



Arti dello Spettacolo / Performing Arts

Miscellanea di studi interdisciplinari

Arti dello Spettacolo / Performing Arts

Direttore di collana

Donatella Gavrilovich
Università di Roma Tor Vergata

Comitato scientifico

Marie-Christine Autant-Mathieu
Directrice de Recherches CNRS, Paris (Francia)

Paola Bertolone
Università di Siena

Maria Ida Biggi
Università di Venezia "Ca' Foscari"
*Direttrice del "Centro studi per la ricerca
documentale sul teatro e il melodramma"*
Fondazione Giorgio Cini, Venezia

Enrica Dal Zio
"Michael Chekhov Association MICHA", New York (USA)

Erica Faccioli
Accademia di Belle Arti di Bologna

Gabriella Elina Imposti
Università di Bologna

Ol'ga Kupcova
*Direttrice delle Ricerche del Dipartimento di Teatro,
Istituto di Storia dell'Arte, Mosca (Russia)*

Roger Salas
Critico di danza e giornalista, Madrid (Spagna)

Donato Santeramo
*Head Languages, Literatures and Cultures,
Queen's University, Kingston (Canada)*

Questo volume di studi in onore di Edo Bellingeri è un'edizione speciale. I testi non sono stati sottoposti al consueto sistema di valutazione basato sulla revisione paritario, imparziale e anonimo (peer-review).

Miti antichi e moderni

A cura di
Donatella Gavrilovich
Carmelo Occhipinti
Donatella Orecchia
Pamela Parenti

UniversItalia

*Il presente volume è stata pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Scienze storiche, filosofico-sociali,
dei beni culturali e del territorio.*

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

Copyright 2013 - UniversItalia - Roma

ISBN 978-88-6507-556-2

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o di parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registratori o altro. Le fotocopie per uso personale del lettore possono tuttavia essere effettuate, ma solo nei limiti del 15% del volume e dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art.68, commi 4 e 5 della legge 22 aprile 1941 n. 633. Ogni riproduzione per finalità diverse da quelle per uso personale deve essere autorizzata specificatamente dagli autori o dall'editore.

In copertina: *Foto di scena*. A. Fedotov e K. Stanislavskij nel ruolo di Leporello e di Don Giovanni nella tragedia *Il convitato di pietra* di A. Puškin. 1889.

Associazione d'arte e letteratura, Mosca.

Musica primitiva, etnica, tradizionale. Travestimenti di un mito

Giorgio Adamo

Origine e caratteri del mito

È ormai cosa nota come alla fine dell'Ottocento sia maturata, nell'ambito della musicologia europea, la consapevolezza dell'esistenza di una pluralità di sistemi musicali. L'invenzione del fonografo Edison (1877) e la messa a punto di sistemi matematici di misurazioni degli intervalli musicali (1884)¹ stimolarono, soprattutto negli ambienti di lingua tedesca, una ricerca sulle "scale" di diversi paesi. Parallelamente, negli Stati Uniti d'America, si affermava all'interno delle ricerche etnologiche, riguardanti in primo luogo i cosiddetti "indiani" d'America, un interesse per le attività musicali, dando luogo alle prime registrazioni sul campo². È nell'ambito di questi processi che si colloca la nascita dell'etnomusicologia, disciplina caratterizzata lungo tutta la propria storia, forse più di ogni altra, da un esasperato dibattito critico intorno al proprio statuto scientifico, all'oggetto d'indagine, alla metodologia, addirittura intorno alla propria stessa denominazione.

In sostanza, possiamo affermare che:

1) l'etnomusicologia, come la conosciamo oggi negli ambienti accademici internazionali, nasce all'interno del pensiero occidentale, nell'ambito di discipline accademiche come la musicologia e l'etnologia (o antropologia culturale);

2) la disciplina si definisce intorno alle categorie della diversità, del molteplice, della differenziazione, sia che si tratti di "scale", di sistemi musicali, o di cultu-

¹ Cfr. A.J. Ellis, *Tonometrical Observations on Some Existing Non-Harmonic Musical Scales*, in «Proceedings of the Royal Society of London», 37, 1884, pp. 368-385. L'anno successivo Ellis pubblicò *On the Musical Scales of Various Nations*, in «The Journal of the Society of Arts» 1688, n. 33, 1985, pp. 485-527, considerato da molti come l'atto di nascita dell'etnomusicologia.

