolutamente parziale ma convincente, e anche con ef?caci opportunità comparative – quali pratiche e contesti di interesse musicale fossero riconoscibili in una “pars” molto ristretta, assunta “pro toto” a rappresentare un territorio assai più ampio che si sapeva avrebbe altrimenti potuto esprimere numerose varianti, adattamenti, e pure altre e multiformi peculiarità. Due di quelle località, Calimera e Martano, appartengono ancora oggi alla locale comunità ellenofona: la prima annuncia palesamente questa identità anche nel toponimo; la seconda, allora considerata il cuore della “Grecia” salentina, è forse entrata prepotentemente nell’orizzonte dei due documentaristi anche grazie all’opera di un altro esploratore di suoni e voci, impegnato nella medesima area e già citato, sulla cui opera tornerò in seguito (cfr., in questa sede: 5. “Soglia messapica”). Le altre due località pure risultano connotate da tratti speci?ci. Gallipoli è una città di marinai e pescatori, per vecchia e celebre tradizione: oltre che “bella”, come forse è nel suo stesso nome, è quasi per antonomasia una

città del mare. In?ne, Galatone, poteva ben rappresentare un modello di piccola città dell'interno, con una strati?cazione sociale apprezzabile, cospicua presenza artigianale e ampia popolazione impegnata in attività agricole, pure connotata da un suo peculiare pro?lo urbano per certe architetture residenziali e religiose, e per le memorie concernenti alcune personalità e famiglie del passato locale.

Peraltro, l'azione dei due documentaristi era assai agevole allora, lo scenario socio-culturale consentiva una facile individuazione dei protagonisti e rendeva più ?uida la comunicazione:

Noi arrivammo nel 1954-55, quando il tessuto sociale e culturale tradizionale cominciava appena ad essere "graf?ato" da irreversibili mutamenti. Oggi è sicuramente molto più dif?cile fare esperienze di questo tipo [...]. I livelli di queste musiche erano talmente de?niti che appena ci si "sintonizzava" su quella che poteva essere de?nita sociologicamente la fascia contadina/pastorale o artigiana/paesana, immediatamente il timbro, il modo di suonare e di cantare, i gesti, i movimenti del corpo si rivelavano inequivocabilmente [...] La musica mostra determinati vantaggi nella comunicazione: non ha la complicazione della *parola* che concettualizza con *contenuti e signi?cati*. La sintonizzazione della fascia, senza la puntualizzazione concettuale, già consente di cogliere l'*alea* del documento, per cui è dif?cile prendere lucciole per lanterne (Diego Carpitella, cit. in Agamennone 1989: 26-28).

Dal racconto si coglie la percezione di una società piuttosto stabile, in cui le musiche eseguite costituivano un marcatore sociale molto forte, tale da favorire l'individuazione della provenienza di quanti venivano riconosciuti o proposti come "informatori", e consentire di valutare opportunamente in quale direzione procedere nel corso dell'indagine, grazie anche alla perizia e sensibilità dei due documentaristi, e pure in forza di una rilevante dose di "fortuna:

Peraltro, io e Lomax avevamo in comune lo stesso ?uto indiziario. Poteva accadere che mentre discutevamo con una autorità del paese ci passasse vicino una persona che non era considerata importante, un custode comunale, un contadino che veniva a fare una domanda in Municipio: in questo caso noi ci orientavamo subito verso queste altre fonti più credibili (Diego Carpitella, cit. in Agamennone 1989: 24).

Inoltre, sul terreno, in quegli anni, i due documentaristi cercavano conferme ad alcune intuizioni maturate in precedenti esperienze, erano impegnati nella costruzione di complesse teorie interpretative, e avevano bisogno di un laboratorio in cui sperimentarne la congruenza: il terreno fu quel laboratorio, e l'etnogra?a "d'urgenza" il processo di quella sperimentazione.

Nella Grecia salentina, quindi, la competenza bilingue degli "informatori" locali favorì assai opportunamente i due "fortunati" documentaristi durante il dialogo etnogra?co diretto: in Molise, appena pochi mesi prima, per l'indagine sulla musica delle comunità arbëreshe Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese avevano dovuto avvalersi di un interprete nella comunicazione con gli informatori, soprattutto nel caso di interviste "frontali"¹¹.

La maggior parte del tempo trascorso nel Salento i due documentaristi devono averla passata a Martano, come pure risulta dalle date indicate negli archivi; ben oltre la metà dei documenti sonori acquisiti risulta proveniente da quella località: 44 brani su 79. Quindi, è opportuno evidenziare ancora due tratti assolutamente rilevanti che marcano più nettamente questa

preziosa documentazione:

- a. il piccolo “corpus” martanese, risulta tra i più consistenti dell’intera *Raccolta 24*, la collezione che conserva gli esiti del “viaggio in Italia” di Lomax e Carpitella¹²;
- b. sicuramente, il “corpus” martanese è il più ampiamente rappresentativo delle pratiche musicali locali, come, mi pare, in nessun’altra delle sezioni regionali della *Raccolta 24*.

Perciò, gli esiti del “carotaggio” esercitato in questa località assumono un rilievo senz’altro preponderante nella breve “incursione salentina” e in tutta l’avventura del “viaggio in Italia”.

A quelle realizzate nei quattro paesi indicati si aggiungono alcune registrazioni effettuate, oltre che a Lecce, anche a Galatina, Muro Leccese e Corigliano d’Otranto: si tratta di documenti piuttosto problematici perché, come s’è accennato, gli ultimi tre siti citati non risultano presenti nell’Archivio Lomax di New York, e nemmeno nella catalogazione ufficiale RAI (*Folk documenti sonori 1977*). Le registrazioni relative, insieme con almeno altre dieci effettuate a Martano, sono state individuate nel corso di una successiva ricognizione in archivio (Brunetto 1995 e 2013), ma senza informazioni di corredo se non data e luogo di rilevamento; riscontri recenti, tuttavia, hanno consentito di validare alcune attribuzioni, pur se in maniera congetturale: se ne renderà conto in seguito (cfr. *I documenti sonori*).

Il dialogo etnografo

Alcuni episodi di conversazione tra Lomax e Carpitella e i loro “informatori”, conservati nei nastri concernenti il Salento, possono risultare utili per intendere un po’ meglio quali fossero i modi della etnografia “d’urgenza” esercitata dai due documentaristi, come si ponessero in relazione e come parlassero con i protagonisti incontrati sul terreno, che cosa cercassero oltre quanto proposto nelle prime reazioni, come tentassero di cavarne il più possibile, come misurassero eventuali intuizioni precedenti con quanto emergeva progressivamente dal terreno.

Una prima occasione di grande interesse è stata il singolare incontro con “li cazzatori”, lungo una strada bianca, appena fuori Martano: si trattava di lavoratori specializzati addetti alla costruzione delle strade, che agivano in gruppo, ma in ampia autonomia, frantumando con un martello grosse pietre, riducendole in frammenti utili per costruire la massicciata. L’estrazione e lavorazione della pietra erano attività allora piuttosto diffuse localmente e tali sono rimaste oggi con progressivi affievolimenti e specializzazioni¹³. In particolare, “li cazzatori” incontrati da Alan Lomax e Diego Carpitella producevano il “breccione”, necessario alla realizzazione della massicciata stradale, direttamente sul sito: seduti a terra, battevano e frantumavano grosse pietre con la “mazzola”, e durante il lavoro cantavano in gruppo, nella tipica combinazione polifonica locale definita “a para voce”. La percussione del martello sulla pietra, tuttavia, non aveva una funzione euritmica: l’azione dei singoli operatori era regolata individualmente e non era sincronizzata in un “beat” esplicito e strettamente condiviso; la polifonia vocale dei “cazzatori” non serviva a ritmare e armonizzare gesti d’urto fabbrili, ma era subordinata ad altre valenze, tra le quali il consolidamento del gruppo di lavoro, la conferma di una stretta solidarietà tra maschi giovani e adulti che conducevano abitualmente la medesima attività e non raramente erano legati da rapporti di amicizia, vicinato e parentela; con valenze simili, questa consuetudine di cantare in gruppo è rimasta localmente attiva anche in altre attività di lavoro –

nell'edilizia, per esempio – ?no agli inizi degli anni Settanta del Novecento¹⁴. “Li cazzatori” colpirono molto la sensibilità dei due documentaristi; in particolare, Lomax li ritrasse in numerose fotografie¹⁵ e li ha ricordati in maniera molto affettuosa:

Ad alcuni di questi disoccupati il governo offre un po' di lavoro per le strade. Così in Puglia io seguì i miei amici su una strada bianca di campagna: con il martello rompevano alcuni massi in pietre e per passare il tempo cantavano una canzone amara, arida come il caldo vento d'estate (Lomax 2008: 151).

