

CLAUDIO RIZZONI

QUALE POSSIBILE RUOLO PER UN
ETNOMUSICOLOGO NELL'ORGANICO MIC

ESTRATTO

da

(IL) SAGGIATORE MUSICALE

2022/1-2 ~ (XXIX)

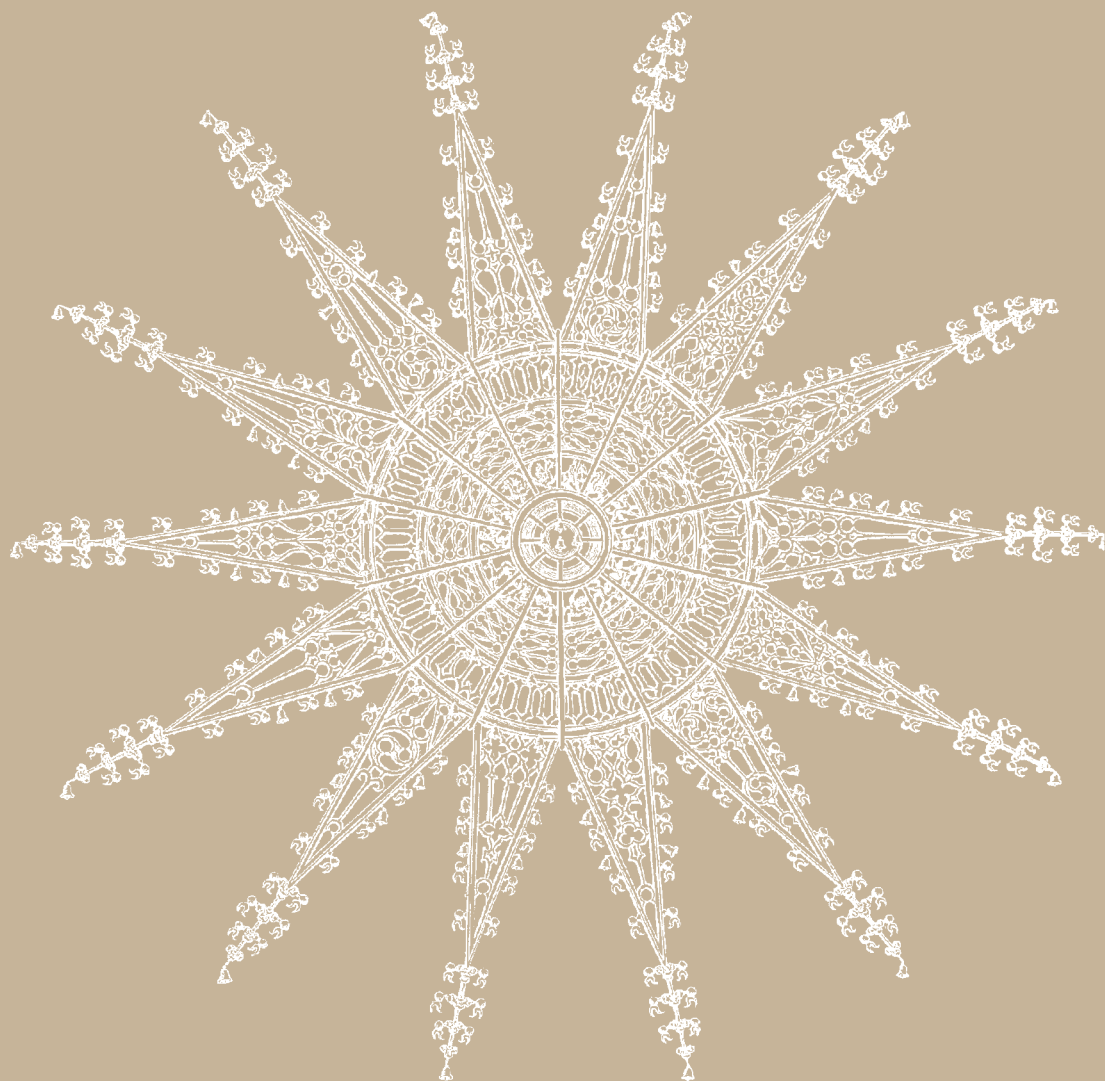
Interventi



Leo S. Olschki Editore
Firenze

IL SAGGIATORE MUSICALE

Anno XXIX, 2022, nn. 1-2



Leo S. Olschki
Firenze

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

Anno XXIX, 2022, nn. 1-2

Al lettore pag. 3

ARTICOLI

MARTIN MORELL, <i>A Musician Accused of Highway Robbery: the Ecclesiastical Trial of Flaminio Tresti in Lodi, 1596-97</i>	»	5
VALERIA MARIA ROSA MANNOIA, <i>Scelte poetiche e confessionali nelle antologie protestanti della Germania del Seicento</i>	»	55
PAOLO DE MATTEIS, <i>Funzioni comunicative e dimensione retorica delle ripetizioni nell'aria tardo-settecentesca</i>	»	87
DAVIDE MINGOZZI, <i>Il "Cristoforo Colombo" di Carlo Andrea Gambini. Un progetto sinfonico-corale nell'Italia di medio Ottocento</i>	»	125
GIULIANO DANIELI, <i>Verismo Opera and the Premediation of Neorealist Soundtracks</i> ..	»	155

INTERVENTI

PAOLO SOMIGLI, <i>Fra documento storico e diario psichico: la singolare attualità di "Storia di un impiegato" di Fabrizio De André</i>	»	189
GIOVANNI GIURIATI, <i>Le musiche di tradizione orale come patrimonio culturale (bene musicale)</i>	»	227
CLAUDIO RIZZONI, <i>Quale possibile ruolo per un etnomusicologo nell'organico del MiC</i> ..	»	239

RECENSIONI

FRANCHINO GAFFURIO, *"Practica musice". Testo latino e italiano, introduzione, traduzione e commento di P. Vittorelli (S. Mengozzi), p. 251.*

SCHEDE CRITICHE

B. Brover-Lubovsky, T. Seedorf, G. Gibertoni, A. Castronuovo e A. E. Cetrangolo su F. BALATRI (p. 263), V. ANZANI (p. 267), U. KIRKENDALE (p. 268), F. NARDACCI (p. 275) e M. PAOLETTI (p. 277).

