

Biblioteca Fonoteca: bit

AMEDEO FURFARO

Oralità Scrittura Digitale
Segno e senso nella comunicazione

BIBLIOTECA FONOTECA
CJC EDITORE

Supplemento **Musica News** n. 2/2006
Bimestrale del Centro Jazz Calabria
Editor: **Francesco Stezzi**
Responsabile: **Amedeo Furfaro**

Aut. Trib. di Cosenza n. 529 del 6-10-1992
C.so Garibaldi, 14 - Cosenza
Tel. e Fax 0984.795104
e-mail. centrojazzcalabria@infinito.it
<http://archiviodiscografico.interfree.it/>

A Walter
mio padre

*«Ogni traccia scritta
precipita come elemento
scritto dapprima trasparente,
neutro e anodino,
nel quale la sola durata
fa a poco a poco
apparire tutto un passato
in sospensione,
tutta una crittografia
sempre più densa»*

Roland Barthes
da *Il grado della scrittura*,
Einaudi, 1982

Nota introduttiva

Il volume documenta, con approccio originale, compreso fra arti e culture, alcuni momenti del passaggio epocale della comunicazione da orale a scritta a massmediatica a multimediale.

Il “format” libro contiene saggi che toccano fra gli altri Giustiniano e Leoncavallo, Nigra e Pasolini, Spielberg e Spike Lee, Mc Luhan e De Kerckhove e che trovano, appunto nel comunicativo, il filo rosso che li riavvolge all’interno della delicata fase di transizione situata fra fine secolo e nuovo millennio, sull’asse omologazione culturale-globalizzazione.

La struttura, in quattro capitoli, si basa grossomodo sulla seguente sequenza logica e cronologica:

- forme arcaiche di linguaggio orale e scritto, con particolare attenzione verso le culture popolari tradizionali al tramonto;
- tratti identitari di luoghi marginali e loro “cifra” anche gestuale e artistica;
- senso tonalità e tinte letterarie filmiche musicali di significative correnti e autori;
- media e comunicazione nell’era digitale.

Si ringraziano con l’occasione le testate editoriali diverse dal CJC dalle quali gli scritti sono stati ripresi.

Premessa

Dall'oralità alla scrittura, dall'analogico al digitale, dal medium alla multimedialità.

Si può parlare di tali forme di comunicazione anche in forma non necessariamente didascalica.

L'autore ha raccolto in questa antologia alcuni saggi e articoli pubblicati in un ventennio, riscoprendone, attraverso un inedito percorso di analisi e scrittura, sottostanti legami comunicativi.

A partire da quando, con sensibilità pasoliniana e taglio socioantropologico, si occupava di sud e tradizioni popolari. Ed ancora quando, dopo aver indagato sull'identità dei luoghi oltre che delle culture, si spostava su argomenti via via per lui ancora più congeniali, quelli di spettacolo, specie cineteatrali e musicali, ed alle rispettive forme di documentazione, libri, film, dischi, cassette, dvd... e comunicazione sempre con lo sguardo proteso verso i margini del centro.

Il segno e il senso della comunicazione – visivo, grafico, autografico, fotografico, sonoro – si sono ritrovati a fine secolo scorso nella dilatante età multimediale.

Ma l'autore non si è perso in nostalgie né si è riconvertito totalmente al nuovo.

Si è accostato con attenzione, alle tecnologie innovative ma in quanto strumenti da riempire di contenuti, anche se attratto dalle sirene digitali.

Francesco Stezzi
Editor CJC

Capitolo Primo
Oralità Scritture Identità

1

Oralità e scrittura il caso del diritto

Dalla preistoria alla storia del diritto

Il termine di diritto viene comunemente associato allo stato in quanto produttore di normativa giuridica.

L'idea di diritto e la sua applicazione nei fatti, tuttavia, precede di secoli la creazione degli stati quali entità territoriali.

La psicologia spiega che il bambino apprende nella pratica nozioni delle quali solo in seguito sarà pienamente cosciente.

Così l'uomo dei primi consorzi di persone si ritrova interiorizzata una scala di valori – religiosi, etici, giuridici – sulla base della quale è in grado di determinare l'accettabilità sociale dei propri comportamenti.

Un tempo nessuna legge definiva il concetto di diritto eppure la vita tribale era regolata sì da contemplare la repressione di azioni delittuose attraverso processi e rituali che erano un insieme ripetitivo di espressioni verbali e di gestualità compenetratesi a vicenda.

La ritualizzazione, ha osservato Verdier¹, provoca la normativizzazione del fatto che diventa valore.

Il rito, ripetuto ed imitato nel tempo, rappresenta alla tribù, figurativamente, il "mito" dell'ordine normativo clanico.

Sotto un profilo filosofico Engels si era già occupato del problema nella ricerca sul comunismo tribale².

Questi, nel riprendere le teorie dell'antropologo americano Henry Lewis Morgan, aveva affermato che nelle società primitive vigeva un regime collettivistico con comunione delle mogli e dei figli e proprietà dei beni.

L'infanzia della società preconizza inconsciamente la teorizzazione marxiana sui modelli collettivistici di organizzazione umana.

Lo stato, sempre secondo Engels, sarebbe divenuto necessario ad un certo punto dello sviluppo economico a causa della divisione della società in classi.

In tal senso molti spunti interessanti possono essere rilevati dalla fertile tradizione giuridica sviluppatasi in seno alla società romana.

Pur in assenza di leggi vere e proprie si vengono a configurare nettamente le categorie di reato e pena allorché si rende necessario reprimere la delinquenza tramite coercizione militare, di polizia o con la stessa disciplina domestica.

Quando si pongono dei limiti a coloro che sono investiti del potere punitivo stabilendo quali erano i fatti soggetti a punizione allora sorge il diritto penale.

Si passa così dalla primitiva coercizione diretta ad un'altra garantita giurisdizionalmente in base al principio, esteso al diritto privato, *nullum crimen nulla poena sine lege*.

La legge romana inizialmente contiene elementi tipici della fase pregiuridica.

La legge Valeria prevede, ad esempio, che prima di eseguire la condanna a morte del reo emanata da un magistrato, il popolo confermi quanto statuito.

Il crimen – sanzionabile con una pena pubblica – e il delictum – fatto illecito fonte di obbligazione sono concetti basilari tramandatici dalle fonti romanistiche classiche.

Nello «ius civile» i fatti illeciti che recano danno ai privati sono originariamente devoluti alla sanzione privata del danneggiato e/o dei suoi parenti a meno che non sia stato leso l'interesse pubblico come nel caso di diserzioni, tradimenti, furti sacrileghi.

Col tempo ogni possibilità di giustizia privata scompare contrariamente al diritto germanico dove la vendetta individuale è finalizzata alla tutela penale.

E il diritto romano si universalizza perdendo i caratteri di commistione con la magia e la religione dell'epoca arcaica.

Come si arriva dalla legge al codice, dalla consuetudine al diritto scritto?

Losano scrive in proposito che: «nel corso della loro storia secolare i grandi sistemi giuridici giungono ad un momento in cui il pregio della

duttilità si ritorce contro di essi, sotto forma di incertezza del diritto: l'adattamento a situazioni socio-economiche antitetiche provoca l'adozione di disposizioni anch'esse antitetiche, mentre la permanenza di disposizioni ormai inutili offusca una chiara percezione delle norme ancora valide.

L'adattabilità del diritto sfocia così nell'incertezza giuridica ed il legislatore è costretto a ristabilire l'equilibrio accrescendone la certezza a scapito della flessibilità: è in questi momenti che i diritti consuetudinari si cristallizzano... Anche il diritto romano non poté sottrarsi a questo destino»³.

Esso trova la sua espressione più sistematica nella compilazione ordinata da Giustiniano nel 528 d.c. al ministro Triboniano.

Il *Corpus iuris civilis* regola i rapporti fra privati sin dall'epoca bizantina, attraverso il medioevo a tutto il rinascimento.

L'illuminismo terrà in sé il seme della rivoluzione borghese dalla quale avrà origine un nuovo testo sacro, il Code Napoleon.

La sua emanazione, nel 1807⁴, formalizza il passaggio dall'economia feudale alla liberista, garantisce l'autonomia del privato di fronte allo Stato, ne riconosce le libertà individuali, la capacità di testare e di contrarre in base alle leggi di mercato allo scopo di favorire un'agevole accumulazione dei capitali.

Codificazione in controluce

La codificazione rappresenta un momento di indubbio avanzamento.

Sulla scia del nuovo concetto di individualismo propagato dalla Rivoluzione Francese, molti ordinamenti dell'Europa continentale si trasformano in «sistemi giuridici a diritto codificato» con l'adottare codici di diritto e procedura.

I codici sono dei veri e propri documenti di carattere costituzionale dal momento che attengono a diritti soggettivi, occupano cioè uno spazio normativo che le costituzioni flessibili dell'epoca non toccano.

Esse, a differenza delle contemporanee, mirano alla organizzazione dei poteri dello Stato mentre sono i codici a costituire un alveo entro il quale far confluire tutta l'elaborazione dottrinale precedente volta alla

creazione di un «soggetto unico di diritto» per dirla alla Jean Domat⁵.

Il codice civile del 1865 ed il codice commerciale del 1882 rientrano in detta situazione storica e giuridica anche se la separazione fra le due branche sembra essere già al momento dell'emanazione alquanto forzosa.

A differenza della Svizzera che nel 1881 riunisce, in un unico codice, norme civili e commerciali, in Italia si aspetta fino al 1942 per definire una codificazione unitaria dei diritti civile e commerciale che tenga conto dell'avvenuto superamento del corporativismo mercantile e della stretta connessione esistente, in una società radicalmente mutata, fra vita civile e traffici.

L'uso politico che dei codici viene fatto è mutevole.

Con questi si riconoscono tendenze in atto in alcuni casi; in altri sono sconosciute per imporre spinte in avanti – come dopo la rivoluzione francese – o all'indietro.

Esemplare, in quest'ultimo caso, è il codice tedesco del 1900, che ripropone, ad un secolo dalla Bastiglia, principi più consoni ad un assetto feudale che borghese, in sintonia con le ventate di reazionarismo dell'epoca.

Nella realtà italiana, la codificazione postunitaria, benefica per tanti aspetti, specie per il riordino amministrativo, evita di toccare il livello sociale dei rapporti sia di classe (con i dualismi borghesi/operai, agrari/contadini) sia di allocazione geografica e culturale (nord/sud, città/campagna).

Le contraddizioni più vistose si manifestano nel Mezzogiorno. Si è scritto da varie parti della continuità sostanziale del nuovo regime con quello borbonico nel Sud.

Ma la specificità della condizione meridionale rende il nuovo diritto e la nuova legislazione ancora più astratte e lontane dai ceti rurali; d'altro canto la borghesia meridionale vive l'esperienza dell'unificazione giuridica in maniera meno traumatica e conflittuale dal momento che coglie l'affinità di classe con la borghesia del Nord.

Le classi subalterne insomma notano che l'immutata pressione fiscale e il manifestarsi periodico della facciata punitiva delle autorità costituite sono il segno che solo un cambio di consegne è avvenuto per gestire la disgregazione sociale ereditata dalla preesistente amministrazione borbonica.

L'atteggiamento di sfiducia ed indifferenza patologica verso la poli-

tica e la sfera burocratica viene rotta, fra un'ondata migratoria ed un'incursione di briganti, da intermittenti moti popolari, reazione disorganizzata a soprusi ed imposizioni.

La nuova legislazione dimentica le tradizioni dei diritti locali, vari e variabili secondo storia, costumi, dialetto, secondo cioè la cultura; evita di considerare o "riordina" situazioni giuridicamente rilevanti delineatesi attraverso la stabilizzazione di comportamenti intersoggettivi, costantemente ripetuti nel tempo e diffusi nel luogo e nel gruppo di appartenenza; compromette irrimediabilmente alcune caratteristiche socio-culturali delle comunità locali.

L'unità (d'Italia) e la diversità folklorica

L'unificazione prosegue a ritmo serrato sradicando molto del folklore e delle tradizioni popolari d'ordine giuridico. Più o meno contestualmente muove i primi passi la demologia giuridica.

È l'emanazione del codice del 1865 a provocare l'apertura di un dibattito, dimostratosi estremamente proficuo, sul tema degli usi giuridici popolari e sull'opportunità di trasfonderne il contenuto nelle leggi e nei codici.

Studiosi con particolare propensione verso la sociologia del diritto come Franchetti, Sonnino e Pasquale Villari inaugurano la polemica nei confronti del legislatore unitario, più sensibile agli influssi francesi che al retaggio giuridico di casa nostra.

Vittorio Scialoja, nella nota lettera del 1886 a De Logu, direttore dell'"Antologia Giuridica", abbozza una prima classificazione fra:

a) usi d'importanza storica; b) istituti giuridici vigenti o contrari alla legge scritta o da questa non contemplati o da essa lasciati all'arbitrio individuale; c) consuetudini giuridiche che hanno valore di legge per il rinvio ad esse fatto dai codici e dalle altre leggi scritte.

Con la missiva si raccomanda nel contempo che: ai fatti giuridici sia rivolta una speciale attenzione, che siano ricercati e studiati metodicamente e sottoposti ad un esame storico e comparativo che ne renda fruttuosa la raccolta, e ciò richiede tali e tante cognizioni teoriche, che non si può far senza dell'osservazione e dell'opera dei giuristi.

Quella dei giuristi è una comunità di studiosi che è vissuta per anni

in una sorta di aureo isolamento, protetta da uno schermo di concettuosità fumosa, lontana da ogni contatto contaminante con la realtà fenomenica.

L'idea che il diritto ed i suoi cultori dovessero porgere più attenzione al sociale ha impiegato del tempo a diffondersi.

Nelle facoltà di giurisprudenza materie di insegnamento come antropologia criminale o antropologia giuridica solo di recente stanno assumendo un ruolo più preminente rispetto alle classiche «complementari».

Ogni regola ha però le sue eccezioni. In Italia, anzi, sono stati proprio gli storici del diritto ad inaugurare lo studio comparato degli istituti giuridici di derivazione folklorica presenti nelle distinte aree regionali.

Purtroppo la carenza di materiali e notizie sui rapporti giuridicamente rilevanti vigenti, in permanenza ed in prevalenza, fra le comunità marginali dell'epoca – siamo nella seconda metà dell'800 – ha impedito che, nella emanazione di leggi, si tenessero a base le tradizioni di rilevanza giuridica per non mortificarle con provvedimenti con esse confliggenti. Ha impedito, cioè, agli storici del diritto, di fornire in tempo al legislatore elementi idonei a dipanare le molte lacune conoscitive sulla formazione degli strati di giuridicità determinatisi a causa del ripetersi dei “rituali” e delle negoziazioni, specie agrarie, fra membri delle classi subalterne; nei rapporti di questi con i detentori del potere agrario e politico il discorso si fa' oltremodo complesso poiché la diffusa condizione di sfruttamento nei confronti delle masse contadine non di rado è il portato di usi che ratificano lo stato di dominio della parte più forte del rapporto.

Uno, nessuno, centomila ordinamenti giuridici

Il secolo ventesimo si apre all'insegna di un'intensa elaborazione dottrinale e di una più stretta dipendenza con altre discipline sul tema delle forme extrastatali di diritto.

Mentre Raffaele Corso pubblica nel 1901 i “Proverbi giuridici italiani” proponendosi fautore della “archeologia giuridica”, in ciò influenzato anche dall'evoluzionista Tylor, si profila, sul piano anche politico, la corrente del “socialismo giuridico”.

Al di là della funzione polemica nei confronti della dittatura di marca idealistica allora imperante, al di là della critica di uno stato di diritto

accusato di essere l'artefice di ingiustificate ineguaglianze distributive, il "socialismo giuridico" promuove la trasformazione della dottrina giuridica in tecnica quantitativa di ricerca sociale. Più squisitamente teorica è la *quérelle* che contrappone gli "istituzionalisti" ai fautori della teoria della statualità del diritto.

Il diritto, secondo questa teoria, è principio etico assoluto e trascendente; conseguentemente tutti gli ordinamenti che sono attuazione imperfetta dell'idea di Giustizia non hanno carattere giuridico.

Tutto il diritto va ridotto allo Stato ed alcun valore va riconosciuto alla normazione d'ordine giurisprudenziale ed al diritto consuetudinario non approvato dall'autorità sovrana.

Secondo Tarello, per quanto aprioristica e metascientifica, la teoria della statualità del diritto ha avuto una funzione politicamente produttiva perché ha facilitato l'accentramento del potere politico e giurisdizionale, in armonia con l'ascesa della borghesia al fine di superare il preesistente, frammentato, assetto feudale⁶.

L'infiltrazione nella teoria di elementi estranei alla scienza del diritto presta il fianco alle numerose obiezioni poste da Santi Romano e dai suoi seguaci con la teoria della pluralità degli ordinamenti giuridici.

«Lo Stato che – secondo la teoria del Romano – è una delle tante istituzioni, è compreso in quella istituzione più ampia, che è la comunità internazionale; nello Stato si distinguono altre istituzioni minori, che possono avere una autonomia più o meno assoluta o, invece, solo relativa: assoluta quando tali istituzioni vivono nello Stato ma non sono riconosciute; relativa, quando sono ammesse, riconosciute, e fanno parte dell'organizzazione dello Stato.

Esempio delle prime, sono le associazioni libere, private, non riconosciute (società private di beneficenza, associazioni sportive, sindacati, etc.); delle seconde, gli enti pubblici (comuni, provincie, etc.).

Questo loro diritto non esce fuori dalla loro vita interiore, si esaurisce nei rapporti interni fra membro e membro di esso, e non possiede quella protezione da parte dello Stato nei rapporti esterni che viene attribuita mediante il riconoscimento. Così è dato riscontrare, nella vita di ogni giorno, la presenza di ordinamenti giuridici anche contrari al diritto dello Stato che continuano ad applicare, nei loro rapporti interni, un ordinamento ed un diritto che lo Stato ignora o dichiara talora *antigiudico*»⁷.

Secondo l'impostazione accennata, "giuridico" è tutto ciò che attiene a una prescrizione imposta da un organismo anche non statale.

Una conseguenza estrema della teoria della pluralità degli ordinamenti giuridici è vista, da alcuni, nell'organizzazione mafiosa.

Rigidamente gerarchizzata, con ruoli ben precisi, dai picciotti al mammasantissima, con delle regole di vita condivise anche al di là della stessa struttura (molto elastica) mafiosa, quali la ricchezza, il prestigio, il potere, l'ordinamento mafioso è "giuridico" anche se si considera la temeraria violenza delle sanzioni imposte agli adepti ed alla collettività.

