

Si parla di

L'ETNOMUSICOLOGIA APPLICATA DI GIOVANNA MARINI

IGNAZIO MACCHIARELLA

Molto è stato scritto su Giovanna Marini in occasione della scomparsa. Per lo più si è scritto sulla sua figura di musicista, sull'impegno politico, la partecipazione al *Folk Music Revival* negli anni Sessanta-Settanta, l'impegno per la scuola musicale del Testaccio di Roma. Poco, purtroppo, è stato detto sulla sua musica, la produzione di colonne sonore di film, le musiche di scena per diverse opere teatrali, la messa in musica delle liriche di Pier Paolo Pasolini e soprattutto pochissimo è stato scritto sul magnifico repertorio delle cantate per quartetto vocale femminile, formazione musicale originale, messa a punto nel 1976 e da allora utilizzata da Giovanna come la modalità privilegiata della propria espressività musicale. Diversi testi, poi, si sono soffermati sulla sua attività di ricerca sulle musiche di tradizione orale, annoverando Giovanna fra gli etnomusicologi italiani: una inclusione che richiede alcune precisazioni.



Orgosolo (NU), 1994. Giovanna Marini e Peppino Marotto, fotografia di Valter Colle.

Alla ricerca del colore della voce tradizionale

Come è ben noto Giovanna apparteneva a una importante famiglia musicale italiana. Il padre Giovanni Salviucci (morto qualche mese dopo la nascita della figlia) era un celebre compositore, tra i più acclamati di inizio Novecento; la madre Ida Parpagliolu, docente di armonia al conservatorio, è stata, tra l'altro, una delle prime donne italiane a dirigere una orchestra. Altri celebri compositori come Alfredo Casella, Goffredo Petrassi erano "amici di famiglia". Insomma, un ambiente musicale artistico fra i più raffinati all'epoca, in Italia, che Giovanna assimila giorno per giorno, da cui tuttavia decide presto di distaccarsi, come dimostra la scelta, contro la volontà della famiglia, di prendere il diploma in chitarra (il primo di questo tipo in Italia),

strumento all'epoca non apprezzato dalle élite musicali italiane.

Dall'inizio degli anni Sessanta, attraverso il Nuovo Canzoniere Italiano e in generale il movimento del *Folk Music Revival* italiano (Plastino 2016), Giovanna ha l'opportunità di cominciare a conoscere le voci della tradizione orale, come la mondina Giovanna Daffini e il marito Vittorio Carpi coinvolti spesso nei concerti del NCI. E ben presto, ha altresì la possibilità di avviare i primi ascolti "su campo", incontrando per esempio le sorelle Chiriaco di Sternatia (Lecce), le donne di Giulianello (LT) e così via.

Giovanna, come più volte mi ha raccontato, rimaneva affascinata a ogni incontro dalla qualità dei suoni ascoltati, scoprendo poco a poco che v'era un altro mondo musicale al di là di quello in cui era cresciuta. Un mondo con colori e timbri vocali propri, intervalli e strutture scalari non casuali, differenti dalle norme del sistema temperato. Un mondo in cui si faceva una gran fatica a entrare anche perché mancano i termini tecnici per discuterne: la voce umana, il mezzo per far musica più diffuso e usato nel mondo, è, per singolare paradosso, il meno conosciuto dalla ricerca musicologica. Non esiste, a esempio, una tassonomia in grado di rendere conto della straordinaria varietà degli usi della voce nel canto e anche il vocabolario dei termini solitamente adoperati per cercare di descrivere gli stili esecutivi, il timbro e il colore, le

componenti espressive, risulta di una disarmante pochezza. Limiti con cui i primi etnomusicologi italiani, all'epoca, cominciano apertamente a fare i conti (come dimostrano, tra l'altro, i lavori di Diego Carpitella e Roberto Leydi), e di cui Giovanna prende diretta consapevolezza in maniera, possiamo dire, empirica, nelle attività di ricerca sul campo.

