

L'etnomusicologo e il suo molteplice campo d'azione: dalle consulenze alla formazione, dagli archivi sonori alla pratica musicale diretta

Giovanni Giuriati

Vorrei iniziare questo intervento con quattro aneddoti che derivano dalle mie esperienze di ricerca sul campo in due ambiti, molto differenti fra loro, nei quali lavoro da diversi anni: l'Italia meridionale e la Cambogia. E' proprio a partire da questi aneddoti che vorrei in seguito sviluppare alcune delle questioni che affronterò nel mio intervento, che riguardano il ruolo dell'etnomusicologo e della sua ricerca negli attuali processi interculturali di contatto e di conoscenza con un' 'alterità' sempre meno distante e governata da relazioni sempre più complesse.

Preludio in forma di aneddoti

Il primo episodio riguarda le mie ricerche in Cambogia. Qualche anno fa, mentre mi stavo interessando ai rapporti tra musica e riti di possessione, andai a trovare un importante guaritore e medium, che viveva nelle campagne lungo il Mekong, non lontano dalla capitale Phnom Penh. Il suo nome è *look kru* (maestro) Lon. Arrivai nel primo pomeriggio e lo trovai che dormiva, essendo stato impegnato tutta la notte precedente in un rituale terapeutico che prevede la possessione del medium. Dopo aver atteso che si svegliasse, lo ho incontrato e gli ho espresso il mio interesse

per ciò che faceva, soprattutto riguardo all'uso della musica nei rituali terapeutici. Allora *look kru* Lon, ancora assonnato, si è avvicinato ad un armadio, ha preso una videocassetta, la ha introdotta nel videoregistratore e mi ha detto: 'Guarda, questo video mostra quello che io faccio; la cassetta la ha registrata un antropologo francese che mi ha già studiato'.

Il secondo episodio trae spunto da un incontro che ho organizzato qualche tempo fa all'Università di Palermo, dove insegno etnomusicologia. Nell'ambito di una serie di incontri con i 'Maestri della tradizione', ho invitato Angelo Nobile e i danzatori del tataratà di Casteltermini (Agrigento) a tenere una lezione-dimostrazione nell'Aula Magna della Facoltà di Lettere. La festa del tataratà è caratterizzata da una danza delle spade molto spettacolare, accompagnata dai ritmi del tamburo. Angelo Nobile, il suonatore di tamburo più esperto ed autorevole di Casteltermini, ha illustrato e dimostrato alcuni aspetti della sua tecnica esecutiva e del rapporto tra musica e danza, con l'aiuto dei danzatori. Alla fine dell'incontro, uno di loro, nel ringraziare il pubblico di studenti e docenti, ha segnalato come: «ulteriori informazioni sulla musica e sulla festa si possono trovare sul sito www.tatarata.it, senza accento, perché internet non prevede l'accento».¹

A proposito di siti web, il terzo esempio riguarda una telefonata che ho ricevuto qualche tempo fa da uno dei più bravi suonatori di fisarmonica della tarantella del Carnevale di Montemarano in Irpinia. La voce di Achille D'Agnese al telefono mi chiedeva se potevo inviargli per email un breve scritto sulla tarantella da inserire nel sito web che, come presidente della Associazione pro-Montemarano, stava creando. Vorrei segnalare anche nel caso del carnevale di Montemarano, un paese dell'Irpinia dove conduco ricerche da oltre vent'anni, il coinvolgimento degli abitanti nell'organizzazione e – termine nuovo per loro – nella promozione del Carnevale. Anche in questo caso, attraverso un'associazione, la pro loco, è stato creato un sito web che informa sul paese, le sue feste e sulla celebre tarantella che anima la processione danzata delle maschere durante i tre giorni del Carnevale. In questo sito, oltre alle informazioni 'turistiche', sono contenute anche notizie e riflessioni sulla storia del paese, sulla sua cultura e sulle peculiarità del Carnevale montemaranese. Informazioni richieste anche a studiosi ed esperti che sono venuti a contatto per motivi di ricerca con questa festa. Ciò che mi sembra significativo segnalare è che i protagonisti della festa, suonatori e danzatori, assumono il ruolo di divulgatori e promotori della propria tradizione in prima persona. (www.promontemarano.it).²

Un ultimo esempio, infine, riguarda nuovamente la Cambogia. Si tratta del

¹ A ulteriore corredo di questa informazione, posso aggiungere che uno dei danzatori si è iscritto, l'anno successivo, al Corso di Laurea in Discipline della Musica all'Università di Palermo, intendendo seguire un percorso etnomusicologico.