L'empatia con gli “informatori” è profonda: i “cazzatori” sono percepiti come un gruppo di amici, seguiti nel loro lavoro sulla strada, come se di quel gruppo si facesse parte a pieno titolo. Nel suo racconto del “viaggio in Italia” Lomax propone spesso descrizioni di tipo impressionistico, lasciando emergere le proprie reazioni emotive, e sottolineando frequentemente alcuni motivi di affinità, affettuosa e “mitica”, tra sé e i suoi informatori: in questo senso, la sua narrazione del “viaggio in Italia” ci appare più tenera di quanto non sia possibile rilevare nelle scelte del suo compagno di avventura, che si mostra più prudente e severo, meno euforico ed entusiasta, forse anche per la sua maggiore prossimità alle pratiche osservate. Ma Lomax va ben oltre. La confidenza maturata rapidamente con il gruppo di “cazzatori” gli consente una verifica piuttosto incisiva; da anni – già in America, ma soprattutto nel corso del suo “viaggio” in Europa – lo studioso era molto attento alla valutazione degli stili musicali locali e all'individuazione delle tecniche del corpo messe in atto durante la performance musicale: tra queste, un interesse specifico era rivolto ai processi di tensione o rilassatezza del volto, della gola e dell'apparato fonatorio durante l'intonazione vocale. Proprio a Martano, avendo a disposizione un “campione” assai rappresentativo, Lomax si impegna in un controllo diretto dell'azione dei cantori, tra i medesimi “cazzatori”: uno di loro, non più sulla strada bianca in costruzione ma in un altro ambiente, si cimenta in un canto a voce sola¹⁶, si interrompe, ma Lomax lo sollecita a prolungarne l'esecuzione e quindi, alla fine, lo sottopone a una successione incalzante di richieste. L'intero dialogo è riportato più avanti (cfr. *I documenti sonori*: CD 1/ tr. 16): ne propongo qui una interpretazione. Dopo che il suo testimone ha interrotto il canto, Lomax esordisce con una valutazione comparativa, nel suo tipico “itagnolo”, avendo osservato l'intenso sforzo fisico necessario a quella emissione vocale: “Eh, oh, una cosa, una cosa interessante per ... per comprendere, perché noi non cantiamo come ... in questa maniera. Io vedo che oggi ... nervoso qua? nervoso? ... nervoso?”.

Forse Lomax intende teso (“nervoso”), e probabilmente tocca il collo e il torace del cantore (“nervoso qua?”) per cercare di individuare quali siano le zone di tensione presenti nel suo corpo, come rivela anche il successivo riferimento ai polmoni proposto dagli altri presenti. Al diniego del cantore (“No no ... nervoso? Io? No...”), Lomax insiste: “E come ...canta co ...”. Alla risposta, insoddisfacente e ovvia (“Coi polmoni, lui canta i polmoni. No tremare dici tu ... Canta coi polmoni ...”), Lomax insiste ancora toccando il cantore: “Dove canta ...?”. All'ascolto si intuisce come Lomax gli metta letteralmente ‘le mani addosso’, impaziente, cercando di individuare ancora le zone di maggior impegno muscolare, e si può ritenere che insista a toccare il torace e il collo dell'informatore per saggiarne le tensioni locali. Quindi, lo sollecita di nuovo: “Canta un po'!”. L'informatore riprende a cantare (“Veni veni me disse e ma na massara”), ma Lomax non è ancora soddisfatto, e continua a chiedersi quali siano le zone del corpo maggiormente coinvolte: “Non sento qua! Do... dove?”. Curiosamente, un nuovo informatore annuncia un altro tipo di disagio, ritenendo di poterlo “offrire” alla valutazione dello

studioso, ma non pertinente: “A me mi fa male la testa ...”¹⁷.

Lomax era un uomo esuberante e molto determinato, e approfittava delle circostanze che il terreno gli forniva per verificare le proprie idee: in questo breve dialogo, pur non essendo riuscito a identificare con precisione le aree di risonanza e di pressione muscolare coinvolte nel canto, trova comunque una conferma nella sua analisi “differenziale” sulle procedure dell’intonazione cantata. Sicuramente, aveva individuato un’emissione vocale sorretta da una tensione piuttosto elevata, come in effetti è in molte pratiche vocali della Penisola italiana e altre regioni del Mediterraneo, e questo deve averlo indotto a verificare le condizioni, con una certa insistenza. Come s’è detto, nel nastro si sente la voce di un altro cantore che accusa un mal di testa: si potrebbe forse intendere questo lieve disagio come una conseguenza dello sforzo vocale protratto per numerosi minuti, oppure, sospettando una certa insofferenza alla incisività del documentarista texano, come una reazione alle sue pressanti domande. D’altra parte, Lomax aveva già accumulato una consistente conoscenza degli stili di canto locali e relativi modi di emissione vocale, in Europa e negli Stati Uniti, e poteva mettere in campo, agevolmente, una ampia percezione comparativa, attingendo alle sue diverse e numerose esperienze. È probabilmente grazie a queste valutazioni, veloci e pressanti, che cominciava a intuire e mettere a punto, lentamente, le griglie tassonomiche che l’avrebbero condotto, nel decennio successivo, alla composizione del suo *opus maximum* (Lomax 1968).

Con i suoi amici “cazzatori” e con gli altri informatori Lomax parlava “itagnolo”, come s’è detto, una lingua franca elaborata da lui per facilitare la comunicazione¹⁸, che spesso suscitava immediata simpatia nei suoi interlocutori¹⁹. Aiutato dal suo itagnolo, e dal supporto di Carpitella in qualità di interprete nei momenti più difficili, Lomax si mostra generalmente rispettoso e accondiscendente con i suoi interlocutori, tranne pochi interventi, più imperiosi, con informatrici occasionalmente riluttanti o timide²⁰.

Diego Carpitella ha ricordato la facilità di approccio del suo compagno di “viaggio”, la disinvoltura nel rapporto con gli informatori:

Quando cominciammo quel viaggio in lui era evidente la curiosità, e mostrò subito una notevole efficienza operativa; possedeva una tecnica del *raccogliere*, nella individuazione delle fonti e nell’acquisizione delle informazioni ... aveva già un “mestiere”, da etnologo, da etnomusicologo [...] aveva una sistematicità d’approccio che si rivelò utilissima nel sollecitare gli informatori (cantori e suonatori). Qualche volta abbiamo avuto dei contrasti sul modo di coinvolgere gli esecutori: spesso conoscere la psicologia e i comportamenti della gente del proprio paese (nel mio caso) complica le cose; per Lomax invece, in quanto “forestiero”, il contatto era più disinvolto ed esuberante. Comunque, non appena si creava un clima di confidenza e di curiosità reciproca, emergeva allora il patrimonio di musica tradizionale degli informatori. [...] Qualche volta io facevo da interprete, il che mi creava non poche difficoltà; risultava problematico rendere verbalmente il senso di alcune sue tipiche espressioni gestuali [...] Certe volte Alan pretendeva l’immediata traduzione di espressioni dialettali molto particolari che non potevano essere riportate facilmente. Ma comunque Lomax si faceva capire bene, in questo la musica lo ha aiutato moltissimo perché ogni tanto prendeva la chitarra e si metteva a suonare cantando canzoni di cow boys (Diego Carpitella, cit. in Agamennone 1989: 23-26).