NOTIZIE SUI COLLABORATORI	»	281
LIBRI RICEVUTI	»	285
BOLLETTINO DELL'ASSOCIAZIONE CULTURALE «IL SAGGIATORE MUSICALE» 2022 ...	»	289

La redazione di questo numero è stata chiusa il 1° novembre 2022

Redazione

Dipartimento delle Arti - Università di Bologna
Via Barberia 4 - 40123 Bologna - Tel. (+39) 051.20.92.000 - Fax (+39) 051.20.92.001
e-mail: segreteria@saggiatoremusicale.it

Amministrazione

Casa Editrice Leo S. Olschki
Viuzzo del Pozzetto 8 - 50126 Firenze - Conto corrente postale 12.707.501
e-mail: periodici@olschki.it - Tel. (+39) 055.65.30.684 - Fax (+39) 055.65.30.214

2022: ABBONAMENTO ANNUALE - ANNUAL SUBSCRIPTION

Il listino prezzi e i servizi per le **Istituzioni** sono disponibili sul sito
www.olschki.it alla pagina <https://www.olschki.it/acquisti/abbonamenti>

Subscription rates and services for Institutions are available on
<https://en.olschki.it/> *at following page:*
<https://en.olschki.it/acquisti/abbonamenti>

PRIVATI

Italia € 94,00 (carta e on-line only)

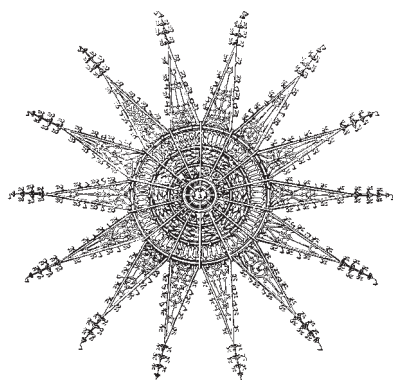
INDIVIDUALS

Foreign € 132,00 (print) • € 94,00 (on-line only)

(segue in 3^a di coperta)

IL SAGGIATORE MUSICALE

Anno XXIX, 2022, nn. 1-2



Leo S. Olschki
Firenze

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

fondata da

Lorenzo Bianconi, Renato Di Benedetto, F. Alberto Gallo,
Roberto Leydi e Antonio Serravezza

pubblicata col sostegno

del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna

e con contributi

del Ministero della Cultura



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DELLE ARTI
VISIVE PERFORMATIVE MEDIAI

DIREZIONE

Andrea Chegai (Roma), Raffaele Mellace (Genova),
Alessandro Roccatagliati (Ferrara) direttori; Giuseppina La Face Bianconi (Bologna;
direttore responsabile); Simone Caputo (Roma; redattore capo)

COMITATO DIRETTIVO

Lorenzo Bianconi (Bologna), Angela I. De Benedictis (Basilea),
José María Domínguez (Madrid),
Cesare Fertonani (Milano; responsabile delle recensioni), Anselm Gerhard (Berna),
Maurizio Giani (Bologna), Giovanni Giuriati (Roma), Daniele Sabaino (Cremona),
Alberto Rizzuti (Torino), Emanuele Senici (Roma), Marco Uvietta (Trento),
Luca Zoppelli (Friburgo nello Uechtland)

CONSULENTI

Levon Akopjan (Mosca), Loris Azzaroni (Bologna), Marco Beghelli (Bologna),
Margaret Bent (Oxford), Giorgio Biancorosso (Hong Kong),
Gianmario Borio (Cremona), Juan José Carreras (Saragozza),
Paolo Cecchi (Bologna), Fabrizio Della Seta (Cremona), Paolo Fabbri (Ferrara),
Paolo Gallarati (Torino), Paolo Gozza (Bologna),
Adriana Guarnieri Corazzol (Venezia), Lewis Lockwood (Cambridge, Ma.),
Miguel Ángel Marín (Logroño), Jessie Ann Owens (Davis, Ca.),
Giorgio Pagannone (Chieti), Giorgio Pestelli (Torino), Raffaele Pozzi (Roma),
Donatella Restani (Ravenna), Cesarino Ruini (Bologna), Paolo Russo (Parma),
Manfred Hermann Schmid† (Tübingen), Tilman Seebass (Innsbruck),
Nico Staiti (Bologna), Kate van Orden (Cambridge, Ma.), Gianfranco Vinay (Parigi)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Nicola Badolato (Bologna), Valeria Conti (Bologna) esempi musicali,
Andrea Dell'Antonio (Austin, Tx.) *abstracts* inglesi, Paolo De Matteis (Bologna),
Antonella D'Ovidio (Firenze), Gioia Filocamo (Terni), Francesco Lora (Siena),
Andrea Malnati (Pesaro), Anna Quaranta (Bologna), Gabriella Sartini (Bologna),
Francesco Scognamiglio (Bologna), Maria Semi (Bologna), Ruben Vernazza (Palermo)

CLAUDIO RIZZONI

Genova

QUALE POSSIBILE RUOLO PER UN ETNOMUSICOLOGO NELL'ORGANICO DEL MINISTERO DELLA CULTURA

Che ruolo dovrebbero avere gli etnomusicologi nel Ministero della Cultura (d'ora in avanti: MiC)? Vi sono criticità che ostacolano l'assunzione piena di tale ruolo? E, se sì, quali sono e come si potrebbe pensare di superarle? Formulare risposte a queste domande, seppure in forma ipotetica e interlocutoria, non è semplice e richiede di fare un passo indietro e affrontare altre due domande propedeutiche: in cosa consiste il patrimonio culturale di interesse etnomusicologico? quali uffici del MiC se ne occupano e come? Per rispondere alla prima di quest'ultime domande bisogna fare una premessa. Parlare di 'interesse etnomusicologico' o

Questo articolo è frutto di una rielaborazione del mio intervento al convegno "Le musiche di tradizione orale come patrimonio culturale (bene musicale)", Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 23 e 24 giugno 2022. La bibliografia di riferimento è la seguente: L. BIANCONI, *La musica come bene culturale*, questa rivista, IV, 1997, pp. 499-506; C. BORTOLOTTI, *Quali inventari per il patrimonio culturale immateriale? Innovazioni e problematiche nell'applicazione della Convenzione UNESCO del 2003*, in *Identificazione partecipativa del patrimonio culturale immateriale*, a cura dell'Associazione per la salvaguardia del patrimonio immateriale – ASPACI, Milano, Regione Lombardia, 2012, pp. 2-90; A. GUALDANI, *I beni musicali: verso una definizione*, questa rivista, XI, 2004, pp. 157-180; V. LAPICCIARELLA ZINGARI, *Dalle tradizioni popolari al patrimonio culturale immateriale. Un processo globale, una sfida alle frontiere*, «Palaver», IV, n. 2, 2015, pp. 125-168; M. LUTZU, *Aggiù nelle raccolte del CNSMP*, in *Musiche tradizionali di Aggiù*, a cura di M. Lutz, Roma, Squilibri, 2015, pp. 23-54; I. MACCHIARELLA, *Current Creativities in Multipart Singing Practice*, «Trans – Revista transcultural de musica – Transcultural Music Review», XVI, 2012, pp. 1-20; *Il patrimonio immateriale secondo l'UNESCO: analisi e prospettive*, a cura di C. Bortolotto, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2008; A. POMPILIO - A. IANNUCCI, *Il patrimonio musicale: entità materiale e immateriale*, questa rivista, XXIV, 2017, pp. 263-272; C. RIZZONI, *From the Piazza to the Screen: Observations on the Spread of YouTube and Its Use among the Madonna dell'Arco "Battenti" in Naples*, «Philomusica on-line», XVI, 2017, pp. 199-223; G. L. BRAVO - R. TUCCI, *I beni culturali demoetnoantropologici*, Roma, Carocci, 2006; R. TUCCI, *Beni culturali immateriali, patrimonio immateriale: qualche riflessione fra dicotomie, prassi, valorizzazione e sviluppo*, «Voci», X, 2013, pp. 183-190; Id., *I beni culturali DEA nel Ministero della Cultura fra oblii, riconoscimenti, apparentamenti, marginalità*, «Dialoghi mediterranei», L, 2022, online alla pagina web: <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/i-beni-culturali-dea-nel-ministero-della-cultura-fra-oblii-riconoscimenti-apparentamenti-marginalita/> (consultata il 30 ottobre 2022).

