



TRANS 18 (2014)

DOSSIER: VOCAL PERFORMANCE: NEW PERSPECTIVES IN THE STUDY OF VOCAL MUSIC

## Voce, corpo, tecnologie: storie da un piccolo paese arbëresh

Nicola Scaldaferrì (Università degli Studi di Milano)

### Resumen

La voce umana, in differenti contesti culturali e con vari collegamenti interdisciplinari, costituisce uno dei principali argomenti di indagine della ricerca etnomusicologica. Le tecnologie svolgono un ruolo importante, sia nella pratica delle performance vocali che dal punto di vista degli studiosi; tuttavia le implicazioni della mediatizzazione della voce non sempre sono state pienamente prese in considerazione. Il saggio affronta alcune questioni, sul piano teorico e dell'etnografia, relative alla performance vocale, intesa come prodotto culturale, e al suo incontro con la tecnologia, termine questo usato nel suo più ampio significato, che va dalle tecniche dell'oralità ai sistemi di registrazione. Gli esempi discussi provengono dalle ricerche personalmente condotte dall'autore, e relative alla minoranza arbëresh di S. Costantino Albanese, in Italia meridionale.

### Palabras clave

Voce, tradizione orale, incorporazione, tecnologia, lavoro sul campo, etnomusicologia, comunità arbëresh

**Fecha de recepción:** octubre 2013

**Fecha de aceptación:** mayo 2013

**Fecha de publicación:** octubre 2014

### Abstract

Across a variety of contexts, and thanks to various interdisciplinary cross-pollinations, the human voice has come to constitute one of the key fields of ethnomusicological research. Technology plays an important role in the practice of vocal performance as well as the practice of ethnomusicological scholarship; yet the implications of the voice's mediatization have not always received adequate consideration. This essay raises a few theoretical and ethnographical questions related to vocal performance and its cultural production, particularly with regards to technology, a term used here broadly to include systems of versification in oral performance as well as recording devices. The case studies examined are drawn from the author's own field research, and concern the *arbëresh* minority of S. Costantino Albanese, in the southern Italian region of Basilicata.

### Keywords

Voice, oral tradition, embodiment, technology, fieldwork, ethnomusicology, arbëresh community.

**Received:** October 2013

**Acceptance Date:** May 2013

**Release Date:** October 2014

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/choose/?lang=es>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

## Voce, corpo, tecnologie: storie da un piccolo paese arbëresh

Nicola Scaldaferrì (Università degli studi di Milano)

---

*A Veniero Rizzardi, per i suoi sessant'anni*

### Il pregiudizio documentativo

Quando nel 1905 il soprano Adelina Patti accettò, ormai ultrasessantenne, di incidere la propria voce sui cilindri di cera, dopo averne ascoltato un frammento – era la prima volta che ascoltava la propria voce registrata – si dice che abbia esclamato: “Mio dio! ora capisco perché sono la Patti! Che voce, che artista!!” (Katz 2004: 28).

Anche se non sappiamo in quale misura l'aneddoto sia veritiero, è un'immagine assai potente quella di una grande cantante, ormai a fine carriera, che ascoltando la propria voce registrata sembra prendere improvvisamente coscienza delle proprie capacità vocali – o addirittura della propria personalità artistica; è anche fortemente evocativa del complesso rapporto che intercorre tra un evento sonoro dalle dense implicazioni come la voce umana e la sua registrazione su un supporto. Se poi la cantante in questione è una delle protagoniste della grande stagione operistica ottocentesca – la Patti avrebbe addirittura cantato accompagnata al pianoforte dal vecchio Rossini – certamente questo episodio, che si colloca cronologicamente agli albori della diffusione delle tecnologie di riproduzione del suono, può essere preso quasi come momento simbolico di un passaggio cruciale: quello tra il mondo della performance vocale fruita nella dimensione originaria, da bocca a orecchio, alle forme di fruizione mediatizzata.

L'incontro del suono con i mezzi di trasmissione e registrazione e la svolta epocale che questo ha rappresentato, sono stati oggetto di un intenso dibattito che ha accompagnato, nel corso degli anni, quasi in parallelo, lo sviluppo delle tecnologie. Fenomeni come la proiezione del suono a distanza, la sua reificazione su un supporto e la sua manipolazione nell'ambito di attività creative, hanno suscitato puntuali riflessioni lungo il corso del Novecento a partire da quelle ben note di Arnheim, Adorno, Schaeffer. Negli ultimi tempi il dibattito su questa materia si sta configurando come un vero e proprio ambito disciplinare, che si accompagna peraltro alla presa di coscienza di come il rapporto tra suono e tecnologia non comprende una traiettoria di tipo evolutivo, segnata dal progresso della 'qualità' delle tecniche di riproduzione e di fruizione; basta considerare quelle improntate al *low-fi*, o ai sistemi *lossy*, che proprio in questi anni, anche grazie al web, conoscono

grande fortuna. Per comprendere le connotazioni del suono mediatizzato, esso va osservato non solo alla luce degli sviluppi tecnologici, ma anche tenendo in debita considerazione le vicende e i significati assunti all'interno dei circuiti di fruizione e nello specifico dei contesti culturali.

All'interno della discussione sul suono mediatizzato, il capitolo sulla voce va poi a costituire un caso particolare, come mostra anche il recente volume *The Sound Studies Reader* (Sterne 2012), che dedica una sezione specifica alla voce umana e alle problematiche che essa comporta; questo proprio per le caratteristiche della sua 'fonte', al centro della riflessione di filosofi, antropologi e studiosi dei fenomeni vocali - da Derrida a Zumthor a Ihde - anche in riferimento alle forme di espressione linguistica, alle performance comunicative ed artistiche, nonché alle componenti fisiche e corporee.

L'etnomusicologia, in merito a queste tematiche, ha assunto un ruolo, per alcuni aspetti, ambiguo. Da un lato infatti questa disciplina fa largo uso delle tecniche di registrazione, che giungono a rappresentare il mezzo primario per l'oggettivazione del dato sonoro finalizzato alla creazione del proprio oggetto di indagine. Si può anzi affermare che nella sua accezione moderna, quale è andata configurandosi nel corso dell'ultimo secolo, la disciplina affondi le sue radici proprio nei mezzi di registrazione del suono, al punto che una delle date convenzionalmente indicate per segnare la nascita è il 1877, anno di invenzione del fonografo. Nello stesso tempo, tuttavia, non sempre è stato pienamente considerato che il suono registrato, a dirla con Katz, è un suono mediatizzato, dunque soggetto anche alle implicazioni che comporta il ruolo dei media. Trascrizioni, analisi, interpretazioni dei dati sonori e tutto quanto viene attuato dagli studiosi a partire dalla registrazione, costituiscono in ultima analisi forme di utilizzo e fruizione del suono successive alla sua mediatizzazione. Nel trascurare questo aspetto, ha pesato una sorta di pregiudizio documentativo che ha caratterizzato i metodi di indagine, sia dell'etnomusicologia che delle discipline che si occupano dello studio delle tradizioni vocali e in generale dei meccanismi dell'oralità. L'azione del registrare infatti è spesso stata considerata quasi come un passaggio meramente funzionale, e il dato sonoro fissato su un supporto come un documento neutro e oggettivo, da assumere come punto di partenza per ulteriori livelli di indagine di tipo descrittivo e analitico. Questa trascuratezza emerge con maggior forza considerando che l'attenzione degli studiosi a lungo si è rivolta verso contesti culturali in cui il passaggio orale-aurale e i meccanismi mimetico-imitativi costituivano il sistema privilegiato di trasmissione delle conoscenze; basta pensare a classici temi di ricerca come le polifonie di tradizione orale, i canti narrativi e le tradizioni epiche - tutti casi questi in cui il dato registrato, e dunque la mediatizzazione della voce, ha

rappresentato il momento cardine di un processo di testualizzazione dell'evento performativo.