² Il primo uso del fonografo in ambito etnografico è attribuito a Jesse Walter Fewkes (1850-1930), che nel 1890 registrò canti dei nativi americani Passamaquoddy, Hopi e Zuni. Cfr. sito internet della Library of Congress di Washington alla pagina <http://www.loc.gov/exhibits/treasures/trr015.html>.

re nel loro insieme, con tutto ciò che tale ultimo termine può comprendere (concettualizzazioni, comportamenti ecc.).

Tutto è nato, in sostanza, da un confronto tra “noi” e “gli altri”, tra un nostro modo di eseguire, ascoltare e concepire la musica (ancorché inconsapevole e in larga misura misterioso) e altri modi di creare e vivere i suoni.

Anche l'etnomusicologia, inoltre, ha una sua preistoria, che affonda le radici in un vero e proprio mito di fondazione: c'erano un tempo viaggiatori che andavano alla scoperta di nuovi mondi (partendo, ovviamente, dalle “nostre” terre); si imbattevano talvolta in strani selvaggi, più o meno amichevoli, con le proprie insolite usanze, spesso incomprensibili, talvolta affascinanti; ciò accadeva per lo più nel continente africano e in quello americano; altre volte si incontravano, invece, forme di vita e tradizioni di pensiero curiosamente “raffinate”, che sembravano aver avuto una vicenda storica simile alla nostra e raggiunto alte vette di “evoluzione” culturale, ancorché del tutto esotiche e tutto sommato anch'esse, per noi, poco comprensibili; ciò accadeva in genere nel misterioso e magico Oriente. Quando tra queste usanze, forme di vita, tradizioni di pensiero, qualcuno cominciò a notare la presenza di musica, o di qualcosa di vagamente simile a quello che da noi si considerava musica, si ritiene abbia avuto inizio la preistoria dell'etnomusicologia. Difficile dire quando ciò accadde. Certamente, un momento decisivo è rappresentato dai grandi mutamenti occorsi nella cultura europea tra Cinque e Seicento, in seguito alla scoperta di nuovi mondi: come ebbe giustamente a notare tempo fa Philip Bohlman, aspetti significativi di un nuovo modo «*of representing the music of the Other*» possono rintracciarsi nel saggio *Des Cannibales* di Montaigne (1580), o nella pubblicazione della *Musurgia Universalis* di Athanasius Kircher (Roma 1650), sul cui magnifico e iconograficamente ricco frontespizio si intravedeva, in piccolo e sullo sfondo, una danza rituale di nativi americani³.

In definitiva, il passaggio dalla preistoria alla vera e propria nascita di una disciplina accademica ha riguardato per lo più l'introduzione di metodi e tecniche di osservazione scientifica, di documentazione, misurazione e analisi dei fenomeni sonori, e di ricerca sul campo, svolta cioè – geograficamente e socialmente – all'interno della cultura studiata. Ma l'originaria estraneità tra osservatore e osservato sembra rimanere l'elemento di fondo. Come affermava ancora Bohlman:

[...] the study of a non-Western music by one of its practitioners does not immediately become ethnomusicology, a realization that is apparent to anyone who

³ Cfr. Ph.V. Bohlman, *Representation and cultural critique in the history of ethnomusicology*, in B. Nettl e Ph.V. Bohlman (a cura di), *Comparative musicology and anthropology of music: essays on the history of ethnomusicology*, The University of Chicago Press, Chicago 1991, pp. 131-150: 131-137.

has made the mistake of addressing an Indian scholar of Indian music as an ethnomusicologist⁴.