Nel corso della breve incursione salentina, Lomax aveva sicuramente compreso come lo

scenario martanese potesse fornire un'occasione privilegiata per esaminare le diverse espressioni della "vita musicale" di "quel" villaggio:

Questa città, Martano, che sembra una rovina bizantina, ha una vera passione per la musica – qui la musica accompagna ogni forma di lavoro e di tempo libero – e durante le feste i piccoli, scuri uomini di Martano indossano i vestiti della domenica, che devono durare quanto le loro vite, e vanno al bar a bere un bicchiere di vino, e muovono la testa silenziosamente contenti quando due o tre compagni si scambiano stornelli (Lomax 2008: 150).

L'euforia dell'esploratore può averlo indotto a vedere rovine bizantine dove forse prevalgono altre architetture; riesce, invece, a cogliere e rappresentare efficacemente la separatezza della sociabilità maschile rispetto alle procedure dell'incontro femminile, cui s'è già fatto cenno. Probabilmente ha potuto incrociare davvero gli uomini che indossavano il vestito della festa, domenica 15, Ferragosto e ricorrenza dell'Assunta, festa grande a Martano²¹: l'itinerario AEC (Archivio Lomax) indica che tutto il giorno fu speso proprio a Martano. E avrà pure cenato in qualcuna delle numerose *puteche* martanesi²², luoghi di ristorazione paesani, cantine in cui si serviva vino e un po' di cucina, dove può effettivamente averli osservati e ascoltati mentre bevevano e cantavano tra loro. E Martano è pure centrale, in maniera sorprendente, nelle sue premonizioni visionarie intorno a una possibile radiofonia democratica e rispettosa delle differenze culturali:

Un giorno o due dopo, a Martano, paesetto di coltivatori di tabacco a sud di Lecce, una vera e propria folla prenderà d'assalto il bar Atena, in un'ora in cui di solito tutti gli instancabili lavoratori di Martano schiacciano un sonnellino. L'Atena ha la più grossa radio del paese. Arriva la guardia e, mentre si fa strada tra la folla, chiede: "Ma che vi prende? Siete impazziti?". Qualcuno dice: "Ci sono i nostri ragazzi sulla radio. Cantano le canzoni di Martano. In greco". "Sentili", grida un altro, "Non è uno dei soliti cori. Siamo noi. È Pantalèo, Turi e Leonardo che cantano quella vecchia canzone della mietitura. E fa l'effetto d'una banda (Lomax 1956b: 81 e 82).

Lomax redasse quel testo quando era ancora in Europa e sperava in una sua maggiore presenza nella radiofonia italiana, auspicando che la radio riuscisse a trasmettere abitualmente le musiche di interesse locale raccolte sul terreno. E perciò immaginava che così fosse, con i martanesi attaccati alla radio²³ per ascoltare le registrazioni sonore realizzate durante il "viaggio in Italia". Nelle numerose verifiche condotte per la preparazione di questo volume non sono stato in grado di valutare se, effettivamente, i martanesi fossero accorsi ad ascoltarsi alla radio. Tuttavia, nella rievocazione della sua "visione" radiofonica Lomax cita i nomi di alcuni informatori martanesi: Pantalèo è assai probabilmente Pantalèo Giammaruto, Turi potrebbe essere Luigi Turi, oppure Turi Lisi, Leonardo è forse Leonardo Donateo, tutti presenti nelle registrazioni martanesi e ritratti nelle fotografie scattate da Lomax²⁴. E a proposito del bar Atena, chi legge potrebbe pensare che quella denominazione fosse un mero espediente narrativo, di pura invenzione, esemplato sulla identità greca del paese, ma non sembra sia andata proprio così: a Martano è effettivamente esistita, fino alla fine degli anni Cinquanta del secolo scorso, una Caffetteria "Atena" che alloggiava, davvero, un grosso apparecchio radio, utilizzato anche per ascolti riservati delle trasmissioni di Radio Londra durante la guerra²⁵.

Come si vede, nella narrazione delle proprie imprese Lomax imbastiva molto efficacemente le

memorie dirette della sua etnografia “d’urgenza” con i fondamenti progettuali del suo lavoro.

Anche Carpitella riesce a realizzare un “incontro ravvicinato” particolarmente interessante, ancora a Martano: vi si imbatte in due lamentatrici (“rèpute”, “chiancimuerti”) che eseguono diverse riprese di “moroloja”²⁶ e si intrattengono in una complessa conversazione con lui. Il tono del dialogo è affettuoso, talvolta ludico: si percepisce agevolmente una curiosità reciproca tra le “informatrici” e lo studioso²⁷, nella frequente alternanza di dialetto romanzo, durante il dialogo, e dialetto “grico”, per l’esecuzione dei frammenti di lamento funebre. Il confronto suscita spesso il riso e assume modi giocosi. L’intero dialogo è riportato più avanti (cfr. *I documenti sonori*: CD1/ tr. 5): propongo qui la trascrizione di pochi passaggi con alcune riflessioni. Carpitella chiede informazioni sull’oscillazione laterale del fazzoletto impugnato a braccia distese, esercitata su un asse orizzontale da sinistra a destra e viceversa, e governata da una misura binaria:

Carpitella: *Oh, il fazzoletto sempre così?*

lamentatrici: Sempre così, sempre così!

Ma perché così?

Le lamentatrici rispondono che quella azione serve a “dare la battuta” e a “dare l’aria”, vale a dire a stabilizzare l’azione del corpo e l’andamento metro-ritmico, nonché a favorire l’intonazione cantata:

E perché così se dae la ... la battuta

... *la battuta*

... la battuta e puru se dae l’aria ... perché se deve regolare se deve regolare, no? ... se no comu lavori, comu lavori così!

... *ah, ho capito*

... certe parole ... certe parole ca te fanne chiàncere [piangere] tutte quante

... va bene va ...

Poi Carpitella richiama una sua precedente esperienza personale, cui le due interlocutrici replicano divertite:

Io ... io quando sono stato in Abruzzo, c’erano altre due donne che facevano [...] no diverso ...

l’aria ... è diverso, ma io mi sono messo nel letto con le candele, però ... ho fatto il morto ...

Ah ... (risate)

per mezz’ora ...

... (risate)

Si può ritenere che questa “confessione” abbia forse contribuito a “sciogliere il ghiaccio”, a mettere a loro agio le informatrici che in seguito rispondono con prontezza a tutte le domande, segnalano come l’uso rituale del pianto fosse all’epoca ancora attivo, pur se in declino, e giudicato assai impegnativo e faticoso, descrivono tempi, luoghi e itinerari della cerimonia del pianto (*Iu visetu*, in dialetto romanzo) negli usi greco-salentini. Ma potrebbe non essere stato necessariamente così: le lamentatrici erano due “specialiste”, conoscevano benissimo il fatto

loro, erano in grado di eseguire il pianto sia nel dialetto “grico” che in quello romanzo, e di reagire coerentemente all’italiano dell’osservatore esterno. Quel confronto di esperienze costituisce, piuttosto, uno scambio alla pari, tra specialisti, appunto, lo studioso da una parte, le lamentatrici dall’altra; queste ultime sono talmente sicure di sé e disinvolute che alternano le risposte alle domande poste dallo studioso, con l’esecuzione di versi in “grico” di cui forniscono immediatamente la traduzione nel dialetto romanzo, più comprensibile, senza attendere la richiesta relativa, e parlano di sé in terza persona, offrendo il loro “sapere” e “fare” come se fosse un repertorio “oggettivo”, una tradizione e un agire che si possono ben raccontare nei tratti più rappresentativi:

Carpitella: *Ma il pranzo non si fa mai?*

lamentatrici: No il pranzo no no

Non si fa mai il pranzo

Quando quando quando parlane e dicone:

“Cheretimmata ambie su o sposo-su (Ha mandato saluti lo sposo)

ca se li saluti te mandau lu sposu

e cheretimmata ambie su o sposo-su

ce sa ... s’ambiezze pu si strata (te li mando dalla strada)

ipe rispuse ca rispuse na mi to mini jamacà” (disse di riferire di non aspettarlo affatto)

Segni?ca quasi “Disse cu gli dici alla sposa

La conversazione si conclude, momentaneamente, con una proposta affettuosa ma per nulla subalterna; una delle due informatrici richiama lo studioso al suo compito, reso possibile dalla testimonianza acquisita: “Mò signuria, l’ha ‘ntisu lu lamentu ... pò scrivere tantu”. Questa formula di congedo, tuttavia, non esaurisce effettivamente il dialogo perché è strettamente agganciata a un’ulteriore sequenza di versi: una volta innescata la rievocazione del rito, i suoi modi e contenuti interni (versi, pro?li melodici, processi cinesici, temi narrativi, memorie dei luoghi, delle persone, famiglie e vicinato) emergono impetuosamente e impegnano totalmente lo spazio dialogico, nel fare delle due specialiste:

Mò signoria l’ha ntisu lu lamentu. Pò scrivere tantu

Addhai ca te vai sposuta

non è locu pe’ tornare

ddhai stannu ricchi e poveri

sai le doti te l’ha dare

(Adesso lei ha ascoltato il lamento, e ne può scrivere tanto. Là dove vai, sposa/ non è un luogo da cui si può tornare/ là ci sono i ricchi e i poveri/ e il corredo non ti serve)

E quindi apprendiamo che Lomax in quell’occasione non era presente perché indisposto e si intuisce che lo stesso Carpitella intendesse annotare i versi cantati, probabilmente per un controllo più meditato o una conservazione più sicura, ma non mi pare rimangano esiti di questa intenzione, se non nella sola traccia acustica della registrazione:

Carpitella: *Queste parole poi gliele devo dire al professore, le voglio eh?*

lamentatrici: Tutte quante?

Dopo ...

Quante parole ave!

... perché poi lui sta male oggi
C'hannu tante ... tante parole

Lo scambio con Carpitella, come si vede (e si sente nel documento sonoro), divertì molto le lamentatrici salentine, e lo stesso studioso sembra piuttosto compiaciuto nel raccontarne. All'inizio si riferisce a una precedente esperienza realizzata in Molise – non in Abruzzo²⁸ – insieme con Alberto Mario Cirese, presso le comunità arbëreshe: a Ururi, nel Basso Molise, per venire incontro a una esplicita richiesta delle lamentatrici locali – che altrimenti non sarebbero riuscite a “piangere” in assenza del morto – Carpitella si vide costretto a stendersi su un tavolo tra le candele che vi erano state disposte intorno, e a restare immobile fingendosi morto, mentre le donne, normalmente, piangevano. Allora, diversamente da come sembra raccontare alle lamentatrici salentine, non ne fu per nulla compiaciuto: anzi, al momento di scendere dal tavolo si mostrò assai sollevato che tutto fosse finito e si rifiutò decisamente di ripetere la “funzione”, annunciando che mai più avrebbe sperimentato simile esperienza²⁹. In Molise – pochi mesi prima, nel maggio dello stesso anno – si trattava di mettere in atto una energica sollecitazione all'avvio del rito, un suo “innesco” forzato, allo scopo di documentarne le espressioni cantate e osservarne posture e modi cinesici: pur attivato artificialmente, in seguito a una richiesta e a un'azione esterne (la “funzione” del ricercatore sul terreno ... e sul tavolo, disteso e immobile, tra le candele!), il pianto poteva andare avanti e auto-alimentarsi in forza di una parziale autonomia psicologica ed emotiva dei modi performativi iscritti nella cornice rituale, e conservati profondamente nelle memorie del corpo³⁰. Nel Salento, invece, la medesima esperienza aveva completamente cambiato di senso – dal disagio originario, in Molise, all'intenzione ludica – divenendo un efficace tema narrativo di scambio con le informatrici, nella prospettiva di mettere in rilievo gli aspetti esperienziali comuni – alle informatrici e al ricercatore – per facilitare il dialogo e ridurre le distanze, scongiurando così una eventuale ripetizione della “funesta” funzione molisana. E ancora, se in Molise le lamentatrici incontrate erano interpreti occasionali e testimoni di una pratica in declino, nel Salento le lamentatrici di Martano erano interpreti “professionali” (specialiste) di un rito che all'epoca risultava vivo e ancora praticato: questa condizione favorì senz'altro la facilità e rapidità delle loro reazioni alle istanze del documentarista.

Nella interlocuzione con le medesime informatrici emerge un altro motivo di interesse, la possibile analogia tra *lamento* e *ninna nanna* (CD 1/ tr. 9):

Carpitella: *Come mai?*

Lamentatrici: *Securu ca lu piccinnu lu porta 'n brazze e face cusì: “na na”*

No, no, io sono d'accordo su questo, però una cosa, una mia, una mia curiosità, ecco ...

comemai lei, appena ha fatto, ha cominciato la ninna nanna, ha fatto lo stesso movimento: così

...

te lu visetu, peché ha pijatu lu fazzulettu ...

... no perché un po' ...no perché la ninna nanna forse

no portava lu miu bambinu no, quiddhu ca l'ha purtatu era fattu nanna nanna

... è un po' vicino al lamento, la ninna nanna... è come un lamento la ninna nanna?

... e sì e comu no?

è come un lamento ...

...ete nu lamentu te lu piccinnu securu già securu sì, comu nu lamentu te sonnu ca vedi ca lu piccinnu no 'mpanna te sonnu ... no 'mpanna te sonnu? eh eh ... [è come un lamento del bambino, sicuro, come un lamento di sonno, quando vedi che il bambino non si addormenta] *ah, quindi è un po' come un lamento ...*

e securu securu securu, senza lamentu quiddhu 'mpanna? Quiddhu po' cu lu lamentu dorme lu piccinnu, no? Quiddhu lu lamentu ca face, poi allora ... [sicuro, sicuro, senza lamento quello si addormenta? Quello, poi, con il lamento dorme, il bambino, no?]

Anche in questo caso lo studioso prova a “testare” sul terreno – come abbiamo visto nel fare di Lomax – alcune sue ipotesi: Carpitella aveva probabilmente cominciato a intuire certe analogie tra i due generi (e) nel corso delle sue ricerche precedenti. Nella reazione delle informatrici alle sue domande, Carpitella sembra cercare una conferma a una sua percezione della ninna nanna, in cui individuava forti analogie con la lamentazione; in queste due espressioni femminili i tratti comuni sono rilevabili nella comune struttura litanica, basata su una sola frase monostica, iterabile e variabile ad libitum, secondo le necessità della versificazione; nella cinesica ondulatoria binaria che orienta la relazione con il bambino³¹, e nell'oscillazione laterale binaria del fazzoletto, durante l'esecuzione del lamento; infine, nella comune azione “incantatoria”, per favorire il progressivo ottundimento della reattività emotiva e motoria, volta a indurre il lento scivolamento dei bambini nel sonno (ninna nanna), e a lenire l'urto del cordoglio esasperato per la perdita, nel lamento funebre.

Questa percezione era già emersa nel corso dell'indagine sulla lamentazione funebre in Basilicata, nel 1952, con Ernesto de Martino, e nella osservazione di altre espressioni femminili raccolte nel Molise albanofono nella primavera del 1954, con Alberto Mario Cirese, pochi mesi prima di avviare il “viaggio” con Lomax: per Carpitella, quindi, si trattava di un'intuizione piuttosto acerba, che forse richiedeva ulteriori verifiche e conferme sul terreno. Nella sua veloce riflessione sulla musica popolare del Molise, pubblicata a ridosso del “viaggio in Italia”, si era già espresso a tal proposito:

Un comune denominatore, non solo di arcaicismo, è possibile invece riscontrare nei lamenti funebri e nelle ninne-nanne: la cosa è piuttosto logica, considerando che si tratta dei momenti più critici dell'esistenza, e che quindi maggiormente conservano gli aspetti tradizionali (Carpitella 1955a: 21-23).