Negli ultimi tempi, grazie anche a nuovi approcci di indagine, si va sempre di più rafforzando la consapevolezza della natura costruita e negoziata di un documento sonoro, in modo analogo a quanto accaduto con la documentazione fotografica e audiovisiva. Lungi dall'essere un meccanico e obiettivo processo di fissazione, la registrazione chiama in causa scelte tecniche, teoriche ed estetiche, ed è spesso orientata anche da precise ipotesi di lavoro che possono condizionare l'azione tecnica in modo decisivo.<sup>1</sup> Nel caso poi delle ricerche sul campo, essa riveste un ruolo importante in quel processo di costruzione di un percorso condiviso e dialogico che il ricercatore, sempre più consapevolmente, attua con i protagonisti del suo contesto di indagine (Feld e Scaldaferrì 2012).

La voce registrata durante una ricerca sul campo non è solo una voce disincarnata e (decon)testualizzata; essa diventa un nuovo oggetto che suggerisce e consente percorsi interpretativi per lo studioso. Nello stesso tempo diventa anche oggetto di fruizione per la comunità di riferimento, con una pluralità di funzioni simboliche ed evocative, che negli ultimi anni stanno conoscendo nuovo slancio, anche grazie ad azioni mirate al recupero di registrazioni storiche che vengono rifunzionalizzate spesso in nome di valori estetici ed identitari. Tutto ciò rappresenta un terreno di riflessione col quale cimentarsi, sia in relazione a registrazioni compiute in passato che per quanto riguarda le indagini odierne.

Nelle pagine seguenti intendo narrare tre episodi che hanno a che vedere proprio con l'incontro tra la voce e le tecnologie di registrazione, avvenuto durante ricerche etnomusicologiche o in attività sul campo in qualche modo correlate ad essa. Gli episodi riguardano un piccolo paese della Basilicata, in Italia meridionale: S. Costantino Albanese, una minoranza linguistica arbëresh di un migliaio di abitanti, fondata nel 1500 da profughi albanesi, che ha mantenuto nel tempo la sua identità, la lingua conservata per tradizione orale, e pratiche musicali in cui proprio la polifonia vocale rappresenta un nocciolo fondamentale. Si tratta di contesto con le carte in regola per costituire un classico campo di indagine etnomusicologica e linguistica, cosa che di fatto è accaduta: a iniziare dall'indagine di Diego Carpitella ed Ernesto De Martino agli albori delle spedizioni sul campo in Italia - di cui S. Costantino ha costituito una tappa significativa - fino alle ricerche che ho personalmente condotto in anni più recenti (Scaldaferrì 1994; 2013), passando per

---

<sup>1</sup> Basta considerare, ad esempio le tecniche di registrazione con l'uso del playback impiegate da Simha Arom al fine di registrare ed analizzare i repertori polifonici centrafricani, o quelle di Steven Feld, con l'uso dei microfoni DSM posizionati sulla testa e il ricorso a specifiche operazioni di montaggio per la realizzazione delle *soundscape compositions*; o anche l'uso dei due incisori di dischi usati alternativamente da Milman Parry negli anni '30 al fine di registrare nella loro interezza, senza mai interromperle, le lunghissime performance dei canti epici.

gli studi di linguisti come Martin Camaj, di etnografi come papas Antonio Bellusci, antropologi come Stefano Fiorini, e visite occasionali di eminenti studiosi stranieri come Simha Arom. Tutto ciò ha fatto di S. Costantino uno dei centri con la più importante documentazione sonora sulle pratiche musicali e le loro trasformazioni, omogeneamente distribuita nell'arco di oltre mezzo secolo.

Le vicende di cui dirà, e che in parte mi hanno visto coinvolto in prima persona, hanno come riferimento temporale i decenni '50 - '80 del secolo scorso. Sono gli anni cruciali in cui si verifica il passaggio da un contesto prevalentemente caratterizzato da oralità e analfabetismo, a quello della scolarizzazione e dell'uscita da un secolare isolamento grazie alla creazione delle vie di collegamento. In questo periodo arrivano nelle aree rurali media e mezzi di registrazione, usati sia da chi sta documentando la tradizione musicale per ragioni scientifiche, ma anche dalla popolazione locale, che acquisisce sia le tecnologie che i prodotti registrati secondo formule e funzioni proprie.

Questi episodi ci aiutano a riflettere sulla natura costruita del documento sonoro, la forte negoziazione di cui spesso è risultato, e la varietà di funzioni e significati che può ricoprire all'interno di uno specifico contesto culturale; a maggior ragione quando, parallelamente alle finalità di scientifiche e documentarie della registrazione, la tradizione orale entra in gioco con le proprie funzioni simboliche ed emotive, e le proprie tecnologie di trasmissione di un testo, quale l'utilizzo del ritmo e della versificazione. In questo quadro, anche il rapporto tra la voce e il corpo – quello che la emette, quello che la ascolta, e anche quello inanimato che la registra – finisce per rivelare risvolti complessi e ambivalenti, tutt'altro che scontati, che invitano a una più consapevole riconsiderazione di queste tematiche.

## **Il pianto di Anna**

“Così ha pianto pure stasera, la povera Anna...L'altra sera invece l'hanno messa a piangere lì fuori, sul ballatoio”. In una sera d'autunno del 1988, la novantenne *ce Anxhullina Futacit* - all'anagrafe Angela Laico - commentava così l'ascolto della registrazione di un pianto funebre che Anna Sogga, sua amica di gioventù, aveva eseguito, anni addietro, per il magnetofono di Carpitella e De Martino. Anna era scomparsa nel 1959, all'età di 70 anni; la registrazione del lamento funebre risale all'aprile del 1954, durante la tappa effettuata dai due studiosi a S. Costantino Albanese, nel corso della campagna di registrazioni tra le comunità arbëresh dell'Italia meridionale (Scaldaferri 1994; Ricci-Tucci 2004).

*Ce Anxhullina* apparteneva alla generazione illetterata, aveva trascorso un'esistenza dedicata ai lavori casalinghi e campestri, e ora passava le sue giornate ricamando sotto il ballatoio di casa, sempre vestita col costume tradizionale arbëresh. Quando ho ottenuto, grazie a Carpitella, i brani musicali registrati a S. Costantino nel 1954 - all'epoca ancora inediti - ho iniziato a raccogliere informazioni sui cantori e sulle circostanze di quei rilevamenti. Era diventata così una consuetudine, nel 1988, sentire i materiali in compagnia delle persone del posto, alcune delle quali riascoltavano per la prima volta le voci di parenti e amici spesso scomparsi da anni: una sorta di rito dell'ascolto, attorno a un registratore, che faceva rivivere emozioni intense e diventava pretesto di discussione, ma anche di considerazioni illuminanti sul valore che una registrazione poteva assumere nell'immaginario locale.