Una delle conseguenze del continuo riproporsi di un “noi” e “gli altri” è stata la difficoltà per l’etnomusicologia, e per molti suoi esponenti, di liberarsi dalla tentazione di definire, in termini generali, l’oggetto dei propri studi intorno alla categoria della alterità rispetto alla *Western music*, o quanto meno, alla *Western art music*. Di recente, Maurizio Agamennone ha preso in esame alcune di queste «nomenclature a “vocazione generalizzante”» manifestatesi negli anni nella letteratura etnomusicologica, quali *musica popolare*, *folk music* e *Volkslieder*, *musica primitiva* e dei “popoli di natura”, *world music*, *musica etnica*, *musica tradizionale*, citando anche alcuni tentativi, soprattutto in ambito italiano, di mitigare la genericità di tali definizioni attraverso termini quali *musica folklorica* (con specifici connotati socio-economici), o *musica di tradizione orale*⁵. Lo stesso Agamennone notava, in conclusione, come innegabilmente «la congruenza tassonomica di alcune formulazioni a “vocazione generalizzante” si sia fortemente indebolita fino a renderle praticamente inutilizzabili»⁶.

La vicenda sottostante all’uso di tali terminologie e ai continui cambiamenti e revisioni che l’hanno caratterizzato è estremamente complessa e coincide in larga misura con la storia stessa della disciplina e dell’ampio dibattito critico che, come più sopra ricordato, l’ha perennemente accompagnata. Non è questa la sede per affrontarne il merito. Due sono però gli aspetti che vorrei qui sottolineare:

1) sintetizzando in modo piuttosto sommario, si può dire che vi sia stato un costante tentativo di muoversi da una situazione originaria, con radici nella preistoria della disciplina, di flagrante etnocentrismo e complesso di superiorità dell’Occidente, del tutto evidente in terminologie quali *Primitive music* o *Naturvölker*⁷, verso definizioni apparentemente più *politically correct* (ma non necessariamente altrettanto *scientifically correct*);

2) ciò di cui, però, ancora oggi appare difficile liberarsi, per lo meno osservando il frequente uso che si continua a fare di terminologie generalizzanti, non solo nelle etichette commerciali della produzione discografica e massmediatica, o in quelle politico-ideologiche degli Assessorati alla cultura e

⁴ Ivi, p. 142.

⁵ Cfr. M. Agamennone, *Le opere e i giorni... e i nomi*, in *Popular music e musica popolare. Riflessioni ed esperienze a confronto*, a cura di A. Rigolli e N. Scaldaferri, Marsilio, Venezia 2010, pp. 11-29.

⁶ Ivi, p. 24.

⁷ Emblematico al riguardo il titolo di quello che si può considerare come il primo compendio di dati disponibili sulle diverse aeree del mondo: R. Wallaschek, *Primitive music. An inquiry into the origin and development of music, songs, instruments, dances, and pantomimes of savage races*, Longmans, Green and Co., London and New York 1893.

dell'associazionismo sedicente culturale (vedi il proliferare d'improbabili Festival di musica "etnica" o "tradizionale"), ma anche in ambito accademico e nella letteratura scientifica, è l'equivoco, e vizio, di fondo: cioè che l'originaria categoria della alterità, tra "noi" (intesi come figli della musica eurocolta occidentale) e tutti "gli altri", implichi, necessariamente, che vi sia un qualcosa che accomuna tutta la musica *altra* (per citare un noto lavoro di Roberto Leydi)⁸, rispetto alla musica eurocolta occidentale.

Numerosi sono stati i tentativi di rintracciare tali elementi comuni. L'oralità contrapposta alla scrittura, l'anonimato contrapposto all'autorialità, il collettivo contrapposto all'individuale, la resistenza ai cambiamenti contrapposta all'evoluzione storica, il primato della funzionalità sociale contrapposto al primato dell'estetica, e via categorizzando. Non è, insomma, questione di nome. Il problema è che, nonostante i travestimenti, si rimane all'interno del mito del *diverso da noi*. Il mondo non è fatto di neri, gialli, bianchi ecc., ma è diviso in bianchi e *colorati*.