‘etnomusicale’ comporta l’uso di una categoria che ha solidi riferimenti scientifici, ma peso irrilevante dal punto di vista amministrativo. I termini ‘etnomusicologico’ ed ‘etnomusicale’ sono infatti assenti dal Codice dei beni culturali e del paesaggio, un’assenza che si accompagna a quella dell’‘interesse storico-musicale’ o del più ampio ‘interesse musicale’. Pertanto, usando questa terminologia faccio riferimento semplicemente a una parte del patrimonio culturale che per essere identificata e pienamente tutelata necessita delle competenze degli etnomusicologi. Tale componente del nostro patrimonio culturale esiste ed è già pienamente riconoscibile in base ai requisiti richiesti dal Codice, ed è dunque sottoponibile – anche se solo in piccola parte già sottoposta – alle disposizioni di quest’ultimo.

Come è noto, l’etnomusicologia è un campo di studi che si colloca in un’intersezione fra le discipline musicologiche e quelle demoetnoantropologiche, pur non essendo pienamente ricompresa in nessuno dei due ambiti. Ci si può aspettare che anche il patrimonio culturale di interesse etnomusicologico sia da collocarsi in un’intersezione simile: quella fra patrimonio culturale musicale e patrimonio di interesse etnoantropologico.¹ Le forti affinità teorico-metodologiche che esistono fra etnomusicologia e demoetnoantropologia porterebbero a pensare in prima battuta che il patrimonio di interesse etnomusicologico sia ricompreso nel patrimonio di interesse etnoantropologico. A questo farebbe pensare l’unica sintetica menzione di una componente “etnomusicale” del patrimonio culturale nei dispositivi regolamentari del MiC: un riferimento al ‘patrimonio etnomusicale di tradizione orale’ presente nella declaratoria delle mansioni di competenza del funzionario demoetnoantropologo adottata nel 2010 (Accordo MiBACT OO.SS. del 20-12-2010).² Se la definizione dei profili di interesse e delle competenze all’interno del Ministero rende quest’affermazione imprecisa, è comunque innegabile che un ambito di interesse etnomusicale in senso stretto possieda molte caratteristiche proprie del patrimonio etnoantropologico. In particolare, il patrimonio culturale di interesse etnomusicologico ha di certo una natura “relazionale” affine a quella dei beni etnoantropologici: a differenza, per esempio, del profilo di interesse storico-artistico, quello etnomusicologico non nasce da qualità intese come intrinseche agli oggetti, ma da un valore relativo, appunto, alla loro rilevanza all’interno di sistemi di pensiero e di pratiche musicali non euro-colte, oppure all’importanza degli stessi in relazione

¹ La discrepanza fra il nome con cui si designa la disciplina (‘demoetnoantropologia’), che si applica anche al profilo del funzionario demoetnoantropologo nei ruoli del MiC, e l’aggettivo che qualifica l’interesse culturale (‘etnoantropologico’, senza il prefisso ‘demo-’) è riscontrabile nelle fonti normative che utilizzano tali termini: l’art. 10, c. 1 e c. 3, per quanto riguarda l’aggettivo ‘etnoantropologico’ e l’Accordo MiBACT OO.SS. del 20-12-2010, per quanto riguarda il termine ‘demoetnoantropologo’.

² Al momento della stesura di questo intervento è in corso una ridefinizione dei profili professionali dei funzionari MiC, conseguenza delle modifiche alla definizione delle aree professionali contenute nel CCNL Funzioni Centrali 2019-2021. È quindi probabile che in tempi brevi l’accordo citato diventi obsoleto. In assenza di elementi che indichino il contrario, tuttavia, è presumibile che tale ridefinizione possa ridursi a un atto formale che non comporterà modifiche contenutistiche alle declaratorie dei singoli profili.

alla storia della disciplina.³ Il patrimonio etnomusicologico è però anche parte del più ampio patrimonio musicale. Questo secondo ambito di afferenza – che si basa su presupposti scientifici talmente evidenti da non richiedere spiegazioni ma è privo di quegli appigli normativi, anche minimi, che permettano di collocare il patrimonio etnomusicologico fra le categorie patrimoniali demoetnoantropologiche – è altrettanto se non più rilevante rispetto al precedente, per ragioni che approfondirò più avanti.

Volendo provare a fornire un quadro sintetico, senza pretesa di esaustività, delle tipologie più comuni di elementi afferenti al patrimonio di interesse etnomusicologico, inizierò menzionando quelli che sono parte del patrimonio materiale:⁴ beni culturali mobili e immobili cui si applicano le disposizioni contenute nella seconda parte del Codice. Sebbene fra questi vi siano potenzialmente beni immobili (pensiamo, per fare un esempio, a un laboratorio di liuteria vincolato come bene immobile con elementi mobili pertinentziali), la componente di gran lunga maggioritaria è costituita da beni mobili, a loro volta per la maggior parte organizzati in complessi, serie, collezioni (spesso museali, o a queste assimilabili, di proprietà pubblica o privata).