Tra i brani registrati, vi era anche il pianto funebre eseguito da Anna Sogga per la propria madre, parzialmente trascritto in *Morte e pianto rituale* di De Martino, che rilevava la costante presenza dell'intercalare *oh-oh*, quasi un singhiozzo, come tratto caratteristico dell'esecuzione (De Martino 1975: 126):

*Oj mëma ime / ma ku të nistin e të qelltin sëmënat mëma ime o - o / ma çë kuraxh s(i) 'kam t'e bënj mëma ime / se mua më le vete e sëkam njiri mëma ime o - o / e oj mëma ime / ma çë kuraxh bëre sëmënat 'dilnje ka shpia mëma ime o - o (...)*

o madre mia / dove ti hanno presa e portata stamattina madre mia oh-oh / che coraggio come dovrò fare madre mia / perché mi hai lasciata sola e non ho nessuno madre mia oh-oh / e o madre mia / che coraggio hai avuto per uscire dalla casa stamattina madre mia oh-oh / (...) (Scaldaferri 1994: 80).

Quei momenti di ascolto costituivano anche una sorta restituzione alle comunità di appartenenza di materiali che per anni erano stati chiusi negli archivi dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, tutelate da un sistema di protezione che aveva finito per negare l'accesso a coloro che in fondo ne erano i legittimi proprietari, suscitando le più accese fantasie sul loro utilizzo, inclusi presunti sfruttamenti commerciali.

L'ascolto dei materiali sonori suscitava reazioni che variavano a seconda dell'età e la formazione degli ascoltatori. Per i più giovani, che avevano ricevuto un'istruzione scolastica in lingua italiana e conoscevano bene la radio e i dischi, l'esperienza provocava una grande commozione, soprattutto laddove si riascoltava per la prima volta la voce di genitori e parenti scomparsi; la familiarità con i media permetteva loro di cogliere in modo netto la distinzione tra il

supporto e l'evento sonoro di cui questo conservava traccia, percepito come una toccante testimonianza della persona cara.

Per le persone come *ce Anxhullina Futacit*, che aveva vissuto invece i suoi anni giovanili agli inizi del Novecento, in un ambiente rurale segnato da una forte condizione di isolamento, e aveva sperimentato contatti rarissimi col suono riprodotto, l'ascolto di questi materiali suscitava sensazioni di altro genere, un po' più complesse da cogliere. La frequentazione delle tecnologie di registrazione e audiovisive risalivano ad un'epoca assai tarda della vita di *ce Anxhullina*; soprattutto nell'ultima fase della sua esistenza, durante gli anni '80, le capitava con una certa frequenza di buttare un occhio sulla TV di casa o di ascoltare incidentalmente registrazioni e trasmissioni radiofoniche. Tutto ciò però era relativo a situazioni estranee al proprio universo di riferimento; le persone che si potevano vedere o sentire attraverso i media non erano quelle in carne e ossa del suo mondo reale, ma presenze sconosciute e percepite solo in forma mediatizzata, subite dunque passivamente senza che entrassero a far parte pienamente del suo immaginario quotidiano. Quella di Anna Sogga che piangeva la madre invece era la voce di una persona conosciuta per davvero, scomparsa da molto tempo, che riemergeva dal passato – quasi una sorta di *resonant tomb*, a dirla con Sterne – e che necessitava di una collocazione coerente all'interno del proprio orizzonte di riferimento, pena il venir percepita come un fenomeno assurdo e innaturale. Il pianto di Anna, prima ancora della registrazione di una voce capace di suscitare emozione, era per *ce Anxhullina* qualcosa che richiedeva di essere inserito all'interno di un contesto in cui normalmente non era contemplato. Qualche osservazione sugli aspetti lessicali ci aiuta a comprendere quale fosse il suo immaginario.

Per indicare la registrazione, la lingua arbëresh, essendo priva di un proprio lessico tecnico, ha acquisito stabilmente negli ultimi decenni il verbo italiano 'registrare', adattato e coniugato secondo le proprie regole linguistiche; questo grazie al fatto che i parlanti delle ultime generazioni, studiando anche l'italiano a scuola, sono bilingui, ricorrono dunque con grande frequenza a prestiti linguistici dall'italiano laddove la lingua originale non disponga del termine adatto. Nipoti e figli degli interpreti degli anni '50, parlavano dunque di questi brani come di 'registrazioni', cogliendo la distinzione tra supporto e contenuto, inteso come traccia di una performance vocale dei loro parenti scomparsi, e in quanto tale capace di suscitare commozione fino alle lacrime.

Invece *ce Anxhullina* e quelli della sua generazione che non conoscevano l'italiano facevano riferimento solo al lessico dell'antica parlata arbëresh. Quella era la prima volta che *ce Anxhullina* aveva a che fare direttamente con l'azione del registrare, e per indicarla ricorreva, in modo

pressoché spontaneo, al verbo *marr*, che ha sia il significato di ‘prendere’ o ‘afferrare’, che quello di ‘apprendere’. *Marr* è usato anche per indicare esplicitamente l’apprendimento di un canto sulla base dell’ascolto, secondo quello che sarebbe il passaggio da bocca a orecchio tipico della tradizione orale: la voce percepita attraverso l’orecchio viene ‘presa’ e memorizzata. Inoltre, è anche presente, nella parlata locale, l’espressione *merr vesh* – letteralmente ‘prendere a orecchio’ – con il significato di ascoltare con attenzione, imparare ed ubbidire, o anche memorizzare una prescrizione, che può essere sia di natura musicale e performativa, e sia un comando da cui non ci si può esimere. Registrare la voce di qualcuno voleva dire prendergli la voce, non tanto nel senso di sottrargliela, quanto in quello di apprendere da lui qualcosa da poter ripetere e restituire in un secondo momento.<sup>2</sup>

Nel lessico e nell’immaginario delle persone della generazione di *ce Anxhullina*, che iniziavano ad attribuire a certe parole un significato ancora non sedimentato dall’uso, la sfera semantica dell’azione di registrare la voce veniva spontaneamente ricondotta al significato di apprendere e memorizzare delle azioni che successivamente consentivano di riprodurre degli atti performativi. Registrare la voce comportava dunque una sorta di umanizzazione della macchina. Il registratore è quasi come un orecchio che apprende ed è in grado poi di ripetere, come farebbe una persona che, dopo aver prestato attento ascolto a un canto, è in grado di farcelo riascoltare in un altro momento e luogo. La voce disincarnata di Anna in qualche modo si era incarnata nel supporto, facendo sì che l’ascolto della registrazione fosse per *ce Anxhullina* quasi una metonimia della performance della sua vecchia amica. Se registrare la voce voleva dire far ascoltare ed insegnare qualcosa al magnetofono, farla poi risuonare voleva dire far piangere di nuovo quella parte di Anna che era stata acquisita dalla macchina. Più che un’azione capace di suscitare emozione – *ce Anxhullina* infatti si divertiva di fronte all’ascolto di queste registrazioni, e non sembrava affatto commossa – era questo una specie di gioco bizzarro, in cui le immagini evocate dal suono registrato sconfinavano e si confondevano nel ricordo della sua vecchia amica Anna, che quasi si materializzava, e veniva obbligata, tutte le sere, in posti diversi, a rifare il pianto per la madre defunta.