'Ndrangheta calabrese e Camorra campana, hanno caratteristiche di fondo diverse epperò rafforzano nell'insieme l'asserzione secondo cui esse sono in conflitto sì con il diritto dello Stato, lo "ius" più stretto, ma si collocano scientificamente in una posizione di analogia per quanto concerne la loro capacità precettiva e repressiva in un ambito più o meno ristretto.

Vanno ricordate certe macabre forme di ritualità nell'esecuzione dei devianti che rispondono a certi dettami di ritualità pre-giuridica.

Altro esempio è quello che una nutrita bibliografia di ordine antropologico può fornire; ci si riferisce alle comunità tribali ed alla loro maniera di regolare abitudini e costumi e di sanzionare le forme leggere e non di devianza.

Altro esempio ancora, quello che qui interessa, può esser dato dalle comunità delle aree sottosviluppate dello stesso occidente relativamente al discorso affrontato nel dopoguerra dalla nuova ricerca meridionalistica nelle aree del Mezzogiorno.

Al concetto fascista di ruralità subentra quello del folklore in un dopoguerra carico di innovazioni, di interdisciplinarietà, di più elevata attenzione allo stato dei rapporti fra le classi sociali. È il momento in cui si affermano Levi sul versante letterario, De Martino, con le ricerche sul tradizionalismo religioso e sul magismo popolare, Cirese con lo studio sui dislivelli di cultura presenti nelle società superiori.

La direzione di ricerca prende strade inesplorate.

Messo in soffitta l'empirismo erudito dei primi folkloristi, l'oggetto folklorico viene estratto dalla provetta ibernante dell'alchimia etnografica per essere reimmerso, idealmente, nella dialettica sociale che lo vide formarsi.

Diritto popolare, un asistema normativo

La teoria della pluralità degli ordinamenti giuridici assumerà ulteriori implicanze extragiuridiche. Il suo contributo fondamentale resta quello di aver inferto colpi tremendi ad ogni formalismo etico che tendesse a depoliticizzare – in apparenza – ed a destoricizzare il diritto con lo scopo sottinteso di legittimare l'autorità del potere costituito.

Dal saggio del '59 "La vendetta barbaricina come ordinamento giuridico" successivo a "Persona umana e ordinamento giuridico"⁸, ambedue di Antonio Pigliaru, emerge come tale problematica fosse destinata a ripercuotersi anche a distanza di anni in altre sedi scientifiche.

Nel lavoro di Pigliaru, infatti, oltre a Gentile e Jhering, vanno a confluire Marx, Sartre, Capograssi.

Ne sortisce un tono teoricamente molto evoluto che porta al superamento del modo tradizionale di intendere la disciplina demologica come raccolta e sistemazione di materiali folklorici tutt'al più arricchita da commenti ezio-descrittivi, iniettandole, dalla giusfilosofia, un'insperata profondità scientifica. Negli anni più recenti se da un lato esponenti della *antropology of law* e della *social anthropology of law* rivolgono particolare attenzione alle società non occidentali ancora primitive – sempre più poche – altri studiosi riscoprono nel Mediterraneo (Chiva) e nel Meridione d'Italia l'esistenza di materiali di studio interessanti. Il Mezzogiorno è terreno privilegiato d'indagine per L.M. Lombardi Satriani ed il compianto M. Meligrana, autori di "Diritto egemone e diritto popolare"⁹.

Il saggio riassume in una vasta introduzione lo sviluppo della demologia giuridica italiana a partire dal realismo sociale di Padula e Tenca e dal positivismo di Nigra, Rubieri e D'Ancona fino ai nuovi indirizzi etnologici.

Al Lombardi Satriani va ascritto il merito di avere finalmente affermato ed in sede non soltanto antropologico-culturale, la categoria di "diritto popolare".

Il concetto prescinde dal requisito dell'oralità.

Tracce di diritto popolare possono infatti essere rilevate in documenti ufficiali come d'altronde è possibile che lo Stato riconosca ad una fonte-fatto come la consuetudine piena dignità giuridica.

Carattere distintivo folklorico, osserva Verdier, è l'origine remota che ne fa affondare le radici nel mito¹⁰.

Diritto popolare è sinonimo di un ordinamento giuridico originario proprio delle classi subalterne dotato di omogeneità diffusa ma non strutturata in apparato a causa dell'assenza di capacità attiva nell'organizzare una qualche forma di difesa delle proprie peculiarità culturali.

Sul versante opposto si erge il diritto egemone, espressione organica di un potere che centralizza e sistematizza le iniziative degli amministratori in una architettura giuridica la cui caratterizzazione ideologica viene occultata dalle dichiarazioni di generalità ed astrattezza della norma rilasciate, ancora, con compiacenza, da certa dottrina.

La distinzione fra diritto scritto e non scritto consacrata negli abecedari giuridici assume dunque un rilievo limitato.

Certe bipartizioni di origine teorico dottrinale rischiano di "imbriigliare" un tentativo di analisi che voglia essere rivolto al diritto come realtà fenomenica e non entità noumenica, risultato più della stratificazione di sedimenti sociali storicamente dati e rinvenibili nella giurisprudenza, nella consuetudine, negli usi prima che nella legge e nella elaborazione teorica.

La distinzione fra diritto scritto e non scritto va sostituita con quella di diritto ufficiale e reale o, meglio, di diritto egemone e diritto popolare.

La scrittura peraltro va presa come parametro per differenziare leggi e codici da forme più aleatorie di giuridicità. Anche oggi un modo di esistere del subalterno al di fuori del diritto scritto è dato da prassi e procedure *praeter* e *contra legem* che la legge evita di prevedere o al massimo sancisce molto tardi, recependo il proprio contenuto dall'applicazione fattuale.

La Costituzione Italiana riconosce ad organizzazioni di vario genere la possibilità di produrre norme, dispieganti al proprio interno effetti giuridici.

"Costituzione materiale" è appunto il sistema dei rapporti, delle forme e delle situazioni operanti in via autonoma rispetto alle disposizioni formali dello stato. Nel frattempo la norma giuridica, intesa nella maniera tradizionale del legalismo giuridico, ha lasciato che si scolorissero molti attributi mitici prima posseduti.

La costituzione materiale contiene aspetti del potere emergente dalla società.

Un partito espressione di interessi popolari o comunque non egemonici, un sindacato operaio, possono esercitare dal basso un contro-potere democraticamente teso ad affermare le istanze dei lavoratori, attraverso una serie di mediazioni che talora le snaturano ma che comunque rappresentano un passo in avanti verso l'ingresso dei loro interessi in uno spazio istituzionale in un tempo inaccessibile, assumendo, ad esempio, nel campo del lavoro, forme giuridiche scritte (contratti collettivi) e non (consultazioni fra le parti).

Il risultato è che l'ordinamento giuridico nazionale viene ampliando i propri confini, al di là di quelli posti dalle leggi e dai codici, accomunando, in forma compromissoria, pezzi di cultura contadina e schegge di cultura operaia su un assetto che stenta ad adeguarsi alle nuove spinte sociali. Man mano che il processo di "assorbimento" delle istanze di base si svolge sorgono nuove esigenze e nuove richieste di adeguamento del giuridico al sociale. Cosicché permane la *doppia istituzionalizzazione* – direbbe Bohannon – tra un primo livello in cui rientrano comportamenti e costumi e un secondo formulato.

Essa sarà più o meno pronunciata a seconda della capacità recettiva del sistema giuridico.

L'oralità continuerà a caratterizzare i "nuovi" rapporti e le "nuove" relazioni giuridiche riservando alla scrittura il compito di registrazione del dato sociale o di definizione delle procedure. Il tutto in un quadro tendenzialmente di omologazione dell'ordinamento giuridico in cui si intrecciano sbilanciamenti progressisti e riflussi moderati, acquisizione di elementi progressivi del folklore rurale ed urbano e di elementi involutivi causati da *lobbies* o gruppi di pressione. Dimenticate le astrazioni idealistiche tardohegeliane e messa da parte la propria "sovra-strutturalità" secondo l'analisi marxiana, il diritto si pone come risultato di interazione fra forze composite la cui concorrenza può determinarne la trama strutturale. Senza determinismi, dati o in atto.

NOTE

Il Saggio è tratto da “Progresso Giuridico”, da Cosenza, n. 1/2, giugno 1984.

Il tema del diritto popolare è ripreso dall'autore in “*Armando Muti. Tradizioni popolari nel Cosentino*”, CJC, 2004.

¹ Cfr. *Premières orientations pour une anthropologie du droit*, 1981, pag. 8.

² Cfr. *Origini della famiglia, della proprietà privata e dello Stato*.

³ Cfr. *I grandi sistemi giuridici*, Einaudi, 1978, pag. 27.

⁴ Altre tappe determinanti per lo sviluppo del diritto europeo possono essere datate nel: 1075 con la Rivoluzione Papale (a seguito di essa nelle città-stato italiano si attuarono le prime forme di diritto feudale su una economia curtale) che vede la Chiesa staccarsi dallo Stato; 1517 con la Riforma Germanica; 1640 con la rivoluzione Inglese.

⁵ Il giansenista francese (e i grammatici di Port Royal) avevano individuato una tipologia di aggettivi “in coppie contraddittorie” (maschio/femmina, minore/maggiore ed un'altra di “esclusive” (nobile/servo/borghese/chierico).

Nel riconoscere come naturale il primo gruppo di tipi ritenevano artificiale ed arbitraria la pluralità di diritti soggettivi che derivava dall'adottare la seconda tipologia. Già nel 17° secolo Domat auspicava appunto il riconoscimento di un soggetto unico di diritto con riferimento a differenziazioni solo naturali fra gli individui.

⁶ Cfr. *Storia della cultura giuridica moderna I.*, Assolutismo e codificazione del diritto, Bologna, 1976.

⁷ Cfr. G. MAZZONI *Nozioni introduttive allo studio del diritto privato*, Cooperativa “Libreria Universitatis Studii Fiorentini”, Editrice, Firenze, 1967, pag. 65 sgg.

⁸ Editi da Giuffrè, Milano.

⁹ Edizioni Qualecultura, Vibo Valentia, 1975.

¹⁰ VERDIER, *Op. cit.*

2

Sud e logos etnico

Umanità rurali del Mezzogiorno

Meridione ed etnologia. Due termini solo raramente accostati in combinato disposto. Eppure il Sud offre a chi si interessa di usi, credenze, arti, istituzioni, in una parola di cultura propria di gruppi umani viventi, ampie possibilità di osservazione. Ha scritto Ernesto De Martino: «L'incontro etnografico che acquista particolare rilievo nell'Italia di oggi è quello con il mondo contadino del Sud sotto la spinta dell'attuale fase della questione meridionale»¹. Prima però di arrivare a concetti del genere quanto lontana era stata l'attenzione dell'antropologia sociale e culturale dalla realtà dell'universo rurale nel Mezzogiorno! Si pensi alle impostazioni assurde e razziste dei vari Sergi, Niceforo, Orano, Lombroso, Ferri, esponenti del cosiddetto indirizzo antropologico della questione meridionale, il primo ed il più dichiaratamente antimeridionalista. Con la scuola positivista «ancora una volta la scienza era rivolta a schiacciare i miseri e gli sfruttati»². L'impatto dell'antropologia col meridionalismo non poteva essere più duro. Si sarebbe comunque trattato di una parentesi; col passare degli anni il clima culturale sarebbe divenuto più respirabile; lo stesso meridionalismo da storico si sarebbe trasformato in ideologico, prima e, quindi, in filone intellettuale di matrice economico statistica. Ma quali tappe avrebbero portato a più logica considerazione dell'*ethnos* italo meridionale nella cultura europea?

Il fascino discreto delle colonie

Per decenni gli etnologi si sono cimentati nello studio della civiltà primitiva esistente al di fuori del mondo occidentale. Sembrava che il

loro interesse dovesse giocoforza concentrarsi su di essa perché era per antonomasia la culla dei gruppi etnici pre-moderni, situati in contesti di mancata o recente modernizzazione. Altri motivi hanno tuttavia inciso sulla scelta. Anzitutto uno di indole pratica.

È molto facile per il ricercatore isolare tribù e organizzazioni claniche, al riparo territorialmente e storicamente da elementi contaminanti, che non altre società umane in cui il processo di tradizione culturale è più complesso e, magari, presenta fattori di deculturazione ed acculturazione in corso. Sia nel caso, il primo, in cui ci sia interazione fra le due culture, sia nel caso, il secondo, in cui si verifichi un meccanico adattamento, della cultura subalterna, alla dominante³ si complica, nella analisi, il tentativo di individuare «quei modi che vengono riconosciuti come formativamente validi, tali cioè da dover essere partecipati da tutti o da alcuni... dei suoi membri»⁴.

Altro motivo è l'innegabile e discreto fascino dell'esotismo che non si era limitato a contagiare artisti emuli di Gauguin, ma addirittura gli stessi scienziati di matrice socio-umanistica. Il che contribuiva a dare del "non civile" una visione predeterminata ed irrealistica. Motivi, infine, di inconsapevole presunzione dello studioso (epperò consapevole in sede politica) di trovarsi di fronte a livelli "inferiori" di umanità, in ritardo di secoli rispetto ad un occidente depositario di ragione e progresso.

E ancora una sensazione vertiginosa di riflettersi, regredendo, in un passato oramai remoto; una retrospettiva nell'infanzia dell'umanità, velata da un sostrato psicoanalitico; un misto di interesse paternalistico e commiserazione verso il selvaggio, "feto" della civiltà d'oggi. Atteggiamento definito e, finalmente, bollato come etnocentrico.

In tale prospettiva della etnologia, ci si rifugiava da comparazioni col proprio sistema sociale, assunto come dato e da introspezioni critiche che potessero ritorcersi a mo' di "boomerang" sulla propria cultura. Questa, al contrario, essendo il risultato di un grado "superiore" di evoluzione umana, era degna di essere "esportata" e di assurgere a ruolo di paradigma rispetto al quale declinare le altre tradizioni culturali. Il colonialismo, se si vuole, ha sempre avuto alla base come movente storico la presunzione che il modo di vita del proprio gruppo fosse più elevato di quelli esistenti in altre società. E l'etnologia classica, sviluppatasi durante l'era coloniale in paesi come Inghilterra, Stati Uniti, Francia

che ne furono gli alfieri, ne restò profondamente intrisa. In altri termini «il mondo dei primitivi... che veniva deformato dall'imperialismo colonialista della società occidentale, veniva anche deformato dal lavoro antropologico»⁵.

Indigeni bianchi e indigeni neri

Solo da qualche decennio, con l'allargarsi della ricerca anche a campi nuovi dell'area occidentale poco o per niente occidentalizzati, si è assistito a rapidi mutamenti nel metodo e nelle prospettive. La scoperta di dislivelli culturali interni alle società "civili" il perfezionamento delle tecniche di lavoro, l'accantonamento di pregiudiziali illogiche hanno portato alla revisione stessa del modo di intendere l'uomo occidentale come "microcosmo" prevalente sia sull'indigeno nero che sull'indigeno bianco.

Niente più presunta superiorità del colonizzatore verso il colonizzato; niente più letture addomesticate e, infine, sopraffattrici dell'umano "diverso" rispetto alla committenza; niente più ricerche a-storiche tendenti a mummificare il vivente ed a rappresentare inalterato un qualcosa che è sempre fluido.

In Italia, dove la disciplina è piuttosto recente, i nuovi canoni hanno attecchito con relativa facilità. Qui l'etnologia classica non ha avuto molta fortuna specie a causa delle limitate esperienze coloniali. La qual cosa se ha comportato da una parte la carenza di una solida tradizione scientifica che non si limitasse a rispecchiare indirizzi e *quérelle* d'oltralpe, d'altro canto ha conferito, alla nostrana scienza dell'*ethnos*, una certa originalità e, a volte, spregiudicatezza. Gli orizzonti di ricerca si sono ampliati principalmente nel dopoguerra e con essi si sono moltiplicate le occasioni di incontro etnografico. In verità da Pitré in poi il fervore degli studi demologici era stato sostenuto pur se ancorato ad un metodo di ricognizione sistematica delle tradizioni popolari distaccato e destoricato. Ciononostante solo nel dopoguerra si individuò il nesso esistente fra l'etnologia e l'analisi delle classi subalterne occidentali. La disciplina in questione, nel caso italiano, si trovava di fronte ad un problema meridionale posto in maniera nuova analogamente a quanto accadeva in letteratura e storia delle religioni, oltre che in altre materie legate da

intima connessione con quella etnologica. Si pensi a *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, a *Sud e magia* e *La terra del rimorso* di Ernesto De Martino. Quest'ultimo in particolare ha avviato la nuova etnologia italiana partendo dalla critica della demologia fatta "a tavolino", accademistica, distante dal "field work", per approdare ad un effettivo rinnovamento scientifico. C'è chi enfatizza il De Martino meridionalista; altri lo ridimensiona. Un fatto però è certo: De Martino, nell'avvertire la peculiarità della questione meridionale ha saputo ben individuare ed interpretare i modi arcaici di attività sociale presenti nel Mezzogiorno iniettando nella propria analisi qualcosa in più della passione scientifica.

Non è questa la sede per disquisire sulla tesi della operatività delle scienze sociologiche cioè sul problema se anche l'etnologia, come la sociologia, si possa porre come «conoscere attivo che ha necessariamente carattere di intervento anche involontario nella realtà sociale che ci propone di conoscere, non solo perché anche la semplice osservazione... è già una forma di contatto sociale che modifica la realtà osservata, ma perché la formulazione dei risultati, la loro interpretazione e utilizzazione diventa presa di posizione nei confronti della realtà e perciò stesso responsabilità di giudizio»⁶.

Ciò non vuol dire che lo scienziato debba pronunciare una sua dichiarazione di valori. Ma che debba riflettere autocriticamente sulla impossibilità ad estranearsi dall'oggetto in quanto soggetto, questo sì.

Quando poi etnologi formati alla scuola dell'umanesimo integrale si avvicinano al Mezzogiorno, la ricerca assume caratteri di maggiore specificità; di compromissione, direbbero gli assertori della neutralità della scienza. Ed allora l'etnologia diviene disciplina meridionalistica.

Il meridionale, primitivo interno

Si è obiettato che questa impostazione può sconfinare in strumento per modellare la realtà in base alle proprie aspettative e non per come essa è. D'altra parte l'annullamento del momento di «critica della società a partire dalla dimensione dell'uomo»⁷ conduce al soffocamento della etnologia da parte della etnografia, cosa peraltro accaduta con la sociografia americana che ha privilegiato oltremisura la ricerca pratica

a scapito della elaborazione concettuale della sociologia. Applicata al nostro Sud una prospettiva di questo tipo porterebbe in ultima analisi a intendere il meridionale come un qualsiasi “primitivo” anche se “interno”. Le due forme disciplinari possono invece coesistere, integrandosi l’una, sperimentale, deputata alla raccolta dei fatti, con l’altra, tendente a studiare la natura inconscia dei fenomeni collettivi, per dirla alla Lévi-Strauss⁸. Anche Ernesto De Martino, da me citato inizialmente, vive questo equilibrio fra interesse etico-politico ed interesse scientifico in modo travagliato; la sua linea “partecipativa” in etnologia è la meta di un drammatico itinerario intellettuale. La sua opera è la dimostrazione della conciliabilità tra prospettiva scientifica e personalità cultural-politica. Vi è inoltre la consapevolezza che ogni rilievo scientifico è “mediazione” della realtà indagata.