Fra le tipologie di beni più significative e immediatamente accostabili agli specifici interessi disciplinari dell'etnomusicologia vi è certamente quella degli strumenti musicali, di ambito popolare ed extra-europeo, e degli oggetti sonori. Collezioni e serie di strumenti musicali costituiscono l'oggetto di esposizioni museali di rilevanza locale e nazionale. Vanno citati, per esempio, il Museo nazionale degli Strumenti musicali, che afferisce direttamente al MiC, o anche, fra i molti musei civici presenti nel territorio italiano, il Museo del Paesaggio sonoro di Riva di Chieri. Essi possono tuttavia anche far parte di collezioni più ampie, di carattere eterogeneo, all'interno di musei di ambito demoetnoantropologico: il Museo Guatelli di Ozzano Taro, per esempio, ne contiene molti, come pure il Museo delle Culture del mondo di Genova, la cui sezione dedicata alle culture di area mesoamericana ha una sua sala della musica. Oltre a quelli conservati nei musei o in collezioni private aventi comunque una logica "musealizzante", molti strumenti musicali di interesse culturale si possono ancora trovare nei loro contesti d'uso dove, non ancora defunzionalizzati, vengono utilizzati per produrre musica. È questo, per esempio, il caso delle innumerevoli campane parrocchiali storiche, le quali, peraltro, tranne quei rari casi in cui sia stata effettuata la verifica di interesse culturale, sono tutte sottoposte a tutela *ope legis*.⁵ I beni culturali di interesse etno-

³ Per una definizione del patrimonio etnoantropologico, cfr. TUCCI, *I beni culturali demoetnoantropologici* cit., in part., per quanto riguarda il patrimonio etnomusicologico come parte del patrimonio DEA, pp. 40-43. Circa il percorso che ha portato prima alla definizione e poi all'inserimento di tale ambito patrimoniale fra quelli pienamente riconosciuti dal MiC, cfr. Id., *I beni culturali DEA nel Ministero della Cultura* cit.

⁴ Il patrimonio materiale consiste propriamente nelle "cose" e nei "beni" così come definiti dagli artt. 2, 10 e 11 del Codice.

⁵ La tutela *ope legis* si applica a diverse fattispecie individuate dagli artt. 10 e 12 del Codice. In questo caso mi riferisco alle cose individuate dal combinato disposto dell'art. 10, c. 1

musicale comprendono inoltre gli oggetti legati ai saperi e alle pratiche relative alla costruzione degli strumenti musicali, quelli legati alle occasioni performative e più in generale quelli che rivestono un valore testimoniale in relazione alle culture musicali di ambito non euro-colto.

Una parte rilevante del patrimonio etnomusicale è poi costituita da documenti di vario tipo custoditi in archivi pubblici e presso privati cittadini, in collezioni dal carattere spesso spiccatamente informale. Per quanto riguarda questi beni, il Codice dei beni culturali non ne autorizza una lettura lineare come parte del patrimonio di interesse DEA, poiché l'art. 10, c. 3, lett. b, stabilisce che sono beni culturali «gli archivi e i singoli documenti, appartenenti a privati, che rivestono interesse storico particolarmente importante». In attesa di una revisione del Codice che aggiorni i criteri di interesse, sono tuttavia largamente prevalenti – già nelle prassi di tutela presenti e passate – interpretazioni fortemente estensive dell'aggettivo 'storico', con accezioni allargate alla storia della cultura (anche intesa in senso antropologico) che hanno permesso di sottoporre a tutela archivi di studiosi, letterati e compositori, nonché archivi di proprietà privata dotati di profili di interesse legati all'etnoantropologia o alla storia sociale locale o nazionale. Si può dunque ragionare su questi beni nel solco di dette premesse.

Le partiture, che hanno un'importanza capitale in ambito storico-musicale, possono avere un valore testimoniale e di ricerca rilevante anche in un ambito etnomusicologico. Per rendersene conto è sufficiente ricordare, per esempio, l'ampia diffusione di archivi delle partiture presso le sedi delle bande musicali. Queste raccolte dal contenuto eterogeneo (adattamenti e arrangiamenti, ma anche brani composti dai maestri di banda), cui molte delle bande più longeve hanno dato forma spesso a partire dai primi decenni del Novecento o ancora prima, sono rilevanti ai fini della ricostruzione di aspetti significativi delle culture musicali urbane del Novecento italiano, oltre a costituire per le stesse bande un patrimonio affettivo, e per certi versi identitario, nonché in alcuni casi una fonte di repertori ancora utilizzata.

Rilevanza notevole hanno poi le trascrizioni di brani di tradizione orale effettuate dagli studiosi del passato, parte di un più ampio insieme di raccolte archivistiche composte da diari e schede di campo, appunti, disegni di ricerca e altro materiale scritto. Ma la categoria documentale di gran lunga più importante – e che, per ragioni inerenti tanto alla storia della disciplina, quanto al suo oggetto di studio, in ambito etnomusicologico ha una preminenza non riscontrabile in ambito demoetnoantropologico, né storico-musicale – è quella dei documenti sonori e audiovisivi. A partire dalla metà del Novecento la ricerca etnomusicologica ha prodotto molte migliaia di ore di documentazione sonora e audiovisiva

e dell'art. 12, c. 1, con cui si dispone l'inalienabilità e l'applicazione delle misure di tutela a tutte «le cose immobili e mobili appartenenti allo Stato, alle regioni, agli altri enti pubblici territoriali, nonché ad ogni altro ente ed istituto pubblico e a persone giuridiche private senza fine di lucro, ivi compresi gli enti ecclesiastici civilmente riconosciuti», «opera di autore non più vivente e la cui esecuzione risalgia ad oltre settanta anni» e che non siano state oggetto del procedimento di verifica dell'interesse culturale ai sensi dello stesso art. 12.

contenente performance musicali e interviste. Gran parte di essa è confluita in archivi sonori e audiovisivi pubblici di rilevanza nazionale (e internazionale); per citare alcuni esempi ben conosciuti: le raccolte etnomusicali afferenti all'Archivio etnico linguistico-musicale (AELM) della ex Discoteca di Stato, ora ICBSA, e quelle dell'ex Museo nazionale delle Arti e tradizioni popolari, entrambi afferenti al MiC;⁶ gli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia, gli archivi dell'AESS della Regione Lombardia.⁷ Ai documenti contenuti negli archivi pubblici, prodotti perlopiù fra gli anni Quaranta e Settanta del secolo passato, vanno aggiunti quelli prodotti nel corso di attività più recenti. Da una parte vanno menzionati quelli che costituiscono il frutto delle campagne di ricerca degli studiosi attivi negli ultimi decenni, e che in massima parte, anche a causa di un progressivo venir meno della capacità e della volontà di acquisirli da parte degli archivi pubblici, sono ancora custoditi, insieme con appunti di ricerca e diari di campo, presso le abitazioni degli studiosi stessi. Dall'altra parte, abbiamo una quantità immensa di documenti la produzione dei quali è una delle conseguenze della disponibilità di dispositivi economici per la registrazione audio-video (cineprese, telecamere VHS, negli ultimi vent'anni anche videocamere e registratori digitali, per terminare con gli smartphone), cresciuta enormemente a partire dagli anni Ottanta. Si tratta di documenti registrati dagli stessi attori locali coinvolti nelle pratiche documentate, spesso conservati in casa da chi li ha registrati o, in misura crescente negli ultimi anni, condivisi in playlist su YouTube o su altri *social media*. È un patrimonio eterogeneo, per sua natura difficile da tutelare e persino da censire, e che tuttavia merita attenzione e riconoscimento.⁸

Infine, bisogna menzionare l'enorme ambito del patrimonio immateriale,⁹ la salvaguardia del quale sta assumendo un'importanza crescente a livello ministe-

⁶ Queste ultime sono attualmente custodite presso l'Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale.