---

<sup>2</sup> Il verbo locale arbëresh *marr*, che trova intenso uso in relazione alla voce e alla performance musicale, si usa anche per indicare quando qualcuno, cantando, si adegua all’altezza e alla tessitura imposte da un altro esecutore come conseguenza di un forte condizionamento uditivo. Da notare inoltre che anche nella tradizione polifonica dell’Albania, il verbo *marrë* indica l’azione del canto del primo solista, ovvero di colui che prende a iniziare il canto. Le tre parti della polifonia vengono infatti denominate *marrës* (inizia/prende il canto) *prerës* (aspetta/taglia il canto) *iso* (tenere il bordone sulla ‘e’); Tole 2007. Il verbo *marrë*, nella sfera semantica della lingua albanese e dei suoi dialetti, ha strettamente a che fare dunque con la componente performativa.

## Le missioni dello zio d'America

*Laj Pepini Shirokut*, all'anagrafe Giuseppe (Peppino) Chiaffitella (1900-1980) rimarrà vivo nella memoria di S. Costantino come lo "zio d'America", amico dei giovani e dello sport, che nel 1947 realizza il campo sportivo del paese, facendosi donare un terreno e convincendo gli adulti a spianarlo con zappe e vanghe, per consentire ai ragazzi di giocare a pallone. Emigra da ragazzo, seguendo le orme del padre, alla vigilia della Grande Guerra, a New York, dove lavora come sarto; vi è in quest'area una comunità di compaesani, giunti sulla scia dei grandi flussi migratori di inizio secolo. Zio Peppino si prodiga per mantenere vive le radici e i contatti tra il paese e la comunità di migranti, provvedendo a favorire ricongiungimenti familiari, dando lezioni di inglese, scambiando foto, grazie anche ai viaggi che compie con relativa frequenza verso il paese d'origine. A iniziare dal 1957, tra le cose che accompagnano zio Peppino nei suoi viaggi, vi è un magnetofono *Recordio*. Con questo registra le voci di parenti e amici tra le due sponde dell'oceano, organizzando poi festuciole domestiche che diventano sedute di registrazione e di ascolto. Realizza così delle autentiche cartoline sonore alle quali, negli anni '60, si aggiungeranno anche immagini di video amatoriali in formato Super8. Negli stessi anni in cui Carpitella e De Martino sono interessati alla documentazione delle forme di canto tradizionale delle aree rurali del sud, zio Peppino registra, oltre a canti tradizionali e strumenti musicali, anche conversazioni, nomi di persone, messaggi di saluto e auguri; cerca di documentare le varie sfaccettature del paesaggio sonoro locale, facendolo poi circolare il più possibile tra gli emigranti, al fine di incentivare il ricordo della loro comunità di origine.

La generosità e lo sforzo quasi spasmodico di stimolare contatti e mantenere viva la memoria del paese, oltre alla squisitezza e al carattere del personaggio, vanno probabilmente lette anche alla luce della tragedia della sua vita: la morte per malattia del suo unico figlio tredicenne, avvenuta in paese nel 1943, mentre zio Peppino si trova in USA. Le comunicazioni sono in quel periodo interrotte per la guerra e il paese versa in una condizione di estremo isolamento. Zio Peppino saprà della morte del figlio con alcuni anni di ritardo; questo gli provocherà una forte crisi, suscitandogli un'inquietudine profonda, forse mai risolta, nonostante la grande dedizione al prossimo, quasi nel tentativo di annullare, con ogni mezzo, la barriera della distanza.

Testimonianza esemplare di questa sua missione è il significativo corpus di nastri, filmati e

fotografie, conservato oggi dai suoi parenti.<sup>3</sup> Emblematico risulta essere, ad esempio, un nastro di una seduta di registrazione che reca la dicitura manoscritta: “La voce dei parenti ed amici di S. Costantino Albanese – ai loro Cari in America anno 1958”. Zio Peppino invita a casa e raduna davanti al magnetofono le persone che hanno dei parenti in America; usando una lingua diversa - arbëresh, inglese o italiano - a seconda dei destinatari, introduce le testimonianze dei vari ospiti, facendo trasparire nelle sue parole il senso di meraviglia nel poter disporre di una macchina che consente di registrare la voce e farla viaggiare oltre l’oceano:

*..with this tape recording machine, we are sure living in a marvelous age, when even if we are separated from our friends and relatives by a great distance... And now you, through this wonderful... called tape recording, you will have the great pleasure of hearing the voice of yours relatives. And now I will talk in Albanian... dot e dinja çì ju tho ajo zëmer, kur më gjegjëni kto voxht e gjirive tuaj çë ka vitra ç’i m’i lat n’mes t’ktire rrehjeve t’Shkostandinit, kush e di sa dot ju thojn e sa dot ju ringraxiarin për çì do i bët (...)*

... con questo registratore, noi stiamo certamente vivendo in un’epoca meravigliosa, anche se siamo separati dai nostri amici e parenti da una grande distanza...E ora, attraverso questo fantastico ... chiamato *tape recording*, avrete il grande piacere di ascoltare la voce dei vostri parenti. E ora parlerò in albanese... vorrei sapere cosa proverà il vostro cuore, quando ascolterete queste voci dei vostri parenti che molti anni fa avete lasciato in mezzo a queste montagne di S. Costantino, chissà quante cose vorrebbero dirvi e quanto vorrebbero ringraziarvi per tutto quello che avete fatto per loro (...)

Il tono dei messaggi registrati in questa occasione cambia molto a seconda della fascia di età e delle esperienze dei presenti; questo rivela anche una diversa consapevolezza della funzione del mezzo a seconda del proprio vissuto. Tra le varie testimonianze vi è quella dei fratelli Andrea e Franco Schillizzi, all’epoca ragazzi poco più che ventenni; questi salutano con entusiasmo i parenti lontani esprimendo, come zio Peppino, il senso di meraviglia (accentuato anche dal ricorso a parole italiane adattate alla parlata, evidenziate nella traduzione) per questo apparecchio, che consente di far viaggiare la propria voce col suo carico di emozioni, e darà la sensazione di avere le persone accanto nel momento in cui si ascolteranno le loro voci:

---

<sup>3</sup> I materiali, gentilmente messi a disposizione da Stella Scutari e Rosalba Scaldaferrì, comprendono nastri, pellicole Super8, numerose fotografie, recentemente digitalizzati presso il LEAV-Università di Milano. Tra le registrazioni, alcune sono di straordinario valore documentario anche dal punto di vista delle pratiche musicali e soprattutto della polifonia; esse comprendono, tra l’altro, i canti del *Kristos Anesti* la mattina di Pasqua e le campane a festa assieme tutto il *soundscape* di un paese che si appresta a conoscere una forte trasformazione; inoltre, il documento eccezionale costituito dall’unica registrazione mai effettuata dell’esecuzione della *vallja* a cori battenti il lunedì di Pasqua del 1957, in occasione di una delle ultime performance di cui si ha notizia di questa danza. Da segnalare l’utilizzo parziale dei materiali video all’interno del documentario di Rossella Schillacci *Vjesh/Canto* (2007) dedicato alla pratica del canto femminile nei paesi arbëresh lucani.