Si è detto che il Sud offre a chi si interessa di etnie una ampia gamma di aree tradizionali ad alto livello di autenticità; tuttavia l’approccio, pur se inserito in un corretto quadro storico, geografico e culturale di riferimento, difficilmente comporterà quella “responsabilità della cultura” avrebbe detto il Pigliaru, che presuppone, oltre ad un adeguato bagaglio metodologico, il proposito di operare nella storia e di vivere la vita collettiva della gente. Il Meridione non è un qualunque campo di lavoro. I brasiliani Bororo o i Mekeo della Nuova Guinea sono altra cosa rispetto al contadino di Acquaformosa. Cionondimeno non pochi studiosi tradiranno la propria estraneità sostanziale al tema-Mezzogiorno. E allora, che spazio disciplinare può avere una *etnologia meridionalistica* nell’ambito del processo di meridionalizzazione delle scienze folkloriche, ben individuato dal Meligrana e da L.M. Lombardi Satriani, al quale sono interessate discipline affini come storia e sociologia, psicologia e linguistica, geografia ed archeologia? La risposta dipende soprattutto da come verrà risolto il problema accennato del rapporto fra soggetto e fenomeno indagato. L’essere meridionalista comporta una rinuncia in funzione di un impegno; rinuncia alla neutralità di chi osserva l’oggetto della propria ricerca e vi si compenetra carico di tensione partecipativa. Impegno di riappropriazione della cultura meridionale da un lato e, dall’altro, di ribaltare gli aspetti di sottosviluppo economico che vi sono innestati. Un lavoro di meridionalista, se corretto e rigoroso, conserva intatti i propri connotati di scientificità. Non è il risultato dello studio

che muta bensì è l'osservare che grazie ad una precisa scelta di campo lascia trasparire dal suo stesso prodotto culturale, una intensa presenza emotiva. Anche in etnologia l'essere meridionalista può conferire un valore nuovo ad un innegabile impegno intellettuale di base. Esso sta nel desiderio di cambiamento (della struttura dicotomica) nella conservazione (della cultura autoctona); sta nell'anelito al superamento della questione meridionale, in ultima analisi all'estinzione del concetto di meridionalismo inteso come rappresentazione di uno stato di dipendenza e non-sviluppo. In questa immagine, forse utopica, meridionalista sarà chi si occuperà di una società "altra" (nel senso della alterità) dotata di una precisa identità culturale; potrebbe allora non esistere più l'"altra società", il Sud dell'esser subalterni, della diversità strutturale, del sottosviluppo.

NOTE

Saggio ripreso da "La Procellaria"; Reggio Calabria, n. 1, gen.-mar. 1982.

¹ Cfr. *Promesse e minacce dell'etnologia* nel saggio "Furore simbolo valore", *Il Saggiatore*, Milano, 1962.

² Cfr. A. GRAMSCI, "Alcuni temi sulla questione meridionale", in *La questione meridionale*, Editori Riuniti, Roma, II ed. 1969, pag. 136.

³ Per acculturazione si intende avvicinamento alla cultura "modello" (V. LANTERNARI).

Lo stesso autore definisce deculturazione ed assimilazione nel senso di trapianto-innesto meccanicistico e inerte di modelli culturali alieni. In *L'acculturazione e i suoi problemi. Note di metodo e di orientamento*, in "Rassegna italiana di sociologia", a. X, n. 2, apr.-giu. 1969, pag. 193 e sgg.

⁴ Cfr. P. ROSSI, *Cultura e Civiltà come modelli descrittivi*, in "Rivista di filosofia", n. 3, luglio 1957, pag. 274 e sgg.

⁵ Cfr. G. HARRISON, *Nelle mappe della Calabria, scorribande antropologiche*, Lerici ed., agosto 1979, pag. 54.

⁶ Cfr. F. CRESPI, *Prospettive per una teoria sociologica*, in "Rivista di sociologia", settembre-dicembre 1968.

⁷ Cfr. F. CRESPI, *Op. cit.*

⁸ Cfr. C. LÉVI-STRAUSS, *Antropologia strutturale. Introduzione*, Il Saggiatore, Milano, 1966.

3

Musica popolare ed era tecnologica

Nel Sud la musica popolare ha rappresentato e rappresenta tuttora un importante aspetto culturale, in senso antropologico, prima ancora che artistico, un fattore di aggregazione e di coesione per la famiglia, la parentela, il gruppo, un meccanismo carico di significati simbolici, insomma un importante elemento di relazione e comunicazione fra i membri delle comunità.

Qui, nell'area meridionale, sono state riscontrate delle costanti e delle analogie nell'ambito di distinte comunità musicali, il folklore musicale ha, cioè, dato prova di essere una cultura sostanzialmente unitaria a-specialistica, che segue l'individuo nei vari cicli della vita: la nascita – con le ninne nanne ed i canti della culla – il matrimonio – con i canti nuziali – la morte – con i canti e le nenie funebri – e nelle fasi del lavoro, nelle stagioni dell'amore, nei momenti dello svago, nelle ore della fede.

Oggi, a dire il vero, la coesistenza fra arcaicità e tecnologia, anche in campo musicale, è difficile.

In certi film di fantascienza si vedono convivere missili nucleari e clave preistoriche, robot ed armature medievali.

La realtà è ben diversa. Chi gestisce i mass media o ne egemonizza il controllo può operare radicali modificazioni culturali nel senso della de-arcaicizzazione.

La musica, che appartiene a questo livello e che in altra sede è stata definita dominante, a sua volta, contribuisce a determinare, nelle culture musicali più scarsamente rappresentate nell'universo mass-mediologico, una progressiva narcotizzazione culturale fino all'annullamento, in queste, della memoria musicale collettiva.

Essa va a confluire nella memoria di massa e vi smarrisce il filo del ricordo attraverso il quale è trasmessa per generazioni la musica e i canti popolari.

È l'effetto derivante dalle necessarie trasformazioni della società

odierna, la tassa da pagare al progresso, si ritiene comunemente.

Il guaio è che all'annebbiamento culturale non corrisponde, nel Mezzogiorno un equilibrato grado di elevamento delle condizioni di vita ed uno sviluppo economico adeguato. Si rileggano a tal proposito le statistiche sui redditi procapite pubblicate a varie riprese su molti quotidiani e riviste (Santomenna, in Campania, supera di poco il milione di reddito pro-capite).

Il sistema delle comunicazioni di massa è congegnato in modo tale da aggredire dall'esterno i residui e le "sopravvivenze" culturali che ostacolano la omologazione ai modelli culturali vigenti decisi dalle lobbies disocografiche internazionali.

Bisogna intendersi, però. Non è che la musica cosiddetta dominante sia tutta inascoltabile o brutta.

È quello che sta "a monte" che è pernicioso, antropologicamente parlando, perché crea, nel Sud, uno stacco netto fra una cultura che si "sprovvincializza" a ritmo incessante ed un ambiente economico che si evolve a passo lento, assorbendo gli stimoli della società tecnologica senza farne derivare le opportune conseguenze sul piano economico.

Con lo sradicarsi dell'ecosistema ed il destabilizzarsi di un equilibrio agricolo vecchio di millenni, anche i dialetti musicali si sfaldano sotto i colpi cadenzati di un messaggio sonoro che privilegia la musica leggera d'importazione per la maggiore capacità di presa ed attecchimento specie presso i maggiori "utenti" musicali che sono i giovani.

Con la complicità dello schermo televisivo, presente in ogni casa, che assieme a telefilm "seriali" di successo proiettati a ripetizione riguardanti vicende di noia e di adulterio di famiglie di miliardari texani o sudamericani trasnette "video" musicali surreali e irreali.

La realtà domestica, banale e quotidiana, registra quelle immagini e quei suoni. Così si sostituisce l'astratto al concreto, la mediazione all'esperienza, il figurativo al reale.

E la dipendenza (economica) dal dollaro si allarga al pentagramma.

NOTA

Articolo pubblicato su "Il Gruppo", del 30 gennaio 1987. Cfr. altresì dell'Autore, *Breve viaggio verso la musica popolare calabrese*, Pellegrini, 1980.

4

“Doppiezze” della lingua

L'emigrazione di meridionali verso il *triangolo industriale*, la diffusione e la penetrazione capillare dei *mass media*, specie la TV, nelle famiglie, la massificazione della scuola, resa obbligatoria, dal '64, fino al grado medio inferiore, elevando a livelli molto alti di alfabetizzazione e di scolarizzazione le nuove generazioni, hanno contribuito in misura determinante alla formazione di una situazione linguistica più compatta, proiettata verso un'uniformizzazione tendenziale fra lingua *nazionale* e dialetto, a tutto discapito di quest'ultimo e fra lingua scritta e parlata.

Intendiamoci. Il *bilinguismo* c'è ancora.

Capita cioè che più soggetti si trovino ad adottare, in maniera automatica e con spontaneità, due tipi di linguaggio, uno per le relazioni esterne, l'altro – generalmente dialettale – per le relazioni interne, familiari ed amicali, con apporti reciproci ed interferenze continue fra i due piani (non vi è capitato di sentire persino dei politici che in pubblico lo usano per dare forse maggiore naturalezza alla propria retorica o per anticonformismo, delle ricorrenti frasi dialettali o dialettizzate?).

Questa persistente e benefica *doppiezza* fra lingua e dialetto non è la sola che si può oggi ancora riscontrare.

Che dire dello stacco fra lingua parlata e lingua scritta?

Sono – è da chiedersi – due mondi linguistici autonomi ed a sé stanti oppure non esiste una vera e propria antitetività fra la lingua scritta, elaborata e ponderata, oggettuale e quindi destinata a restare nel tempo e la lingua parlata, più viva e diretta epperò più facile a dissolversi ed a volatilizzarsi come tutte le forme orali di comunicazione?

Poesia, romanzo, giornalismo, saggistica; sono solo alcune delle modalità espressive della lingua scritta. In verità, in ogni espressione scritta c'è una dose di “parlato”. Perciò *la lingua scritta*, in senso lato, è più un modello ideale che concreto.

Ogni tipo di scrittura ha un differente grado di intonazione come nella comunicazione orale.

Ha, distinti, significati, significanti, oggetti, referenti, inquadrabili in un dato sistema linguistico popolato da codici e sottocodici (scientifici burocratici tecnici sportivi artistici studenteschi gruppuscolari politici pubblicitari).

Alcuni scrittori sono apprezzati proprio per lo stile parlato nello scrivere che possiedono.

Per altro verso ampie tracce della lingua scritta sono rinvenibili nella comunicazione verbale cosicché, ripetiamo, è impossibile una contrapposizione netta fra l'un campo linguistico e l'altro. Anzi c'è un processo continuo di interscambio a causa del quale la sommatoria dei vari codici fa nascere un linguaggio *medio* che è spesso quello dei *media*.

L'omologazione linguistica in altri termini tende ad annullare ulteriormente le differenze fra lingua parlata e scritta.

Sarebbe meglio che la *dualità* linguistica permanesse ancora con il *bilinguismo* italiano/dialetti, e la frattura fra il linguaggio pratico/strumentale e quello letterario.

Meglio una *scissione* di questo tipo che un diffuso sostenziale monolinguisimo o, peggio ancora una strisciante *antilingua*.

NOTA

L'articolo riflette considerazioni espresse sul numero del 30 giugno 1986 della rivista cosentina "Il Gruppo".

5

Passatisti e modernisti

Su “Il Globo” del sei febbraio scorso è stata pubblicata una intervista ad Edoardo Sanguineti, una fra le figure più significative della cultura contemporanea.

In questa, lo scrittore fornisce ampi ragguagli sulla sua opera letteraria, sulle problematiche a lui più vicine, sui rapporti, spesso polemici, con intellettuali come Barilli, Asor Rosa, Pasolini.

L’intervistatore, il giornalista Enzo Di Mauro, esordisce proprio con una domanda sul passato dissidio con Pasolini.

La risposta di Sanguineti è secca; egli rifiuta la posizione di Pasolini, giudicata «nostalgico-reazionaria; motivata dalla nostalgia per le culture tramontate, sepolte, non omologate. Io invece – prosegue Sanguineti – ho un atteggiamento eminentemente positivo di fronte agli stessi fenomeni e agli stessi concetti da lui posti in questa luce negativa».

L’affermazione, a dire il vero, non sembra possenga l’attualità di molti temi cari al poeta tragicamente scomparso; si discute tuttora di Pasolini, del suo gusto per l’osservazione antropologica, della sua capacità di individuare certi connotati comuni dei giovani d’oggi, al di fuori degli schematismi ideologici, delle sue attenzioni verso la cultura vivente dell’emarginazione, delle sue ricerche sulle tradizioni popolari.

In lui, l’interesse per le culture “non omologate”, va visto come un tentativo di riscoprire, in una vasta introspezione storico-culturale, la diversità dell’umano.

Sanguineti prosegue: «proprio l’omologazione mi pareva un elemento di grande conquista progressiva. Io godo all’idea di scendere in un aeroporto e di non sapere in quale città mi trovo, per cui essere all’aeroporto di Palermo o di Monaco è la stessa cosa. Penso che ciò rappresenta, anche se a costi forzosi e a prezzi indubbi, un avanzamento

rispetto a quelli che Pasolini considerava valori umani: la fine di quella specie di analfabetizzazione antropologica alla quale era legato».

Dopo aver spiegato il suo concetto di omologazione, Sanguineti incalza: «in quelle che in Pasolini erano spontaneità e naturalezza io vedevo solo storia degradata. Penso, infatti, che alle spalle non abbiamo qualcosa di più naturale, ma di inferiore. È natura in senso deteriore. Questa almeno era la posizione di Marx, da me condivisa. Compito dell'uomo è uscire dalla natura e addomesticarla, il che comporta prezzi, contraddizioni e rischi».

La dialettica storica, così enunciata, risulta eccessivamente meccanicistica.

La posizione di Marx, in tal senso, va adeguata all'attuale stato dell'economia e della cultura.

La cultura, sempre più spesso, tende a rifiutare certi avanzamenti nel livello di progresso tecnologico.

Fa meraviglia che, Sanguineti, uomo di lettere, sottovaluti, da umanista insigne, proprio l'elemento umano nella evoluzione sociale, per sopravvalutare quello, appunto, tecnologico.

Il progresso non è solo il risultato di una successione cronologica di scoperte scientifiche, di razionalizzazione delle attività produttive, di automazione.

Come spiegare altrimenti le epoche di decadenza e di riflusso che si succedono a momenti di sviluppo e di accumulazione?

La storia a volte si ripete, come ha scritto quel Vico al quale lo stesso Sanguineti si rifà con compiacimento nella stessa intervista.

Secondo il nostro, al contrario, il corso della storia è costante e "progressivo", teso verso quella forma di falsa eguaglianza che è l'omologazione, e passa attraverso l'artificializzazione del rapporto dell'uomo con la natura.

Si potrebbe dire che, in tal modo, l'uomo si snatura e la natura si disumanizza.

«Altrettanto disumano è pensare a com'era bella la vita nei campi; e mi sembra che, tutto sommato, il discorso pasoliniano si riduca a questo».

Così Sanguineti chiude le sue riflessioni su Pasolini.

Saremmo tentati a questo punto, per il rispetto e la stima che abbiamo dell'autore de "Il Canzoniere Italiano", nel quale abbiamo sempre rico-

nosciuto un intellettuale affatto scevro da nostalgie bucoliche, di abbozzare una difesa, postuma, della sua opera di poeta, saggista, scrittore, regista.

Evitiamo però quello che potrebbe essere interpretato come un necrologio culturale anche perché non se ne avverte assolutamente il bisogno.

Nonostante la sua forzata assenza da questo mondo, Pasolini ha lasciato una eredità così vasta da essere ancora oggi oggetto di dibattiti e di querelles.

Ne è prova l'intervista della quale ci siamo occupati.

NOTA

Da "La Sila", n. 2, 1983.

Si veda dell'Autore *La Calabria di Pasolini*, 1992, Periferia.

Ancora su Pier Paolo Pasolini, cfr. D. DELLA TERZA, A. FURFARO, N. MEROLA, R. WILSON, *Pasolini in Periferia*, 1996.

Capitolo Secondo
Genius loci, locus genii

1**Visual identity in “Pagliacci”**

Nel dicembre del 1902, al Teatro dell’Opera di Parigi, veniva inscenata *Pagliacci* di Ruggiero Leoncavallo. In effetti la “prima” dell’opera che, con *Cavalleria Rusticana* di Mascagni, avrebbe di fatto segnato i destini del verismo musicale, era avvenuta in precedenza, il 21 maggio del 1892, a Milano. Senonché l’allestimento francese prodotto dall’Académie Nationale de Musique et de Danse, con Aino Akte nel ruolo di Nedda e Jean De Reszké nei panni di Canio, si fregiava dei bozzetti commissionati al maestro Rocco Ferrari il quale vi aveva ritratto immagini e costumi di Montalto Uffugo, Rose e San Benedetto Ullano. Una novità, la sua firma su quelle decorazioni, frutto di una ricerca effettuata con scrupolo etnografico che andava a marcare ulteriormente l’ambientazione *southern* del melodramma in direzione di un ulteriore tratto realista. Era la prima volta che venivano “proiettate” sulla scena europea immagini di così spiccata aderenza agli scenari disegnati dalla fervida immaginazione del compositore-librettista Leoncavallo.

A completare il cast di *Paillasse* edizione 1902 c’erano il baritono M. Gilly, debuttante nel ruolo del bel Silvio, il giovane Laffitte interpretava Beppe e Delmas era calato nel personaggio di Tonio.

I cori erano affidati a M. Puget e l’orchestra alla bacchetta di J. Paul Vidal.

Lo spettacolo suscitava nel pubblico dell’Opera una vera e propria ovazione ampiamente documentata dalle cronache del tempo.

Di vario tenore i commenti della critica nei confronti dell’allestimento che si avvaleva della traduzione di Eugène Crosti.

Su “Le Figaro” del 18 dicembre Eugène d’Harcourt ne lodava la vitalità: «commedia, dramma, tragedia, tutto vi passa ed in un’ora è finita, e non ci si può annoiare un istante». Già prima, sulla stessa testata, il 4 dicembre, Adrien Bernheim, nel presentare “le debut de m. Leoncavallo”,

aveva concluso il suo pezzo biografico con un invito ai giovani musicisti italiani dei conservatori di Napoli, Roma, Milano, Venezia e Bologna, a «ricordare la storia della Festa della Madonna della Serra di Montalto».