² Al momento attuale (2018) il link non è più attivo [n.d.r.]

mio maestro di xilofono (*roneat ek*). Meas SaEm è uno dei musicisti più esperti oggi viventi in Cambogia ed è il direttore delle attività musicali presso il Teatro Nazionale a Phnom Penh, nonché docente nella scuola di musica di Kampot. Meas SaEm è una figura particolare dato che unisce ad una profonda conoscenza della tradizione anche competenze di teoria e notazione musicale. Uno dei suoi interessi più profondi è quello di documentare la musica tradizionale nei suoi diversi generi attraverso registrazioni, e notazioni su pentagramma. Durante il periodo dei Khmer Rossi annotava su quaderni le musiche che ricordava al fine di non perderne la memoria. Il sistema di notazione da lui elaborato ricordava le intavolature per banjo (con l'indicazione del numero della corda e del tasto). Negli anni Ottanta, non avendo a disposizione carta pentagrammata, egli tracciava le cinque righe su un foglio bianco e annotava le parti strumentali su quei fogli. Oggi, Meas SaEm ha un personal computer e quando lo incontro le nostre conversazioni riguardano tanto la musica tradizionale khmer che l'efficacia e la versatilità dei diversi software di notazione musicale.

Ho scelto di iniziare riferendovi questi esempi che derivano dalle mie esperienze didattiche e di ricerca, perché mi sembra che possano servire a chiarire il quadro di riferimento, sociale e culturale, nel quale un etnomusicologo si trova oggi ad operare. Un quadro profondamente mutato rispetto a qualche decennio fa e che sta ancora rapidamente trasformandosi nel corso di questi ultimi anni.

Se si pensa alla figura dell'etnomusicologo così come viene descritta nei manuali, si può misurare la differenza tra quel modello teorico e ciò che oggi viene richiesto alle sue competenze. Certo, l'etnomusicologo è ormai ben lontano dall'indossare il casco coloniale, agendo in maniera collaterale al dominio europeo nei diversi continenti, e divenendone una ulteriore espressione. Ed è anche lontano dalla figura del ricercatore 'a tavolino' senza alcun rapporto se non quello delle registrazioni sonore, con le culture e le persone oggetto della sua indagine musicologica. Ma, venendo a modelli più vicini nel tempo, l'etnomusicologo non è più nemmeno oramai colui che conserva il monopolio della ricerca, della informazione e della divulgazione delle musiche da lui studiate. E tanto meno il controllo (del resto raramente avuto anche in passato) della componente economico-commerciale, nella quale si annida oggi quell'atteggiamento coloniale che ha perso la sua antica veste di dominio territoriale ad amministrativo.³ Infatti, se i CD contenenti quelle musiche studiate dagli etnomusicologi avevano un tempo una scarsissima fortuna

³ Si veda, a questo proposito il numero monografico di *EM, Rivista degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, (nuova serie n.1, 2003, Squilibri) dedicato a Etnomusicologia e World Music, che raccoglie in parte gli interventi pronunciati in occasione dell'VIII Seminario internazionale di etnomusicologia organizzato dall'IISM, a cura di Francesco Giannattasio a Venezia nel gennaio 2001 e dedicato allo stesso tema.

commerciale e circolavano solamente in Occidente tra un ristretto gruppo di cultori, negli ultimi tempi, in un mutato quadro di riferimento culturale e commerciale, la circolazione di queste musiche raggiunge, in alcuni casi, pubblici molto più vasti. Fra le ragioni principali di questo cambiamento si possono ricordare i processi di globalizzazione, lo sviluppo di un nuovo ibrido genere denominato world music, la possibilità di campionamento dato dalle nuove tecnologie digitali applicate al suono che consente di moltiplicare all'infinito la riproduzione di suoni registrati da altri,⁴ lo stesso sviluppo del turismo che porta ad un interesse per popolazioni lontane e per le loro musiche. L'interazione tra informatore e ricercatore (e questi termini sono sempre più inadeguati e goffi) si trasferisce dunque dal piano puramente interpersonale che si stabilisce nel corso della ricerca, sempre esistito, anche a quello della produzione dei risultati della ricerca e della riflessione sugli aspetti musicali e culturali che la ricerca mette in luce.

Qual è allora il nostro ruolo? Stiamo diventando sempre più inutili, correndo anche il rischio, come sostiene Giannattasio nella sua introduzione, di essere controproducenti e di fare il servizio di chi, di fatto, sfrutta e snatura le culture tradizionali a fini di profitto?

Tuttavia, al di là delle imprese di rapina e sfruttamento commerciale, nel caso della ricerca etnomusicologica, si assiste anche, in una dinamica che si può ritenere eticamente 'corretta' ad un fenomeno di mutamento nei rapporti di 'potere' (copyright e questione dei diritti) tra le parti in gioco.