*(...) U jam Frangu it nip, e si voxha vjen nj'Merket dish t'vinja dhe u...ringrazjarmi laj Pepini se ju siell questa bella voce nostra nj'Merket e mun t'na gjegjini bellu pulitu faka t'na kishit ktu (...)*

*Jam Ndreu it nip, graziau lai Pepini çl kle keq in gamba e suall dall'America una cosa kaq meravigliosa, munt gjegjini voxhen tënde (...)*

(...) Sono vostro nipote Franco, e come la mia voce viene in America così vorrei venire anche io; ringraziamo zio Peppino che vi porta questa bella voce nostra in America e potete ascoltarla belli e tranquilli come se vi fossimo vicini.

(...) Sono vostro nipote Andrea, grazie a zio Peppino che è stato tanto in gamba e ha portato dall'America una cosa così meravigliosa che potete ascoltare la nostra voce.

La seduta di registrazione si apre però con un testimonianza straziante: il saluto della vecchia mugnaia, *ce Dhurana* - Dorina Abitante -, rivolto alla figlia Maria, partita per l'America trent'anni prima con parte della famiglia. Riascoltare oggi la voce di *ce Dhurana* fa venire i brividi. Anche se non l'abbiamo mai conosciuta di persona, la sua voce giunta fino ad oggi suscita un'emozione intensissima, certamente non molto diversa da quella che provarono i suoi famigliari, di lì a qualche mese, nel riascoltarla in USA. La vecchia infatti, dovendo rivolgersi alla figlia, che non ha più visto né sentito dal giorno della partenza, esegue un pianto rituale che ricalca, nelle modalità melodiche e nelle formule stereotipe, il lamento funebre (*vajtim*). Nell'elencazione dei nomi dei parenti, negli intercalari e nelle espressioni ritualizzate, ritroviamo la struttura del lamento funebre efficacemente illustrata negli studi di De Martino, che caratterizzava anche il piano di Anna Sogga:

*Oj Maria ime / çl je e bën / si më muar malli oj bir im / çl bën Sepa it oj biri im / e Ndonj çë bën Ndoni / e shoqja çë bën / e Stina çë bën / Sepa vogel çë bën / Pietri çë bën oj bir im / si më muar malli or bir im / oj bir im Stela çë bën / ime moter / gjith gjirit e tona çë bënjen or bir im / e na rrimi mir ktu bir im / se m'duan gjith mir e dhiçirdhonj / oj bir im sa m'dërgove / se m'mandinove me cukarama oj bir im / oj zëmra ime oj bir im / Marie t'ringraxjar sa graxje ka Krishti / aq vjet çë mbet / e aq paq m'shpti e tu bil*

O Maria mia / cosa stai facendo / che desiderio ho di vederti figlia mia / cosa fa il tuo Giuseppe figlia mia / e Antonio, cosa fa Antonio / e la moglie cosa fa / e Celestina cosa fa / e Giuseppe il piccolo cosa fa / Pietro cosa fa o figlia mia / che desiderio ho di vederti figlia mia / figlia mia Stella cosa fa / mia sorella / tutti i nostri parenti cosa fanno o figlia mia / e noi qui stiamo bene o figlia mia / perché mi vogliono tutti bene e tiro avanti / figlia mia quante cose mi hai mandato / perché mi hai mantenuta con le caramelle o figlia mia / o cuore mio o figlia mia / Maria ti ringrazio per quante grazie fa Cristo / tanti anni che stai / e tanta pace in casa e per i tuoi figli

L'aura funebre di questo canto è evidente forse soprattutto all'ascoltatore di oggi, che a distanza di tempo, e col senno di poi, vi coglie bene il senso di immane tragedia rappresentato dalla massiccia emigrazione verso le Americhe dei primi decenni del Novecento.<sup>4</sup> Va però anche tenuto presente che nella società rurale la strutturazione metrica dell'espressione vocale poteva caratterizzare non solo il pianto funebre, ma anche altri momenti traumatici di separazione, come il saluto della sposa ai genitori, o quello della madre ai figli coscritti. Erano canti eseguiti principalmente dalle donne, in cui la disciplina del ritmo e della melodia serviva a contenere le emozioni e assegnare compostezza al comportamento; ciò era richiesto soprattutto quando certi sentimenti dovevano essere espressi pubblicamente, esorcizzando in questo modo i rischi indotti da quella che De Martino definiva efficacemente come "crisi della presenza" (De Martino 1956;1975:12-56). Per *ce Dhurana* il saluto alla figlia non è uno sfogo personale, come i pianti che probabilmente aveva fatto in quei trent'anni pensando a Maria e ai nipoti mai conosciuti, ma un saluto da eseguire in pubblico, davanti a zio Peppino e agli altri parenti; dunque non poteva che esprimersi in forma ritualizzata, rifacendosi alle forme stereotipe ben codificate dalla tradizione.

Inoltre, questo saluto sarebbe stato anche affidato a qualcuno che si sarebbe occupato di trasmetterlo poi alla figlia. Il suo saluto doveva essere 'preso', secondo l'accezione vista in precedenza, per poter essere successivamente riprodotto. Per la generazione illetterata, un testo può essere memorizzato con maggiore facilità, da parte di un soggetto esterno che sta ascoltando, se è metricamente formalizzato; in quella veste esso presenterà maggiori probabilità di potersi conservare e poter viaggiare nella memoria di chi lo ha appreso, ed essere portato a distanza. Meglio è organizzato il testo in versi, e in maniera più agevole può essere memorizzato e quindi riproposto. La tecnologia della parola mediante il sistema della versificazione, per la vecchia mugnaia, resta il sistema più efficace per poter trasmettere un messaggio vocale; nella sua mentalità, è la struttura metrica del canto che consente al messaggio di potersi estendere al di là della sua performance e della sfera di azione personale. I versi e il canto consentono al messaggio di poter essere facilmente appreso, da un orecchio umano o da una macchina che ascolta e

---

<sup>4</sup> Nell'immaginario e nel gergo di S. Costantino, come di tanti altri luoghi di emigrazione, l'America (*Merka*) era il luogo di benessere per antonomasia, dove si andava per fare fortuna, cercare di aiutare la famiglia con le rimesse (che spesso erano piccoli aiuti simbolici, come le caramelle che *ce Dhurana* riceveva ogni tanto dalla figlia tramite zio Peppino) coltivando la speranza di poter un giorno fare ritorno in paese. Era contemplato tuttavia anche il rovescio della medaglia: esisteva infatti anche la cosiddetta "America sperduta", o "America disgraziata", dove si diceva che fossero finiti, per sbaglio, gli emigranti che sparivano senza dare più notizie - perché scomparsi o perché, non avendo fatto fortuna, si vergognavano di far avere loro notizie.

memorizza, e dunque di poter riproporre in un secondo momento, davanti al destinatario finale, i contenuti della performance.

Dopo il pianto di *ce Dhurana*, zio Peppino probabilmente intuisce che i saluti, soprattutto quelli femminili, potrebbero dar luogo a una sequenza di pianti metrici, e nel passare il microfono alla cognata per il saluto successivo, le intima preventivamente di non cantare dei lamenti (“*mos bëni bir birò!*”) ma di limitarsi a poche parole di saluto. La cognata ubbidisce e non intona un lamento; tuttavia si rivolge al magnetofono come se stesse comunicando con “qualcosa” in cui l’apparecchio di registrazione si confonde quasi con la figura lontana di Maria. Esordisce infatti così: “*Nimirenj me Marien* dopo trent’anni” (Parlo con Maria dopo trent’anni...) usando anche alcune parole italiane, quasi a sottolineare l’eccezionalità dell’evento ma anche la percezione di estraneità, al proprio orizzonte culturale e linguistico, della macchina che “prende a orecchio”.