Dunque, se si escludono alcune espressioni cerimoniali, gli interlocutori sembrano dialogare in una condizione di sostanziale parità, secondo i modi di un'interazione amichevole. Le lamentatrici sono celebranti di un rito particolarmente sensibile nella vita locale, conoscono molto bene il fatto loro e amministrano un sapere esclusivo: perciò, il dialogo con lo studioso esterno procede spedito, disposto sul giusto binario; pur in un tempo breve, si innesca una condizione reciproca tra i “dialoganti”, nella sicurezza dello scambio: le specialiste del pianto forniscono al ricercatore alcune informazioni di cui esse soltanto sono in possesso, che consentiranno allo studioso di scriverne, come è suo mestiere. L'unico testimone del dialogo sembra essere un bambino piccolo, a giudicare da alcuni suoi brevissimi episodi di pianto e da una tenera cantilena che si intende sullo sfondo acustico.

Pure se gran parte della documentazione ha provenienza martanese – e questo ovviamente ha contribuito a favorire una più estesa rappresentatività socioculturale delle musiche acquisite in quella località, come si vedrà oltre –, anche negli altri siti i due documentaristi mettono a segno una raccolta pro?cua. A Gallipoli, nel corso di una sola seduta di registrazione, si imbattono in un nutrito gruppo prevalentemente maschile, piuttosto coeso; anche in questa località gli “informatori” propongono canti in combinazioni vocali prevalentemente polifoniche, ma integrate da uno stabile e consistente sostegno strumentale che non si rileva, invece, nelle altre registrazioni salentine del “viaggio in Italia”: i versi cantati presentano numerosi riferimenti a luoghi, metafore e ambienti riconducibili all’esperienza del mare, senza che questa condizione autorizzi ad ascrivere, necessariamente, quei documenti sonori a un fare e un repertorio esclusivi di pescatori e gente di mare. Nei materiali gallipolini l’azione di gruppo è costante: non emergono monodie a voce sola.

A Galatone rilevano una singolarissima esplosione carnevalesca nel pieno dell’estate, emersa nel fare di alcune personalità e famiglie locali, protagoniste del Carnevale cittadino e, come si vedrà, assai impegnate anche nelle competizioni elettorali coeve al “viaggio in Italia” di Lomax e Carpitella; pure, raccolgono espressioni diverse della ritualità domestica e familiare (ninne nanne e lamenti funebri), canti di corteggiamento e del lavoro femminile, una preziosa versione del canto devozionale denominato “Lu santu Lazzaru”, tipico del periodo pasquale. E, ?nalmente, registrano una formidabile *pizzica-pizzica*, l’unica testimonianza di questa danza in tutta la documentazione salentina del “viaggio in Italia”.

A Calimera rilevano espressioni maschili in parte riconducibili all’esperienza della coscrizione militare e alla sociabilità maschile; pure, raccolgono numerose testimonianze di pratiche femminili: il canto eseguito in gruppo durante la lavorazione del tabacco, versioni locali di canzoni composte da celebri poeti greco-salentini ed espressioni della ritualità domestica e familiare.

In tutte le località “esplorate” i due documentaristi riescono a intercettare scenari sociali fortemente compatti, di cui colgono le espressioni musicali più rappresentative:

- a Calimera prevale l’azione femminile, di matrice contadina: le donne che cantano erano impegnate prevalentemente nella lavorazione del tabacco³²;
- a Galatone emerge soprattutto l’opera di persone e gruppi familiari fortemente impegnati nelle cerimonialità comunitaria; si aggiungono espressioni di sicura matrice contadina, insieme con testimonianze di pratiche devozionali a gestione artigianale e urbana;
- a Gallipoli prevale una costante e compatta azione di gruppo, forse integrata anche da una solidarietà costruita nell’esperienza del mare;
- a Martano le espressioni cantate durante il lavoro e le testimonianze della lamentazione costituiscono i documenti forse più rappresentativi; un’estesa esperienza del canto di gruppo, maschile e femminile, implica la presenza di una sotterranea disponibilità alla combinazione polifonica, che si con?gura come una sorta di “habitus” culturale.

Sembra quasi che Lomax e Carpitella abbiano potuto, o saputo, agire “a colpo sicuro”, riuscendo a individuare in ogni sito gli informatori più accreditati e le pratiche più attive, non raramente connotanti la sociabilità e ritualità dei singoli siti: in nessun altro luogo avrebbero

potuto cogliere una così clamorosa intrusione carnevalesca nella torrida estate salentina, se non a Galatone, ma quella irruzione era l'effetto di un fare locale fortemente sedimentato, di una consuetudine che copriva numerosi decenni e si mantiene viva ancora oggi, dopo sessanta anni, nell'avvicinarsi di almeno quattro generazioni; e pure costituiva un'eco vivace di vicende sociali e politiche proprie ed esclusive di quella località, che nella cornice carnevalesca avevano trovato un risuonatore molto efficace. Abitudini tenaci, dunque, che emergevano con facilità non appena si diffondeva la notizia dell'imminente arrivo di un "americano" a "caccia di canzoni". A questa disinvoltura di approccio e facilità di ripresa può aver contribuito anche la mediazione di qualche autorità locale: si è visto che alcuni sindaci erano stati opportunamente messi in "pre-allarme" dal *dominus* del CNSMP, Giorgio Nataletti, ma si è pure ricordato come Lomax e Carpitella si permettessero il lusso, frequentemente, di disdegnare la rappresentanza istituzionale per seguire il richiamo del loro comune "aiuto indiziario".

I due documentaristi erano sicuramente euforici nel loro fare, entusiasti, ben consapevoli di vivere un'esperienza straordinaria e godere di una buona dose di fortuna nel trovarsi impegnati in quell'impresa. Ma anche gli informatori, i testimoni delle tradizioni musicali osservate, i cantori e gli strumentisti partecipavano al gioco e alle trame del "viaggio in Italia" con fiducia e accondiscendenza, condividendo la medesima tensione dialogica. Lo si rileva in frequenti esortazioni e richieste rivolte ai documentaristi prima di avviare l'esecuzione, o al termine, che pure indicano una netta consapevolezza della distinzione dei ruoli, nel corso della ripresa sonora³³.

Questa reciprocità, un rapporto quasi alla pari, emerge anche nel franco riconoscimento di momentanei vuoti della memoria, da parte degli stessi esecutori locali ("No tengu mmente de quisti mò ..."), che pure reclamano un accesso diretto ai "ferri del mestiere" ("ave canti là ddentru?"): probabilmente, indicando il registratore, l'informatrice chiede se ci siano "canti là dentro" e nella sua voce si può forse cogliere una nota di insoddisfazione sulla buona riuscita della registrazione, con una implicita richiesta di ripetere l'esecuzione (CD 1/ tr. 8).

Al termine della breve e impetuosa incursione salentina, lo scambio appare dunque soddisfacente: i documentaristi ottennero quello che cercavano, portarono a casa materiali che andavano ben oltre le attese originarie, e vissero una settimana dell'anno più felice della loro vita; cantori e strumentisti locali offrirono generosamente le loro musiche a persone curiose, rispettose, amabili e sorridenti, si "esibirono" di fronte ad apparati tecnologici con cui avevano ben scarsa conoscenza, si trovarono improvvisamente al centro di un interesse originato da enti e personalità autorevoli che avrebbe alimentato proiezioni assai lontane dal territorio salentino, e vissero anch'essi un tempo molto intenso e appassionante.

I due documentaristi hanno ricordato così i termini di quello scambio:

"Le persone volevano cantare, e quando avevano finito, [Diego] le faceva sentire felici e orgogliose di averlo fatto" (Alan Lomax)³⁴.

"In fondo si trattava di situazioni che suscitavano curiosità e simpatia. La gente avrebbe voluto sempre che poi si rimanesse" (Diego Carpitella)³⁵.