⁷ Per un quadro sintetico in merito ai principali archivi sonori e audiovisivi italiani, cfr. TUCCI, *I beni culturali demoetnoantropologici* cit., pp. 44-49.

⁸ Negli ultimi decenni diverse ricerche hanno messo in evidenza la crescente pervasività di questo fenomeno e il suo impatto significativo sulle culture musicali di tradizione orale in Italia, in particolare per quel che attiene alle modalità di trasmissione delle conoscenze musicali, attualmente soggette al massiccio ricorso ai documenti sonori e audiovisivi come fonte primaria. Cfr. MACCHIARELLA, *Current Creativities in Multipart Singing Practice* cit.; LUTZU, *Aggiungo nelle raccolte del CNSMP* cit., p. 39; RIZZONI, *From the Piazza to the Screen* cit.

⁹ Il concetto di patrimonio immateriale è definito dall'art. 2 della Convenzione UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, stipulata il 17 ottobre 2003 e ratificata dall'Italia nel 2007. Secondo l'art. 2, c. 1, «per "patrimonio culturale immateriale" s'intendono le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il *know how* – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale. Questo patrimonio culturale immateriale, trasmesso di generazione in generazione, è costantemente ricreato dalle comunità e dai gruppi in risposta al loro ambiente, alla loro interazione con la natura e alla loro storia, e dà loro un senso d'identità e di continuità, promuovendo in tal modo il rispetto per la diversità culturale e la creatività umana. Ai fini della presente Convenzione, si terrà conto di tale patrimonio culturale immateriale unicamente nella misura in cui è compati-

riale, al di là delle incertezze che ancora in parte ostacolano l'adozione di prassi uniformi ed efficaci sul territorio nazionale. La rilevanza dei saperi e delle pratiche musicali nel panorama più ampio del patrimonio immateriale italiano appare già evidente esaminando l'elenco degli elementi iscritti alla Lista UNESCO del Patrimonio culturale immateriale dell'umanità: su quindici elementi attualmente iscritti, circa un terzo consiste in pratiche o saperi nell'ambito dei quali la musica riveste un ruolo centrale (si pensi, per esempio, al canto a tenore sardo, o alla festa dei Gigli di Nola).¹⁰

Estendendo lo sguardo a tutti quegli elementi che, secondo quanto stabilito dall'art. 2 della convenzione UNESCO del 2003, possono essere considerati parte del patrimonio immateriale ed essere quindi oggetto di iniziative di salvaguardia, ci si può rendere conto facilmente che nel loro novero vanno inclusi sostanzialmente tutti i saperi e le pratiche musicali di tradizione orale ancora esistenti in Italia, tutti gli eventi festivi o rituali tradizionali in cui la musica riveste un ruolo centrale o rilevante, i saperi e le pratiche che presiedono alla costruzione degli strumenti musicali, le prassi finalizzate alla trasmissione delle conoscenze musicali: un ambito decisamente vasto. Tirando le somme, appare evidente che, sebbene l'etnomusicologia si possa considerare un campo del sapere fortemente specialistico, è l'unica disciplina in grado di occuparsi con competenza di una parte del patrimonio culturale italiano assai estesa e articolata.

Esaurite queste considerazioni, è opportuno approfondire il tema dell'interesse culturale etnomusicologico inteso come parte di un più ampio ambito di interesse culturale musicale che a esso assomma l'interesse storico-musicale in senso proprio, attinente alla storia della musica d'arte italiana ed europea, oltre a quello relativo alla storia della *popular music*, destinato ad acquisire maggiore rilevanza nei prossimi decenni.¹¹ Nonostante le rispettive forti specificità disci-

bile con gli strumenti esistenti in materia di diritti umani e con le esigenze di rispetto reciproco fra comunità, gruppi e individui nonché di sviluppo sostenibile». La convenzione, oltre a definire il concetto di patrimonio immateriale, individua le prassi che gli stati firmatari devono adottare ai fini della sua salvaguardia, concetto anch'esso distinto da quelli di tutela e valorizzazione che in Italia regolano l'intervento dello Stato sui beni culturali, e che comprende «le misure volte a garantire la vitalità del patrimonio culturale immateriale, ivi compresa l'identificazione, la documentazione, la ricerca, la preservazione, la protezione, la promozione, la valorizzazione, la trasmissione, in particolare attraverso un'educazione formale e informale, come pure il ravvivamento dei vari aspetti di tale patrimonio culturale» (art. 2, c. 3). Sul concetto di patrimonio culturale immateriale e sulle prassi di salvaguardia concretamente poste in essere in Italia in seguito alla ratifica della Convenzione, cfr. in part. TUCCI, *Beni culturali immateriali, patrimonio immateriale* cit.; LAPICCIARELLA ZINGARI, *Dalle tradizioni popolari al patrimonio culturale immateriale* cit.; *Il patrimonio immateriale secondo l'UNESCO* cit.

¹⁰ L'elenco degli elementi italiani iscritti alla Lista rappresentativa del patrimonio immateriale è reperibile alla seguente pagina web <https://www.unesco.it/it/italianellunesco/detail/189> (consultata l'8 novembre 2022).

¹¹ Negli ultimi decenni, il concetto di patrimonio musicale e quello di bene musicale sono stati oggetto di diversi tentativi di elaborazione di definizioni condivise da parte dei musicologi. Senza pretese di esaustività, vanno ricordati in particolare i contributi di Lorenzo Bianconi (1997), la giornata di studi dal titolo "I beni musicali: verso una definizione", svoltasi a Bologna

plinari, l'etnomusicologia e la storia della musica si occupano di oggetti di studio che presentano numerose zone di contiguità e sovrapposizione, in alcuni casi tali da rendere difficoltoso tracciare linee di demarcazione nette. Appare lineare, richiamando alcune delle categorie di beni elencate in precedenza, l'applicazione di questa constatazione anche all'ambito patrimoniale. Per quanto riguarda gli strumenti musicali, gli ambiti di contiguità sono molti: possono derivare, soprattutto se si prendono in considerazione le culture musicali europee di tradizione orale, dagli utilizzi di strumenti di tradizione eurocolta in ambito popolare (è sufficiente pensare alla chitarra e al violino); oppure dalle "parentele" fra strumenti colti e popolari aventi un'origine comune o un rapporto di filiazione. In sostanza, è evidente come nel campo dell'organologia i confini tra ambito colto e popolare non siano sempre netti, così come non sono netti i confini fra le competenze scientifiche necessarie all'individuazione e alla conservazione degli strumenti musicali (ma lo stesso discorso può valere anche per altre categorie di beni, come, per esempio, gli archivi).