Al nastro registrato a S. Costantino nel 1958, che si apre col pianto della mugnaia, ne fa da *pendat* uno recante la dicitura: “La famosa risata di Fiorina Calimano, Brooklyn S.U. 1960”. Zio Peppino si trova ora a Brooklyn, a cena in casa degli emigranti Fiorina e del marito Nicodemo, per ascoltare i nastri registrati in paese e registrare altri saluti da riportare poi indietro. Fiorina di fronte al magnetofono riesce solo ad esplodere in un’incontenibile risata – da cui il titolo dato al nastro - come se, in assenza di un contesto sociale di riferimento, le manchi anche la capacità di controllare l’emozione del momento. Nicodemo invece, per salutare i suoi paesani lontani, usa la modalità più tradizionale e rigorosa esprimendosi dunque con un testo metricamente formalizzato. Non si tratta in questo caso di un lamento, prerogativa dell’universo femminile, ma di una poesia (*një kënkë*) in cui esprime anche la sua gratitudine a zio Peppino per questa mirabile esperienza. Probabilmente qui si è in presenza di una nostalgica ripresa, da parte di Nicodemo, della prassi in uso nei suoi anni giovanili, quella delle formule di saluto in versi, rivolta al vecchio mondo dei suoi compaesani; questo avviene peraltro in perfetta coerenza con quel sistema culturale di riferimento, inclusa la umanizzazione dell’orecchio artificiale che prenderà i suoi versi, come si evince chiaramente dall’imperativo “*thuaj*” (devi dire!) rivolto appunto a chi dovrà poi far risuonare i suoi saluti. Anche in questo caso tuttavia la codificazione del saluto, prima che al magnetofono, viene affidata alla versificazione, quasi ad accertarsi per davvero che possa viaggiare per grandi distanze, al seguito di zio Peppino, e raggiungere gli amici lontani.

Thuaj këtë kënkë thoj Nikudhem / se m’pëlqen keq ai katund / ma jam keq llarq e s’kam si t’vinj / ma sonde kam at bukur Pepin / ai na ben at bukur festin / Inzot i daftit atij si daftit vet / ktu e për një mil vjet / ma rrini

allegru e kur t'vinj ai n'katund / se gjit jeta bie allegramendu / po rrini akortu e / mos e disturbarni / ipni kuraxh atij e rrikiriari / se ai bën e shkoni jet / (...)

Devi dire: questo canto diceva Nicodemo / perché mi piace troppo quel paese / ma sono troppo lontano e non posso venire / ma stasera ho qui ospite il bel Peppino / che ci ha fatto questa bella festa / possa il Signore esaudirgli ogni desiderio / ora e per mille anni / state allegri quando verrà lui in paese / perché tutta la vita trascorre in allegria / state attenti / e non disturbatelo / fategli coraggio e divertitevi / perché lui vi fa conoscere il mondo (...)

### Il canto della vecchia sorda

A metà degli anni '80, mi occupavo della documentazione dei repertori vocali tradizionali di S. Costantino, organizzando delle sedute di registrazione con le più autorevoli esecutrici ancora in attività. Tra queste, vi erano le sorelle Giulia e Rosina D'Amato, figlie di una coppia di esecutori registrati da Carpitella e De Martino nell'aprile 1954. Gli incontri con le sorelle D'Amato hanno costituito un paziente lavoro di scavo nella memoria, sia per quanto riguarda i testi verbali che le parti melodiche e le strutture polifoniche; procedendo per frammenti, in sedute in cui spesso ho svolto anche il ruolo di interprete, è stato possibile registrare testi e musiche della totalità dei canti che erano stati identificati, parte dei quali ormai non più funzionali (Scaldaferri 1994).<sup>5</sup>

Tuttavia, nel caso di due canti, per via del lunghissimo periodo di in disuso, la straordinaria memoria delle sorelle D'Amato non risultava sufficientemente profonda. Uno di questi era rappresentato da *Vjeshi katundit* (il canto al paese) eseguito dalle donne quando, di ritorno dalla campagna, giungendo in vista delle loro case, spiegavano le loro voci per intonare un canto di saluto. L'altro caso era *Korroxhina*, la sontuosa danza cantata della vigilia delle nozze eseguita in passato lungo le vie del paese dalle donne nei costumi di gala, il cui ritmo del canto era scandito dal passo di danza.<sup>6</sup> Nel caso della *Korroxhina*, la melodia era già nota in quanto utilizzata anche per altri testi, mentre era sconosciuto il testo verbale, che rappresentava l'augurio collettivo del paese agli sposi e si presentava articolato in una lunga forma poetica.

L'unica persona che in quegli anni ancora conosceva sia il testo della *Korroxhina* che il canto *Vjeshi*

<sup>5</sup> Grazie al lavoro compiuto con le sorelle D'Amato, cui si sono poi aggiunte Antonietta Brescia, Velia Loprete e mia madre Teresa Scutari, si sarebbe realizzato il recupero della tradizione locale che ha costituito la base di eventi come l'atelier sulla polifonia arbëresh alla Fondation Royaumont nel 1992, realizzato con Simha Arom, e la rifunzionalizzazione della polifonia che avrebbe dato vita poi a un gruppo musicale attivo ancora oggi come *Vjesh* (Scaldaferri 2005b; Scaldaferri 2013).

<sup>6</sup> Il brano in oggetto appartiene al gruppo delle danze cantate, chiamate *vallja*, eseguite fino alla fine degli anni '50 e documentata nelle sue ultime manifestazioni proprio dalle registrazioni di Peppino Chiaffitella menzionate in precedenza; vedi *supra*, nota 3.

*katundin* era Maria Salerno (1898-1996), all'epoca ultraottantenne, chiamata *ce Maria Zotit*, "zia Maria del Prete", perché figlia di un prete. Illetterata, dotata di memoria prodigiosa, in gioventù era stata una straordinaria esecutrice, come sua madre.

Lavorare con *ce Maria* presentava un ostacolo assai serio: lei infatti era sorda, a causa dell'età avanzata. Non poteva sentire gli altri, ma soprattutto non sentiva se stessa e non era dunque in grado di controllare la propria voce dal punto di vista acustico. Per dire che era sorda, lei utilizzava infatti l'espressione *s'gjegjem*, ovvero 'non mi sento'. Lei percepiva la propria voce solo a livello fisico come forma di vibrazione dell'apparato fonatorio, probabilmente accompagnata ad una percezione interiore in quanto componente intima del suo essere. L'emissione veniva controllata sulla scorta di una memoria di tipo comportamentale degli organi dell'apparato vocale acquisita nel tempo. Registrare *ce Maria* era quasi come effettuare un passaggio diretto dalla bocca al supporto magnetico, senza passare attraverso l'orecchio.

L'importanza di questo *feedback* emergeva in tutta la sua drammaticità quando *ce Maria* si è cimentata nell'esecuzione del tanto agognato canto *Vjeshi katundit*. L'impossibilità di ascoltarsi infatti non le consentiva quell'operazione, talmente ovvia da essere data per scontato, di rigoroso controllo della performance vocale e in particolare dell'intonazione.