Credo che stia emergendo un modo diverso di rapportarsi che si adegua alle mutate condizioni di squilibrio culturale e politico del mondo di oggi. Se, in passato, il monopolio della ricerca e della documentazione, compresa la stessa conservazione dei documenti registrati era appannaggio esclusivo del ricercatore occidentale e delle istituzioni europee o americane che lo finanziavano, anche nel nostro campo, oggi sempre più spesso l'esperto esterno diviene colui che collabora e lavora assieme a realtà locali sempre più consolidate tanto a livello di ricerca che istituzionale. Spesso oggi, il ricercatore esterno agisce, più che come uno 'scopritore' di segreti nascosti, come un 'validatore' di esperienze che, all'interno delle dinamiche culturali che si sviluppano a livello locale, tendono ad essere dimenticate o guardate dall'alto in basso. Il nostro ruolo diviene dunque, almeno secondo la mia esperienza diretta, quello di chi ha competenze scientifiche e accesso a finanziamenti, e che può partecipare alla promozione, salvaguardia, conservazione, diffusione di repertori tradizionali, facendo sentire la propria voce

⁴ Vedi, a questo proposito, le osservazioni di Steven Feld che ha coniato anche un nuovo termine, schizofonia, per definire questa dissociazione tra colui che esegue una determinata musica e gli usi di questa stessa musica attraverso le tecnologie di riproduzione del suono divenuti oramai indipendenti dal suo esecutore (Feld 1994).

(in senso lato) in favore di chi non viene ascoltato, e interloquendo con chi voce ha. Naturalmente con tutta una serie di problemi che tale intervento comporta sugli equilibri e sui processi culturali delle culture sulle quali si interviene (il fenomeno Buena Vista Social Club ne è forse, a livello internazionale il caso più evidente).

Si tratta a volte più di auspici che di realtà concrete, anche perché conosciamo tutti dei casi, sempre più rari, nei quali incontriamo dei nostri colleghi che credono di poter portare ancora il casco coloniale in capo e di poter trattare le questioni che qui andiamo dibattendo con scrupoli e coscienza critica, con piglio decisionista e con lo sfruttamento.

Ma non proseguo in queste valutazioni generali, molte delle quali sono state già espresse molto lucidamente da Francesco Giannattasio nelle sue considerazioni introduttive, alle quali rinvio.

Il progetto di ricostituzione del repertorio del teatro danzato in Cambogia

Vorrei qui soffermarmi soprattutto su un'esperienza di ricerca in Cambogia, con forti risvolti applicativi, della quale mi sto occupando direttamente in questi ultimi anni.

Si tratta di un intervento che mi vede impegnato in quel paese fin dal 1998. Il progetto riguarda la sponsorizzazione di alcune produzioni di teatro danzato presso il Teatro Nazionale di Phnom Penh, nato per di rispondere a delle richieste formulate qualche tempo fa dalle autorità culturali cambogiane. Le troupes di artisti del Teatro Nazionale e dei dipartimenti di Coreografia e di Musica dell'Università di Belle Arti sono impegnate in un processo di ricostituzione e consolidamento dei repertori tradizionali nei diversi generi teatrali e musicali. Infatti, è proprio la necessità di questo processo di ricostruzione che caratterizza le arti cambogiane rispetto a quelle di altre aree del sud-est asiatico. Le devastazioni dei Khmer Rossi e della guerra hanno creato delle cesure nella tradizione molto più profonde di quelle che i processi di modernizzazione hanno provocato nei paesi vicini (Thailandia, Malesia, Indonesia). E proprio alla prospettiva di un allargamento e consolidamento del repertorio, che si rivolge il progetto promosso e sostenuto inizialmente dall'Università di Bologna nel quadro di un più ampio accordo di cooperazione con la Royal University of Phnom Penh per la formazione universitaria nel campo del turismo e proseguito più recentemente anche con fondi del Ministero Affari Esteri.⁵

La prospettiva generale e le metodologie impiegate nel quadro dell'accordo di

⁵ Più precisamente, si tratta di fondi attribuiti al progetto, da me diretto, su 'Ruolo di musica e danza nelle tradizioni sacre indo-buddhiste', finanziato dalla Direzione Generale per la Promozione Culturale del Ministero per gli Affari Esteri negli anni 2001 e 2002.