L'ineffabile incertezza del non temperato

Le ricerche di Giovanna mirano dunque alla comprensione di un sistema musicale al di là del non temperato. Ho avuto modo di ascoltare numerose registrazioni, realizzate un po' ovunque, e sempre mi ha colpito il disinteresse di fondo di Giovanna verso i dati "etnografici" sui singoli brani incisi (quando un canto veniva eseguito, dove, perché, con quale scopo e così via) che costituiscono invece gli elementi base della ricerca etnomusicologica. Così come singolare era il disinteresse verso la costruzione di archivi sonori personali o regionali, areali eccetera.

Giovanna invece palesava una assoluta attenzione verso le sfumature e i dettagli del suono al fine di apprendere i meccanismi di produzione nel loro farsi durante la performance. Per dire, ella non sempre ascoltava in silenzio il canto delle Chiriaco ma entrava sovente a farne parte già durante le esecuzioni

che andava registrando, raddoppiando la linea melodica, oppure proponendo lei stessa delle brevi modifiche per provare le reazioni delle altre partecipanti, per acquisire e sviluppare una diretta consapevolezza performativa della modalità musicale presa in considerazione – un agire certamente non considerato pertinente (diciamo così) dalla comune etnomusicologia in Italia e altrove. Una questione ben evidente alla stessa Giovanna la quale affermava pubblicamente di non essere una etnomusicologa (Macchiarella 2005)¹.

L'estetica contadina a Parigi

A seguito del gran successo ottenuto con il quartetto femminile e con composizioni orchestrali, in giro per la Francia, imperniate sulla questione del non temperato, Giovanna, nel 1991, viene invitata a insegnare Ethnomusicologie appliquée. Si tratta di un contratto triennale che viene rinnovato tre volte, fino al 2000, presso l'Università Paris VIII Saint Denis.

In Francia la definizione *Ethnomusicologie appliquée* (ossia applicata - così come nelle Università del mondo anglofono si usa *Applied Ethnomusi-*

cology), basata su principi di responsabilità sociale dello studioso, indica generalmente un ambito della disciplina che va oltre i consueti obiettivi euristici, analitici, interpretativi, eccetera, cercando piuttosto di contribuire al miglioramento di una comunità attraverso interventi incentrati sulla sua pratica musicale nel rispetto dei diritti etici verso gli individui e le comunità di cui si studia la musica (Titon, Pettan 2016). Una prospettiva in crescita entro gli studi etnomusicologici recenti un po' ovunque nel mondo, al punto da costituire una delle sessioni fondamentali della SEM (Society for Ethnomusicology) e dell'ICTMD (International Council for Traditional Music and Dance), le due più importanti società scientifiche internazionali², che ai tempi del contratto di Giovanna muoveva i primi passi.

L'incarico parigino veniva da lei inteso come una sorta di azione di valorizzazione del fare musica dei contadini nel sud Italia mediante l'attiva pratica musicale. Denominato "estetica

² https://www.ethnomusicology.org/page/Groups_SectionsAE; <https://ictmusic.org/studygroup/applied-ethnomusicology>. L'approccio comincia a muovere i primi passi anche in Italia. Se n'è parlato, a esempio, durante un convegno sui temi della *repatriation* (restituzione) per gli archivi che conservano musiche di tradizione orale (giugno 2024 - <https://www.cini.it/news/repatriating-rematriating-sounds-a-digital-challenge-for-xxi-century-sound-archives>).

¹ È possibile accedere all'ascolto di alcune registrazioni di Giovanna nell'Archivio Sonoro la Rete (<http://www.archiviosonoro.org/archivio-sonoro/archivio-sonoro-puglia/fondo-circolo-gianni-bosio/giovanna-marini.html>).

del canto contadino”, il corso di Giovanna si basava sull’idea di fondo che raffinatezza ed elaborazione musicale non sono mai disgiunte da un impegno politico – impegno politico nel senso più alto dell’espressione che va oltre la militanza politica e il preconcetto ideologico ma propone una riflessione approfondita sulla realtà e l’impegno nel sociale per il miglioramento delle condizioni di vita di tutti, specialmente dei più disagiati (Macchiarella 2005: 187).