A partire da quanto ho illustrato fin qui possiamo tornare alle altre domande formulate in apertura e provare a dare alcune risposte. Una volta individuato, seppur sommariamente, il patrimonio di interesse etnomusicologico, bisogna verificare quali siano gli istituti del MiC competenti per la tutela, la salvaguardia e la valorizzazione di tale patrimonio e nei quali, conseguentemente, la presenza di almeno un funzionario tecnico con competenze etnomusicologiche sarebbe, a seconda dei casi, opportuna o necessaria.¹²

Tra i vari ambiti presi in esame, quello della salvaguardia del patrimonio immateriale è certamente il meno consolidato e – anche a causa di una mancata traduzione delle disposizioni generali della convenzione UNESCO del 2003 in un insieme coerente e articolato di norme nella legislazione nazionale – il più soggetto a evoluzioni e discrasie nell'interpretazione delle prassi da seguire da parte degli enti e degli uffici competenti.¹³ Fa eccezione, da questo punto di vi-

nel 2004, nell'immediatezza dell'entrata in vigore del Codice (cfr. GUALDANI, *I beni musicali: verso una definizione* cit.), e una tavola rotonda dedicata allo stesso tema, svoltasi a Bologna nel 2015, nell'ambito del XIX Colloquio di musicologia del «Saggiatore musicale» (cfr. POMPILO - IANNUCCI, *Il patrimonio musicale* cit.).

¹² Alcune sintetiche informazioni riguardanti l'articolazione degli istituti e degli uffici del MiC si possono reperire sul sito del Ministero, alla pagina web <https://www.beniculturali.it/organizzazione> (consultata l'8 novembre 2022). L'attuale articolazione del MiC in uffici e istituti, i loro ambiti di competenza e le loro funzioni sono stati stabiliti dal D.P.C.M. n. 123 del 24 giugno 2021.

¹³ La ratifica della Convenzione, avvenuta nel 2007, ha comportato l'esigenza di un conseguente adeguamento degli impianti normativi a livello nazionale. Tuttavia, l'unica modifica alla norme previgenti – se si escludono le leggi regionali – è consistita nell'introduzione nel Codice dei beni culturali e del paesaggio dell'art. 7 bis, il quale stabilisce che «le espressioni di identità culturale collettiva contemplate dalle Convenzioni UNESCO per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale e per la protezione e la promozione delle diversità culturali, adottate a Parigi, rispettivamente, il 3 novembre 2003 ed il 20 ottobre 2005, sono assoggettabili alle disposizioni del presente codice qualora siano rappresentate da testimonianze materiali e sussistano i presupposti e le condizioni per l'applicabilità dell'articolo 10». Tale articolo – che fa

sta, l'Ufficio UNESCO del Segretariato Generale del MiC, che presiede a tutti i procedimenti di candidatura alle liste UNESCO sul territorio italiano. L'iscrizione alle liste UNESCO ha costituito fino a questo momento uno dei percorsi di individuazione e gestione del patrimonio immateriale più codificati ed efficaci; l'Ufficio UNESCO ha in questo contesto un ruolo rilevante: effettuare un vaglio e un'operazione di "filtraggio" fra le numerose proposte di candidatura che vengono avanzate annualmente; fornire una validazione scientifico-amministrativa alle schede di catalogo (schede MODI e MEPI) compilate dai proponenti e dai professionisti (antropologi) che collaborano con loro; predisporre, infine, i dossier con cui accompagnare la presentazione ufficiale delle candidature. Nonostante si tratti di un ufficio dall'organico non numeroso, la rilevanza degli aspetti musicali in molti elementi potenzialmente candidabili suggerisce la presenza di almeno un etnomusicologo fra i funzionari. Va detto che, al di fuori delle procedure UNESCO – come già detto, queste sono ormai consolidate ma riguardano un insieme circoscritto di elementi del patrimonio immateriale –, molti altri uffici del MiC si occupano di salvaguardia del patrimonio immateriale, anche se in subordine ad altri compiti istituzionali preminenti: lo fanno, con crescente anche se non ancora uniforme efficacia, uffici territoriali come le direzioni museali, che coniugano le prassi di salvaguardia con quelle – per certi versi affini ma non coincidenti – della valorizzazione dei beni museali; lo fanno anche le soprintendenze di Archeologia, belle arti e paesaggio (ABAP), a margine delle attività di tutela.

Al di là della salvaguardia la figura dell'etnomusicologo sarebbe molto utile in questi uffici soprattutto ai fini dell'espletamento delle loro attività istituzionali principali. Sotto la supervisione della Direzione Generale ABAP, le soprintendenze ABAP esercitano funzioni di controllo su tutte le tipologie di beni culturali presenti sul territorio italiano, con la sola eccezione dei beni archivistici e bibliografici. Tali uffici, deputati all'individuazione e alla tutela dei beni culturali pubblici e privati (beninteso nei limiti delle rispettive competenze, che si estendono su una o più province o città metropolitane) rappresentano da un lato un osservatorio privilegiato sul patrimonio culturale in tutte le sue articolazioni, e in particolare su quella parte di esso "dispersa" nel territorio, maggiormente a rischio di es-

riferimento, oltre che alla Convenzione UNESCO del 2003, anche alla Convenzione UNESCO per la protezione e promozione della diversità delle Espressioni Culturali (2005) – riconduce i possibili interventi sulle "espressioni di identità culturale collettiva" (locuzione con cui si fa riferimento al patrimonio culturale immateriale) alle prassi di tutela e valorizzazione previste dal Codice per il patrimonio culturale materiale, subordinando la loro applicazione al patrimonio immateriale all'associazione di quest'ultimo con beni culturali materiali. È evidente, oltre al forte depotenziamento della portata e dell'applicabilità della norma determinato dalla necessaria associazione tra patrimonio materiale e immateriale, anche il mancato riferimento dell'articolo al concetto di salvaguardia: l'articolo infatti riconduce l'intervento dello Stato sul patrimonio immateriale alle vecchie categorie della tutela e della valorizzazione, che tuttavia – pensate e articolate unicamente in riferimento al patrimonio culturale materiale – sono in buona sostanza inapplicabili. Il riferimento alla convenzione UNESCO permette certamente il ricorso alle prassi di salvaguardia menzionate dalla Convenzione stessa, ma queste risultano disancorate dal quadro normativo nazionale e pertanto prive di articolazioni in grado di renderle realmente efficaci.

sere danneggiata, distrutta o semplicemente abbandonata al degrado. Dall'altro contano fra gli attori istituzionali che maggiormente concorrono, attraverso l'individuazione dei beni operata per mezzo dei procedimenti di verifica e di dichiarazione dell'interesse culturale, a una lenta ma costante ridefinizione del patrimonio culturale stesso che, seppur su solide basi scientifiche e amministrative, trova applicazione concreta nei casi trattati in istruttoria dai funzionari di questi uffici.