Stizzosa la nota a firma di O'Divy, apparsa su "Le Soleil", il 18 dicembre, sin dal "cappello" introduttivo: «Paillasse non si presta a lunghe dissertazioni... tocca poco il cervello. Non rivela né attività singolare né sforzo originale». E giù l'accusa di "volgare" per l'autore e dubbi sulla solidità o meno della gloria di *Paillasse*: «chi vivrà, vedrà». Una svista colossale, si può ben dire oggi, anche se mitigata dall'onesto riconoscimento del successo della recita parigina, così netto da autoconstringere l'articolista «a rinunciare a descrivere l'entusiasmo del pubblico».

E se lo stesso O'Divy, nel definire Pagliaccio, l'istrione, «un uomo in carne ed ossa come noi» ne attribuiva la paternità, come tipologia, alla storia di Molière, altri commentatori – è il caso di Gaston Carrand – andavano oltre. Quest'ultimo, su "La Liberté" del 19 dicembre, affermava che «per comporre il suo libretto senza torturare la propria immaginazione l'autore ha semplicemente preso "chez nous" la celebre avventura di Tabarin e l'ha trasportata sulle montagne della Calabria».

Non è ozioso riparlare oggi di tali valutazioni se si pensa che, solo qualche tempo fa, Damien Colas, definiva nel booklet di un c.d. Philips, "leggendario" l'ambientazione calabrese del melodramma e "mistificazione" la difesa opposta da Leoncavallo all'accusa di plagio da parte di Catulle Mendés, autore della pièce *Femme de Tabarin* messa in scena nel 1874. A volte ritornano!

Queste e quelle affermazioni, dal vago sapore sciovinista, pretenderebbero di pronunciare una sentenza mai emanata da tribunali. In effetti della questione venne investita la giustizia ma non se ne fece nulla a causa del ritiro della querela da parte del denunciante, il transalpino Mendés.

Del resto, sia *Pagliacci* che *La Femme de Tabarin*, devono molto al precedente archetipo spagnolo, il *Dramma Nuovo* di Manuel Tabayo Y Baus, datato 1867.

È stato scritto che l'assassinio del domestico di casa Leoncavallo, avvenuto a Montalto Uffugo nel 1865, ha costituito una sorta di ideale antefatto, un pre-testo scolpito dell'autore. Un'ipotesi per niente peregrina, sempre che si voglia riconoscere un adeguato valore alle fonti

che riportano, quali involontario testimone diretto o indiretto del misfatto, Leoncavallo fanciullo.

La *place-identity*, nel dramma, occupa una collocazione non secondaria, in quanto elemento oggettivo. All'identità dei luoghi della vita – e con essi degli oggetti che vi si posano – va aggiunta quella degli avvenimenti che li hanno impressi di sé. In tal senso una chiave di lettura in termini di “significati evocativi” ci porta a valutare l'elemento, di tipo soggettivo, determinato dall'esperienza di violenza che toccò l'autore allorché, ancora imberbe, viveva con la famiglia, nel paese affacciato sulla valle del Crati. Elemento di natura anche sociale, in quanto rapportabile alla relazione dello stesso con la piccola comunità locale di appartenenza. Era una Montalto di nobili e plebei, mercantile e rurale, borgo patrizio e centro cristiano, quella in cui avvenne il delitto. Allora la “piaga” più visibile, a livello di devianza sociale aggregata, in un decennio sconvolto dal brigantaggio, erano le “associazioni di malfattori”. Presenti erano i reati individuali tipici di un mondo ancora agropastorale, in cui la neonata Unità d'Italia, a seguito del passaggio dal giogo borbonico al regime monarchico nazionale, stentava a registrare particolari segnali di cambiamento nei livelli e negli stili di vita delle popolazioni autoctone.

Quel crimine, uno dei tanti destinati ad essere “rappresentati” giudiziariamente nel capoluogo bruzio ed a confluire negli aridi numeri delle statistiche giudiziarie, potrebbe aver fornito al compositore di *Paillasse*, un reticolo di conoscenze e affetti, di cui l'universo fantastico dell'autore si sarebbe alimentato assieme al ricordo di un ambiente sociofisico da *wilderness*.

Occorrerebbe, finalmente, ristabilire la verità.

E sarebbe interessante rileggere la biografia leoncavalliana ponderando l'importanza dell'infanzia nella formazione della personalità e sull'*imprinting* che fatti e circostanze possono aver conferito a un giovane in fase di crescita, specie quando certe rotture traumatiche dell'adolescenza creano ferite interne difficilmente accertabili. In Calabria Leoncavallo aveva vissuto parte dell'adolescenza, in quella Montalto Uffugo il cui nome aleggia per tutta la storia sin dall'inizio. Qui l'azione ha luogo «il giorno della festa di Mezzagosto» fra il 1865 e il 1870.

L'allestimento francese, nel dare risalto alla "cornice figurativa" degli eventi, sembrava evidenziare il ruolo non marginale di uno scenario metateatrale affollato di zampognari festosi e popolane parate a festa, da monelli e contadini, zingare e acrobati; nel contempo, andava a materializzare un'idea verosimile di luogo i cui profili parevano incisi fra le righe del libretto.

Nell'azione teatrale il paese calabrese è testimone dell'arrivo di una troupe di girovaghi e fa da sfondo all'intreccio di sentimenti ed emozioni fra attori e spettatori, fra chi agisce e chi si trova ad assistere.

Canio teme che Tonio gli insidi sua moglie Nedda che in realtà ama Silvio, un possidente locale. Lei respinge i tentativi di approccio da parte di Tonio che si vendica denunciandone al marito il legame segreto. Canio, folle di gelosia, tace. Nel secondo atto il dramma si compie. Ne è tramite la rappresentazione di una commedia. La donna, sul piccolo palcoscenico, assume il ruolo di Colombina. Tonio, il corteggiatore, è Taddeo. Beppe, altro personaggio, diventa Arlecchino.

E Canio, vestiti i panni di Pagliaccio, uccide nel finale Colombina con un pugnale che si rivelerà vero. Nedda, morendo, invocherà Silvio che, accorso in aiuto, verrà anch'egli ucciso da Canio.

La chiusura ha toni di *pathos* intenso, paragonabili ad altre opere del periodo verista che da fatti di cronaca vera avevano tratto ispirazione.

La musica sembra ritagliata in modo esemplare per quella storia. Il clou sta nell'aria "Vesti la giubba", divenuta un motivo popolare a livello transoceanico. Ma è tutta la messinscena a lasciar trasparire la sensazione di una particolare "vicinanza" dell'autore all'invenzione melodrammatica meglio riuscitagli.

Tutto ciò può essere considerato "leggenda"?

E quale fu, realmente, il ruolo esercitato dall'esperienza calabrese nella creazione del capolavoro? Ci sono prove o indizi che autorizzino una lettura che ripercorra gli itinerari pregressi nella memoria autorale fra le sequenze della stessa vicenda umana di Leoncavallo?

Nella Montalto di allora, l'eco di un omicidio era destinata a risuonare ampiamente anche se taluni fenomeni di anomia legati all'autoregolazione di conflitti interpersonali, potevano essere per certi versi visti dalla coscienza comunitaria quasi come "normale" escrescenza, scontata patologia della vita sociale.

Nella fattispecie più avanti descritta il senso dell'onore si mescola a quello che si potrebbe definire un rito di passaggio: un episodio di violenza come dimostrazione di forza, autoaffermazione, baldanza, abilità, quasi un messaggio ai più di aver adempiuto ad un "obbligo" per acquisire reputazione anche se al di fuori delle istituzioni. Una situazione che, nel melodramma, si tramuta in vendetta per gelosia in una simbolica accezione di sangue.

Per tornare all'esperienza di Leoncavallo spesso si minimizza la supposta relazione di causa-effetto fra emozioni passate e intuizioni creative presenti e si sottolinea invece quella relativa alla circostanza che lo "spirito del tempo" dell'irruzione verista esercitò ai fini della stesura dell'opera. In verità nella fruizione di un'opera d'arte importa rilevarne il significato globale, l'identità stilistica, l'essenza significante, le quote della totalità del mosaico, il *genius loci*, il senso stesso del messaggio dell'autore visto in diacronia e sincronia.

Non basta esaminare l'aneddotica. Andrebbero svelati i particolari più riposti, in quanto ciò può essere utile a dare risposte ed a fornire spiegazioni. E, dove è possibile evidenziarli, i fatti, nudi e crudi.

Intanto la "leggenda" si basa su dati incontestati. Un processo fu effettivamente istruito da Vincenzo Leoncavallo, il padre di Ruggero; poi celebrato per giudicare i rei di un delitto che toccò da vicino quella famiglia di gente perbene venuta da Napoli.

Il loro domestico Gaetano Scavello era stato ucciso nei pressi di un teatro. Ciò da il senso di una festa interrotta.

Una veniale offesa aveva fatto scattare la scintilla, la competizione fra maschi. O meglio si era trattato di un unilaterale, preannunciato agguato di due fratelli contro una persona inerme. Un omicidio insomma dettato da irrefrenabile impulso di attacco, destinato a ripristinare nei confronti del gruppo sociale, più che l'onore, una malintesa dignità lesa da altri secondo oblique presunzioni mentali. Elementi che anche certa saggistica locale, forse preoccupata da rivendicazioni regionalistiche, non ha adeguatamente evidenziato.

Vero è che i tempi di diffusione, risposta, assestamento della pubblicistica sono a volte lunghi.

Ma, vivaddio, a leggere Damien Colas, gli eventi luttuosi del 1865 a Montalto non sono stati a sufficienza oggetto di articoli e saggi. Il

rimuoverli non è utile alla causa della comprensione di un melodramma complesso ed enigmatico come *Pagliacci* il cui impianto “doppio” ha in quella psicologica una delle possibili se non obbligate chiavi interpretative assieme al groviglio di fatti e finzione.

Ma, oltre ciò che appare, c'è l'autenticità delle infrastrutture mentali razionali e immaginative.

In tale contesto, si è pensato di riproporre alcuni scritti, pubblicati in forma sparsa, per puntare a una *reductio ad unum* della materia, guardando all'antefatto del 1865, per come descritto dagli atti processuali dell'epoca, come materiale originario, traccia di un percorso creativo da ridisegnare.

Ne è sortita una lettura forse angolare dovuta alla inusuale ricerca di nessi fra tessuto socioculturale e strutture del pensiero creativo. Una ricerca inerpicantesi su itinerari non praticabili secondo consuete modalità d'analisi; destinata ad infrangersi contro la difficoltà di decodificare segni in parte indecifrabili.

Ma una ricerca si spera non vana: anzitutto per “smontare” la semplicistica tesi della “leggenda”; eppoi per raccogliere indizi – pure se il loro insieme non costituisce una prova –, validi comunque a restituire valore al dato storico anche se “travisato” da costruzioni di fantasia.

Uno spunto, infine, per ridare respiro alla biografia di un artista, troppo spesso stretta entro schemi omogenei che la appiattiscono in nicchie chiuse, eppure interessante se vista in un'ottica più ampia, di interazioni e interconnessioni.

«Io sono il Prologo». È la prima espressione profferita in *Pagliacci* quasi un manifesto del verismo musicale. La storia può essere, a sua volta, “prologo” di un capolavoro i cui cromosomi ideativi sono ancora da isolare.

NOTA

Introduzione al volume *Pagliacci. Un delitto in musica*, Cosenza, Periferia, 2002.

2

Danza e gesto: la “cifra” italiana del tango

Tango. Termine capace di evocazioni che paiono esserle scolpite dentro. Tanto forti, tanto indelebili sono. Ma decifrarle non è facile. Né le usuali semplificazioni di cosa quel pianeta si giovano molto a comprendere il valore di un fenomeno culturale così complesso di totalità linguistica fatta di danza, testi, ritmo, canto, simboli, storia, storie.

Talora non si è brillato in puntualità nel definirne compiutamente origini e formazione, al di là dei tratti salienti ed apparenti che ne hanno alimentato il corrente senso del termine.

Guardando ad alcuni testi neanche tanto datati si trovano definizioni del tipo danza «importata in Argentina verso il 1911-12, acquistandovi in breve tempo larga popolarità» oppure «danza di sala di origine africana in tempo binario (2/4) e movimento lento, importata in Europa dall’America Latina (Argentina) ... subì svariate influenze spagnole che alterandone i caratteri originari la resero simile alla habanera»¹.

La sensazione che si ha, in questi casi, è di un certo disorientamento.

L’andirivieni di import export culturale può fuorviare rispetto alla reale sequenza degli eventi che ne hanno segnato l’evoluzione, eventi nei quali assume indubbia centralità di ruolo la matrice africana.

Se ciò, per un verso, oggi può apparire scontato non lo è stato in certa letteratura musicale eurocolta che ha paradossalmente sminuito l’apporto europeo.

Forse perché musica dalla simbologia sensuale, o perché frutto di una contaminazione certo non convenzionale. Oppure più semplicemente in quanto di estrazione “bassa”, rimossa dal pensiero musicologico dominante assieme a tante musiche “altre” in decenni di ostracismo accademico, confinata nel limbo dell’esotico e delle tradizioni popolari.

In principio fu la colonizzazione.

Furono gli spagnoli a portare in sudamerica una musica europea non pura in quanto la penisola iberica per secoli era stata in parte governata da dinastie africane di lingua araba.

Successivamente, e proseguendo ancora per grandi tratti, una danza di gruppo di origine inglese, la *country dance*, in francese contredanse, dopo aver imperversato in Europa, si stabiliva attorno al '700 nelle colonie francesi del sudamerica, trasformandosi gradualmente nella sensuale *habanera* della grande madre Cuba.

La *habanera*, danza cubana di andamento moderato, con tonalità prima minore e poi maggiore – si pensi a quella della Carmen di Bizet del 1875 – ha fornito molti spunti d'analisi a musicologi e storici della musica.

E se Jacqueline Rosemain ne ha rintracciato lo schema ritmico melodico in una canzone conviviale provenzale del 1627 anche in Italia se ne sottolinea l'origine sia spagnola che africana con una radice spagnola². Altri, come il cubano Rolando Antonio Perez Fernandez rilevano che il suo ritmo è divenuto base del tango argentino.

Al tango, pertanto, si arriva dalla *habanera* con la determinante mediazione della contradanza, archetipo-madre di tante forme espressive musicali del continente latinoamericano.

Un percorso in cui il tango risulta, per Rosalba Campra: «una danza nella quale si fondevano il ritmo dei tamburi dei discendenti degli schiavi africani, la cadenza sensuale della *habanera* che i marinai portavano da Cuba, la malinconia della milonga cantata dal gaucho, la complessità melodica della musica europea»³.

Emerge, nella sua forma, la sintesi di più culture – africana ed europea anzitutto ma anche amerindia – che si incontrano per generare «il pensiero triste che si balla» del tango.

È quanto John Storm Roberts scriveva a proposito di contrapposizioni etnomusicologiche fra radici africane e “european origins” dando credito a quella parte scientifica che propendeva anzitutto per un'origine del termine tango come derivante da un arco geomusicale spaziante dalla musica gitana spagnola fino al tango congolese, il c.d. tango congo, individuandovi peraltro l'influenza centrale della *habanera* (la più famosa fu *La Paloma*, di Yradier, del 1860)⁴.

Nello stesso tempo riscontrava i segni autoctoni di una antica danza di Buenos Aires, probabilmente la milonga. Ed è qui appunto la compo-

nente autoctona, un elemento che nella terra di Atahualpa Yupanqui non poteva mancare né essere scarsamente considerato anche se va detto le microscansioni poliritmiche della milonga hanno “tinge” nero.

Meri Lao, a sua volta, ha puntualizzato compiutamente l’aspetto sociale del tango «nato nei bassifondi. Generalmente il contenuto riflette gli eventi della malavita i conflitti sentimentali. Il cantante solista è accompagnato dall’orchestra tipica, complesso composto dal pianoforte, violini e bandoneòn»⁵.

Musica plebea ma che assurge a scenari colti (era stato il barone Antonio de Marchi nel 1912 ad inserirlo per la prima volta in un ballo dell’alta società di Baires) fino ad approdare come è noto nel repertorio di Egk, Hindemith, Krenek, Stravinskij.

Ed è musica dalla tinta nonsolonera specie quella del tango andaluz, del tanguillo, il tango-flamenco.

Si diceva della inadeguatezza dell’approccio valutativo di parte della critica ancorata conformisticamente su sponde eurocentriche nei confronti dell’analisi della presenza dell’elemento europeo, anzitutto spagnolo e francese, da sovrapporre al “logo” africano.

Poi dal finire dell’800 anche italiano sull’onda dell’imponente del flusso migratorio che interessò quel paese importante invece a livello di testi, armonie melodie.

*

È stato il sassofonista Gato Barbieri, autore del famoso commento musicale del film *Ultimo Tango a Parigi* di Bertolucci a definire «il tango armonicamente molto europeo e dalle melodie spesso di tenore operistico».

Il riferimento all’opera rimanda al canto lirico cioè ad un patrimonio del quale l’Italia può menar vanto assieme ad alcuni paesi europei e porta a riflettere su come e quanta solare cantabilità si sia innestata sul tango, nato inizialmente come danza.

Ed è la memoria di un retroterra così ricco a costituire elemento della materia melodica di quella officina del sentimento rappresentata dal creare tango, dal farlo, dal viverlo.

La presenza italiana nell’arte e nella cultura argentina pur certificata da alcuni nomi – Piazzolla Pugliese Le Pera Maffia – non trapela

da altri: Jorge Casal all'anagrafe era Salvatore Pappalardo, Pepita Avellaneda era nata Josefa Calatti, Hugo Del Carril all'origine si chiamava Piero Fontana, Linda Thelma era Hermelinda Spinelli, Valeria Linch è il nome acquisito da Maria Cristina Lancelloti⁶.

L'anagrafe sembrerebbe aver dismesso le identità italiana. Ma un cambiamento nominale non equivale a un repentino mutamento culturale, ad un abdicare alle proprie radici.

«Riguardo ai concreti contributi italiani al tango, Josè Sebastiàn Tallòn segnala che i gruppi musicali (trii) che si esibivano nei caffè di La Boca fino ai giorni del Centenario erano composti in gran parte da italiani, in particolare meridionali che sostituivano la chitarra e l'armonica con il clarinetto. Ciò non sorprende se si tiene conto dell'influenza della semplice vicinanza: La Boca era un quartiere con una schiacciante maggioranza di italiani e perciò era logico che alcuni ragazzi della zona scegliessero di guadagnarsi qualche *peso* eseguendo ogni sera tanghi in diversi locali. L'aria improvvisata tipica di queste esibizioni portò in modo naturale alla creazione di melodie che poi si fissarono nella memoria degli spettatori. Questi le richiedevano ai musicisti, i quali erano contenti di ripeterle, e fu così che nacquero brani e compositori celebri⁷.

