

Ignazio Macchiarella
Emilio Tamburini

Canti e narrazioni di prigionieri
italiani della Grande Guerra
negli archivi sonori di Berlino

prefazione di Britta Lange

Le voci ritrovate

Ein Italiener

ITALIA

GEOS CD BOOK 478

nota

4CD BOOK





Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio
Università degli studi di Cagliari



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI UDINE**
hic sunt futura

DIPARTIMENTO
DI STUDI UMANISTICI
E DEL PATRIMONIO
CULTURALE



REGIONE AUTONOMA
FRIULI VENEZIA GIULIA



il laboratorio

in copertina

Materiali del Lautarchiv di Berlino - foto di E. Tamburini

altre immagini

Irene Hilden, Lautarchiv Berlino

Audio mastering & digital restoring

Giuliano Michelini

NOTA – Valter Colle / Udine / © & © 2018

nota geos CD book 478

nota music p.o.box 187 – 33100 Udine

tel. 0432 582001 s

info@nota.it – www.nota.it

Graphic design & impaginazione -

Giuliano Michelini - luckydesign associates

printing

Luce –Udine

ISBN 9788861631830

**Ignazio Macchiarella
Emilio Tamburini**

Le voci ritrovate

Canti e narrazioni di prigionieri
italiani della Grande Guerra
negli archivi sonori di Berlino

prefazione di Britta Lange

nota

cd book

This work was supported by the Open Access Publishing Fund of University of Cagliari, with the funding of the Regione Autonoma della Sardegna – L.R. n. 7/2007.L.R. n. 7/2007

Indice

<i>Britta Lange</i>	
Prefazione	6
<i>Ignazio Macchiarella - Emilio Tamburini</i>	
Introduzione	26
<i>Ignazio Macchiarella - Emilio Tamburini</i>	
I materiali	32
<i>Emilio Tamburini</i>	
Sulle tracce della voce	76
1. Archivi sonori	
La registrazione sonora in Germania prima della guerra:	
Carl Stumpf e Wilhelm Doegen	80
La regia commissione fonografica prussiana	82
Il Phonogrammarchiv	85
Il Lautarchiv	88
2. Collezioni sensibili	
La ricerca sul campo della Commissione	95
Il popolo delle scienze	102
Herman Urtel, la romanistica e l'anima dei popoli	107
3. Il caso dei prigionieri italiani	
I materiali, ovvero il tessuto e lo squarcio	116
Voce e prigionia: risemantizzazioni	126
Dal grammofono all'orecchio	138
4. Narrazioni	
Cantare di guerra	143
Cantare d'amore	151
Memoriae	156

Ignazio Macchiarella

La forza del suono	170
1. Occasionali istantanee sonore	171
2. Varie tipologie musicali	176
Canzoni d'autore	180
Canzoni napoletane	180
Canzoni romanesche e altro	189
Espressioni della cultura orale	194
Storie cantate	195
Intonazioni riservate	201
Una traccia di un rituale di questua	206
Canzoni a ballo	207
Canti di intrattenimento e canti non narrativi	209
Canzonette	223
Un piccolo campionario di forme poetico musicali	236
Tracce arbëresh	250
A più voci	252
3. Individualità narranti	262
4. Squarci su sensibilità altre	266
5. Colori e timbri vocali	270
6. Corpi sonori	273
Note dal Phonogrammarchiv e Lautarchiv di Berlino	282

Ricarda Kopal

Le registrazioni della Commissione Fonografica presso il Museo etnologico di Berlino	283
---	-----