Attualità del mito e suo possibile superamento

Quanto possa essere ancora vivo il mito della diversità e alto il grado di confusione che si cela dietro le questioni terminologiche, lo dimostra, a titolo di esempio, la difficoltà in cui si è dibattuto Jean-Jacques Nattiez, una delle figure più eminenti del panorama musicologico ed etnomusicologico degli ultimi decenni, quando si è trovato a introdurre il volume che, nel quadro dell'Enciclopedia della Musica da lui diretta per Einaudi, si intendeva dedicare alle musiche... diverse dalla musica colta occidentale. Dopo una lunga premessa, in cui l'autore ripercorre alcune vicende del dibattito intorno alla definizione di etnomusicologia, mettendo in luce come si sia sempre più allargato il campo della disciplina e parallelamente dimostrato sfuggente l'oggetto, messo evidentemente alle strette di fronte all'esigenza di una definizione pratica, questi afferma candidamente:

È in ragione di tale espansione del campo dell'etnomusicologia che, per designare le musiche affrontate in questa Enciclopedia e per distinguerle dalle musiche occidentali "colte" (con una scrittura e una teorizzazione), abbiamo scelto, in mancanza di meglio, l'espressione "musica tradizionale"⁹.

⁸ R. Leydi, *L'altra musica. Etnomusicologia. Come abbiamo incontrato e creduto di conoscere le musiche delle tradizioni popolari ed etniche*, Ricordi-Giunti, Milano-Firenze 1991.

⁹ J.J. Nattiez, *Invito al viaggio. Presentazione del Volume quinto*, in *Enciclopedia della musica*, Diretta da Jean-Jacques Nattiez, Vol. III, *Musica e culture*, Einaudi, Torino 2003, pp. XIX-XXXIV: XXVIII.

E poco più oltre, tanto per essere chiari: «Fondamentalmente, qui si tratta di descrivere le musiche che ci sono estranee»¹⁰.

È curioso come nel primo contributo all'interno dello stesso volume, a firma di Laurent Aubert, si affermi, quasi a smentire il direttore dell'Enciclopedia:

[...] l'espressione generica di "musiche tradizionali", certo comoda e correntemente usata, pare tuttavia inadeguata a definire il proprio oggetto per il suo carattere esclusivo e per l'impossibilità di tracciare confini netti fra quanto deriverebbe da una tradizione e quanto invece se ne discosterebbe. In effetti, secondo quali criteri una musica potrebbe venir tacciata di essere non-tradizionale? [...] Tutto perciò diventa più chiaro se si rovesciano i termini, e si parla di "tradizioni musicali", espressione che qui sarà usata per designare le culture musicali nella loro dimensione diacronica¹¹.

In realtà la questione, a qualcuno, era assai chiara già da molti anni. Come ebbe ad affermare con la consueta lucidità Gerhard Kubik, nel corso di una lunga intervista che ebbi la fortuna di condurre oltre venticinque anni fa, pubblicata in italiano nel 1988:

[...] la musica tradizionale, il concetto di musica tradizionale, è solo un concetto fantasma, una cosa priva di senso. Non c'è nulla che possa definirsi *musica tradizionale*. Abbiamo persino un International Council for Traditional Music (ricordiamoci che gli è stato cambiato nome, prima si chiamava International Folk Music Council e quando il termine folk è passato di moda si è utilizzato traditional), ma una cosa come il concetto di un Council per la musica tradizionale è solo uno scherzo, non c'è nulla che sia "musica tradizionale", quel che c'è sono *tradizioni musicali*. Capisce la differenza? Musica tradizionale è una categoria che una volta usata, chiunque, un po' naif, potrebbe chiedere "o.k., lei parla di musiche tradizionali, quindi ci deve essere una musica non tradizionale". Se uno usa il termine traditional music deve usare una categoria comprendente qualche musica che non sia tradizionale; in tal modo si è riportati di fatto al vecchio concetto di folk music che è stato adesso rinominato traditional music [...]. La radice di questo concetto, di questa dicotomia, è che si ha un tipo di musica che si suppone essere di élite, non traditional, individuale, e un altro tipo di musica che si suppone essere anonima, una tradizione solo portata avanti di padre in figlio senza creatività individuale e così via. La radice di questa ideologia – se mi è consentito

¹⁰ Ivi, p. XXIX.