Ragionando sulla base dell'opportunità scientifica, alla luce della varietà di beni di interesse etnomusicologico evidenziata in precedenza, sarebbe certamente auspicabile la presenza di un etnomusicologo in ogni soprintendenza. Un approccio meno ambizioso ma forse più realistico consisterebbe invece nell'individuare nell'ICPI (su cui mi soffermerò più avanti) la sede in cui concentrare un certo numero di specialisti in grado di fornire supporto scientifico al lavoro degli istituti periferici. Un ragionamento simile va fatto in relazione alle soprintendenze archivistiche e bibliografiche (SAB), anche in considerazione della speciale rilevanza rivestita in ambito etnomusicologico dai documenti e dagli archivi sonori e audiovisivi, la cui individuazione e tutela è competenza di questi uffici. Anche in questo caso sarebbe importante avere un etnomusicologo in ciascuna delle 17 SAB operanti in Italia (presenza forse anche più importante che nelle soprintendenze ABAP), ma sarebbe prioritaria almeno la presenza di funzionari dotati di questa competenza, con funzioni di coordinamento e supporto scientifico, presso la Direzione Generale Archivi, cui le SAB fanno capo.

Fra gli uffici periferici del MiC non bisogna infine dimenticare le direzioni regionali musei, che, oltre a essere responsabili della gestione diretta dei musei statali (esclusi quelli che rientrano fra gli istituti dotati di autonomia speciale), hanno fra i propri compiti quello di promuovere la valorizzazione dei musei pubblici sul territorio regionale di competenza. Fermo restando che, come negli altri ambiti menzionati, sarebbe auspicabile la presenza di uno o più etnomusicologi con funzioni di coordinamento presso la Direzione Generale Musei, di cui le direzioni regionali sono articolazioni territoriali, la necessità di figure specializzate presso i singoli uffici territoriali dovrebbe essere subordinata all'effettiva presenza nel territorio di competenza di collezioni museali di interesse etnomusicologico, soprattutto fra quelle afferenti ai musei statali direttamente gestiti dalle direzioni museali regionali (come, per esempio, il già citato Museo degli strumenti musicali, afferente alla Direzione regionale musei del Lazio). Fra i musei statali dotati di autonomia speciale, va invece citato quello che è forse il più importante di ambito DEA in Italia, il Museo delle Civiltà, che nelle sue collezioni – sia quelle provenienti dall'ex Museo nazionale delle Arti e tradizioni popolari, sia quelle di ambito extraeuropeo provenienti dall'ex Museo Pigorini – ospita numerosi strumenti musicali e oggetti sonori di interesse etnomusicologico.

Menziono alla fine di questa breve rassegna due istituti che sono, per ragioni diverse, i più importanti di tutti ai fini della gestione del patrimonio culturale di interesse etnomusicologico. Il primo è la ex Discoteca di Stato, ora ICBSA, che, insieme agli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia e a pochi altri, è tra i più cospicui archivi sonori e audiovisivi contenenti documen-

tazione di interesse etnomusicologico in Italia e in Europa. È sufficiente questa considerazione per rilevare come, accanto alle competenze archivistiche, quelle etnomusicologiche siano fra le più indispensabili per una gestione scientificamente accorta del patrimonio documentale custodito da questo istituto, come pure ai fini di una auspicabile ripresa delle acquisizioni di nuovi materiali, ormai sospesa, al netto di pur significative eccezioni, da decenni. Anche l'Istituto Centrale per il Patrimonio Immateriale (ICPI, ex Istituto Centrale per la Demoetnoantropologia) possiede un archivio sonoro molto importante (quello già del Museo nazionale di Arti e tradizioni popolari), ma la ragione prevalente per cui dovrebbe avere etnomusicologi in organico è il suo ruolo di coordinamento e di consulenza su scala nazionale in relazione alle attività di salvaguardia del patrimonio immateriale.

Nonostante la complessa articolazione degli uffici del MiC, una volta individuata quella parte del patrimonio culturale la cui gestione necessita delle loro competenze scientifiche, l'individuazione degli uffici in cui sarebbe auspicabile la presenza di etnomusicologi in organico è un'operazione abbastanza lineare. Essa rimane tuttavia sterile se non accompagnata da un'analisi della situazione attuale e delle criticità che ostacolano una realizzazione, anche molto parziale, di quanto prospettato come auspicio in una simile ricognizione. L'ostacolo principale è talmente evidente da rendere forse banale menzionarlo: la figura del funzionario etnomusicologo non è prevista dal regolamento corrente del Ministero. A scanso di equivoci va detto che forse, data l'elevata specializzazione della figura dell'etnomusicologo, è inevitabile che tale figura venga ricompresa all'interno di un profilo più ampio. Esaminando gli inquadramenti professionali dei funzionari del MiC, si evince che l'unico tra i profili esistenti che richiede competenze scientifiche in parte affini a quelle etnomusicologiche è quello del funzionario demoetnoantropologo. Un inquadramento degli etnomusicologi in questo profilo è tuttavia sostanzialmente insussistente.

Da un punto di vista formale, se si eccettua la menzione del patrimonio etnomusicale di tradizione orale a cui ho più volte accennato, non vi è nessuna menzione esplicita delle competenze etnomusicologiche nei regolamenti ministeriali o nei bandi di concorso per il reclutamento di funzionari demoetnoantropologi. Si può affermare quindi, senza timore di smentita, che non vi è alcun riconoscimento formale dell'afferenza delle competenze etnomusicologiche all'ambito DEA.