Sebastian Klotz

Voci ritrovate	285
I CD allegati	288

BRITTA LANGE

Prefazione

Cassettoni, *Lautarchiv*



Il 23 marzo 1918 Giuseppe Loddo canta un brano in sardo. È prigioniero di guerra degli Imperi centrali e si trova nel campo di prigionia militare di Limburg an der Lahn, in Germania. Nel momento in cui canta ha 35 anni. 1500 chilometri lo separano dalla sua casa di Fonni, nei dintorni di Nuoro, in Sardegna. È molto probabile che l'abbia lasciata diversi anni prima, quando è stato reclutato, e che abbia poi attraversato la guerra e le sue battaglie sul suolo europeo. È riuscito a salvarsi la vita e si trova internato in un *Lager*. Lì canta davanti ai compagni di prigionia, ai membri della Commissione Fonogra ca, all'imbuto di un grammofono. Oggi, quando questo canto risuona, ciò avviene grazie a un computer e nella forma di un file audio. Nell'italiano di oggi:

*Uccelli che volate,
da dove venite?*

*Uccelli che volate
avete visto il mio amore?
E che notizie mi portate?*¹

Questo brano, fra altri che Giuseppe Loddo cantò nel marzo 1918, è riconducibile ai *canti a mutos* ampiamente diffusi in Sardegna.² Per i romanisti della Commissione Fonogra ca si trattava di “Stornelli sardi (versi sardi)”, come annotarono sulla scheda personale del prigioniero. Egli cantava di uccelli che percorrendo in volo grandi distanze avrebbero potuto portare notizie o messaggi della persona amata, dunque di uccelli come *media* di un'intima comunicazione. Cosa deve aver significato per Loddo cantare un brano simile in un campo di prigionia, dal quale non poteva allontanarsi? Guardare verso l'alto e vedere uccelli volare, andare e venire da un luogo che lui non poteva lasciare?

Durante la prima guerra mondiale, studiosi tedeschi e austriaci produssero incisioni sonore e documenti cartacei sui prigionieri italiani. Giuseppe Loddo venne registrato sia dai linguisti che dai musicologi della Regia Commissione Fonogra ca Prussiana. La formazione della Commissione, posta sotto la guida del musicologo e psicologo del suono Carl Stumpf, era stata decisa nell'ottobre 1915 dal *Kultusministerium* al fine di collezionare brani parlati, cantati e musicali dei prigionieri di guerra nei *Lager* tedeschi. Il professore di inglese Wilhelm Doegen venne incaricato di sovrintendere all'organizzazione e alla realizzazione tecnica delle incisioni. La sezione per le lingue neolatine venne affidata alla guida del professore Heinrich Morf,³ ma fu il suo assi-

1 Giuseppe Loddo, PK 1280/1 (*Lautarchiv*) e Phon. Komm. 886 (*Phonogrammarchiv*).

2 Cfr. il saggio di Ignazio Macchiarella nel presente volume.

3 In merito alla concezione della romanistica di Morf cfr. Bott 2010.

stente Hermann Urtel a svolgere la maggior parte del lavoro sul campo. Quest'ultimo scrisse nel 1919, in un resoconto mai pubblicato, che i romanisti avevano iniziato le registrazioni degli italiani nel *Lager* di Limburg an der Lahn “con un eccellente sardo da Fonni, il luogo posto più in alto nel centro dell'isola”.⁴ Questa formulazione non rappresenta un'eccezione: volendo trattare di parlanti e di cantanti considerati rappresentativi di un popolo, i membri della Commissione non citavano mai i loro nomi. L'obiettivo della ricerca non era infatti quello di creare un *corpus* di biografie, né un memoriale o una collezione di voci di soldati o di esperienze di guerra, bensì un *corpus* di interesse linguistico e musicologico, nel quale le persone venivano considerate solo in quanto parlanti e cantanti esemplari. Tanto le loro umili origini quanto la loro veste di prigionieri faceva sì che questi uomini non si trovassero in un rapporto alla pari con gli studiosi, anche se i membri della Commissione propendevano, almeno nella propria retorica, per un approccio corretto ai propri informatori. Ad esempio Doegen descrive una foto, allegata a un dattiloscritto mai pubblicato, nella quale si osserva il prof. Morf sedere “piacevolmente assieme ai suoi francesi del Sud”, mentre in un altro passaggio annota che il prof. Urtel si sarebbe “trasferito in un paese solitario dello Harz con i suoi amati baschi”.⁵