*

In una ricerca pubblicata nel 1992 sui musicisti calabresi d'America venivano recuperate, da chi scrive, sul filo della memoria individuale e collettiva, alcune storie diverse che disegnavano i profili di taluni apporti allo sviluppo della musica argentina da parte di artisti italiani, nello specifico calabresi.

A parte il breve capitolo dedicato a Vincenzo Miraglia, fondatore di un conservatorio a Villa del Pasqua, si rilevava nella vicenda del crotonese Vincenzo Scaramuzza gli estremi di un indubbio innesto didattico colto-classico al pianismo argentino – un nome su tutti i suoi discepoli: quello di Marta Argerich.

Ma anche ricostruendo l'esperienza del rendese Emilio Capizzano più aperto al territorio in quanto concertista e direttore d'orchestra specializzato in un repertorio operistico popolare, la particolare sensibilità con cui il messaggio musicale lirico veniva esportato e recepito

non solo dalla componente italoargentina ma un po' in genere dalla società e dalla cultura di quel paese, dava il senso di una presenza vitale della cultura musicale italiana nel paese dei *gauchos*. Non una pedina dell'industria della nostalgia, bensì una presenza forte e partecipata, la sua, allo sviluppo della cultura nazionale⁸.

*

E che dire di Enrique Cadicamo figlio di emigranti della provincia di Cosenza, poeta paroliere legato, specie agli inizi della carriera, a Carlos Gardel, che scrisse versi immortali anche per Guillermo Desiderio Barbieri (*Anclao En Paris*, 1931) Edoardo Chon Pereira (*Madame Yvonne*, 1933) Juan Carlos Cobiàn (*Nostalgias*, 1935)?⁹.

Dunque un'apporto linguistico italiano indubbio nei testi del tango oltre alla lirica melodicità della partitura.

E pare anche "cifra" meridionale una certa teatralità eccessiva. Come i movimenti degli interpreti di storie di mala vita a non lieto fine.

L'Argentina ha fatto da mixer per un cocktail di ritmi suoni voci proprie ed importate, in buona parte, poi esportate in forme nuove, specie durante il periodo dell'esilio dei suoi artisti meno inquadrati con regimi illibertari che ne hanno caratterizzato la vita politica ed istituzionale in varie fasi storiche.

E se il massimo successo del tango si è registrato ad inizio del secolo scorso, la storia del tango dopo non si spegne. I suoi cantori di oggi hanno metabolizzato il messaggio innovativo di Piazzolla.

E se per certi versi il walzer ha scontato una certa difficoltà a scollarsi di dosso il passato e l'accademia, con le varie possibilità espressive che vanno dai valse venezuelani di Antonio Lauro fino ai circensi tre quarti della jazzista Carla Bley, il tango ha sfoderato maggiore duttilità nell'adattarsi posarsi in situazioni diverse ed in soluzioni le più svariate ome nella storica accoppiata fra Mulligan e Piazzolla con l'incontro di due musiche di sintesi appunto il jazz e il tango. Originato dalla irripetibile sintesi afro/euro/amerindia il tango, da musica nazionale, è divenuto musica del mondo.

Per tornare ritrasformato come frammento di un meteorite esploso in cielo e ricaduto nelle terre dalle quali era partito.

NOTE

Intervento letto al convegno sul tango tenutosi nel 2004 presso l'Unical, a cura della Fondazione Cadicamo (atti in via di pubblicazione).

¹ Citazioni riprese rispettivamente dalla relativa voce del *Grande Dizionario Enciclopedico*, UTET, Torino e dalla *Nuova Enciclopedia Universale*, Rizzoli Larousse.

² S. ZENNI, *Breve storia della habanera*, in "La musica colta afroamericana", Roma, SISMA, 1995.

³ R. CAMPRA, *Tutte le rime della nostalgia*, "Musica Rock e altro", inserto "Repubblica", 8 febbraio 2001.

⁴ J.R. ROBERTS, *The Spanish Tinge The Impact Of Latin American Music On The United States*, Oxford University Press, 1979.

Roberts ha tracciato per il '900 dei blocchi stilistico-temporali secondo criteri già adottati da alcuni storici del jazz per suddividere le fasi della musica neroamericana. Alla Tango Rage sarebbe succeduta nel '30 la Rumba Era (negli USA era l'epopea dello Swing); poi dopo il decennio spartiacque del '40 con il latin jazz del Cubop, il bebop cubanizzato di Gillespie, nel '50 arrivava il Tempo del mambo seguito, nel '70 dal mainstream. Da quel decennio a seguire sarebbe emersa la grandezza stilistica del nuovo tango di Astor Piazzolla.

⁵ M. FRANCO LAO, *Basta. Storia rivoluzionaria dell'America Latina attraverso la canzone*, Milano, Jaca Book, 1970.

⁶ I. LEYMARIE, *Ritmi sudamericani.dal tango al samba-reggae*, Universale Electa/Gallimard, 1997.

⁷ Cfr. HORACIO SALAS, *Il Tango. L'A. ricorda della Guardia Vieja* anzitutto Santos Discepolo. Ed erano figli di italiani Vicente Greco, Pascual Contursi, Alfredo Bevilacqua, Ernesto Ponzio, Augusto P. Berto, Roberto Firpo, Alberico Spàtola, Juan Maglio, Samuel Castriota, Arturo de Bassi, Francisco Lomuto, Francisco Canaro, Sebastian Piana e i fratelli Francisco e Julio De Caro. Fra i musicisti ancora Francesco Papavero Alessandria, i cantanti Alberto Marino e Alberto Moràn.

⁸ Cfr. A. FURFARO, *Calabresi d'America. Storie di Musicisti*, Cosenza, Periferia, 1992. Cfr. sull'elemento italiano nel linguaggio di Baires. Cfr. il lavoro di Giovanni Meo Zilio e Ettore Rossi del 1970 su *El el habla de3 Buenos Aires y Montevideo*.

Musica della memoria. Se si legge anche in questa chiave, senza peraltro stravolgere il complesso delle ricerche effettuate in proposito, si vedrà che la presenza di una componente etnoculturale ed artistica italiana, all'interno

dell'influsso europeo, è spiegazione compatibile anche con la tesi del particolare ruolo storico musicale della habanera e in genere della componente nera.

⁹ Cfr. P. COLLO - E. FRANCO (a cura di), *Tango*, Torino, Einaudi, 2002.

Su Cadicamo cfr. E. FURFARO, *Enrique Cadicamo. L'anima arbereshe del tango*, "La Provincia cosentina", 27 agosto 2002.

Capitolo Terzo

In chiaro/scuro

1

Beat, il colore bianco del bop

Scomparso anche Burroughs, poco dopo Ginsberg, il trittico si è ricomposto, artificiale paradiso letterario.

I guru della scrittura creativa si ritrovano, dall'empireo dell'epopea beat, a dover fare i conti con quanti sono indecisi fra opposti estremi, beatificazione/santificazione, demitizzazione/dimensionamento, registrando l'ardire e l'ardore di chi denomina bluff generation quel loro non movimento, perduto in un presente che si ostina a non divenire passato. Dall'altro lato gli adoratori e gli apostoli anche nella last generation (evidentemente anche quella lost degli anni '20 non sarebbe stata "the least").

Questi rifiutano ogni tributo a simbolisti espressionisti e non sembra tangerli più di tanto la simpatia della neoavanguardia italiana. Scrivere bop postulava Kerouac, e teorizzava una vicinanza metrico-stilistica tra musica e poesia (e scrittura) certo non nuova, neanche alla stessa giovane letteratura americana (pensiamo agli imagisti).

Ma il bop paradigma di prosa spontanea non era la stessa cosa delle parole in libertà del primo scat di Louis Armstrong o Cab Calloway, cantati festosamente quando in Europa furoreggiava il futurismo. Il bop non era solo scomposizione del testo. Era dilatazione della trama melodica armonica ritmica, era atomizzazione in particelle sonore di un tema dato, era velocizzazione incalzante e virtuosistica. Di spontaneo c'era l'istantaneità del momento improvvisativo, tumultuoso e scrosciante come la musica che si sentiva al Minton's e dintorni nella New York degli anni '40; agli antipodi, certo, del freddo compassato cool che sarebbe riecheggiato nei club della costa californiana del decennio successivo eppure anche questo mitico e decadente.

Oggi libri e dischi riscoprono quei testi e musiche. Si riassaporino, quelle voci. E i lettori pongano mano al lettore (c.d.)!

P.S.: Ipotesi di itinerari cronoculturali del '900 ovvero percorsi paramusicali americani.

The Lost Generation (*The Jazz Age*).

L'era dell'edonismo protoreaganiano, della Grande Illusione degli anni '20, di Scott Fitzgerald e del Grande Gatsby, del *Dixieland* e del *New Orleans Style*. In coda, il rinascimento poetico Nero della *Harlem Renaissance*.

The Beat Generation. Superata la Depressione nell'ottimismo del *New Deal* e della *Swing Era* ecco giungere, "pars destruens", i "santi barbari" della letteratura ad osannare il *be bop* e la creatività nera.

The Loft Generation ovvero *Deconstructing Jazz*. È il momento del teatro sperimentale, del *Black Arts Repertory*, di Leroy Jones ed Ishmael Reed.

The Last Generation. È quella di Malcom X e di Toni Morrison, di Spike Lee e Alec Baldwin.

The Chemical Generation...

NOTE

L'articolo risale alla collaborazione, 7 anni orsono con "Il Corriere del Sud" di Crotone.

2

Il colore nero Immagine, suono, testo in Spike Lee

Scrivendo del rapporto jazz-cinema negli anni '80 avevo indicato nella presenza di grandi film con e sul jazz uno degli elementi più caratterizzanti quei dieci anni. Il trend degli anni '90 non sembra ricalcare quello del decennio precedente, almeno a prima vista. Pellicole sentimentale-nostalgiche come *American Blue Note* di Ralph Toporov (1990), come *Swing Kids-Giovani Ribelli* (1993) diretto da Thomas Carter sulla diffusione della musica jazz via radio nell'Amburgo anni '30 o *Le Nouveu Mond* di Comeau (1995) sono così diverse fra loro per cui è difficile individuare comuni linee di tendenza. È probabile che la ricerca in corso di una nuova identità per il jazz e i suoi interpreti abbia reso maggiormente praticabile l'uso di commenti jazzistici per storie del passato più o meno recente ma renda problematici tali inserimenti in situazioni e contesti filmici dell'oggi. Non si vuole qui dire che il jazz si avvia a diventare modernariato musicale perché non trova spazio nei movimenti musicali che oggi vanno per la maggiore. Né si vuole, con questo, relegare a isolamento ancor più elitario una musica che, entrata nei conservatori, potrebbe esser vista come accademica, priva dello smalto originario, delle capacità di prodursi e riprodursi come risultato di un atto creativo e cerebrale (possibili analogie il Living nel teatro, gli espressionisti in pittura) che mette in comunicazione la mente e i suoi circuiti con i meccanismi di produzione del suono.

Il fatto è che la specificità linguistico culturale della comunità neroamericana, che è quella dalla quale il jazz in primis proviene, è in evoluzione continua. Per chi guarda dall'esterno rimane complessa la lettura di quell'etnia in situazione sociale di rapido cambiamento. E se il rap impazza, con testi ripresi dallo slang quotidiano e sovrapposti a musica iterativa, ciò è fors'anche dovuto all'esigenza di "liberare" la

parola senza la mediazione del suono e del ritmo, ora collaterali. Intanto, con la parola, si “libera” l’occhio registico grazie alla maggiore apertura della scena cinematografica a una scuola registica nera.

Uno degli elementi che vanno caratterizzando la cinematografia degli anni '90 è l'emergere, e in alcuni casi l'imporsi sulla scena internazionale, di nuovi registri neoamericani sulla scia del controverso Melvin Van Peebles (*Watermelon man*, 1970; *Crisi d'identità*, 1989) e, se non vogliamo proprio risalire ab ovo al muto ed a Micheaux, almeno al '70, al film inchiesta *The murder of Fred Hampton*. Quali nomi fare a tal proposito? Uno è Reggie Hudlin più che altro per il suo *House Party*, (1990), più pertinente allo spirito di questo scritto di un Marlon Ritt. Poi Robert Townsend (*Hollywood Shuffle*, 1987) Mario Van Peebles (*New Jack City*, *Posse*) Spike Lee. Quest'ultimo si presta, meglio di altri, a considerazioni non usuali sul rapporto fra la propria produzione filmica e la musica afroamericana. Sullo sfondo di quella cultura nera che occupa tanta parte della giovane cinematografia indipendente statunitense, Lee esercita una direzione di regia che controlla tutte le “deleghe a terzi” che in qualche modo riguardano la sua produzione artistica lamenta il suo biografo non ufficiale Alex Patterson autore di un **Unhauthorized Spike Lee** del 1992. E che si riferiscono, tanto per fare un esempio, persino alle foto di scena da pubblicare. È quanto lo stesso regista attesta nel volume **Five For Five. The films of Spike Lee. Photograph by David Lee** (ndr: fratello di Spike), (1991, New York. Stewart, Taborin & Chang): «il cinema è un medium visuale e i libri relativi devono essere limitati all'uso delle foto».

Le scelte musicali seguono la stessa logica centralizzante di una regia che suole “invadere” persino ruoli recitativi. Sul piano più generale l'appropriazione della regia da parte di autori neri può rappresentare un avanzamento in direzione della scalata verso la stanza dei bottoni del potere mediologico e culturale in un settore dell'establishment culturale e del mercato, appunto cinematografico, che sembra aver fagocitato, dopo il promettente Bili Duke (*Rabbia di Harem*, 1991) lo stesso Hudlin, accomodatosi sul genere comedian con la direzione di *Il principe cerca moglie*, interprete il comico di colore Eddie Murphy.

Ora il nodo che in questa sede, peraltro “bianca”, si vuole porre non è quello di rispolverare problemi di coerenza all'black né riaprire dibat-

titi sull'incerto ruolo di un Sidney Poitier, attore (*Guess Who's Coming to Dinner* ovvero *Indovina chi viene a cena*, 1967) e regista (*Hanky Panky - Fuga per due* (1982) che professa con orgoglio la sua cittadinanza americana quasi a codificare l'avvenuta (?) integrazione razziale o sulla cinematografia di Ossie Davis (*Pupe calde e mafia nera*, 1970) quando è comunque evidente che non tutto il cinema "coloured" contiene ed esprime in pieno la cifra della propria identità e che non tutto il cinema "blackoriented" contiene ed esprime a 180 gradi il proprio background musicale.

Ecco: è il livello musicale del discorso che interessa o meglio la sua relazione con l'immagine filmica, il nesso causale con il montaggio, la sincrografia con la fotografia, la presenza e il significato eventuale della musica neroamericana nel contesto della pellicola.

Compito forse immane da dirimere in un breve intervento ma da delineare nei limiti del possibile. È stato addebitato anche allo stesso "fratello" Spike un appannamento dell'anticonformismo messo in mostra con *Lola Darling* (1986) e *Fa la cosa giusta* (1989) paradossalmente in quel *Malcom X* (1992) che poteva rappresentare una sorta di "summa" dei riferimenti politici di Lee.

Quelli musicali, in ispecie jazzistici, egli li aveva esposti in *Mo Better Blues* ma sono rintracciabili un pò ovunque nella sua filmografia e nella sua biografia. Sembra che a Lee non vada molto a genio il fatto di essere analizzato da "bianchi". Epperò ci sarebbe da osservare che se gli italoamericani compaiono più volte nelle sue pellicole spesso in relazione se non addirittura in contrapposizione alla comunità nera, una patente, come osservatori della sua cinematografia, in qualche modo può spettare anche a chi scrive. A parte ogni ironia. Avendo scelto di trattare la materia musica afroamericana necessariamente ci si imbatte in tematiche e personaggi "all black". Non ce ne voglia pertanto a male il buon Spike se in questa sede lo si è eletto a vessillo della figura sempre più emergente, nella cinematografia del '90, di "regista nero", capace anche di adeguate scelte musicali per i propri film.

È, forse, questo uno dei dati che consente di differenziare il decennio in corso rispetto ad altri precedenti in cui non sono mancate le biografie, puntuali o romanzate, su grandi jazzisti, le ricostruzioni e le ambientazioni di fasi cruciali della storia del jazz, l'utilizzo di colonne e

commenti sonori a cura di jazzisti, filmati “cameo” e documentari. Ma, prendiamo come spunto l’Eastwood di *Bird*, regista “bianco”; era difficile, per un fatto cromosomico, la possibilità di partecipare “dal di dentro” della storia di Parker. Alla mdp di Lee è concesso uno spazio d’intervento ad altri impossibile. Non solo ma un “regista nero” non si dovrebbe in teoria prestare alla caduta nello stereotipo che ha spesso avvolto, nel mondo della celluloido, l’“idea dominante” di jazz dettata dai media e dalle majors (bianche) in larga parte.

Il background di Spike Lee si arricchisce, in più, dell’esser figlio di Bill, contrabbassista e compositore che ha “montato” la musica di *Lola Darling She’s Gotta Have It* (1986) primo film ufficiale di Lee, se si esclude *Joe’s Bed* pellicola dell’83 con cui si affermò alla New York University School. Il sottolineare l’importanza dell’elemento musica nei film di Lee non deve far mettere da parte la componente testo. C’è chi lo ha definito un Woody Allen di colore, sicuramente esagerando in semplificazione.

Di fatto il parlato, l’intelaiatura dialogica della sua cinematografia rappresenta un dato che imprime un ulteriore segno distintivo alla sua poetica (e teorica) filmica.

Il paragone fra un Allen a volte surreale e un Lee a volte iperrealista non può reggere anche a livello di situazioni inscenate, sia comiche che drammatiche. È proponibile per l’analoga vicinanza culturale a jazz e musica americana ma non per l’approccio che potrebbe esser definito rispettivamente problematico, autobiografico, individualistico, spesso nostalgico quello di Woody; “militante” (paradossalmente più in *Lola Darling* che in *Malcom X*) e diretto quello di Spike. Ma questo distinguo starebbe effettivamente stretto ai due autori: come collocare il Lee spesso rievocativo e l’Allen “politico” di “Bananas”?

Eppoi se Allen è autore euroamericano, con venature yiddish, gravitante fra Fellini e Bergman, fra Gerswhin e Weill, Lee è autore afroamericano tout court come del resto un rapido esame della filmografia lascia intendere. Si potrebbe citare al riguardo già la regia del video di Miles Davis con le musiche di **Tutu** (1983).

Ma è più opportuno soffermarsi rapporto musica-pratica narrativa.