cooperazione tra l'Università di Bologna e la Royal University of Phnom Penh sono state presentate già in altre sedi – e, in parte, anche in questa sede - da Matilde Callari Galli, che dirige e coordina il progetto, al quale partecipo fin dai suoi inizi (Callari Galli 1999; 2000). Nel corso degli anni, infatti, il progetto di formazione si è articolato in diverse iniziative formative. Un corso pilota per la formazione di esperti nel campo del turismo culturale al quale hanno partecipato studenti provenienti dalla Royal University of Phnom Penh (Facoltà di sociologia e archeologia) e Ministero del Turismo. Più recentemente un Master in Tourism Development che vede consorziate la Royal University of Phnom Penh, l'Università di Bologna e la University of Technology di Sidney, che si è concluso nel Gennaio 2004. Un altro progetto di formazione si è svolto negli anni 2001 e 2002 a Siem Reap in collaborazione con l'Apsara Authority (Autorità del governo cambogiano incaricata della gestione dell'area archeologica di Angkor) mediante corsi rivolti a giovani laureati che l'Autorità intendeva assumere per gestire i molteplici servizi culturali del sito archeologico. Fattore unificante del progetto è l'obiettivo di sperimentare un programma di insegnamento a livello universitario che consenta ad esperti cambogiani di elaborare strategie per la promozione e lo sviluppo di un turismo culturale sostenibile, conducendo allo stesso tempo ricerche sulle risorse culturali esistenti oggi in Cambogia, secondo una prospettiva largamente improntata alle metodologie dell'antropologia.

La parte del progetto della quale sono responsabile, che consiste nello sponsorizzare la produzione di alcuni spettacoli di teatro-danza presso il Teatro Nazionale a Phnom Penh, ci è sembrata una pertinente applicazione 'sul campo' di quei principi teorici alla base dell'accordo di cooperazione. Tale esperienza si è rivelata significativa per le numerose implicazioni teorico-metodologiche e pratico-applicative che essa sottende.

Il progetto si è avviato in seguito ad una richiesta dell'allora Direttore del Teatro Nazionale, Prof. Hang Soth (oggi divenuto Direttore Generale al Ministero della Cultura). Egli ci esprimeva la sua preoccupazione per la ridotta attività ed il repertorio limitato della troupe del balletto classico. Le precarie condizioni economiche nelle quali versa il Teatro non consentono agli artisti di produrre nuovi spettacoli e di potenziare la loro proposta artistica, anche in funzione di una promozione turistica. L'intenzione di Hang Soth era duplice: ricostruire un repertorio che era quello del Balletto Reale negli anni Sessanta, costituito da una trentina di spettacoli di teatro danzato (ridotti negli anni Ottanta alla sola rappresentazione del *Reamker* e di alcune danze del repertorio del Balletto Reale), ed anche porre le basi per una diffusione di questi spettacoli tanto per un pubblico cambogiano che per una potenziale proposta turistica. Il progetto, dunque, avrebbe dovuto sostenere la ricostruzione e la rappresentazione di spettacoli di

teatro danzato, tradizionalmente eseguiti negli anni Sessanta e oggi ricordati solo da alcuni anziani maestri. Di questo ampio corpus di rappresentazioni che si tenevano al Palazzo Reale prima della guerra, non vi è né documentazione scritta, né audiovisiva che ne consenta il recupero. La tradizione khmer è infatti trasmessa oralmente e la vita di queste rappresentazioni di teatro danzato rimane solo nella memoria di questi pochi anziani maestri che erano loro stessi danzatori alcuni decenni fa. Se questa memoria non venisse trasmessa, tali repertori correrebbero il rischio di essere dimenticati per sempre, scomparendo assieme ai maestri che ancora li ricordano.

Vi è oggi al Teatro Nazionale in effetti solo un'anziana maestra, ex danzatrice a Palazzo Reale, Em Theay, che ricorda numerose rappresentazioni degli anni Sessanta nella loro interezza. Oltre alla sua memoria, ed alla sua esperienza di esecutrice, Em Theay (che era una delle più celebri interpreti del ruolo di gigante-demone nella troupe di danza del Palazzo Reale) ha conservato anche un quaderno che contiene i testi della narrazione cantata e un elenco dei brani musicali che accompagnavano ciascuna rappresentazione danzata. Attraverso quegli appunti e, per la maggior parte, la sua memoria, essa è in grado di ricostruire (ricreare) musica e coreografia. L'esecuzione musicale è ricreata anche con il contributo di un altro autorevole maestro, Meas SaEm, direttore della troupe di musica classica cambogiana del Teatro Nazionale.

Si è dunque convenuto di sponsorizzare questo progetto attraverso il finanziamento di diversi aspetti della produzione e della messa in scena. Innanzitutto fornendo sostegno finanziario alla coreografa e maestra Em Theay nella sua attività di ricostruzione degli spettacoli. Inoltre sovvenzionando le prove dei giovani artisti per apprendere le nuove danze e musiche, il restauro dei costumi, e l'effettiva rappresentazione in alcune occasioni pubbliche, nonché la documentazione audiovisiva dello spettacolo a fini d'archivio. La selezione delle storie da rappresentare è stata affidata agli artisti cambogiani, che hanno scelto come primo spettacolo la storia di *Preah Chinavong*.