Le registrazioni di Loddo appartengono al fondo che la Commissione ha prodotto dal momento della sua formazione al dicembre 1918, il quale conta a tutt'oggi 1.650 incisioni su dischi grammofonici e 1.030 su cilindri fonografici di cera. Mentre attraverso l'attività della Commissione il *Phonogrammarchiv* di Berlino proseguiva la propria precedente attività di documentazione delle tradizioni musicali del mondo, le registrazioni linguistiche su disco effettuate a partire dal 1915 rappresentavano una novità per il panorama archivistico tedesco.⁶ Nello stesso periodo anche il romanista austriaco Karl Ritter von Ettmayer, affiancato da Hans Pollak, effettuava registrazioni sonore con i prigionieri di guerra italiani reclusi nei lager austro-ungarici, oggi conservate al *Phonogrammarchiv* della *Akademie der Wissenschaften* di Vienna.⁷

La particolarità delle registrazioni raccolte nella presente edizione consiste in primo luogo nella loro datazione: per quanto è noto, praticamente nulla era stato inciso all'epoca nel contesto italiano in relazione alla cultura popolare.⁸ Questo è quindi il

⁴ Urtel 1919, *Phonogrammarchiv*.

⁵ Doegen Do2 98/2154: 27, DHM.

⁶ Per la storia dei due archivi rimando a Lange 2017 e a Tamburini nel presente volume.

⁷ Nel 1918 il dr. Karl Ritter von Ettmayer registrò esempi di sardo e di svariati dialetti italiani nel campo di Mauthausen, con la collaborazione di Hans Pollak e Leo Hajek (cfr. AKAW 69 1919:155). Si tratta delle registrazioni con le signature Ph 2940-2948, Ph 2950-2951, Ph 2954-2956. Questi materiali si trovano pubblicati in Baggio- Lechleitner-Liebl (a cura di) 2017.

⁸ Il progetto di fondare un archivio fonografico avente il compito di incidere i dialetti e i canti della produzione popolare italiana venne formulato nel corso del primo congresso di etnografia italiana a Roma nel 1911, ma non ebbe alcun riscontro (cfr. Leydi 2008: 150 n. 78).

corpus più antico di registrazioni sonore di dialetti e di canti di italiani. Esse contengono i resti delle culture linguistiche e musicali del tempo e sono con ogni probabilità le sole esistenti delle persone che vi incisero la propria voce.

In secondo luogo il loro valore risiede nella natura e nella quantità delle incisioni: si tratta di un fondo completo di più di cento brani che vennero registrati su cilindri grammofonici per interessi musicologici e su dischi grammofonici per interessi linguistici. Questo *corpus*, a suo tempo concepito come materiale di ricerca, può venir usato come tale ancora oggi, seppur con alcune restrizioni. La selezione dei parlanti si basava sui criteri della varietà linguistica e dell'area geografica di provenienza, comprendendo un raggio che si estende da Udine a Palermo.

In terzo luogo, le incisioni sonore dei prigionieri di guerra italiani sono eccezionali in quanto contengono tracce delle biografie e delle persone coinvolte. Diversi parlanti hanno intonato e recitato svariati brani e in questo senso sono udibili in modo poliedrico. Alcuni di loro tematizzano la propria esperienza personale e il proprio vissuto di guerra, offrendo così i frammenti di una storia alternativa del primo conflitto mondiale.

Le registrazioni italiane hanno in comune con altri fondi linguistici collezionati dalla Commissione l'utilizzo di un testo scritto di riferimento. Non solo i romanisti, ma anche gli anglisti guidati dal prof. Alois Brandl ricorsero alla *Parabola del figliol prodigo* (anche nota come *Parabola del figlio perso e ritrovato*) come standard di comparazione, secondo una tradizione già consolidata dai precedenti studi di Coquebert de Montbret (cfr. Ködel 2014). Nel caso italiano spicca invece la recitazione di frammenti di testi letterari come il *Decameron* di Boccaccio. Accanto a molti altri interrogativi, rimane da indagare la ragione per cui all'interno della Commissione Fonografica un testo medievale e la parabola biblica vennero utilizzati parallelamente come riferimenti testuali per i dialetti parlati dell'epoca.⁹