Già la ricordata commedia *She's Gotta Have It* con Tracy Camilla Johns e Redmond Hicks, microstoria quotidiano-metropolitana di una donna libera dei nostri giorni, è intrisa di componenti blackmusicofamiliari con il contrabbassista Bill Lee a far da contrappunto ai dialoghi. Buone composizioni originali (lo accompagnano in quintetto fra gli altri Kenny Washington alla batteria e Cedar Walton al pianoforte) danno vita ad un commento musicale intenso e presente, per un pellicola, questa appunto di "Lola Darling" che risulterà a qualcuno poco "militante", inoffensiva e soft- a serie trattazioni della condizione nera siamo fermi ancora a *Ombre* (Shadows) di John Cassavetes un regista bianco..., 1961, con musiche di Charles Mingus.

Lee è però già attento rilevatore sociopsicologico della middle class nera e Cannes intanto gli assegna il premio per il Miglior Regista nello stesso anno di distribuzione 1986. Scarsa fortuna per *School Daze*, dell'88, con Larry Fishburne e Tisha Campbell su rivalità e amori fra studenti di un black college. Ed è un peccato trattandosi di un film in cui musica e danza assumono un ruolo dominante unitamente ad un buon grado di senso umoristico.

Più "sociale" invece la pellicola dell'anno successivo, *Do The Right Thing*, con Danny Aiello, Ossie Davis, John Turturro e Spike Lee, in cui si narra di incidenti in un quartiere abitato in prevalenza da neri con uno scontro finale nella pizzeria dell'italoamericano Sai, è film che ha il ritmo del rap di strada e dell'hip-hop. La musica innesca la spina dell'antagonismo interrazziale con il brano **Flight The Power** dei Public Enemy il beat cui scandisce i momenti drammatici della pellicola carica di tensioni (italoamericani-neri, neri-coreani) in quel di Brooklyn fino all'esplosione della rivolta finale.

Il 1990 è l'anno della total immersion jazzistica di *Mo Better Blues*, sulla figura del trombettista Bleek Gillian (Denzel Washington) personaggio talentoso quanto fragile, malgestito dall'amico manager Giant (Spike Lee). Bleek è un perfezionista della musica, incerto sentimentalmente fra la cantante Clarke (Cynda Williams) e la maestrina Indigo (Joie Lee), che finisce invalidato come trombettista a vivere in tranquilla famigliola borghese nera. Il film non "graffia"; è però formalmente ben confezionato con lucide immagini e abili virtuosismi di regia, e scorre su un parallelo percorso iniziatico per quanti lo leggano in chiave

anche jazzistica. Anzitutto c'è il segno-Coltrane che incombe su diverse scene con poster-feticcio alle pareti di casa del quasi sosia Washington, con richiami da A Love Supreme e altri che “toccano” persino il rivale di Bleek, il sassofonista Shadow Anderson (Wesley Snipes). Ma sono possibili i riferimenti a Mingus (il quintetto di Bleek si esibisce al locale newyorkese **Beneath The Underdog** che è il titolo del libro autobiografico del contrabbassista) specie, come ha osservato Sergio Arecco, in relazione all'autocompiacimento erotico dell'Underdog Mingus.

Ma incombe Charlie Parker; e Ornette Coleman con l'accorato pezzo free **Lonely Woman** che accompagna la scena del Bleek sconfitto e ferito che invoca Indigo di tornare con lui. Tutte sovrapposizioni e contaminazioni derivanti dalla cultura musicale neroamericana che costellano la pellicola il cui score originale è firmato da Brandford Marsalis in quartetto plus Terence Blanchard ospite.

«La musica – ha confessato Lee in un'intervista alla rivista francese “Jazz Magazine” – gioca un ruolo così importante nei miei film che prima di scriverli ho già in testa i musicisti e i compositori che saranno implicati nel progetto». *Mo Better Blues* è in questo senso il suo “film jazz”, magari patinato e contemplativo eppure sincero omaggio alla musica afroamericana voluto da un cineasta che, lontano da Hollywood, immune da certi stereotipi accomodanti e consolatori, segue i suoi film dalla scrittura al montaggio, disvelandoci scelte musicali inedite e originali (*ab origine*).

Ritornano i temi della indifferenza razziale in *Jungle Fever* (1991), contrastata storia d'amore a non lieto fine fra un architetto nero (Wesley Snipes) e una segretaria bianca (Annabella Sciorra). Con una colonna sonora che, mixando Stevie Wonder a Frank Sinatra, pare voler contrapporre, anche sulle note, la comunità neroamericana a quella italoamericana, “Febbre della Giungla d'asfalto” segna il ritorno ai temi violenti di *Fa' La Cosa Giusta*. Il lacerato tessuto urbano di New York fa da sfondo al flirt fra Flipper ed Angie ahimé avvolti nei radicati tabù razziali, nella distanza culturale persistente fra i “fratelli” neri e la comunità italoamericana ancora una volta prescelta come gruppo etnico deuteragonista.

«Altro che indovina chi viene a cena? – annota Irene Bignardi su “Repubblica” – Venticinque anni di militanza e di integrazione più

tardi, il pregiudizio è persino più forte tra i neri che tra i bianchi, almeno a giudicare dai nostri Romeo e Giulietta, che ci provano ma finiscono per lasciarsi». Simbolicamente Lee nel film interpreta la parte di un pettegolo fomentatore di odio interrazziale.

Ed ecco allora il Lee ideologico realizzare nel '92 *Malcom X*, travagliata opera sulla vita del leader afroamericano tratta da *The Autobiography Of Malcom X* di Alex Haley. Il lungo film che si avvale ancora della interpretazione azzeccata di «Denzel Washington, presenta, inizialmente, atmosfere da quasi musical per chiudersi con toni alquanto predicatori. Secondo gran parte della critica Spike ha fatto la cosa giusta realizzando, per citare il critico americano Roger Ebert, una delle più grandi biografie della storia del cinema» da altri paragonata al Gandhi di Attenborough. La musica originale di Terence Blanchard rimane, nella complessa architettura del film, un pò in penombra. Fatto è che la straordinaria ampiezza di un progetto inizialmente affidato a Sidney Lumet poi al “moderato” Norman Jewison quindi a Lee, afferisce troppo a scottanti temi della storia e dell’attualità politica e sociale negli U.S.A. e giocoforza le componenti, diciamo, creative, sia pure inserite in nuovo modello di film biografico ideato da Lee, restano strette dalle esigenze di una ricostruzione dettagliata degli eventi, trovandosi sacrificate.

Terza collaborazione di Blanchard in *Crooklyn* (1994), storia “dolce” di una famiglia nera per un soggetto vagamente autobiografico di «aneddoti senza motivo» (almeno nella prima parte) scritto assieme alla sorella Joie. Nella Brooklyn della adolescenza del regista affiora la figura del padre Bill nella figura del padre Wood (Delroy Lindo), compositore ostinatamente fedele alla sua idea di jazz. E mentre “ritorna al privato” Spike Lee riapre lo sguardo a temi più di impatto sociale ed assapora l’idea di girare *Clockers* traendolo dal romanzo di Richard Price sulla diffusione della droga nel New Jersey. Come Allen, Lee rimane prolifico. In più il profeta del cinema nero ha costruito un piccolo impero familiare per gestire le sue produzioni. L’importante è che continui a non dimenticare se stesso.

FILMOGRAFIA CITATA

Spike Lee (Atlanta, Georgia, 20/3/1956), **Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads**, 1983, **She' Gotta Have It** (Lola Darling), 1986, **School Daze**, 1988. **Do the Right Thing** (Fa' la cosa giusta) 1989. **Mo' Better Blues** (idem), 1990, **Jungle Feve** (idem), 1991, **Malcom X** (idem), 1992, **Crooklyn** (idem), 1994, **Clockers** (idem), 1995.

NOTA

Intervento letto il 21-6-95 a Rende, presso l'Aula Caldora dell'Università della Calabria all'interno della rassegna "Accademia del Jazz" promossa dal Centro Jazz Calabria e pubblicato in *Jazz in Regia*, CJC, 1996.

Il volume contiene, fra l'altro, saggi sul rapporto musica-film in Pasolini e Woody Allen. Ancora su Spike Lee si veda dell'autore *Neri a Hollywood Spike Lee*, "Musica News" n. 3/96.



3

Il segno autografico

Quanto vale esattamente un autografo da collezione?

E a che punto è il collezionismo di firme d'arte oggi? La risposta è positiva per gli autografi di grandi musicisti, diventati prodotti da "mercato".

A costituire ed equilibrare il rapporto fra domanda e offerta collezionistica c'è la statura dell'artista, l'ampiezza di interesse nei confronti della sua figura, la rarità dell'oggetto di scambio, il tempo trascorso dal formarsi dell'originale, la circostanza se l'artista sia vivente o scomparso.

È quanto avviene con il collezionismo d'arte. Ed è quanto avviene con gli autografi da collezione, anche relativi al mondo della musica.

È il fattore soggettivo, la scelta del collezionista, a giocare un ruolo notevole in un mercato che, per un'arte relativamente giovane come il jazz, non ha una borsa ufficiale che intercetti ed indicizzi i movimenti degli incettatori di beni-autografo.

Nei fatti il prezzo delle firme su foto con e senza dedica, locandine, programmi di sala, copertine di dischi ma anche di occasionali biglietti, fogli intestati, album pentagrammati, lo fa essenzialmente l'amatore, l'appassionato, il dilettante di musica, lo spettatore di un concerto, l'ascoltatore casuale.

È lui, specie nel mondo del jazz, a dettare "dal basso", in base a "palato", inclinazioni, umori e amori artistici, la gerarchia delle preferenze nella rincorsa di quelle tracce-cimelio che, attraverso il segno autografico, valgono ad assicurargli pezzi di umanità dell'artista più apprezzato.

In una ricerca del reperto autografo l'ambito della musica classica offre esempi di cataloghi come quello della Lim Antiqua di Lucca in

cui è possibile “pesare” meglio quanto vale una “vergata” di musicista rispetto ad altre. Guardando al '900 si ha che se una firma di Pierre Boulez su un foglio d'album “costa” solo 25 euro (grossomodo come Sawallish) un carteggio di cinque lettere di Malipiero, compositore e musicologo della generazione dell'Ottanta, arriva a ben 750 euro. Fra i cantanti noti in USA Enrico Caruso, generoso dispensatore di firme, mantiene quotazioni medio-basse, per gli autografi su foto, comprese cioè fra i 150 e i 200 euro mentre, fra gli italiani più apprezzati oltreoceano, vola alto Arturo Toscanini. Mai quanto il “realista” Mahler una cui lettera tocca la vetta dei 3000 euro stracciando, e di parecchio, persino l'anziano Wagner.

Fra i calabresi spicca, di Francesco Cilea, la foto con dedica firmata datata Roma 1943 del valore di 200 euro mentre arriva a 250 euro una sua citazione firmata dall'opera Adriana Lecouvreur.

Sono 500 gli euro occorrenti per aggiudicarsi una bella citazione autografa di Ruggiero Leoncavallo tratta dall'opera Zazà, datata Bressago 1904.

Anche i musicologi hanno il loro peso. Per una citazione del vibonese Torre Franca con tanto di annotazioni laterali sono necessari almeno 70 euro, salvo aggiornamenti dovuti all'inflazione, all'oscillare delle quotazioni, al semplice mutare del gusto estetico-musicale, a fattori soggettivi.

Vale la pena ricordare a tal proposito il film *The Terminal*, di Spielberg, in cui la trama si sviluppa attorno alla ricerca dell'autografo di Bennie Golson da parte del signor Navorski (Tom Hanks), un uomo venuto dall'est a New York per tener fede alla promessa assunta col padre, quella di completare una raccolta di autografi dei 58 jazzisti immortalati in una foto di gruppo apparsa su una rivista ungherese degli anni Cinquanta.

Alla collezione, contenente firme fra gli altri di Monk, Basie, Gillespie, Lester Young, la McPartland, Rollins, Blakey apposte su biglietti pervenuti da vari jazz club statunitensi, manca il solo autografo di Golson. Il sogno, nel film, si realizza, veicolando il messaggio di come possa essere estrema la passione, per certi versi maniacale, di un anonimo collezionista di una dimenticata località del mondo.

Nella pellicola, al di là delle quotazioni, assume rilievo la compo-

nente di tipo domestico-affettivo del collezionista. Tipica di consumatore marginale, si direbbe in economia politica. Ma è uno, da moltiplicare per diverse migliaia, in tutto il pianeta.

NOTA

Da "Fuori Quadro", n. 1/2, 2006, Cosenza.



Al Di Meola (foto A. F.) Fototeca Archivio Discografico CJC

4

I sensi del jazz Improvvisazioni sul tema

1. Ascolto

È il nostro *orecchio* che, dopo aver scartato quei materiali sonori ritenuti non meritevoli di ricezione o di determinare un qualche impatto emotivo, risulta essere il primo mezzo comunicativo adatto a definire i contorni della musica, e della musica jazz, forse meglio di tante definizioni librescamente cucite “su misura” ma destinate ad essere superate dagli atti e dai fatti musicali.

All’ascolto il jazz sembrerebbe musica abbastanza riconoscibile. Ma può non bastare.

È alquanto assodato che, in quanto musica afroamericana, ne sia sottintesa la radice etnica con le conseguenti componenti di oralità e gestualità ritmico-corporea.

Dalla grande madre Africa il jazz ha sincreticamente ereditato la struttura per *chorus* e la cadenza contrappuntistica con tempi forti “indeboliti” e tempi deboli parificati “democraticamente” a quelli forti¹. In un mix dove sono confluiti innesti europei e “spanish”.

Caratteristiche, queste, riscontrabili a partire dai primordi del jazz arcaico, ma anche guardando a tutto il secolo scorso, in un percorso che, dall’acustico delle marching bands al tecnologico dei suoni cyber, dal rag al rap, dalle grandi orchestre della swing era fino ai combo’s del bebop giungendo ai contemporanei, è stato interessato da uno sviluppo impetuoso e cadenzato, con svolte stilistiche ciclicamente ricorrenti, per blocchi decennali, almeno secondo la comoda semplificazione invalsa in diversi manuali di storia del jazz².

Altra particolarità da sottolineare è la modalità di trattamento dei materiali per cui si denota «prevalenza dell’improvvisazione sulla

composizione, dell'esecuzione ("modo") sulla notazione ("materiale") o in quanto diverso rapporto tra tema e sviluppo, in cui molto minore è la forza del tema nel condizionare lo sviluppo, e nel caratterizzare l'opera finita»³.

È rilevante, pertanto, il ruolo di chi tratta i materiali in questione (nel mentre è anche ascoltatore di se stesso). Il che, dall'altro capo del versante, quello della fruizione, consiglierebbe un tipo di ascolto con un adeguato grado di attenzione.

Più profondo rispetto alla semplice curiosità, almeno per chi voglia far propri i logoi stilistici, metabolizzare i modus espressivi dei grandi innovatori, poter situare, in stadi logici e cronologici, le esperienze maturate, accumulare nella memoria uditiva informazioni relative alla comprensione fino alla definizione di una propria idea di jazz.

Un ascolto magari educato attraverso sedute di *ear training* o, ad un maggior grado di apprezzamento, di *musical appreciation*, meglio se attraverso analisi comparata di audiovisivi finalizzata ad archiviare le informazioni acquisite negli archivi della nostra memoria più sotterranea, esplicita ed implicita, a fissarne i connotati ricavate dalle rispettive impressioni, in una parola a memorizzare.

Su un piano più strettamente musicale avere un orecchio intelligente «significa comprendere la musica realizzando consciamente quali sono i meccanismi compositivi adottati, dedurre dall'ascolto qual è la nota fondamentale dell'accordo o scala, saper riconoscere le note estranee alla tonalità e come sono state usate, che tipo di accordo stiamo ascoltando e con quali criteri si collega all'accordo successivo»⁴. Al fine di acquisire affinati sensori, una volta superato il livello puramente "ritmico emozionale" per dirla alla Adorno, il jazz (e non solo) andrebbe inquadrato per come storicamente ha preso forma.

Repertoriando ad esempio le varie forme musicali, a partire dalle più datate come habanera, ragtime, blues fino a quella straordinaria antologia di letteratura jazzistica che sono gli standards.

Essi, al di là di una denominazione che farebbe pensare a una improbabile "standardizzazione" – il jazz non è cultura musicale di massa – costituiscono materia prima che consente impasti di volta in volta diversi. Utili, oltre che sul piano didattico, alla comunicazione ed al dialogo di musicisti di differente estrazione su un terreno comune

d'incontro, congeniale occasione per manifestare la propria personalità artistica. Sicuro ancoraggio per gli ascoltatori in mezzo alle discografie.

2. Gusto estetico

L'ascolto è funzione percettiva propedeutica all'*apprendere*: per suonare, in quanto hobby, o come esercizio possibile per sviluppare la creatività (alcuni aziendalisti raccomandano il jazz per i corsi di leadership creativa) od anche come lavoro artistico tout court e professione didattica presso accademie, conservatori, università.

Ed è un passaggio essenziale ai fini della *comunicazione* fra emittenti e destinatari del messaggio jazzistico. In tal senso è opportuno assumere almeno i rudimenti del suo lessico. Si tratta infatti di una *langue*, con tanto di sottocodici, etichette stilistiche, idioletti, slang, in vario modo organizzata e organizzabile, con mille rivoli a far da affluenti, e consuetudini, regole, stilemi propri che ne connotano i lineamenti.

Come ogni linguaggio il jazz ha strutturato il suo sistema di segni, con tanto di vocabolario, modalità espressive, regole sintattiche, intelaiatura formale sia musicale (il blues, forma archetipica) che mentale. E con tanto di filoni e "scuole di pensiero", individuali e collettive.

Così il linguaggio musicale più mutabile ha ricevuto codificazione. Alla lingua si sono assommate le parlate, alle parlate le tante "voci". In base a momenti storici e ad aree geografiche, per trasmissione orale/scritta, esperienza, insegnamento, ascolto, visione.

Oltre alle "inflexioni" di termini ricorrenti nel fraseggio jazzistico, come in qualsiasi periodare, hanno assunto peso specifico pause e silenzi, anticipi e ritardi, numeri e pratiche "stenografiche".

Il jazz è nello stesso tempo *espressione d'arte* fra le maggiori fra quelle sviluppatesi nel ventesimo secolo.

Valutare il jazz in quanto arte presuppone assimilarne i tratti estetici essenziali, per sviluppare le antenne sensibili del *gusto* estetico, adottare scale di preferenze fra gli strumenti – per esempio tromba o sax o pianoforte od altro – fra i musicisti – Jarrett o Marsalis o magari Coltrane – fra i generi – dixieland o *nouvelle orleans*, swing gitano o jazz-samba, fusion o radicali "creativi" – fra le formazioni – trio elet-

trico alla Corea, quartetto *pianoless* come quello storico con Chet Baker e Gerry Mulligan, orchestra a forte connotazione ritmico-percussiva come quelle della mambo-era alla Chico o' Farrill o con sezione d'archi come quella di Paul Whiteman – rispondendo a logiche di scelta fra le varie opzioni in campo in grado di costruire e offrire un dato tipo di suono, di spettacolo, di *comunicare artistico*.