Questo spettacolo di teatro danzato si basa su una storia molto conosciuta in Cambogia. Si tratta di una storia che si potrebbe definire iniziatica, articolata in numerosi episodi, nei quali l'eroe deve affrontare innumerevoli peripezie per uscirne, ogni volta rafforzato e con più 'meriti'. La popolarità di questa storia si può inferire anche dal fatto che molti cambogiani considerano *Preah Chinavong* come una metafora della Cambogia recente nella quale la vita procede di disavventura in disavventura ma, allo stesso tempo può ogni volta ricominciare con nuova speranza.

Secondo Em Theay, *Preah Chinavong* era stato rappresentato per l'ultima volta in Cambogia nel 1972. Lei stessa, che oggi insegna la danza alle giovani generazioni

ed è l'unica al Teatro Nazionale a ricordarla così bene da poterla insegnare, aveva danzato uno dei ruoli principali, quello dello *Yaks* (demone) *Chitra*. La maestra afferma anche che alcune parti di questa danza venivano utilizzate come prova dell'esame finale al Dipartimento di danza della Royal University of Fine Arts di Phnom Penh negli anni '80, ma i giovani artisti non avevano mai visto, o rappresentato, la storia di *Preah Chinavong* nella sua interezza.

Le prove dello spettacolo da noi sponsorizzato sono iniziate nel luglio 1998 e sono durate un mese. Em Theay ha prima ricostruito la coreografia e la sequenza di brani musicali che accompagnavano la danza. Dopo questa opera preliminare di ricostruzione, l'anziana maestra ha iniziato ad insegnare ai giovani danzatori del Teatro Nazionale le posture ed i movimenti di base. I musicisti sono sempre stati presenti alle prove in modo da coordinare la musica con la danza, in un processo di continuo adattamento e sincronizzazione. Nel frattempo i costumi venivano riparati ed adattati. Infine, il 28 Agosto 1998 si è tenuta la prima rappresentazione pubblica al Teatro *Chaktomuk* di Phnom Penh, di fronte ad una sala esaurita.

Esempio Video 1

<http://dl.cini.it/files/original/ba22c7310670e890fa0b12ddflc271e5.mp4>

La maestra Em Theay insegna alle danzatrici del Teatro Nazionale di Phnom Penh alcune coreografie della scena del giardino, una delle scene più importanti dello spettacolo di teatro danzato *Preah Chinavong*, accompagnata dai musicisti guidati dal maestro Meas SaEm al *roneat ek* (xilofono).

Esempio Video 2

<http://dl.cini.it/files/original/88b9a7f219b3ba397e2440f94e8ba199.mp4>

Un frammento dello spettacolo *Preah Chinavong*, durante la scena del giardino, con la danza delle due principesse.

A tutt'oggi il progetto ha già sovvenzionato la produzione di quattro spettacoli di teatro danzato: oltre a *Preah Chinavong*, sono state rappresentate nel Novembre 2000 presso l'Aula Magna della Royal University of Phnom Penh la storia di *Kray Thaong*, nel 2001, la storia di *Preah Sang*, e, nel 2003, la danza di *Muny Mekhala* e *Voreak Chunn*. Nell'ultimo caso, si tratta di una versione più ampia di una danza che è già nel repertorio del Balletto Reale. La storia di *Muny Mekhala* costituisce una danza importante del repertorio reale per diversi motivi: essa è infatti derivata da un antico mito indiano, oggi scomparso nella stessa India, quantomeno nel teatro e nella danza. Inoltre, questa rappresentazione ha assunto e ancora assume, a corte, un valore simbolico di propiziazione della fertilità, ed ha dunque forti

connotazioni magiche.

Vi è da rilevare come questi spettacoli stiano divenendo parte del repertorio delle troupes di teatro danzato in Cambogia. Ad esempio, alcune parti di *Preah Chinavong* sono regolarmente rappresentate in spettacoli per turisti a Phnom Penh, e sono divenute anche parte dei programmi eseguiti durante le tournées all'estero.