¹¹ L. Aubert, *Le culture musicali del mondo: tradizioni e trasformazioni*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da J.J. Nattiez, vol. III, *Musica e culture*, cit., pp. 5-68: 5-6. Forse anche a seguito di queste considerazioni, la rivista *Cahiers de musiques traditionnelles*, fondata nel 1988 e diretta dallo stesso Aubert, ha cambiato il proprio nome, nel 2008, in *Cahiers d'ethnomusicologie*.

chiamarla così – si trova nel XIX secolo, nel sistema sociale europeo del XIX secolo [...]»¹².

La stessa ideologia, del resto, ispira il concetto di *musica etnica*, usato per distinguere una fantomatica categoria di musiche diverse da quella che si supporrebbe *non-etnica*. Già nel 1973 John Blacking, nella prima pagina del suo dirompente *How musical is man?*, invitava a tenere presente che «nella maggior parte dei conservatori si insegna solo un particolare tipo di musica etnica e che la musicologia è in realtà una musicologia etnica»¹³.

Non si tratta, o almeno non solo, di adottare un relativismo culturale *politically correct*, quanto piuttosto di smascherare i travisamenti, più o meno scoperti, insiti in terminologie determinate da pregiudizi culturali e ideologici che continuano a imperversare non solo a livello di senso comune, di propaganda commerciale e di semplificazioni giornalistiche, ma anche in ambito scientifico e accademico. Nel 1989 lo stesso John Blacking, in un illuminante saggio, non a caso assai poco citato, a differenza di tanta altra produzione scientifica dell'autore, smascherava molto decisamente *the myth of 'ethnic' music*¹⁴:

Although ethnomusicologists have reported evidence of individual composition in orally transmitted musical traditions [...], the idea still persists that in the rural areas of sub-Saharan Africa, music was and is composed by some kind of 'folk collective'. This myth is enshrined in the obnoxious and derogatory term 'ethnic music', by which people often categorize music that was apparently not created by great or known composers.

[...]

There is, of course, a sense in which the works of Bach, Schubert, Debussy, Vaughan Williams, or any named composer, could be described as 'ethnic' music. The 'ethnicity' of Bach's music needs to be taken into account as much as the individuality of an African traditional composer such as the Chopi master, Gomukomo WeSimbi [...], whom I heard and recorded with Hugh Tracey in 1955. For neither composer it is a determining factor, but it is a limiting factor: the individual expression both of Bach and of Gomukomo was constrained, as well as stimulated, by the conditions of their societies, cultures, and historical epochs¹⁵.

¹² G. Adamo, *Tradizioni musicali in Africa. Conversazione con Gerhard Kubik (I)*, in «Musica/Realtà», 27, dicembre 1988, pp. 119-130: 122-123 (la seconda parte dell'intervista venne pubblicata nel numero successivo della stessa rivista).

¹³ J. Blacking, *Come è musicale l'uomo?*, Ricordi-Unicopli, Milano 1986, p. 27 (ed. orig. *How musical is man?*, University of Washington Press, Seattle 1973).

¹⁴ J. Blacking, *Challenging the myth of 'ethnic' music: first performances of a new song in an African oral tradition*, 1961, in «Yearbook for Traditional Music», 21, 1989, pp. 17-24. Tale saggio ha indubbiamente ispirato, in parte, il titolo del presente contributo.

¹⁵ Ivi, p. 17.