E nel racconto di alcuni testimoni – informatori e protagonisti di allora, oggi molto anziani –

Mercoledì, 27 Marzo 2019 07:57
Di Maurizio Agamennone

af?ora ancora il ricordo di Alan Lomax, a distanza di decenni; l'opera del "cacciatore di canzoni" emerge da un'aura mitica, ormai, plasmata sulla nostalgia della giovinezza svanita e alonata dall'eco di una euforia vivace, sperimentata insieme con persone davvero esuberanti e testimoni di una nuova esperienza di libertà, di cui Lomax, l'"americanu", è stato uno degli al?eri più persuasivi: "Eh, ?ju, allora sì, che abbiamo cantato, quando vinnera li americani" (Lucia A. De Pascalis)³⁶.



Note

1 Traggio le informazioni che propongo da Brunetto 1995: 125-147; nel corso di questa ricognizione, il cui avvio risale ormai a venti anni or sono ed è "in ?eri" ancora oggi, Walter Brunetto ha identificato numerosi documenti sonori di cui non si aveva conoscenza e non erano catalogati in *Folk documenti sonori 1977*, il volume che costituiva l'inventario uf?ciale della RAI, allora.

2 Non sono riuscito a trovare traccia di un'eventuale replica da Martano, presso il locale archivio comunale e presso l'Archivio dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia. Invece, il sindaco di Locorotondo, avvocato Mario Conti, rispose cortesemente, a cose fatte, in data 8 settembre 1954, ringraziando il "Direttore del Centro Naz. Studi di Musica Popolare", e informando anche sulla reazione locale "alla bella iniziativa di codesto Centro, che tanto interesse ha suscitato specie tra la nostra semplice e laboriosa popolazione rurale, la quale è gelosa conservatrice dei nostri canti popolari tradizionali". E pure manifestava una precoce sensibilità di "patrimonializzazione": "Con l'occasione mi piacerebbe conoscere se la raccolta dei nostri canti popolari verrà radiodiffusa ed eventualmente in quale periodo, e se questo Comune può avanzare richiesta di copia di detta raccolta su dischi ed a quali condizioni" (Lettera del sindaco di Locorotondo al Direttore del CNSMP, 8 settembre 1954 [Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Postunitario, Carteggio, Anno 1954-55, Titolo X Attività culturali, 6 Centro Nazionale Studi di Musica Popolare]).

3 A fronte di questa ricostruzione del viaggio, Anna Lomax, la ?glia del ricercatore texano, propone un racconto diverso, ricordando una inattesa e breve visita del padre a Positano dove lei e la madre risiedevano durante il "viaggio in Italia": "Alan apparve con Diego una sera di agosto [1954], venivano dalla Calabria e stavano andando in Puglia. Registrarono allora le canzoni dei lavoratori e dei mulattieri di Montepertuso, e di notte una tarantella di pescatori, che suonavano nacchere, tamburelli, conchiglie. Mio padre rimase con noi due o tre giorni, mi fece un esame di italiano e di storia locale e ci portò in gita a Paestum" (Lomax Wood 2008: 12). Nel catalogo RAI le registrazioni effettuate a Positano, di cui Montepertuso è una frazione in quota, sono rubricate con la data 31 dicembre 1954: tra queste, in effetti, risultano esserci un brano eseguito con il tritone (conchiglia), canti di portatori e "grida ed incitamenti all'asino", e diversi altri brani cantati con sostegno di scacciapensieri e tamburo a cornice (*Folk documenti sonori* 1977: 318 e segg; cfr. pure Brunetto 1995: 181 e segg.).

4 La sindrome – o maledizione – del furto di materiali manoscritti e inediti ha aff?itto anche altri viaggiatori e narratori italiani ed europei, in quegli anni e più tardi: Pier Paolo Pasolini era molto preoccupato che gli venissero sottratti materiali "in corso d'opera", soprattutto dopo che la stessa disavventura era capitata a un altro narratore e artista, che pure era a lui vicino per remoti interessi "meridionalistici"; così ne ha testimoniato Graziella Chiarcossi Cerami, sua cugina, in relazione al processo compositivo di *Petrolino*, l'ultimo romanzo incompiuto: "Pier Paolo, andando spesso a lavorare alla torre di Chia [frazione di Soriano nel Cimino, in provincia di Viterbo, dove Pasolini si ritirava spesso a scrivere e studiare], a settembre 1974 sentì la necessità di proteggere da eventuali ruberie il romanzo e mi fece fotocopiare le pagine che aveva scritto ?no a quel momento. Aveva timore che si ripetesse quello che era successo tempo prima a Carlo Levi, di cui un manoscritto era andato perduto per furto dell'automobile" (Chiarcossi Cerami 2014, p. 25). Diversi anni dopo il viaggio di Lomax e Carpitella, anche Guido Ceronetti – a sua volta protagonista di un altro epico e lungo "viaggio in Italia", realizzato a bordo di treni e autobus pubblici, tra il 1981 e il 1983 – subì indebite sottrazioni di manoscritti, nel corso del suo lungo vagabondare per la Penisola: "Sull'esempio dell'esilio di Sant'Elena, tutti si sentivano Eroi Solitari. (Così anche Guglielmo Pepe, citato mio quad. Leopardi 2, perduto per scippo a Trani)." (Ceronetti 2014: 357). E pure Patrick Leigh Fermor, maestro infaticabile di camminatori e "viaggiatori d'occidente", si trovò a patire il furto di alcuni suoi preziosi fogli e diari, rischiò di subire altri prelievi impropri da parte di occasionali e bizzarri compagni di viaggio, fortunatamente sventati, e patì la distruzione de?nitiva dei materiali lasciati in deposito

durante la guerra: una perdita assai dolorosa, “come una vecchia ferita quando piove” (Fermor 2015: 15).

5 A proposito di quel furto, Goffredo Plastino è più preciso: “Quasi tutti i quaderni tranne due, il primo e l'ultimo scritti in Sicilia e in Campania [...] sono stati rubati nei pressi di Caggiano (Salerno): erano conservati in una borsa che qualcuno porta via dal furgone Volkswagen di Lomax (Plastino 2008: 32).

6 Come già detto, tutta la storia è un garbuglio quasi inestricabile, di cui si è occupato, ancora, Walter Brunetto, che ha ulteriormente approfondito le numerose problematiche concernenti la catalogazione, conservazione e archiviazione della *Raccolta 24* degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (Brunetto 2013).

7 Immagini di contenitori delle bobine, con annotazioni manoscritte di Lomax, sono in Lomax 2008: 46 e 47.

8 *Folk documenti sonori 1977*: 335-342; Brunetto 1995: 139-147. Come ha opportunamente rilevato Walter Brunetto, la catalogazione dei materiali conservati presso il CNSMP è stata effettuata, oppure coordinata e diretta, da Giorgio Nataletti, sulla base di annotazioni e appunti conservati a corredo dei documenti entrati in archivio; tuttavia Nataletti non era presente quando i materiali sonori furono effettivamente acquisiti (Brunetto 1995 e 2013): perciò, le sue operazioni di riordino sono lontane dalla memoria diretta della registrazione sul terreno. Carpitella, per parte sua, non sembra aver svolto un ruolo rilevante in questo processo di catalogazione interna dei materiali conservati dal CNSMP. Alan Lomax, al contrario, ha potuto provvedere personalmente ad analoghe operazioni di riordino del posseduto, presso il suo archivio di New York, muovendo direttamente dai materiali da lui stesso conservati: perciò, nelle procedure di riordino e catalogazione, si può ritenere che abbia tratto un effettivo giovamento dalla sua memoria delle operazioni condotte sul terreno e dalla disponibilità di proprie annotazioni personali, pur parziali e “veloci”.

9 Nel catalogo RAI le date concernenti le registrazioni effettuate a Martano non sono definite e separate nei singoli giorni, ma indicate con la stringa complessiva 12/16/17 agosto, senza che se ne possa dedurre con esattezza quali brani siano stati raccolti in quali giorni (*Folk documenti sonori 1977*: 335, 340 e 341).