Nello sviluppare questo progetto sono emerse diverse questioni che mi sembrano pertinenti in questa sede e che possono essere oggetto di riflessione:

Innanzitutto, quella, delicatissima, del turismo. La questione è rilevante perché è evidente che lo sviluppo turistico in Cambogia avviene a prescindere dall'intervento di antropologi o etnomusicologi impegnati in progetti di cooperazione universitaria. Le questioni sono molteplici e riguardano soprattutto il nostro atteggiamento verso questo fenomeno, anche in rapporto con le autorità cambogiane. La questione del turismo nelle sue linee generali è stata già presentata nel suo intervento da Matilde Callari Galli con grande profondità analitica e consapevolezza problematica. È evidente che nella stessa Cambogia la questione principale è quella di una gestione dei flussi turistici controllata dall'esterno (in particolare da capitali thailandesi, occidentali e, più in generale stranieri). Quale può essere il ruolo di un etnomusicologo nell'ambito di un rapporto di consulenza e cooperazione? Senza voler pretendere troppo, credo che il ruolo più appropriato possa essere quello di fornire strumenti culturali e gestionali che consentano ai cambogiani di poter gestire i processi culturali legati allo sviluppo turistico. Si tratta, ripeto, di processi che travalicano ampiamente le possibilità di intervento di chi si occupa di etnomusicologia e/o di antropologia. Tuttavia, ritengo che un contributo sia possibile, proprio nel sostenere lo sviluppo di processi culturali e la consapevolezza di tali processi.

Un'altra questione è quella della sopravvivenza di repertori tradizionali, e della loro memoria. Una posizione, in qualche modo simmetrica e complementare a quella del ricercatore 'puro' evocato da Giannattasio consiste in colui che, di fronte a queste situazioni, registra solamente ciò che accade all'interno di una determinata società, senza prendere posizione. A parte il fatto che, la sola presenza, sappiamo bene da fiumi di letteratura antropologica, comporta una modificazione della situazione preesistente, mi domando se non sia più giusto che l'operatore culturale, all'interno di progetti di cooperazione, non intervenga per proporre e discutere soluzioni che aiutino chi, all'interno di un paese, intenda conservare memoria di forme culturali che, per diverse ragioni, sono oggi in declino.

Un ulteriore aspetto, legato al precedente, è quello della spettacolarizzazione, in Occidente, ma anche nei paesi di origine, di musiche che avevano un uso prettamente sacro e rituale. Si tratta di una questione che non è certo nuova e che riguarda processi di trasformazione già avviati fin dagli anni Cinquanta in

Cambogia. Queste rappresentazioni, che erano destinate ad un pubblico del Palazzo Reale, già venivano aperte al pubblico più vasto negli anni Sessanta durante la festa del *Tan Tok*, una sorta di festival della cultura e dell'artigianato khmer che si teneva negli anni Sessanta a Palazzo Reale in occasione della Festa delle Acque. Ora, però, si assiste ad un passo ulteriore per il quale le rappresentazioni del Teatro Nazionale hanno come interlocutore privilegiato, o comunque, importante, proprio il turista straniero. Le forme tradizionali dunque si modificano sotto la spinta di una spettacolarizzazione basata su modelli della rappresentazione occidentale.

Emerge inoltre la questione della formazione. Anche in questo caso si pongono una serie di questioni metodologiche (ed etiche) rilevanti. Citavo il caso del mio maestro cambogiano Meas SaEm. E ricordavo come sappia scrivere la musica, sia un raccoglitore importante e usi anche il computer per fissare parti e partiture strumentali di musica tradizionale khmer. Nella sua attività di docente Meas SaEm insegna ai suoi allievi (come da tradizione il figlio, i nipoti, i vicini di casa, ma anche gli allievi di una scuola di musica a Kampot) il solfeggio. E prepara dattiloscritti di partiture da pubblicare. Cito questo caso perché si colloca al di fuori degli schemi che tanta etnomusicologia tradizionale ci ha trasmesso. Si tratta, certo, ancora di un caso isolato, ma nella prossima generazione di musicisti cambogiani (molti formati proprio da lui) non lo sarà più.

E, più in generale, cosa fare nel momento in cui ci viene richiesto di formare studenti e studiosi locali? Quali scelte operare nel concreto di concetti e programmi. Non è questo un intervento che può influire anche profondamente sulle sorti di un processo culturale?

In tutt'altro contesto posso ricordare che, quando da studente vinsi una borsa Fulbright per studiare negli Stati Uniti fu fatta a noi fulbrighters provenienti da tutto il mondo un corso di orientamento. Tra le varie attività ci fu una visita al Dipartimento di Stato. E in una grande sala di riunioni un funzionario di altro rango dell'Amministrazione disse a noi esterrefatti, che il programma Fulbright era, certo, un programma di cooperazione culturale concepito come una forma di aiuto a paesi amici ed alleati degli U.S.A., ma anche un potente veicolo di influenza culturale. Le statistiche dicono – disse a noi borsisti ancora più esterrefatti – che il 5% di voi sarà primo ministro nel vostro paese, e a noi certo non dispiace che un vostro primo ministro si sia formato nel nostro paese, comprendendone (e assorbendone) valori e stili di vita.