Un altro aspetto peculiare di questa ricerca sul campo nel contesto bellico consiste nel fatto che ai singoli prigionieri venne chiesto di trascrivere di proprio pugno i testi che avrebbero recitato o cantato in dialetto. È Urtel stesso a scriverlo nel 1925, specificando che “questa trascrizione sarebbe valsa come riferimento per la successiva recitazione del brano davanti all'apparecchio” (Urtel 1925: 339). Anche Wilhelm Doegen lo conferma in un suo resoconto privato del 1919 sui lavori della Commissione Fonografica: “La maggior parte dei testi da recitare venne trascritta dai prigionieri stessi nella propria lingua madre” (Doegen Do2 98/2157: IV a, DHM). È il caso di mettere in

⁹ Anche per l'utilizzo di testi dal *Decameron* di Boccaccio per lo studio delle lingue parlate esiste un precedente: i lavori di Giovanni Papanti del 1875.

evidenza questo aspetto soprattutto perché il graduale processo di alfabetizzazione del paese prevedeva l'insegnamento dell'italiano standard nelle scuole, mentre la scrittura nel proprio dialetto non costituiva un'abitudine per la popolazione italiana.¹⁰ Ma quali furono le conseguenze di questo processo di raccolta, quali conoscenze emersero da questa collezione prodotta in tempo di guerra?

In linea con la prassi dominante dell'epoca, le registrazioni vennero sottoposte a trattamento galvanico per creare delle matrici atte alla produzione in serie di copie in gommalacca, rendendone così possibile l'utilizzo per la ricerca e per l'insegnamento, in particolare per la didattica delle lingue straniere alla biblioteca di Stato e all'università di Berlino. Da tale attività non emersero tuttavia pubblicazioni scientifiche. Si ha anzi l'impressione che il fondo abbia attraversato quasi intatto il periodo fra le due guerre, la seconda guerra mondiale e i decenni successivi come una collezione pressoché inutilizzata, sia per la ricerca che per altri scopi. I cilindri fonografici riposavano nel *Phonogrammarchiv* e i dischi grammofonici nel *Lautarchiv*, il quale venne annesso nel 1931 alla Berliner Universität, l'odierna Humboldt. Il fatto che questo materiale sia stato conservato in Germania, pur trattandosi potenzialmente di un patrimonio culturale italiano, spiega anche come io sia stata invitata, da studiosa tedesca, a scrivere una prefazione al presente volume. Poiché queste registrazioni non sono mai state pubblicate, riprodotte o dislocate, né per quanto sappiamo sono mai apparse in pubblicazioni scientifiche, fino a pochi anni fa la loro esistenza non era nota in Italia.

Oggi è possibile utilizzare queste registrazioni come fonti storiche, per indagare gli interessi scientifici dell'epoca – in particolare l'intento di documentare forme musicali e canore, lingue e dialetti nelle relative discipline – e, seppur in misura limitata e parziale, per reperirvi informazioni sullo sviluppo storico di forme musicali e linguistiche locali. Allo stesso tempo esse mostrano, da un punto di vista scientifico odierno, in che modo, attraverso quali media e secondo quali concezioni veniva attribuita validità scientifica a queste incisioni, quali presupposti erano all'opera e in che misura si fece ricorso a questi materiali per consolidare carriere dentro e fuori l'Accademia.¹¹ In questo senso non si può trascurare il fatto che tanto i romanisti quanto i musicologi, così come gli altri membri della Commissione, operarono in stretta dipendenza con le istituzioni dello Stato e dell'esercito e, in sintonia con queste, tentarono di rendere produttiva la presenza del “nemico” sul suolo nazionale. Ma questi materiali non possono venir recepiti solo come un residuo storico di procedimenti e desideri propri delle scienze umane. Essi rappresentano anche i ritratti, per quanto sempre deformati, di voci e di atti linguistici di persone nella loro singolarità. Anette Hofmann sottolinea che le incisioni vocali dei prigionieri non

¹⁰ Si veda in proposito la *Nota linguistica* di Laura Vanelli a Spitzer 1921, ried. it. 2014.