Valutare significa anche saper individuare gli indici di novità contenuti nei materiali musicali che si hanno di fronte.

In tale prospettiva sussistono ampi spazi operativi avendo il jazz “segni particolari” così “leggeri” che lo collocano in territorio esteso, trasversale e multiculturale, fra conformismo e controculture, maniera e nichilismo, in cui si vanno a posizionare crooner alla Frank Sinatra e improvvisatori free come Ornette Coleman, il *mood* di Ellington e la consonante musica della Glenn Miller Orchestra, l'icasticità interiore di un Monk e quella teatrale e scenica di un Kuryokin, che ha in grembo barocco e minimalismo, Appalachi e scottish dance a seconda del ramo etnomusicale d'appartenenza, che ha label – la ECM, la Blue Note, la Zdadik – di così spiccata identità al punto tale da essere esse stesse come metafora di un sottostile, che ha una straordinaria capacità di accoglienza nei confronti delle altre musiche come poteva essere la New Orleans di inizio '900, culla di un fenomeno culturale storicamente sedimentatosi a seguito di complessi flussi migratori in direzione Americhe.

Al futurismo, alle parole in libertà, è stato più volte associato il primo *scat* di Louis Armstrong e di Cab Calloway ma si potrebbe anche pensare alla macchina intonarumori del futurista italiano Russolo come antesignana di certi invenzioni “concrete” di tanti percussionisti dell'area creativa odierna⁵.

Come strette sono, rimanendo in tema, le connessioni del bop con la beat generation. Si pensi a pratiche comuni come il *cut up*, per esempio.

L'attenzione rivolta oggi alle nuove tecnologie ricorda in qualche modo i periodi di maggiori innovazioni culturali e artistiche.

Che rendono ancora partecipe tale musica della generale evoluzione del panorama artistico e culturale talora in confronto con il teatro, la letteratura, la poesia, le arti visive e figurative, il cinema, con il

quale, a parte l'età, ha in comune la dimensione-propensione al movimento.

È questo *spirito esplorativo* a 360 gradi, un vero e proprio *spirito esteso*, una delle sue caratteristiche più evidenti e specifiche.

3. Vista/Scrittura-lettura

C'è una *vista* sul jazz in quanto oggetto di rappresentazione in colori e immagini, foto e brochures, affiches e pochettes di dischi, filmati e via elencando.

Ma lo *sguardo* cui qui ci si riferisce, al di là della funzione del leggere (articoli, riviste, libri) di jazz e dello scrivere, in senso giornalistico, critico, storico, riguarda i termini più squisitamente musicali dei segni su carta del suo linguaggio.

Una partitura rappresenta musica oggettivata, *visibile*, è l'identikit di uno o più momenti compositivi con l'attribuzione di tempo (musicale), determinata come in un fermo immagine perché gli *occhi* si posino su essa e ne registrino il contenuto fino all'intelletto.

È il caso della musica europea, concepita e scritta da un compositore, poi eseguita, interpretata, in momenti successivi, in un estendersi orizzontale, attraverso ruoli e procedure date e all'interno di un sistema funzionalmente differenziato.

Così non è per tanta parte dell'universo delle musiche folkloriche laddove l'assommare i ruoli in un soggetto e l'oralità rimangono elementi caratterizzanti. Dal canto suo il jazz ha avuto nella scrittura un'opportunità sempre più utile a livello di composizione, armonizzazioni, rielaborazioni, per qualsivoglia soluzione di organico.

Nel contempo lo scrivere, e il leggere, partiture ha avvicinato ulteriormente la comunità dei jazzisti agli altri musicisti. Quelli di estrazione più "classica" hanno spesso avuto occasione di cimentarsi in repertori jazzistici, specie classico-sinfonici come del resto molta musica neroamericana, Gershwin in testa, ha fatto comparsa nei programmi di sala accanto a lied e arie d'opera. Dal canto suo il jazz ha adottato a proprio uso e consumo modelli quali la commedia musicale e l'opera.

In un primo approccio al frasario jazzistico scritto/letto si noterà che molti termini vengono usati mutuandoli da pubblicazioni e testi canonici di teoria e pratica musicale.

Concetti basilari quali melodia, armonia, ritmo restano pilastri del sistema.

E lo sono, in modo particolare, accordi e scale in quanto elementi fra loro connessi, centrali nello sviluppo del discorso musicale della pratica jazzistica⁶.

Aspetti tecnico-musicali, si potrà pensare, ma solo fino a un certo punto.

Ogni assolo, effluvio narrativo dell'artista, anche al di là di spettacolarizzazione virtuosistica (massima nel rock, ricorrente nel blues e jazz-rock) per essere momento di esternazione di un se interiore, di un moto d'essere, deve aver la possibilità di attingere a un siffatta tavolozza espressiva, canalizzando in tal modo energie destinate altrimenti a rimanere implose. E deve naturalmente rapportarsi all'idea melodica principale, al relativo tessuto armonico, alla divisione ritmica (e in ciò le linee di basso hanno ruolo importante dopo averla inquadrata nel tempo del brano e nel relativo andamento) conferendo, se opportuno, il giusto swing o quella scansione sincopata che ha il sapore tipico del jazz.

4 Tatto/abilità

È stato detto che un jazzista deve essere in grado di trasporre in tutte le tonalità, diesis/bemolle comprese, improvvisando su una data traccia senza per questo peccare in incertezze, indecisioni, "cadute di stile".

È il tema dell'*abilità*, che è componente *tatto* sullo strumento, *tecnè* necessaria a possederlo ed a valorizzarne il ruolo e il suono, *savoir faire* utile perché si esprima la *creatività*. Ma che è oltre a *manualità* capacità logico-concettuale fondante nel percorso "unitario" del musicista jazz dal pensiero creativo al fare jazz tonale classico, tonale moderno, modale, free...

Jerry Coker individua sei strutture-base del repertorio del moderno jazzista: Tema bebop (ad esempio *A Night in Tunisia* di Gillespie), Tema

modale (come *So What* di Miles Davis), Blues (si pensi a *Blue Monk*), Canzone (da *Autumn Leaves* di Kosma a *All Of You* di Porter a *Wave* di Jobim sono veramente tanti gli standard), Tema contemporaneo (*Speak No Evil* di Shorter è fra più gettonati), Forme libere (da *Ghost* di Ayler a *Song For Che* di Haden)⁷.

Anche il tipo di armonia, sia essa semplice, media o complessa, fa parte del novero delle scelte principali che si rifletteranno poi sul tipo di musica che si va a produrre.

La scelta del tema non è di per sé “blindante”. Un blues può essere bop. Ed anche una canzone può moltiplicarsi in varie sembianze.

Prendiamo *Laura*, di Raksin e Mercer.

È brano che può vantare interpretazioni che vanno dall’Erroll Garner Trio all’Orchestra di Harry James, dal quartetto di Don Byas a quello di Sidney Bechet, da Oscar Peterson con Ray Brown a Charlie Parker, dal Gerry Mulligan Quartet alla big band di Spike Jones⁸.

È sorprendente come con epoche e poetiche musicali mutino arrangiamenti e orchestrazioni, timbri e registri armonici, sound e atmosfere, interplay e successioni di chorus, cambi di tempo e “soli”, linee di basso e cadenze ritmiche.

Nella scelta del repertorio gli interscambi sono frequenti.

Con il rock, derivato sull’asse blues-boogie, di cui conserva anche aspetti improvvisativi oltre che strutturali, e che ha prestato molte sue icone – da Jimi Hendrix a Frank Zappa – per rivisitazioni e riletture in chiave jazzistico.

Col pop per alcuni hits dotati di particolare forza o poesia – da *Time After Time*, hit di Cindy Lauper, a *Norwegian Wood* dei Beatles – così come con il genere cantautorale.

Analoga apertura si è riscontrata in diverse occasioni anche nei confronti di altre musiche popolari del ’900 dando luogo a originali incroci come il jazz-rock nel ’70 o un decennio prima il jazz-samba. Per non parlare del rivoluzionario approccio al tango di Astor Piazzolla

La musica classica, da parte sua, ha fatto da archetipo all’esperienza del Modern Jazz Quartet, nel ’50, allorché si scoprì quanto swing possedesse Bach. Ma anche l’esperienza della “Third Stream” ha dimostrato che la “classica” poteva fare da alimento al jazz e viceversa.

5 Fiuto/Istinto creativo

L'improvvisazione, valore fondamentale nel jazz, oltre ad essere fraseggio e tecnica, è *istinto* verso la "composizione istantanea", *intuizione* creativa, filtrata attraverso capacità acquisite, mezzi disponibili, emozioni e *fiuto* del momento, per costruire nuovo senso musicale⁹.

Improvvisare sta per "senso" di incertezza, "rischio" di instabilità temporale e spaziale.

"Errando" fra le dissonanze, recuperando segmenti dispersi di memoria si può arrivare all'ebbrezza della poesia. Avventurandosi fra le zone franche del suono si può incocciare nella scoperta, nella riscoperta quale quella dell'America nera fatta da Parker e Gillespie, navigatori della sonosfera.

Un mito da sfatare è quello di un'improvvisazione tutta libera da schemi.

Il cliché scolpito per decenni nell'immaginario collettivo la vede musica umorale, spontanea, inventata al momento. Ma la "libertà" del jazz era ed è "condizionata". Non limitabile semplicisticamente nello schema della *variazione* che segue l'esposizione di un *tema* dato¹⁰.

Ed anche la dimensione più destrutturata risponde in genere a logiche che presuppongono a monte quantomeno un qualche progetto (de) strutturativo.

All'interno di una esecuzione jazzistica la componente soggettiva data dall'improvvisazione resta rilevante. È lì che lo *gnosis auton* (conosci te stesso) jazzistico passa per la "voce" dell'autore-interprete.

In ciò affrancando la componente genio-talento autorealizzando in action quella che fino a poco prima era una semplice componente dell'emisfero creativo.

L'approccio al jazz finora esposto si è basato su un percorso funzionale incentrato su 5 possibili *sensi* del jazz.

Anzitutto l'*orecchio*, per la funzione dell'ascolto, proseguendo poi con il *gusto* che si forma tramite la funzione dell'apprendere, del valutare. Quindi lo sguardo ovvero la *vista* con la rispettiva funzione del *leggere-scrivere* jazz; il *tatto* ovvero la manualità necessaria a suonarle ma soprattutto il possesso abile dello strumento. Infine la capacità di capire, dal limbo della creatività inespressa, un'idea, capirne validità,

originalità, possibilità di sviluppo, traendo fuori il *potenziale creativo* tramite quello che è stato definito *istinto creativo*.

Ma forse questo è un sesto senso.

NOTE

Il saggio è stato pubblicato nel vol. II della *Breve introduzione alla storia della musica afroamericana*, curata da Guido Michelone, Milano, I.S.U. Università Cattolica, febbraio 2006.

¹ GUNTHER SCHULLER, *Il jazz classico*, Milano, Mondadori, 1979. Il chorus è «segmento melodico che ha la medesima lunghezza del tema; fondato sulle stesse armonie, costituisce l'unità metrica di una forma di jazz». Il numero di chorus utilizzati per le improvvisazioni dei solisti è variabile e dipende in genere dalle circostanze; cfr. CHRISTIAN BETHUNE, *Glossaire*, sta in "Revue d'Esthétique", Ed Place, Parigi, n. 19, 1991.

² Ad esempio il *Jazz Handbook* di Barry McRae, edito da Longman, UK, 1987, ha capitoli denominati The Pre-Twenties, The Twenties, The Thirties, The Forties, The Fifties, The Sixties, The Seventies & Eighties.

³ GIORGIO ADAMO, *Nota etnomusicologica*, sta in *Jazz e cultura mediterranea*, ISMEZ-Gangemi, 1985.

Era stato l'etnomusicologo Diego Carpitella a definire in generale il jazz un «modo secondo il quale un materiale musicale qualsiasi può essere trattato».

⁴ PIETRO CONDORELLI, *Ritmica e improvvisazione jazz*, CJC Editore, Cosenza, 1996.

⁵ Molti jazzisti hanno operato in simbiosi con lo "spirito del tempo" sin dopo l'età dell'oro dei mitici '20 avvertendo sulla propria pelle la crisi seguita dalle fasi di ripresa economica del New Deal – vedi la swing-era con le grandi orchestre da ballo – in "affiatamento" con il sistema con i patriottici V discs del periodo bellico e postbellico, eccezione allo sciopero dei musicisti U.S.A., mentre maturavano per il secondo dopoguerra i prodromi del primo movimento jazzistico moderno, il bebop.

La rivoluzione dei boppers fu seguita negli anni '50 dal cool e proseguita con l'hard bop; poi in fasi di acuta crisi sociale come nel '60 e '70 si sarebbe rivelata lontana progenitrice di un nuovo fenomeno di avanguardia musicale, il free, con l'acuirsi del conflitto della comunità nera in America nei confronti

dell'establishment bianco, anni in cui si registra un recupero ulteriore del processo di presa di coscienza identitaria del proprio background da parte della comunità nera.

È stata, quella, l'ultima grande esplosione di protesta e rivendicazione del secolo scorso a livello musicale, giunta di fatto anche a seguito di un lungo lavoro teorico, tecnico, storiografico che vedeva alla fine l'africano, anche in musica, non più il *buon selvaggio* dipinto da tanta letteratura eurocentrica, bensì portatore di esperienze culturali secolari, anche al di fuori dello stesso ambito musicale.

⁶ Gli accordi – maggiori e minori, diesis o bemolle, aumentati o sospesi, diminuiti o semidiminuiti che siano, sono contrassegnati di norma con le sigle A (la), B, (si), C (do), D (re), E (mi), F (fa), G (sol), – vengono spesso soggetti a procedimenti armonici come le inversioni delle note che li compongono od anche la sovrapposizione fra accordi stessi.

Per quanto concerne l'importanza delle scale da ricordare che George Russell ha incentrato la propria ricerca sul tipo di scala lidia (una scala maggiore con il 4 grado aumentato). Altre scale sono quelle caratterizzanti il modo dorico (descrivibile come una scala minore con il 6 grado aumentato), il frigio (scala minore dove è il 2 grado ad essere abbassato), il misolidio (uguale tipo di scala ma col 7 grado abbassato).

Od anche l'eolian mode, che è una scala minore naturale, e il locrio, quello cioè caratterizzato da una scala minore col 2 e 5 grado abbassati mentre la scala minore armonica ha 6 e 7 grado abbassati in forma ascendente e minore pura in forma discendente.

⁷ Cfr. il volume *Listening To Jazz*. Di Jerry Coker si segnala anche *Improvising jazz* della Prentice-Hall, anche nell'edizione italiana della Franco Muzzio Editore, Padova, 1982, col titolo di *Improvvisazione jazz*

⁸ L'ordine di solisti e gruppi ricalca la sequenza del cd – *Serenade To Laura*, – per la serie Jazz Collection supplemento del 2005 della rivista francese "Jazz Magazine".

⁹ Sul piano teorico il chitarrista inglese Derek Bailey divide l'improvvisazione in idiomatica, riferita cioè al minuetto settecentesco, al flamenco, al raga indiano e non idiomatica, non legata ad un idioma musicale particolare che è quella più "libera". Cfr. *L'improvvisazione. Sua natura e pratica in musica*, Arcana, traduzione italiana da *Improvisation its nature and practice in music*, Moorland, 1980.

Ma la schematizzazione più pratica è fra verticale e orizzontale.

Di fatto è improbabile un'improvvisazione del tutto "improvvisata"; anche nel jazz è difficile che si attui senza che sia in qualche modo "program-

mata”. Fino alla possibilità di una “simulata” approfondita da André Hodeir su un numero speciale di “Les Cahiers du Jazz” del 2000.

¹⁰ NINO DE ROSE, *Tecnica dell'improvvisazione jazzistica*, Milano, Melodi, 1979. Si veda dello stesso autore ed editore il successivo testo *Armonia e fraseggio jazz*, 1988.

Capitolo Quarto
Doctor Soft e Mister Web

1

La rivoluzione digitale

DAT, mini disco, cd., cd rom, cd rw, laser, dvd.

La rivoluzione parte dal 1979 (ma il videodisco era stato già sperimentato nel 1972). È da quell'anno che il sistema di registrazione digitale allarga gli orizzonti della tecnologia e della musica. Ora il suono è sempre "catturato" con microfoni ma l'onda sonora è tradotta a mezzo di segnali numerici da un lettore a raggi laser per c.d. Il nuovo supporto standard del compact disc presentato dalla Philips contiene più musica dentro anche se ha minor spazio da impegnare per la custodia.

Dall'iniziale stravolgimento del tradizionale panorama fonografico il disco, inteso in senso materialmente e oggettualmente classico, andrà presto in crisi esponenziale. Dal boom arriverà lo sboom, la crisi, accentuata dalle masterizzazioni fatte in casa e dalla pirateria discografica il cui fatturato giungerà a quote stellari. Ma anche dalla esosità del prezzo finale, al dettaglio, quello che il consumatore finale del prodotto si ritroverà davanti alla vetrina della rivendita di dischi.

Oggi egli è costretto a limitare al minimo gli acquisti delle novità ed a optare sempre più spesso per i c.d. venduti in edicola od al supermercato a prezzi contenuti ed accessibili, abbattuti a seguito di una tiratura maggiore e di tassazione ridotta in quanto prodotti editoriali puri. Troppi i passaggi. E intanto la musica corre sul filo. Delle reti. Dell'MP3. Si fa virtuale. Il fenomeno Napster passa come un carro armato sui mali di una distribuzione discografica inadeguata a fronteggiare il nuovo che avanza. E miete proseliti a iosa fra i giovani, i più famelici divoratori di musica. Mentre perdura la guerra dei copyrights la situazione non consente allo stato di individuare una prospettiva chiara sul futuro prossimo venturo della fonografia e dei suoi derivati.

Conviene per il momento leccarsi le ferite e andare comunque avanti, equipaggiandosi col miglior armamentario possibile. Che la svolta

digitale stia già traslandoci verso un'era post digitale? Non è dato saperlo perché risulta praticamente impossibile tracciare i nuovi contorni che va assumendo, nel terzo millennio, la storia economica giuridica sociale culturale tecnologica della riproduzione sonora.

I pienoni ai grossi concerti live potrebbero far pensare ad una tendenza di possibile rigetto dell'ascolto mediato. Nel contempo, e ciò pare una contraddizione, l'ingolfamento di una sovraofferta di prodotti musicali crea macroscopici ingorghi sonori che giornalmente invadono la nostra esistenza quotidiana con i mille messaggi trasmessi da radio, computer, TV, cinema; distoglie l'attenzione di diversi fruitori dalla concertistica canonica e "vera" tranne quando questa non svetti verso alti livelli.