Un'ultima questione che vorrei qui segnalare, anche se solo di sfuggita, riguarda la costituzione e la gestione di Archivi sonori. L'etnomusicologia è nata in Europa proprio attorno alla costituzione di archivi sonori (a partire dai celebri Phonogramm Archiv costituiti nel 1900 a Berlino). Oggi, oltre al consolidamento degli archivi delle istituzioni occidentali, avviene sempre più spesso che si vengano a costituire

archivi nei luoghi oggetto dell'indagine etnomusicologica. Tali archivi rivestono un ruolo molto importante per la custodia della memoria performativa a livello locale e possono essere fonte di materiali utili all'apprendimento di repertori, di confronto di stili esecutivi, strumento di recupero di generi fortemente indeboliti o addirittura scomparsi. Anche in questo caso l'etnomusicologo è spesso chiamato ad agire come consulente, sollecitatore, formatore, nella costituzione di archivi sonori a livello locale. E' quanto è in parte successo anche nel nostro progetto, dove copia di tutto il materiale di documentazione sonora e audiovisiva è stato depositato presso l'archivio del Teatro Nazionale di Phnom Penh. Dunque, la programmazione e gestione di archivi sonori va considerata come una ulteriore possibilità di intervento applicativo della ricerca etnomusicologica.

Montemarano

In conclusione del mio intervento, vorrei svolgere alcune considerazioni su un altro terreno di ricerca dove opero da diversi anni: il paese di Montemarano, in Irpinia, celebre per la sua tarantella di Carnevale. La tarantella, danzata in forma processionale dagli abitanti del villaggio, mascherati per l'occasione, durante gli ultimi tre giorni del Carnevale, è accompagnata da un piccolo complesso musicale formato da clarinetto, fisarmonica e tamburello. Ho iniziato ad andare a Montemarano nel 1976, quando ero studente, per delle ricerche che hanno condotto alla mia tesi di laurea. Da allora, con delle interruzioni anche lunghe, ho continuato a seguire lo svolgimento della festa e ad osservarne i cambiamenti, partecipandovi anche attivamente.

Anche in questo caso vorrei riferire di una partecipazione del ricercatore che non è neutrale e di un suo implicito intervento a salvaguardia di una tradizione oramai fortemente indebolita. Senza voler troppo enfatizzare la questione, vorrei segnalare come a Montemarano sia stato partecipe di un fenomeno di rafforzamento della tradizione della ciaramella, oggi pressoché sempre sostituita dal clarinetto nell'esecuzione della tarantella. Nel corso degli anni, essendo interessato anche alla storia della tarantella e delle sue diverse modalità di esecuzione, sono divenuto amico del più importante suonatore di ciaramella a Montemarano, colui che custodisce in maniera più fedele modalità esecutive e repertori di questo strumento, Orlando Corrado. Con la mia fisarmonica ho iniziato a suonare con Orlando e mi sono venuto a trovare, col tempo, come uno dei suoi accompagnatori privilegiati, dato che non sempre i suonatori di fisarmonica sono abituati ad accompagnare la ciaramella, a loro parere strumento più 'limitato' armonicamente e melodicamente del clarinetto. Alle volte, dunque, mi sono trovato a sostenere indirettamente la

sopravvivenza di questo strumento suonando con Orlando nelle sfilate di carnevale o in altre occasioni pubbliche. Anche se certamente il mio intervento (e quello di altri ricercatori interessati alla ciaramella) non potrà modificare il corso degli eventi, esso ha certamente contribuito a rivalutare e sostenere il ruolo di questo strumento all'interno dei processi di trasformazione del Carnevale montemaranesi dove oggi, anche per i suonatori più 'moderni' avere al proprio fianco il suono della ciaramella in alcune occasioni comunitarie è divenuto fonte di identità e di autocelebrazione del proprio passato.