Da un punto di vista fattuale, va registrato un recentissimo cambio di rotta: il bando per il concorso del 2016 per l'assunzione di cinque funzionari demoetnoantropologi indicava tra i requisiti di accesso la LM-01 – la laurea magistrale in antropologia culturale ed etnologia – accompagnata da un titolo post laurea, mentre la LM-45 – laurea magistrale in musicologia e beni culturali, con cui si forma la maggior parte degli etnomusicologi – non era menzionata. L'ammissione di etnomusicologi in possesso di un diploma di laurea magistrale afferente a tale classe era permessa in virtù della menzione di requisiti alternativi, consistenti nel possesso di un diploma di laurea magistrale e di un titolo post laurea in discipline attinenti al profilo per il quale era indetto il concorso. Una formulazione simile si può ritrovare nel bando della fine del 2021 per la selezione di allievi dirigenti tecnici (in quest'ultimo caso non vi è una selezione specifica di personale

con profilo DEA, ma quest'ultimo è incluso fra quelli compatibili con il ruolo di dirigente tecnico). Queste soluzioni, pur lasciando a interpretazioni di merito sull'afferenza disciplinare dei titoli post laurea le decisioni circa l'ammissibilità dei candidati non in possesso di LM-01, non precludevano l'assunzione in ruolo di persone con formazione etnomusicologica; esse sono state tuttavia accantonate nella formulazione del recentissimo bando di concorso del 2022 per l'assunzione di dieci funzionari demoetnoantropologi, in cui l'unica laurea ammessa è quella in antropologia culturale ed etnologia. Quest'ultimo bando risolve dunque con nettezza la precedente ambiguità di fondo, in direzione dell'esclusione fattuale degli etnomusicologi dai futuri ruoli di funzionario DEA.

In chiusura, alla luce delle criticità evidenziate, è il caso di richiamare nuovamente la possibile collocazione dei beni di interesse etnomusicologico nell'ambito più vasto, ma ancora non ufficialmente riconosciuto nella sua organicità, del patrimonio musicale. La contiguità – e in alcuni casi la parziale sovrapponibilità – fra i beni di interesse etnomusicologico e quelli di interesse storico-musicale, già evidenziata per esempio in riferimento all'ambito degli strumenti musicali e a quello degli archivi, costituisce di per sé un valido fondamento per asserire la fecondità di un processo di ridefinizione che metta in valore le specificità di un ambito di interesse culturale musicale inteso in senso largo. Vi sono poi due ulteriori ordini di ragioni che confermano e rafforzano questa prospettiva. Il primo è l'“invisibilità amministrativa” del patrimonio musicale, già analizzata in relazione ai beni di interesse etnomusicologico. Anche in questo caso, a livello normativo si trova un unico rimando diretto. Si tratta dell'art. 10, c. 4, lett. d) del Codice, che attribuisce un interesse culturale particolarmente importante alle “[...] carte geografiche e [agli] spartiti musicali aventi carattere di rarità e di pregio”. L'assenza nel Codice di un esplicito profilo di interesse storico-musicale – accanto a quelli che compaiono nell'art. 10, c. 1 e c. 3: artistico, storico, archeologico ed etnoantropologico – determina una condizione molto simile a quella che ho già messo in luce in relazione al patrimonio etnomusicologico, e cioè la frammentazione di un patrimonio che di per sé sarebbe molto vasto e rilevante in una serie di ambiti minori la cui tutela è affidata a competenze tecnico-scientifiche eterogenee (architetti che si occupano di restauri degli organi da chiesa; storici dell'arte incaricati di esaminare violini e clavicembali negli uffici esportazione; archivisti che valutano l'interesse culturale di archivi di compositori). Allargando lo sguardo ci si può rendere dunque conto che ad essere sostanzialmente occultata nei dispositivi normativi – e nelle conseguenti prassi – è proprio l'esistenza di una specifica afferenza all'ambito musicale di una parte del patrimonio culturale. Il secondo ordine di ragioni riguarda il patrimonio musicale e le competenze musicologiche: una conseguenza lineare di quanto sopra esplicitato sta nel mancato riconoscimento delle competenze musicologiche necessarie a garantire la tutela e la valorizzazione del patrimonio musicale secondo adeguati standard di rigore scientifico. All'interno di tali competenze, che pure si diversificano a seconda degli ambiti specialistici propri delle singole discipline musicali, vi è un nucleo di saperi caratterizzanti (relativi per esempio all'organologia, alla storia delle culture musicali, all'analisi musicale) che costituiscono un ampio terreno comune a tutti gli studiosi di musica: essi sono

sostanzialmente inattuabili da coloro che non abbiano compiuto percorsi formativi di alto livello in ambito musicologico o etnomusicologico.

A seguito di queste ultime considerazioni diventa evidente la necessità di superare rigidi steccati disciplinari nell'immaginare una figura di funzionario tecnico-scientifico avente le competenze necessarie per occuparsi della tutela e della valorizzazione del patrimonio musicale. Un'operazione di questo tipo non sarebbe sostenibile in relazione a categorie patrimoniali o a campi del sapere troppo circoscritti o specialistici: il ricorso a esperti esterni rimarrebbe la via più praticabile in ambito ministeriale. È invece una rivendicazione credibile quella che ponga alla sua base il riconoscimento del patrimonio musicale, nella sua ampiezza e complessità, come categoria patrimoniale a sé stante.

Il funzionario tecnico-scientifico chiamato a occuparsi di tale ambito patrimoniale non può che essere un "funzionario musicologo". Questa ipotesi non rappresenta una novità in senso assoluto: già nel 2016 l'Associazione fra i Docenti Universitari Italiani di Musica ha adottato una proposta di declaratoria per un profilo di funzionario per i beni musicali redatta da Angelo Pompilio e Alessandro Iannucci (2017, p. 272), con competenze in ambito storico-musicale. Quella immaginata in questa sede sarebbe invece una figura di specialista del patrimonio culturale con una formazione completa tanto in quel settore, quanto in quello etnomusicologico e degli studi di *popular music*. L'introduzione di una simile figura – certamente un elemento di forte innovazione all'interno del MiC – potrebbe giovare peraltro di percorsi di formazione universitaria di secondo e terzo livello già strutturati e articolati. Le lauree magistrali in musicologia (LM-45) formano da molti anni musicologi, etnomusicologi e studiosi di *popular music* prediligendo, qualunque sia l'indirizzo scelto dagli studenti, un approccio spiccatamente interdisciplinare. Il dato più significativo è però costituito dall'attività formativa della Scuola di specializzazione in Beni musicali dell'Università di Bologna. Istituto in tutto e per tutto omologo alle scuole di specializzazione in beni storico-artistici, architettonici o archeologici, essa forma specialisti nel campo della tutela e della valorizzazione del patrimonio musicale che costituirebbero i candidati ideali al ruolo di funzionario musicologo. Quello cui ho qui fatto cenno è quindi uno scenario maturo nel quale possono prendere corpo proposte realistiche e realizzabili, nella convinzione che quello di un funzionario pubblico del MiC con competenze musicologiche sia il ruolo in cui possano trovare miglior collocazione gli etnomusicologi che vogliono occuparsi di tutela del patrimonio culturale.

Direttore responsabile
GIUSEPPINA LA FACE BIANCONI
Registrazione del Tribunale di Firenze n. 4456 del 22-2-1995
Iscrizione al ROC n. 6248

FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • CALENZANO (FI)
NEL MESE DI OTTOBRE 2023