La ricerca di una musica che si confaccia alle proprie aspettative è spasmodica anche se ci si muove di meno per la ricerca di dischi unplugged o iperamplificati in molte salse, vari condimenti, tanti sapori.

Il disco, assurto a bene culturale, non sarà ibernato né museificato, glacializzato dall'avanzata era in questione.

La storia della fonografia non si conclude. Rimane come solco aperto, pronto a lasciarsi imprimere addosso un nuovo affascinante capitolo.

NOTE

Dal volume *La riproduzione sonora*, Cosenza, CJC, 2002.

2

Digitors e digitanti

Penna, matita, lettera 32 addio. Il popolo dei Digitanti, nelle rispettive postazioni monitordotate, è divenuto una massa che si estende esponenzialmente.

Comunicare è sempre più azione digitante.

Il biliardo ha fatto spazio ai videogames, il chiacchiericcio al chattare, le lettere alle e mail, i messaggi agli sms, i disegni alle icone computerizzate, i libri agli e book, la scrittura alla videoscrittura.

Ma non completamente. In effetti anche il linguaggio parlato non mandò a suo tempo in soffitta quello gestuale. E la scrittura, la stessa stampa, non relegarono fra le anticaglie la scrittura a mano.

C'è allora da sperare che le nuove forme comunicative, dal telefono fino a internet, non conducano all'abbandono del preesistente ma vi coesistano in condizioni di buon vicinato.

Intanto comunque grammatica sintassi e stenografia devono fare i conti con segni, numeri, abbreviativi, accentazioni diffusi da una scrittura (e lettura) digitale che prescinde dalle eccessive preoccupazioni formali, avvicinando ciò che è digitato allo slang, accorciando, elidendo, addirittura licenziando – specie su sms – neologismi di una massimo due sillabe.

Viene da pensare, per qualche verso e con un po' di azzardo, a certo fantasioso lessico dei primi futuristi, cadenzato a mò di scat jazzistico.

È uno smottamento linguistico in atto, quello che si sta vivendo, e non c'è la possibilità di codificarne stabilmente le regole, di dare assetto alle consuetudini in quanto il fattore Velocità, intravisto da De Kerckhove, incalza e detta in breathing le modalità della trasformazione tecnologica dei software e dell'hardware.

Lo stesso pc, alfiere a inizio anni '80 della nuova era informatica, andrebbe già rottamato perché oramai giunto alla veneranda età di venticinque anni.

Ma “Il medioevo prossimo venturo” per citare un titolo di Roberto Vacca non è solo rose e fiori hi tech.

Come una sorta di Doctor Soft e Mister Web presenta anche aspetti grigi se non inquietanti.

Per l’instabilità insita nei sistemi che governano grandi complessi urbani.

Per la (in)sicurezza nella conservazione dei dati immagazzinati.

Per la deperibilità di contenitori e contenuti digitali (ma il papiro è da rimpiangere?).

Per la effettiva e democratica, o meno, accessibilità alle fonti on line del sapere e dei saperi.

E c’è un ulteriore rischio di tipo sociale che si profila al vicino orizzonte del nuovo umanesimo tecnologico: che, appunto, i Digitanti, da navigati internauti della Rete, utenti-persona sospinti da un io digitale cosciente e consapevole, che non rinnega la storia, la natura e il reale materico, si tramutino in Digitors, replicanti della tastiera, adoratori di totem virtuali, fruitori web passivizzati dall’imperversare multimediale proprio di un sistema globale delle comunicazioni sovrastato con imponenza da chi detiene il possesso dei mezzi di produzione mediatica.

Laddove l’esigenza di comunicare in digitale dovrebbe portare a scoprire e gestire informazioni, conoscenza, connessioni, intelligenza, creatività.

Per far ciò è importante che il mezzo non diventi fine.

Che l’agente umano non snaturi se stesso, il suo passato, le diversità delle culture e dei luoghi vissuti, in uno sfondo in cui tutto il paese è mondo.

Che sia tradizionale e innovativo, conservativo e lungimirante.
Che sia.

Indice

| | |
|-------------------|--------|
| Nota introduttiva | Pag. 7 |
| Premessa | » 9 |

Capitolo Primo

Oralità, scrittura, identità

| | |
|--|------|
| <i>1 Oralità e scrittura il caso del diritto</i> | » 13 |
| <i>2 Sud e logos etnico</i> | » 25 |
| <i>3 Musica popolare ed era tecnologica</i> | » 31 |
| <i>4 “Doppiezze” della lingua</i> | » 33 |
| <i>5 Passatisti e modernisti</i> | » 35 |

Capitolo Secondo

Genius loci, locus genii

| | |
|---|------|
| <i>1 Visual identity in “Pagliacci”</i> | » 41 |
| <i>2 Danza e gesto: la “cifra” italiana del tango</i> | » 47 |

Capitolo Terzo

In chiaro/scuro

| | |
|--|------|
| <i>1 Beat, il colore bianco del bop</i> | » 57 |
| <i>2 Il colore nero. Immagine, suono, testo in Spike Lee</i> | » 59 |
| <i>3 Il segno autografico</i> | » 67 |
| <i>4 I sensi del jazz. Improvvisazioni sul tema</i> | » 71 |

Capitolo Quarto

Doctor Soft e Mister Web

| | |
|----------------------------------|------|
| <i>1 La rivoluzione digitale</i> | » 85 |
| <i>2 Digitors e digitanti</i> | » 87 |

CENTRO JAZZ CALABRIA

Associazione Culturale

Corso Garibaldi n.14, 87100 Cosenza; telefax 0984.795104 e-mail:

centrojazzcalabria@infinito.it

Web Site: <http://archiviodiscografico.interfree.it>

ATTIVITA'

CONCERTISTICA: La rassegna ACCADEMIA DEL JAZZ. nata nel 1991 programma vari concerti che si tengono all'Unical, Cosenza e in tutta la Regione., con vari eventi (concerti, seminari, workshops, films, meetings, teatro etc.)

Il festival ha temi speciali proiettati verso aspetti musicali e artistici (poesia, films,(etc.).

FORMAZIONE SUPERIORE : il C.J.C. possiede un'attrezzata e potente struttura accreditata dove svolge dal luglio '96 **Corsi di Formazione Professionale finanziato dalla REGIONE CALABRIA Assessorato alla F.ne P.ne con Fondo Sociale U.E.** Possiede una scuola musicale specializzata in jazz e comunque rivolta non solo ai professionisti, si tengono corsi di tutti gli strumenti e seminari di rilevanza internazionale. E' aperta da ottobre a maggio.

SISTEMA BIBLIOTECARIO : con tre strutture ARCHIVIO DISCOGRAFICO / BIBLIOTECA - FONOTECA CJC / BIBLIOTECA DIGITALE (in allestimento)

Italia con circa 100.000 incisioni 78g. 45g. 33g., cd, audiocassette, laserdisc, stereo8, videovhs, video8mm con molte incisioni di rarissimo valore, libri e riviste specialistiche.

PREMIO INTERNAZIONALE: "Musica News" assegnato ai migliori giornalisti e musicisti -annuale nato nel 1994.

EDITORIA: "Musica News" bimestrale di informazione e critica musicale, rivista specializzata con allegato cd. **Centro Jazz Calabria Editore Cosenza.**

ETICHETTA DISCOGRAFICA: "Musica News" C.J.C. Editore.

POLITICA CULTURALE

Direzioni artistiche, Produzioni originali, lavori in vari ambienti sociali ed esperienze musicali non solo di jazz includendo musicisti Europei, Africani, Americani attivi nella musica rock, contemporanea, new age, fusion, world music, pop, etnofolk, gospel, blues, black music, country.

CONCERTI RILEVANTI

1991: Enrico Granafei Duo; Nicola Pisani Trio; Paolo Fresu e Tanit.

1992: Maurizio Giammarco Quartet; Ettore Fioravanti Trio; Roberto Ottaviano -Stefano Battaglia; Francesco D'Errico Quartet; **Marvin "Smitty" Smith**-Harvie Swartz-George Garzone N.Intrieri; Pete Malinverni Quintet; **Giorgio Gaslini;** Bruno Tommaso-Pino Minafra Quartet; Nicola Puglielli Trio; On The Road Jazz Band.

1993: D'Anna-Pietropaoli-Sferra Trio; **Mick Goodrick**-Claudio Fasoli-Aldo Romano Trio; **Robert Fripp String Quintet;** **Scott Henderson**-Gary Willis-Tribal Tech; Mc Candleless Trio; Sonora Art Quartet; Amato Jazz Trio; Stefano Sabatini Quartet feat Stefano Di Battista; Karl Potter-Italian Em Samba; Herbie Goins And The SoulTimers; Tullio de Piscopo Gianni Basso Quartet.

1994: **Mike Stern** Trio feat Danny Gottlieb; Kenny Wheeler Quartet; **Dewey Redman**-Rita Marcotulli-Cameron Brown-Leon Parker; California Guitar Trio; **John Mc Laughlin** "The Free Spirits" feat Dennis Chambers-Joey de Francesco; Vittorino Curci Quartet; Petrin-Caruso Duo; Giammarco -Lanzetta Duo; Therra Arsa; **Noa & Gil Dor;** Tiziana Ghiglioni-Attilio Zanchi Group; Lisa Manosperti Quartet; Daniela Pinto-Lisa Mattera Duo; Dick Oatts Quartet; Cusato-SteZZi Duo; American Songs; Brazilian Sounds.

1995: E.Fioravanti quartet; Irio De Paula duet; Nnenna Freelon quartet; New York Organ Ensemble con **Lester Bowie, Don Moye, Amina Myers, James Carter, Kelvin Bell, Frank Lacy**; Biseo-Marinuzzi Duo; Francesco D'Errico movie's band; Art Ensemble of Soccavo con D.Sepe; Marco Fumo; Gianni Lenoci Group; Brazilian Soud; J.Cartwig Duo; **Eric Andersen** Solo; Montanelli Duo; M&S. Zafri; **Trudy Lynn** Band; M.Rosini Quintet "La Strada".

1996: Brutium Jazz Ensemble; J.Calderazzo Quartet; Luigi De Gregori Duo; **Trilok Gurtu & Crazy Saints**; G.Lenoci; Brazilian Sound; On The Road Jazz Band; **Willy Murphy** Band; N. Puglielli Solo; P.Condorelli-S.Montanelli Duo; Eric Andersen Solo; Twin Freaks.

1997: **Kirk Lightsey-Don Moye** Trio; Rudy Linka Trio; Pinto Armonium Trio; **Gegè Telesforo Band**; Sonorizzazione "Pulcinella"; Dirk Hamilton; Ruth Gerson Quartet; Terry Lee Hale; R.Fassi, Cinzia Spata Duo; S.Montanelli; Bill Smith Quintet.

1998: Bill Elgart Trio; Bob Malone; David Massengil; Paolo Fresu Quintet; Vittorino Curci Duo; **Stefano Bollani**.

1999: Nico Morelli; Trio Linka-Hubbard-Veenstra; Luciano Troja; Blue sky; Jazz dance; Alexander - Linka - Voglino Trio.

2000: A. Montellanico Quartetto; Nico Morelli Trio; **Chicago Beau** and his house Rockers; **Diane Schuur** and her Trio; Amato Jazz Trio.

2001: Duo Aiello-Marino; Simone Zanchini: tango; **Al DI Meola**; Revolver; Nucci Guerra Duet;

2002: S. Bonafede; Eos; John Arnold; S. Giacomantonio.

2003: MOB; Cinzia Eramo; Floriana La Rocca; Lynne Arriale; Duo Placanica- Piraino; **D. Massengill**.

2004: Poul Feremia; **Art ensemble of Chicago**; Davide Santorsola Trio; Umberto Napoletano quartetto; **Joe Grushecky**; Sesto Senso; Luciana martire duo; E. Furfaro trio; S. Montanelli trio; Stanislao Giacomantonio trio

2005: Alex De Grassi, Tabule', Manada Trio, Nicola Mingo Trio

2006: Concerto di Capodanno anno Mozartiano Duomo di Cosenza - Collaborazione Festival Leoncavallo (Livio Minafra, Binghillo Blues Band, Carlo Actis Dato Over Trio)

PRODUZIONI RILEVANTI

1992: "Etnopolis" (lp) produzione sperim. di musica etnico-mediterranea Calabrese eseguita dal JazzArt Group.

1993: "Warreniana" live at "Accademia del Jazz"(cd) compilation tratta dal I e II Festival "Accademia del Jazz".

1995: "Jazzinilmfest" dedicata al IV Festival Internazionale "Accademia del Jazz"; "Discocinema" la musica da film nel disco, mostra discografica tenuta presso il Museo Civico di Rende "Palazzo Zagarese".

1996: "Eurofonografica", Settimana Europea del Disco-mostra tenuta presso la Biblioteca Civica di Cosenza.

1997: **Discostory**.

1998: Mostra discografica su **George e Ira Gershwin** c/o Casa delle Culture - Cosenza - collaboraz.Biblioteca Nazionale - Cosenza. **Omaggio al Verismo** - Montalto Uff. in collab. con Acc. Inculti; readings sulla Beat Generation (Casa delle Culture).

1999: **La Notte dei Quadri Viventi (cento anni di cinema a Cosenza)**; **Ellingtonia La Saga dei V Discs (conf. E.Vita e concerto)**

2000: Le Sfere del Sacro, mostra discografica Casa delle Culture; **Media e Giubileo** mostra discografica Curia Arcivescovile di Cosenza; Psicocafè.

2001: **Io e Louis** Mostra su Louis Armstrong; **Il Testo nel Contesto** (Verdi e il suo tempo nei libretti d'opera mostra), Psicocafè.

2002: **Come un lampo**, suoni e ritmi sincopati degli anni 30'. **Giuseppe Santojanni**, un editore musicale calabrese a Napoli.

2003: **Calabria Spagnola**; centenario **Armando Muti** (1903/2003).

2004: cd **ELEGIA**; Napulitana calabresi nel golfo mostra.

2005: **La canzone napoletana da Valente a oggi**; Cofanetto 4 cd S.Giacomantonio. Cd Vision de l'Amen di Messiaen di Barbarossa e Falsetta

2006: Giornate mozartiane, cd celebrativo.

EDIZIONI CJC: LE COLLANE

I QUADERNI DI MUSICA NEWS

- 1) Dizionario dei musicisti Calabresi:
- 2) Jazz in Regia di *A. Furfaro*
- 3) Gruppi Musicali a Cosenza *E: Furfaro*
- 4) Dieci anni di Musica News (1992-2002)

MUSICA NEWS TESTI

- 1) Tecnologie innovative
P. Cusato
- 2) Armonia e Composizione Jazz
B. Luise
- 3) Arrangiamenti e Composizione Jazz
B. Luise
- 4) Ritmica e Improvvisazione Jazz
P. Condorelli
- 5) Analisi delle Forme
N. Puglielli
- 6) Piccoli Gruppi
N. Puglielli
- 7) Storia dell'Orchestra Jazz. Lineamenti
A. Furfaro
- 8) Big Band e Eserc. d'Orchestra
P. Condorelli
- 9) Arrangiamenti Jazz
F. Stezzi
- 10) L'educazione musicale in età precoce:
una verifica sull'applicazione del metodo Suzuki
L. Martire
- 11) Tavole pratiche di teoria musicale
F. Stezzi

BIBLIOTECA-FONOTECA:

BOOKS

- 1) Armando Muti.
Tradizioni popolari nel cosentino
A. Furfaro

BIBLIOTECA-FONOTECA: BIT

- 1) Oralità Scrittura Digitale
Segno e senso nella comunicazione
A. Furfaro

CATALOGHI

Discocinema
Jazznfilmfest
Eurofonografica
Discostory
Ellingtonia
La Saga dei V discs
Le sfere del sacro
Il testo nel contesto. Verdi e il suo
tempo nei libretti d'epoca
Tesori Musicali
(selezione catalogo 78 giri)

VARIA

- OGM Organismi Geneticamente Modificati
- Bosseide
Opera Omnia (*di Cassiodoro*)

MEDIA STUDIES

- 1) Archivi sonori in Calabria
L. Martire
- 2) Media e Giubileo
F. Stezzi e L. Martire
- 3) La riproduzione sonora
A. Furfaro

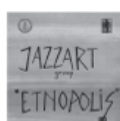
CJC editore



Catalogo
Editor: Francesco Stezzi

produzioni discografiche

Collana **IL SUONO GLOBALE**



Artista/Gruppo: JAZZART group
Titolo: "ETNOPOLIS"
Anno: 1991
Supporto: LP (Vinile)
Codice: LP 9201

Collana **ACCADEMIA DEL JAZZ**



Artista/Gruppo: Vari
Titolo: WARRENIANA
Anno: 1993
Supporto: CD
Codice: CDA 0693

Collana **BIBLIOTECA FONOTECA CLASSICS**

Riedizioni



Artista/Gruppo: JAZZART group
Titolo: "ETNOPOLIS"
Anno: 2005
Supporto: CD
Codice: CJC-CL001

Collana **BIBLIOTECA FONOTECA**

Nuove Produzioni



Artista/Gruppo: Amedeo Furfaro - Vari
Titolo: ELEGIA
Anno: 2004
Supporto: CD
Codice: CJC001



Artista/Gruppo: Antonella Barbarossa - Fabio Falsetta
Titolo: Vision de l'Amen (1945) - Olivier Messiaen
Anno: 2005
Supporto: CD
Codice: CJC-6



Artista/Gruppo: Stanislas Giacomantonio
Titolo: SUMERI: Nibiru, Anu, Enki, Alalu.
Anno: 2005
Supporto: Cofanetto 4 CD
Codice: CJC-2 / CJC-3 / CJC-4 / CJC-5

NOVITA' 2006

CJC editore



Catalogo
Editor: Francesco Stezzi

produzioni discografiche

Klaviekonzerte n. 12. k.414 - n.13 k.415
Fabio Falsetta (pianoforte)
SerrEnsemble Chamber Orchestra
(Dir. Francesco Perri)





CENTRO JAZZ CALABRIA

Accademia di Comunicazione Creativa

Edizioni Musica News

Sistema Bibliotecario

Archivio Discografico - Biblioteca Fonoteca

Formazione Superiore

Accademia del Jazz

C.so Garibaldi, 14 . COSENZA

Tel. 0984.795104 - mobil: 320.7541933 / 360.644521

e-mail: centrojazzcalabria@infinito.it

website: <http://archiviodiscografico.interfree.it/>

Finito di stampare nel mese di Settembre 2006

Grafica *G. Filice* - Cosenza

per conto del **CJC - Cosenza**