A questo aspetto di etnomusicologia applicata volta al sostegno indiretto di repertori minacciati se ne lega un'altra, anch'essa delicata, che riguarda la partecipazione attiva del ricercatore, in qualità di musicista alle musiche da lui studiate. Mentre la tradizione di ricerca etnomusicologica della prima metà del XX secolo non prevedeva tale modalità, a partire dagli anni Cinquanta tale pratica si è sempre più estesa. Se il teorizzatore della competenza esecutiva del ricercatore nei confronti delle musiche studiate è da rintracciarsi nella teoria della 'bimusicalità' che Hood formulò negli anni Sessanta (Hood 1960), oggi tale pratica, è sempre più diffusa e ritenuta fondamentale per una comprensione dall'interno dei processi e delle dinamiche esecutive della tradizione studiata. Giannattasio ricordava nel suo intervento introduttivo il percorso di Lortat-Jacob divenuto confratello a Castelsardo e dunque ammesso a partecipare come cantore in alcuni momenti delle processioni della Settimana Santa, ma i casi che si potrebbero citare sono molteplici. La pratica performativa apre una serie di questioni delicate, ad esempio, riguardo all'autenticità di chi esegue un dato tipo di musica. Potrei citare decine di casi in cui organizzatori di concerti occidentali non considerano neppure di poter scritturare musicisti che eseguano una musica tradizionale, se essi non sono nativi di quella data cultura. Tra tanti, ne cito solo uno paradossale e divertente, che mi vede parte in causa: il rifiuto di farmi suonare musica cambogiana al Festival per il centenario della Statua della Libertà, a New York, nel 1996. Il mio maestro di xilofono cambogiano, Chum Ngek, mi aveva preparato per mesi in vista di questo concerto, orgoglioso di mostrare al pubblico della *melting pot* americana il fatto che lui avesse un allievo anche nella sua nuova vita negli Stati Uniti e che, in forme diverse e inedite per lui, fosse riuscito a ricreare una sorta di continuità del sapere musicale nella sua nuova terra d'adozione. Ma, alla vista di un italiano in mezzo ai musicisti cambogiani, gli organizzatori del Festival hanno mostrato dapprima meraviglia e poi opposto un secco rifiuto alla richiesta che io potessi suonare sul palco assieme agli altri musicisti cambogiani.

Se è oggi assodato che una chiave di accesso e di comprensione privilegiata alla ricerca è ottenibile mediante l'apprendimento diretto, va anche detto che alcuni musicisti occidentali hanno raggiunto livelli di eccellenza nella pratica esecutiva di

musiche non europee e che, in alcuni casi, partecipano, con proprie idee e modalità, al movimento di rinnovamento in atto.⁶ Tra tanti esempi (si potrebbero ricordare i virtuosi europei di musica indiana, alcuni dei quali hanno anche mosso i primi passi proprio qui ai corsi della Scuola interculturale di musica del nostro Istituto) si può ricordare quello del gruppo *Sekar Jaya*, un gruppo statunitense che esegue musica balinese le cui cassette sono pubblicate e diffuse dalla Bali Records. *Sekar Jaya* non si limita al 'ricalco' delle musiche tradizionali, ma produce anche nuove composizioni sia nello stile tradizionale, che in stili moderni fortemente di 'rottura rispetto agli stili tradizionali. Un forte contributo all'innovazione dei repertori e delle musiche balinesi viene dunque anche da gruppi simili che si trovano di fatto ad interagire col mondo creativo interno all'isola, ad esempio, invitando spesso 'in residence' autori e musicisti balinesi in California (o Inghilterra, Olanda, etc.) per spettacoli o per stages e corsi.

Dunque, a partire dalle mie esperienze dirette di ricerca, credo di aver dimostrato come il risvolto applicato della nostra professione sia importante e come esso venga rivestendo sempre più un ruolo cruciale, direi quasi ineludibile. Le trasformate condizioni del mondo contemporaneo 'obbligano' l'etnomusicologo a confrontarsi con gli aspetti applicativi della disciplina, sviluppando una rete di relazioni e una molteplicità di campi d'azione, in una interazione sempre più stretta con i musicisti e le culture con le quali viene a contatto. Se, da un lato, queste dinamiche costituiscono una difficoltà ed un fattore di 'rischio', esse costituiscono anche un grande potenziale di sviluppo di quello che è forse l'aspetto più bello e significativo del 'mestiere' dell'etnomusicologo: le relazioni interpersonali, lo scambio di informazioni ed esperienze, la realizzazione di progetti con persone che fanno e amano fare musica.

Bibliografia

CALLARI GALLI, Matilde

1999 'A Project to Introduce Touristic Studies at University Level', in *Seminar on training of cultural Experts in Developing, Programming, and Management of Tourism in Cambodia*, Royal University of Phnom Penh, Phnom Penh: 1-4.

2000 *Antropologia per insegnare*, Bruno Mondadori, Milano.

FELD, Steven

1994 'From Schizophonia to Schysmogenesis: On the Discourse and Commodity

⁶ A questo proposito, cfr. Giuriati (2003).

fication Practices of World Music and World Beat', in Steven Feld e Charles Keil, C. *Music Grooves*, University of Chicago Press, Chicago: 257-289.

GIURIATI, Giovanni

2003 'Neoesotismi, primitivismi, informazione e pratica interculturale', in Maurizio Agamennone e Gino Leonardo Di Mitri (a cura di) *L'eredità di Diego Carpitella*, Besa, Nardò 2003: 333-34.

HOOD, Mantle

1960 'The challenge of Bi-Musicality' *Ethnomusicology* IV 1: 55-60.