Nella parlata locale arbëresh, peraltro, la melodia viene detta *voxha*, ovvero 'voce' del canto.<sup>7</sup> Nel repertorio dei *vjesh*, la voce del canto consiste in strutture distese poco marcate ritmicamente, con valori lunghi, raffinati movimenti melodici e una marcata componente ornamentale; questa, che presentava anche jodel e passaggi vocali in falsetto, veniva accentuata e personalizzata nel caso di esecutrici straordinarie quale era stata *ce Maria* nei suoi anni migliori. Dunque nell'esecuzione di *Vjeshi katundit*, lei ora rimetteva in atto una gestualità performativa da grande virtuosa, sulla base di procedimenti acquisiti meccanicamente in passato, ma sulla quale non riusciva ad esercitare ormai alcuna forma di controllo, soprattutto per quanto riguardava la polarizzazione delle altezze. In assenza dell'orecchio a guidare l'intonazione dei minimali e raffinati movimenti melodici, il risultato registrato consiste in un andamento della voce a saliscendi, in grado di indicare solo a linee assai approssimative l'andamento melodico, ma non di soffermarsi su altezze precise, che in questo repertorio sono assai rigorose.<sup>8</sup> Solo il testo verbale era intellegibile, dilatato e diluito in intercalari e melismi: "*e ni vemì te katundi*" (e ora andiamo in paese).

---

<sup>7</sup> Questo termine trova corrispondenza nella parola albanese moderna di *zëri* (voce).

<sup>8</sup> Va anche considerato che nelle strutture polifoniche dei *vjesh* sono presenti intervalli di seconda e unisoni non perfetti, che danno luogo, in presenza dei punti cadenzali, a una vera polifonia per battimenti; fenomeni del genere dimostrano l'estremo controllo dell'intonazione richiesto alle esecutrici.

Questa registrazione di *Vjeshi katundit* è stata poi fatta ascoltare alle sorelle D'Amato e altre esecutrici attive all'epoca, ma nessuno è riuscito a decifrare, a ricordare o a 'ricostruire' anche parzialmente la melodia. L'interruzione della circolarità tra bocca e orecchio del performer ha consentito di recuperare una testimonianza dell'esistenza di un canto, fissandone una dimensione testuale, senza che sia stato possibile recuperare il profilo performativo. Quasi a ricordare che nella trasmissione da bocca a orecchio, il primo orecchio destinatario è quello dello stesso cantante, con la sua insostituibile funzione di organo di controllo.

Tuttavia, la sordità di *zia Maria* si è rivelata anche un elemento assai prezioso, in quanto ha aperto la strada alla comprensione di un'altra modalità performativa non basata sul controllo dell'orecchio ma su quella del ritmo corporeo. *Ce Maria* si esibiva infatti senza difficoltà nella recitazione ritmica dei testi verbali (ovviamente una volta che si riusciva nell'impresa non facile di farle capire cosa dovesse recitare). E' stato così possibile registrare, a più riprese, varie esecuzioni della recitazione ritmica del testo della *Korroxhina*, così come di altri testi poetici. La declamazione della *Korroxhina*, con i versi scanditi rigorosamente in base ad accenti isocroni (evidenziati nella trascrizione), veniva fatta accompagnandosi infatti da piccoli movimenti ritmici come l'oscillazione della testa e piccoli gesti delle mani; questi movimenti, che funzionavano anche come puntelli per la memoria, la aiutavano a scandire la rigorosa impalcatura ritmica dei versi:

*Kam u klën e s'kam u klën*  
*kam u klën këtu dreq*  
*sonde çë m'erdhë vet*  
*Korroxhina me shndet*  
*dot e thom se më i nget*  
*t'im vllau dhëndrith*  
*s'ime moter nusies (...)*

Ci son stato e non ci son stato / ci sono stato da queste parti / stasera che sono venuto da solo / la *Korroxhina* con salute / voglio dirla perché tocca a voi / a mio fratello lo sposo / a mia sorella la sposa (...) (Scaldfarri 1994: 144)

Le registrazioni della *Korroxhina* di *ce Maria Zotit*, trascritte e analizzate, hanno consentito non solo di ricostruire la sofisticata articolazione poetica di questo testo, ma si sono rivelate preziose per analizzare il meccanismo ritmico alla base della versificazione arbëresh. Esse hanno contribuito a

svelare peraltro una modalità performativa che prevedere la sola declamazione ritmica del testo verbale senza il canto, e che avrebbe poi costituito il campo di indagine di ulteriori sviluppi analitici, applicati anche ad altri repertori poetici della lingua albanese; tra questi anche i testi del canto epico albanese, di cui sarebbero stati documentati modi performativi della recitazione basati su forme di controllo riconducibili a movimenti ritmici corporei (Scaldaferri 2008; 2011).

Se la sordità di *ce Maria* da un lato ha fortemente ribadito la centralità del ruolo dell'orecchio per il controllo del canto e la componente autocomunicativa implicitamente presente in ogni performance, dall'altro ha anche consentito di esplorare una specifica tecnologia di fissazione della parola basata su una sorta di incorporazione del testo; questa consente di eseguire quanto conservato in stadi profondi della memoria, grazie al ritmo e ad un movimento gestuale ripreso in modo meccanico. Quasi a ribadire, a ruoli rovesciati, una sorta di contiguità tra la fisicità del corpo del performer - depositario della conservazione della memoria - e quello di un apparecchio di registrazione.

## **Epilogo**

Nei momenti di "collisione culturale" - per riprendere una terminologia cara a Havelock - laddove vecchie consuetudini si protendono su nuove pratiche ancora non ben sedimentate, si possono aprire illuminanti scorci sulle dinamiche di certi fenomeni. Le tre vicende ripercorse, che presentano il denominatore comune dell'incontro tra voce e registrazione, e dove le forme di espressione e le tecnologie dell'oralità (rappresentate soprattutto dai sistemi di versificazione) vengono ad interagire con le tecnologie di registrazione, finiscono per disvelare una densa serie di relazioni. Queste certamente ribadiscono la presenza e la percezione della voce come estensione culturale del corpo e componente essenziale di un'identità vissuta in termini sia individuali che collettivi.

D'altro canto, la voce, col suo carico di allusioni e la sua aura emozionale, una volta disincarnata e "presa", finisce per acquisire, all'interno dello specifico contesto, una dimensione pressoché autonoma. Questa valenza autonoma della voce registrata è capace di estendere la sua influenza sulla percezione culturale di una macchina di registrazione; così come, d'altro canto, una volta incorporata mediante i meccanismi di tecnologizzazione dell'oralità, può giungere a guidare in forma quasi meccanici degli atti performativi anche senza il controllo dell'udito.

I casi osservati sono esemplari di alcune delle implicazioni che comporta la mediatizzazione

della voce, soprattutto in termini di creazione di nuovi valori e significati, che possono investire la pratica degli studiosi come le consuetudini e gli immaginari locali. Si è voluto con questo offrire qualche elemento per una riflessione e una più ampia riconsiderazione sui significati che i fenomeni vocali, soprattutto quelli di una cultura tradizionale, possono acquistare quando i sistemi di registrazione, per varie ragioni, giungono ad “intromettersi” nel millenario passaggio da bocca a orecchio.

---

## BIBLIOGRAFÍA

Adorno, Theodor W. 1969. *Il fido maestro sostituto*. Torino: Einaudi.