Si tratta di una vera e propria rivoluzione copernicana: la “matrice etnica”, o *ethnicity*, non è un fattore decisivo, in termini deterministici, né per Bach, né per Gomukomo WeSimbi, ma è piuttosto per entrambi un fattore limitante, che restringe e al tempo stesso stimola *the individual expression*. È l'espressione individuale, quindi la creatività, sia di un compositore che, aggiungerei, di un esecutore, l'elemento centrale in gioco se parliamo di *musica*, qualsiasi sia la società, cultura ed epoca storica nel cui ambito essa prende forma. Nel saggio appena citato, Blacking ci offre un raro ed efficace resoconto del contesto sociale e del background musicale delle prime due esecuzioni, da lui ascoltate e registrate, di una nuova canzone composta da Ida Sakala, una donna appartenente al clan Ng'oma, gruppo etnico Nsenga, nel villaggio di Ciluku, vicino Petauke, nello Zambia occidentale. Alla fine del suo resoconto conclude l'autore: «[...] to refer to that lovely composition as 'ethnic music' would be an insult to the creativity and sensitivity of its composer, Ida Sakala»¹⁶.

È soprattutto negli scritti di figure chiave come John Blacking – prematuramente scomparso nel 1990 – e Gerhard Kubik che si manifesta in modo più evidente lo sforzo di aggredire il problema alla radice e smantellare quel mito che, pur avendo forse rappresentato un impulso propulsivo iniziale per passare, negli studi musicali, “dal mondo chiuso all'universo infinito”¹⁷, appare oggi come una zavorra e un elemento decisamente fuorviante nello studio e nella comprensione dei processi di creazione e fruizione della musica in qualsiasi cultura.

Forse è giunto il momento di andare oltre, e riconsiderare l'essenza stessa di una disciplina che si è fondata sullo studio dell'*altro* in musica e sull'ossessione per una dicotomia ancestrale e primaria, come si è visto più sopra, e che continua ad alimentarsi di concetti radicati più nell'ideologia che nell'osservazione scientifica, come gli abusati concetti di identità e di appartenenza culturale, e di dicotomie quali osservante/osservato, o *insider/outsider*. Invitato a presentare la prestigiosa “Charles Seeger lecture” al meeting annuale della *Society for Ethnomusicology*, a Bloomington, Indiana, nell'ottobre del 1998, in un tentativo di “fare il punto” alle soglie del cambio di secolo, Kubik ha richiamato l'attenzione sulla complessità e imprevedibilità dei processi di conoscenza nella ricerca etnomusicologica, concentrandosi sul concetto di *interconnectedness*¹⁸, e mostrando, alla luce della propria esperienza, le complesse interconnessioni che

¹⁶ Ivi, p. 23.

¹⁷ Mi sembra suggestivo ed efficace riprendere qui il titolo del bellissimo libro, sulla storia della scienza europea, di Alexandre Koyré, *Dal mondo chiuso all'universo infinito*, Feltrinelli, Milano 1970 (ed. orig. *From the closed world to the infinite universe*, The John Hopkins Press, Baltimore 1957).

¹⁸ G. Kubik, *Interconnectedness in ethnomusicological research*, in «Ethnomusicology», 44, 1, 2000, pp. 1-14.

si determinano tra dimensione sonora e non-sonora (*sonic* e *non-sonic*), tra ricercatore e persone su cui si svolge l'indagine, tra metodi e obiettivi della ricerca, in un gioco di aspettative, motivazioni, reciproche influenze: di fronte a tutto ciò, l'unica risposta è quella di aumentare la nostra flessibilità.

Tra i risultati dell'esperienza di Kubik vi è, ad esempio, una:

[...] increasing awareness that nobody today, even in isolated communities, belongs to just one culture from birth to death. In today's globally interconnected societies we all gradually change our individual cultural profiles [...].