¹¹ In proposito cfr. Lange 2013, online: <http://hw.oeaw.ac.at/7084-6inhalt?frames=yes>

possono sostituire né restituire del tutto l'autenticità degli individui e mostra come il loro risuonare sia invece più complesso: ad essi appartiene un'eco che assottiglia, distorce, disturba e tuttavia restituisce la dimensione storica dalla quale provengono (cfr. Hömann 2014). Intese in tal modo, le incisioni sonore pongono molti altri quesiti di natura storica in senso ampio, di storia e teoria della cultura: chi erano i parlanti e quale ruolo assume la reclusione e la registrazione sonora all'interno delle loro biografie? Di cosa parlano? Raccontano della guerra, del *Lager*, dei compagni di prigionia, di sé stessi? Le loro parole testimoniano di una "lingua del campo", sono soggette a una codifica? È possibile percepire e ricostruire in esse forme di resistenza? In che modo tale "collezione sensibile" (cfr. Berner-Hömann-Lange 2011), emersa in un contesto di costrizione dei parlanti, può rappresentare una complessa eredità culturale, e ancora: che rapporto intrattengono le incisioni nei campi di prigionia con altre incisioni sonore che vennero concepite "dall'alto" proprio per tramandare una memoria nazionale del conflitto? (cfr. Cavallari-Fischetti 2014: 61-65; 129).

Tramite il fondo del *Lautarchiv* diventa possibile mettere a confronto la voce del generale Cadorna con quelle dei soldati italiani che nel 1918 cantarono nell'imbuto del grammofofono una canzone satirica su di lui (cfr. Tamburini 2016). Lo stesso Cadorna venne infatti registrato nel 1925 nella rilettura del suo ultimo bollettino di guerra, nel contesto di una raccolta di voci di personaggi celebri concepita in modo molto simile alla collezione *Darmstaedter* del *Lautarchiv* di Berlino¹². La lettura di quel bollettino, volto a spronare le truppe in seguito alla disastrosa battaglia di Caporetto, venne incisa diversi anni dopo che era stato emanato, con l'aggiunta di un commento di Cadorna sulla vittoria che seguì (cfr. Cavallari-Fischetti 2014: 129). I soldati italiani registrati nel 1918 senza scarto temporale, nel corso di una performance compiuta in tempo di guerra, lo sbeffeggiano e lo accusano. Le loro voci non avrebbero mai potuto trovare spazio in un progetto dedicato alla memoria della nazione e appoggiato dallo Stato al termine del conflitto mondiale. Come Urtel ebbe modo di scrivere, i soldati italiani internati a Limburg "maledicevano la guerra senza eccezione" (Urtel 1925: 347). Seppure le voci della gente comune non vennero incise come testimonianze storiche è oggi possibile ascoltarle come tali e leggere le registrazioni dei prigionieri di guerra come fonti storiografiche. Le domande poste in precedenza possono trovare risposta solo attraverso il coinvolgimento di diverse forme di sapere, di diverse competenze, chiamando eventualmente in causa anche altre fonti archivistiche.

Emilio Tamburini e Ignazio Macchiarella ritornano, in un primo accostamento a queste registrazioni sonore, sul loro valore di testimonianza, mostrando al contempo il carattere di singolarità e individualità che ad esse è proprio. A questo riguardo, gli

12 Tale collezione, alla quale Doegen lavorò a partire dal 1917 e parallelamente alle incisioni nei campi, raccoglieva le registrazioni vocali di personalità celebri dell'epoca [*Aufnahmen berühmter Persönlichkeiten*].