Agamennone, Maurizio. 1989. “Etnomusicologia italiana: radici a sud. Intervista a Diego Carpitella sulla storia dell’Etnomusicologia in Italia”. *Suonosud* 4: 18-41.

Arom, Simha. 1985. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d’Afrique centrale*, 2 voll. Paris: Selaf.

Arhneim, Rudolf. 1987. *La radio, l’arte dell’ascolto*. Roma: Editori Riuniti.

Auslander, Philip. 2008. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London and New York: Routledge.

Bellusci, Antonio. 1989. *Dizionario fraseologico degli albanesi d’Italia e di Grecia: testo originale nella parlata albanese, traduzione in lingua italiana, inglese e francese*. Cosenza: Centro ricerche socio-culturali “G.K. Skanderbeg”.

Birdsall, Carolin e Anthony Enns (eds.). 2011. *Sonic Mediations: Body, Sound, Technology*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Camaj, Martin. 1993. *La parlata arbëreshe di San Costantino Albanese in provincia di Potenza*. Rende: Centro editoriale e librario, Università degli studi della Calabria.

De Martino, Ernesto. 1956. “Crisi della presenza e reintegrazione religiosa”. *Aut aut* 31: 17-38.

De Martino, Ernesto. 1975. *Morte e pianto rituale*. Torino: Boringhieri.

Don, Ihde. 2007. *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. Albany: SUNY Press.

De Benedictis, Angela Ida. 2009. (In collaborazione con Nicola Scaldaferrì). *Le nuove testualità musicali*. In *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*, vol. 2, Approfondimenti, a cura di Maria Caraci Vela, 71-116 Lucca : Libreria Musicale Italiana.

Erlmann, Veit. 2010. *Reason and resonance. A History of Modern Aurality*. New York: Zone Books.

Feld, Steven. 1991. *Voices of the Rainforest*. Rykodisc, CD 10173.

\_\_\_\_\_. 2004-2007 *The Time of Bells*, CD, VoxLox, vols. 1-4.

\_\_\_\_\_. 2012. *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Durham, NC and London: Duke University Press (3rd edition).

Feld, Steven e Nicola Scaldaferrì. 2012. "Documentazione e rappresentazione sonora. Un dialogo sulla festa del Maggio." In *I Suoni dell'albero: Il maggio di S. Giuliano ad Accettura*, a cura di Nicola Scaldaferrì e Steven Feld, 74-91. Udine: Nota.

Fiorini, Stefano. 2006. *Physical and Symbolic Landscapes of Identity: the Arbëreshe of Southern Italy in the European Context*. Bloomington: Indiana University. PhD dissertation in Social and Cultural Anthropology.

Havelock Eric. 1987. *La musa impara a scrivere*. Roma-Bari: Laterza.

Katz, Mark. 2004. *Capturing Sound*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.

London, Justin. 2004. *Hearing in Time*. New York: Oxford University Press.

Lord, Albert. 2000. *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press.

Ong, Walter. 1986. *Oralità e scrittura: le tecnologie della parola*. Bologna: il Mulino.

Parry, Milman. 1971. *The Making of the Homeric Verse*. Oxford: Clarendon Press.

Poizat, Michel. 2001. *L'Opéra ou le cri de l'ange*. Paris: Métalié.

Scaldaferrì, Nicola. 1994. *Musica arbëreshe in Basilicata*. Lecce: Adriatica Editrice Salentina.

\_\_\_\_\_. 2005a. *Perché scrivere le musiche non scritte? Tracce per un'antropologia della scrittura musicale.*, In *Enciclopedia della musica* vol. 5, 499-536. Torino: Einaudi.

Scaldaferrì, Nicola (a cura di). 2005b. *Polifonia arbëreshe della Basilicata. Concerto all'Abbazia di Royaumont*. Udine: Nota.

\_\_\_\_\_. 2008. "Appunti per un'analisi della versificazione tradizionale arbëreshe". In *Omaggio a Girolamo De Rada*, a cura di F. Altimari e E. Conforti, 353-384. Rende Università della Calabria.

\_\_\_\_\_. 2011. *Voce, memoria, ritmo, movimento corporeo. Esempi di performance dei canti epici dei Balcani*. In *L'esperienza del corpo*, a cura di Lorenzo Ferrarini, 145-163. Molimo nr. 6, Milano: Cuem.

\_\_\_\_\_. 2013. *Multipart Singing, Multilingualism and Mediatization: Identity Issues of the Arbëresh Minority of Southern Italy at the beginning of a New Century*. In *Media Local and Global Understandings of Creativities*, a cura di A. Ahmedaja, 89-100. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

\_\_\_\_\_. 2014. *The Voice and the Tape: Aesthetic and Technological Interactions in the European Studios during the 1950s*. In *Crosscurrents. American and European Music in Interactions 1900-2000*, a cura di F. Meyer, C.J. Oja, W. Rather, A.C. Shreffler, 335-349. Paul Sacher Foundation and The Boydell Press.

Scaldaferrì Nicola, e Feld Steven (a cura di). 2012. *I suoni dell'albero. Il Maggio di S. Giuliano ad Accettura*. Udine: Nota.

Schaeffer, Pierre. 1966. *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Seuil.

Shelemay, Kay Kaufman. 1996. "The Ethnomusicologist and the Transmission of Tradition". *The Journal of Musicology* 14(1): 3-51.

\_\_\_\_\_. 2006. "Music, Memory and History". *Ethnomusicology Forum* 15(1): 17-37.

Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past*. Durham and London: Duke University Press.

\_\_\_\_\_. (ed.). 2012. *The Sound Studies Reader*. London and New York: Routledge.

Ricci, Antonello; Tucci, Roberta (a cura di). 2004. *Musica arbëreshe in Calabria. Le registrazioni di Diego Carpitella ed Ernesto de Martino (1954)*. Roma: Squilibri.

Tole, Vasil S. 2007. *Enciklopedia e iso-polifonisë popullore shqiptare/Encyclopaedia of Albanian Folk Iso-polyphony*. Tiranë: Uegen.

Zielinski, Siegfried. 2002. *Deep Time of the Media. Toward and Archaeology of Hearing and Seeing by Technical Means*. Cambridge: MIT Press.

Zumthor, Paul. 1984. *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*. Bologna: il Mulino.

---

**Nicola Scaldaferrì** è ricercatore presso l'Università di Milano, dove insegna Etnomusicologia e dirige il LEAV (Laboratorio di Etnomusicologia e Antropologia Visuale). Tra i suoi interessi: musica contemporanea, musica e tecnologia, tradizioni musicali italiane, canto epico albanese. E' stato Visiting Professor dell'Università Statale di S. Pietroburgo, e Fulbright Visiting Scholar alla Harvard University. Tra i suoi libri: *Musica nel laboratorio elettroacustico* (1997), *Nel paese dei cupa cupa* (con il fotografo S. Vaja, 2005). Ha curato i volumi *Audiovisual Media and the Issue of the Identity in Southeastern Europe* (con E. Pistrick e G. Schwörer, 2011) e *I suoni dell'albero* (con S. Feld, 2012).

---

#### Cita recomendada

Scaldaferrì, Nicola. 2014. "Voce, corpo, tecnologie: storie da un piccolo paese arbëresh". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 18 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/choose/?lang=es> ES