10 Il brano in questione dura anch'esso poco più di un minuto, intitolato “U pulice”; se ne indicano gli esecutori: “cantato da Antonio Perulli, con coro maschile e Mario Sepino alla chitarra” (*Italian Treasury. Puglia: The Salento*, a cura di Goffredo Plastino, CD 82161-1805-2, Rounded Records, 2002, tr.19). Questo brano non risulta presente in AEM.

11 L'interprete molisano fu il maestro Nicola Savino che aveva sposato Rosolina Cirese, cugina di Alberto Mario (Agamennone, Lombardi 2005).

12 In effetti, nella località di Alimena, in Sicilia, risultano essere stati raccolti 50 brani, poco più che a Martano, quindi; questo, perciò, dovrebbe essere il “corpus” locale più consistente di tutta la *Raccolta 24*, ma comprende prevalentemente canti di lavoro, balli e musica strumentale; gran parte di queste registrazioni non risulta nel catalogo RAI (*Folk documenti sonori 1977*) ma

sono state individuate e catalogate successivamente da Walter Brunetto (1995: 125-133); anche la documentazione acquisita a Ceriana, nel Ponente ligure, pur inferiore, si avvicina alla consistenza del “corpus martanese” per quantità di brani, ma comprende soprattutto canzoni narrative eseguite con i modi tipici della polifonia cerianese, e poche danze con organici diversi. La documentazione martanese, perciò, si conferma per essere la più diversi?cata e rappresentativa della “vita musicale di un villaggio”.

13 L'estrazione avveniva in cava, soprattutto nella lavorazione di due tipi di pietra. Una più “morbida”, la cosiddetta “pietra leccese”, era utilizzata prevalentemente nell'edilizia: è il materiale con cui sono stati elaborati i più diversi “trion?” del barocco leccese e salentino; la cosiddetta “chianca”, ampia lastra di pietra, costituisce il materiale primario per la lavorazione della pietra leccese. Le maestranze assumevano compiti e specializzazioni speci?che: “li serratori” erano operatori impegnati in coppia, con un attrezzo denominato “lu serracchiu”, una sega di metallo con doppio manico; nel corso del taglio un garzone batteva sulla lama per favorirne la pulizia (eliminazione dei possibili depositi e accumuli di polvere) e il relativo scorrimento; l'azione era condotta in maniera euritmica con una profonda sincronizzazione e integrazione tra i due serratori e il garzone, e il ricorso frequente a pratiche di canto a funzione euritmica (la pulsazione metrica dell'intonazione cantata coincideva con il gesto di lavoro); cottimisti al servizio di aziende diverse, “li serratori” si selezionavano reciprocamente per ottimizzare il gesto del lavoro, e ridurre l'impegno ?sico e la fatica, e perciò spesso erano o ?nivano per diventare amici; a questi, si af?ancavano altri “specialisti”: “lu manipulu”, portava a spalla, in situ, il cosiddetto “pezzotto” (concio di pietra); “la cucchiara” posizionava i conci, battendoli con un “martieddhu de fabbricu” (martello per costruire). Un'altra pietra, assai più dura e tenace, è la cosiddetta “pietra di Soletto”, ricavata (“sbancata”) prevalentemente da banchi di roccia viva af?oranti sulle Serre salentine: in passato, gli impieghi più frequenti di questa pietra erano la costruzione delle macine di frantoio, la riduzione in grandi “piastre” per il basolato delle vie urbane, la disposizione sui tracciati e la riduzione in frammenti di grandezza diversa, per la costruzione delle strade intercomunali. Queste attività davano lavoro a numerosi dipendenti e imprese, con diverse specializzazioni anche in questo settore: i “cavamonti” estraevano dal banco di roccia, gli “spaccatori” riducevano i materiali grezzi di cava, i “cazzatori” frantumavano il materiale per le massicciate di strada, i “selciatori” adattavano i materiali sul piano-strada. Le maestranze locali erano piuttosto quali?cate e venivano chiamate anche fuori dalla regione, dove trattavano materiali reperiti direttamente “in loco”: all'epoca il trasporto della pietra era ancora realizzato con i carri (“traini”) tirati da cavalli, e non era ancora possibile il più agevole e veloce trasporto su gomma a grande distanza, che verrà avviato soltanto successivamente, a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso. A Soletto si conserva memoria di giovani soletani, impegnati altrove per lavorare la pietra, che talvolta tornavano in paese con ?danzate conosciute altrove: alcune di queste donne sono ancora ricordate come “le montagnole”, poiché provenivano da aree interne di Abruzzo e Molise (devo questa informazione a Gino Di Mitri e Manola Marra, cari amici e “compaesani”, oltre che preziosi consiglieri nei miei studi salentini). Ancora, a Soletto si venera santo Stefano, protettore di muratori, tagliapietre e scalpellini, primo martire e vittima di lapidazione: gli è dedicata una delle più belle chiese bizantine di Puglia. I lavoratori della pietra impiegavano diversi attrezzi, ma soprattutto la “busciarda” martello in ferro di dimensioni diverse per la ri?nitura, e la “maiocca” un martello assai più grosso in legno di ?co, usato soprattutto nella pavimentazione per in?ggere sul fondo sabbioso i pezzi di pietra con pro?lo conico sottostante, mediante una spinta costante dall'altro verso il basso. Pure la costruzione delle strade era un'attività complessa,

disposta in fasi successive: la pietra veniva portata direttamente sul sito, al centro del tracciato era disposta pietra grossa a formare il cosiddetto “dorso d’asino”, la guida del percorso; ai bordi si disponevano pietre più grosse e “alte” per creare l’argine e assicurare il contenimento dei materiali; quindi, ancora al centro si disponeva il “breccione”, pietre più piccole, e sopra il tutto veniva sparso tufo a grana piuttosto grossa per riempire gli spazi interstiziali tra le pietre; infine, un rullo trainato a mano, bagnato, scioglieva il tufo e determinava il compattamento finale di tutto il materiale disposto sul tracciato: le strade così costruite non erano asfaltate, come nell’uso attuale, e restavano “bianche”. Il territorio d’elezione per queste attività si può circoscrivere soprattutto all’area compresa tra Martano, Soleto, Sogliano Cavour e Zollino. Ho acquisito tutte le informazioni concernenti i lavori della pietra da Pantalè Perrotta, artigiano e imprenditore pienamente attivo nella sua azienda martanese.

14 Devo anche questa segnalazione a Pantalè Perrotta.

15 Si possono vedere anche in *Alan Lomax in Salento* 2006 e in *Lomax* 2008.

16 Si trattò di una monodia eseguita a voci maschili alternate, probabilmente un canto eseguito nel corso della trebbiatura arcaica (in AEM è catalogato come “Canto della trebbia”: *Folk documenti sonori* 1977, p. 336; Brunetto 1995: 140), realizzata da un cavallo che trainava una sorta di slitta: nel profilo melodico e nell’emissione vocale si rilevano analogie con il canto dei carrettieri e si sentono incitazioni rivolte all’animale, in alcune frasi; si cantano altresì alcuni versi tipici del canto dei trainieri (“L’aria de lo trainié –eri è lo cavallo/ lo pregio de la dó-onna è lo capello”).

17 Ho già proposto e commentato altrove questo dialogo (*Alan Lomax and the Italians*, relazione proposta al congresso dell’*International Musicological Society*, 4 luglio 2012, Università “La Sapienza” di Roma): proprio in quella occasione ipotizzai, con affettuosa ironia, che l’improvviso mal di testa dell’informatore fosse dovuto alla insistenza indagatrice di Alan Lomax, più che alla pressione fonatoria; aggiunsi pure che lo squilibrio tra il prestigio dell’osservatore esterno e la ritrosia o incertezza degli informatori, può avere indotto questi ultimi a cercare comunque una risposta che potesse compiacere lo studioso: si tratta di un comportamento non infrequente nell’indagine etnografica che è, comunque, un agire piuttosto squilibrato nei rapporti di potere che marcano i due termini della ricerca, lo studioso “esterno” e gli attori sociali “interni” alle pratiche osservate.