Liberated from the illusion of cradle-to-grave cultural membership, much of the insider/outsider discussion that seemed so important a few years ago has also become obsolete. The fact is that no human being can ever be a 100% insider in any conceivable context, nor a permanent outsider for that matter. The insider/outsider dichotomy functioned as a nativistic and ethnicist statement, as a model to trap individuals on the basis of physical appearance, language, nationality, or birth-place with the claim that such factors would predictably condition individual success or failure¹⁹.

[...] the realities of human life are too complex to be reduced to binary models. [...] While intellectual preference for sharp contrasts and bipolar models has tended to dominate socio-cultural theory in the late 20th century, the real world – and it includes our developing virtual circuits and communities – is a terrain of fuzzy logic, of shades and transitions²⁰.

Che logica sfumata, ombre, transizioni, comunità e circuiti virtuali sembrano dominare *the real world* odierno, è certamente esperienza comune di chi oggi si ostina a fare ricerca “etnomusicologica”, e forse non solo di questa ristretta cerchia di stravaganti curiosi ma di tutti coloro che aprano gli occhi sul mondo, liberi da pregiudizi ideologici. Alcune recenti riflessioni in ambito italiano, che hanno coinvolto anche direttamente chi scrive, sono sostanzialmente in sintonia con questa complessiva esigenza di “revisione dello statuto disciplinare”, per usare termini altisonanti²¹. Qualche mese fa Francesco Giannattasio si è spinto oltre su questa strada, organizzando presso la Fondazione Cini a Venezia un seminario internazionale dal titolo *Prospettive di una musicologia comparata nel XXI secolo: etnomusicologia o musicologia transculturale?*, suggerendo in sostanza la possibilità di un mutamento del nome stesso della disciplina, a sancire il superamento

¹⁹ Ivi, p. 12.

²⁰ Ivi, p. 13.

²¹ Cfr. F. Giannattasio e G. Adamo, *Sessanta anni di etnomusicologia in Italia: nuove sfide disciplinari e istituzionali*, in Eid. (a cura di), *L'etnomusicologia italiana a sessanta anni dalla nascita del CNSMP (1948)*, Atti del Convegno, 13-15 Novembre 2008, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Roma 2013, pp. 1-10.

di alcuni presupposti ormai obsoleti²². Certamente, nel momento in cui si voglia superare definitivamente il mito, ci si può chiedere che cosa rimanga a giustificare un termine come *etnomusicologia*, che di quel mito è in qualche modo figlio. D'altra parte, forte è il rischio di dar vita a un ennesimo e infinito dibattito ripiegati su se stessi, nell'ipertrofia teorico-metodologica che ha troppo spesso allontanato la disciplina dall'oggetto di indagine, dalle musiche, dalla realtà vivente delle culture musicali e del loro divenire, da coloro che ne sono consapevoli protagonisti. Il bisogno continuo di definire, categorizzare, generalizzare, ci porterebbe probabilmente a un ennesimo e raffinato travestimento del mito, in cui ritrovare un *noi*, finissimi e occidentalissimi pensatori, separati dagli *altri*. È forse giunto il momento di liberarsi dal peccato originale, superare l'ansia da definizione, levare l'ancora, immergersi nella logica sfumata, nelle ombre e nelle transizioni, *diventare* transculturali, e proseguire con rinnovato entusiasmo nell'imprevedibile cammino della conoscenza²³.

²² Cfr. <http://www.cini.it/events/xviii-seminario-internazionale-di-etnomusicologia>.

²³ Alle riflessioni che qui si propongono all'attenzione non è estranea la recente esperienza di ricerca in Malawi, che per la terza volta nell'arco degli ultimi anni ho potuto vivere, nel giugno 2013, condotto per mano dall'amico e collega Moya A. Malamusi, alla scoperta di straordinarie forme di creatività e vitalità musicale, tra shock culturali, coinvolgimenti emotivi, contatti umani e sfide intellettuali.

Finito di stampare in proprio
nel mese di settembre 2013
UniversItalia di Onorati s.r.l.
Via di Passolombardo 421, 00133 Roma Tel: 06/2026342
email: editoria@universitaliasrl.it – www.unipass.it