In pratica il corso parigino (riproposto ogni anno alla scuola del Testaccio) si fondava sui materiali audio frutto delle registrazioni della stessa Giovanna e di diversi suoi allievi ma anche di materiali frutto di attività etnomusicologiche canoniche, opportunamente interpretati e riproposti. La scrittura musicale su pentagramma, la cui insufficienza era ben nota, veniva utilizzata puramente in supporto dell’ascolto: cantare insieme i singoli brani tradizionali cercando di comprendere i meccanismi da cui derivassero le tecniche esecutive locali costituiva l’obiettivo cruciale del corso. Un insegnamento che inizialmente è frequentato da otto studenti per chiudere con più di centoventi provenienti un po’ da tutta Europa e anche dall’Italia.

Viaggi di testimonianza

Da raffinata musicista, capace di muoversi entro scenari più differenti, Giovanna conosceva bene la sostan-

ziale differenza fra il suono registrato, sempre uguale a sé ogni volta che si riascolta, e il suono della performance ogni volta diverso. Se didatticamente la registrazione è fondamentale per l’approfondimento analitico, l’ascolto dal vivo è ineludibile perché è l’unico strumento per entrare nell’essenza del far musica. In questa prospettiva, all’inizio degli anni Novanta, Giovanna comincia a organizzare dei viaggi nel sud Italia, in occasioni rituali, specialmente durante la Settimana Santa, per andare ad ascoltare dal vivo e in funzione le voci di cantori di diversi paesi.

Operazioni di grande generosità, questi viaggi, molto difficili sia dal punto di vista organizzativo (in alcuni anni era necessario noleggiare due pullman per trasportare gli studenti iscritti) sia per la gestione dei rapporti su campo con i *music-makers*.

Ovviamente Giovanna sceglieva i rituali in paesi in cui poteva far riferimento a esperti in grado di introdurre l’ascolto e facilitare l’incontro tra cantori locali e gruppi di studenti da tutta Europa³. Gruppi che certamente non potevano passare inosservati, condizionando gli esiti dell’evento rituale e talora incidendo anche sulle dinamiche interne dei diversi contesti esecutivi ma anche determinando si-

³ Tra gli altri Pietro Sassu, Piero Arcangeli, Maurizio Agamennone, Nicola Scaldaferrì, Salvatore Villani oltre, naturalmente, allo scrivente.

tuazioni sorprendenti, come nel caso di pratiche locali che “rifioriscono” a seguito della “visita” di Giovanna e i suoi studenti, cosa che ho potuto verificare direttamente a Milena e altri paesi della provincia di Caltanissetta (e che ha fatto piacere a Giovanna poiché lo stimolo alle culture locali di riprendere le proprie pratiche musicali era parte integrante dell’impegno politico a cui prima accennavo).

Dietro ai suoni contadini vi sono le persone

Come una vera intellettuale impegnata Giovanna era capace di percepire stimoli e spunti di riflessione per rielaborare continuamente il proprio pensiero sulla musica e non solo. Grazie all’approfondimento della frequentazione dei musicisti di tradizione orale (e credo anche alla lettura di qualche studio di etnomusicologi italiani) Giovanna, negli ultimi anni tende a spostare il focus sull’unicità del *music-maker*, sottolineando che mentre all’inizio della sua attività s’interessava solo dei suoni, a poco a poco ha capito di dover conoscere le persone “attaccate a quei suoni” (Macchiarella 2005: 86).

Per diversi aspetti, forse anche a sua insaputa, l’attività di etnomusicologa *appliquée* di Giovanna è stata anticipatrice e comunque ha offerto un contributo importante alla nostra disciplina *tout-court* di cui si dovrà ragionare più

avanti, quando questo lungo periodo di (necessarie perché sentite) commemorazioni avrà termine.

Bibliografia citata

- Macchiarella Ignazio
2005, *Giovanna Marini. Compositrice, interprete, didatta*, Udine, Nota.
- Plastino Goffredo (a cura di)
2016, *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, Milano, Il Saggiatore.
- Titon Jeff Todd, Pettan Svanibor (eds.)
2016, *An Introduction to Applied Ethnomusicology*, Oxford, Oxford University press.