18 Non è una invenzione di Lomax, evidentemente. Molti nordamericani ricorrono a una lingua mista simile quando si trovano a comunicare con gli italo-foni, per una certa confidenza con il castigliano che si ha soprattutto nelle regioni meridionali degli Stati Uniti, e Lomax era texano; quando, nel settembre 2001, l’allora Presidente George W. Bush, un altro texano anche se nato nel Connecticut, incontrò a Camp David l’allora Presidente del Consiglio italiano, gli si rivolse con un clamoroso “Amigo!”, accogliendolo a braccia aperte; pure Carlos Kleiber – amatissimo direttore d’orchestra, cresciuto in Argentina, ma nato a Berlino da Erich, tedesco e grande direttore anche lui, e a da madre americana – si rivolgeva ai professori d’orchestra nei teatri della Penisola “in quel suo italiano spagnoleggiante: ‘Sonate troppo bello! Yo voglio un po’ di malgusto, per favore!’” (Sachs 2014: 35). E gli stessi “migranti” latino-americani che arrivano in Italia numerosi, oggi, sono spesso soddisfatti del loro “itagnolo” (molti tra loro usano proprio questa espressione) durante i primi mesi di soggiorno.

- 19 Una testimonianza clamorosa dell'itagnolo di Lomax è nel materiale registrato sul Gargano: a Monte Sant'Angelo, il 25 agosto 1954, nel corso di una complessa seduta di registrazione, si rivolge a un chitarrista locale e per sollecitarlo a proporre il suo repertorio gli chiede "Mostrame como è tocado!". Ho esaminato più ampiamente questa relazione dialogica in Agamennone 2013a e 2013b. Ma ci sono testimonianze di "itagnolo" anche nei materiali salentini; ne segnalo alcune: a) all'inizio e nel corso del dialogo con "li cazzatori", appena citato; b) nelle esortazioni rivolte al suo compagno di avventura: "Pronto Diego! Ok ... dieci secondo" (CD 1/ tr, 16); c) in alcune sollecitazioni agli esecutori: "Comienza questa strofe ancora ... comienza questa strofe ancora ..." (CD 1/ tr. 16); in alcune richieste agli informatori: "E lei ... lei vuole cantare un solo? Un solo ... como ... una ninna nanna ... lei / voce femminile: "Carmenucciu veni qua, veni!" (una informatrice chiama un bambino) / Lomax: "Canta ... cantate!" (CD 1/ tr. 13).
- 20 Una prova di questa particolare tenacia dialogica è in una registrazione martanese. Lomax: "Va bene così! E lei co.. lei conosce la canzone? Senta.. senta... senta ... lei canta ... lei canta ... lei canta ...". L'informatrice resiste: "Ma, ma, ma però ...", ma Lomax non desiste: "Lei canta ... lei canta" (CD 1/ tr. 10).
- 21 Tracce acustiche della Processione di Martano per la Festa dell'Assunta sono state conservate grazie a Gianni Bosio e Clara Longhini: canti liturgici di donne in processione, banda (Bosio, Longhini 2007: CD 2/ tr. 8); una bella foto che ritrae uomini martanesi con il "vestito della festa" è nel medesimo volume (p. 130); queste testimonianze sono state acquisite appena 15 anni dopo la rilevazione effettuata da Lomax e Carpitella.
- 22 "Luce quali eranu le puteche de Martanu? Non è ca me le ricordu tutte, ca nc'eranu mute tandu. Allora: lu Spiccia, la Nunna Lucia de la Crea, lu Pavlinu, Picarella, lu Pjsci Puttana, la Stella Amatu, lu ziu Ntoni Monacu, lu Morettu, lu Pavlinai, la zia Vicenza Cocuzza, le Culachieddhene ..." (*I cantori di Martano* 2006: 26).
- 23 L'apparecchio radiofonico doveva essere particolarmente efficiente e grande per captare le trasmissioni in modulazione di frequenza su cui venivano irradiate le rubriche del *Terzo Programma* RAI dedicate alle tradizioni musicali locali, sotto l'attenta programmazione e la conduzione diretta di Giorgio Nataletti.
- 24 Alcune foto di questi cantori sono nel volume *Alan Lomax in Salento* 2006: 75-92.
- 25 Devo a Luigi Chiriatti la puntuale verifica sul terreno intorno alla reale esistenza della Caffetteria "Atena" a Martano, e a certe consuetudini di ascolto radiofonico ivi sperimentate.
- 26 Così sono denominati i lamenti funebri intonati nel locale dialetto "grico"; sui *moroloja* del Salento cfr. Montinaro 2000 e 2009, e Corti 1990.
- 27 Le informatrici si rivolgono a Carpitella con l'espressione "signurìa", che localmente indica una intenzione di rispetto e una posizione subordinata nei confronti dell'interlocutore.
- 28 La "svista geogra?ca" di Carpitella non era del tutto priva di una sua possibile motivazione: è bene ricordare, che nel 1954 il Molise apparteneva a un'unica entità amministrativa, la regione Abruzzi e Molise (Costituzione della Repubblica italiana, Art. 131). Con legge

costituzionale n. 3 del 27 dicembre 1963, il Molise fu separato dall'Abruzzo ottenendo il riconoscimento della sua specificità culturale, la cui pertinenza amministrativa e legislativa fu sancita solo più tardi, nel 1970, con l'avvio dell'ordinamento regionale della Repubblica.

29 La ricostruzione dell'episodio si deve a Rosolina Cirese Savino, recentemente scomparsa, cugina di Alberto Mario Cirese, presente alla registrazione: cfr. Agamennone, Lombardi 2005: 21 e segg; in questa testimonianza, si ricorda come Carpitella si fosse sdraiato su un tavolo, piuttosto che su un letto, come lo stesso studioso indica nel breve passaggio riportato in questa sede.

30 Questa percezione di una parziale autonomia dei modi performativi iscritti nel corpo degli esecutori e nello scenario del rito risulta centrale nel magistero di Diego Carpitella. Così poteva accadere pure per l'individuazione e registrazione di ninne nanne e altre espressioni destinate all'infanzia; cullare un cuscino, in assenza e in sostituzione di bambini "veri", richiamava gesti e comportamenti iscritti profondamente nelle memorie del corpo di mamme, nonne, zie: moduli espressivi che, una volta mobilitati, difficilmente si arrestavano o adulteravano, pur in presenza di ricercatori esterni o con l'intervento dei mezzi di registrazione.

31 Costantin Br?iloiu ha individuato efficacemente la costruzione metro-ritmica binaria che informa le pratiche verbali, ludiche e musicali infantili (Br?iloiu 1982a; ed. or. 1956).

32 Cfr. le foto di Alan Lomax scattate in quei giorni a Calimera (*Alan Lomax in Salento* 2006: 39-46).

33 Segnalo alcune brevi espressioni di questa "soggettività" degli informatori salentini: "Putimu fare ah?" (CD 1/ tr. 4); "Ciamu!" (CD 1/ tr. 6); "Posso principiare?" (CD 1/ tr. 8); "Pronti? Posso cantare?" (CD 1/ tr. 13); "No va bene mò" (CD 1/ tr. 15); "Silenzio! Zitti ... lu piccinnu!" (CD 1/ tr. 17); "Tacca vi!" (CD 2/ tr. 19); "E n'atra tirata la facemu va!" (CD 1/ tr. 5).

34 Cit. in Plastino 2008: 42.

35 Cit. in Agamennone 1989: 26.

36 Cit. in Chiriatti 2006: 21. Lucia Assunta De Pascalis, detta "la Rocce-na", è nata a Martano, il 13 febbraio 1924 ed è scomparsa recentemente a Calimera il 31 agosto 2015; cfr. pure De Pascalis 2002.

ÆM Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia



Musica e tradizione orale nel Salento

Le registrazioni di Alan Lomax
e Diego Carpitella (agosto 1954)

con
3CD

Maurizio Agamennone

squi[Libri]

In collaborazione con