autori sottolineano come al tempo della produzione di questa collezione nei *Lager* non esistessero “la canzone italiana” o “le canzoni del popolo italiano”, così come non c’era del resto una prassi condivisa nella scrittura dei dialetti. Queste forme espressive erano parte di una cultura trasmessa oralmente, attraverso l’esecuzione e la ripetizione in versioni che venivano modificate a seconda della situazione. Ogni attualizzazione poteva differenziarsi dalle altre. Se dunque i prigionieri di guerra nei *Lager* cantavano brani tipici dei loro luoghi d’origine, l’esito era al contempo consueto e inconsueto. Consueto perché si trattava di una fra tante diverse esecuzioni e performance a partire da un sostrato musicale e culturale collaudato. Inconsueto però, dal momento che l’esecuzione di questi canti trovava luogo in circostanze particolari, nella situazione coercitiva del campo di prigionia militare e nella cornice di un dispositivo scientifico. Non è facile discernere quali modificazioni nella melodia, nell’articolazione e nel fraseggio, quali trasformazioni e reinvenzioni del testo siano da ricondurre al contesto del *Lager*, della guerra e della ricerca scientifica e quali dipendano invece semplicemente dal fatto che questi brani venivano cantati in modi sempre diversi. Ciò vale anche nel caso dei brani per i quali esistevano esempi stampati al tempo dell’esecuzione da parte dei prigionieri, come le canzoni d’autore individuate da Ignazio Macchiarella. Quali deviazioni dagli originali si spiegano semplicemente con il fatto che questi testi non erano disponibili nei *Lager*, che favole e storie erano sempre soggette a trasformazioni nel venir raccontate, e quali modificazioni nel testo, nella drammaturgia, nello stile e nei contenuti rappresentano una presa di posizione rispetto alla guerra, al *Lager* e alla scienza? Le codifiche di questo linguaggio segreto, queste risemantizzazioni, come le definisce Emilio Tamburini, si lasciano oggi più immaginare che decifrare chiaramente, dal momento che non sono state tramandate informazioni sul ricorso a espressioni codificate dell’epoca o che queste ultime non sono sopravvissute in altri contesti. La presente edizione permetterà lo sviluppo di ricerche in queste e in altre direzioni. Solo dal momento in cui il materiale viene reso accessibile è possibile rivolgergli nuove domande, senza però mai dimenticare le circostanze della sua produzione.

Che notizie mi portate?

Se le registrazioni sonore si manifestano come un’eco, traccia acustica e metaforica di ciò che venne articolato allora, esse sanno riecheggiare e riemergere in luoghi e in tempi inaspettati. Non si può calcolare e prevedere il loro percorso.

Il 24 marzo 1918 Giuseppe Liotta cantava nel campo di prigionia militare di Limburg an der Lahn. Veniva da Misterbianco, cittadina siciliana nei pressi di Catania, e prima della guerra aveva lavorato come carpentiere. Al momento della registrazione aveva 26 anni ed era prigioniero dell’esercito tedesco. Intonò nell’imbuto del gramofono un canto di galera ancora oggi ben noto in Sicilia.

*Amici amici ca Mpalermu iti
mi salutati dda bedda citadi
mi salutati li parenti e amici
puru ddra vicchiaredda di me matri*¹³

Traduzione:

*Amici amici che andate a Palermo
salutatemi la bella città
salutatemi parenti ed amici
e pure quella vecchietta di mia madre*

Il protagonista del brano indirizza un saluto alle persone care tramite la propria voce, che dalla cella della prigione raggiunge il mondo esterno perché la gente di passaggio la porti con sé, facendola giungere fino a Palermo. Osserva le inferriate alla sinistra che la sua voce, diversamente da lui, può oltrepassare. Essa vola attraverso lo spazio come un uccello e solo attraverso un *medium* – la voce e gli amici – il suo messaggio potrà arrivare a destinazione.

Anche in questo caso mi domando: cosa deve aver significato per Giuseppe Liotta cantare questo brano da prigioniero in un *Lager* tedesco che non poteva lasciare? Si trattava semplicemente di un brano a lui noto per averlo spesso ascoltato e cantato in patria o esso acquisiva una nuova dimensione nel campo entro il quale era divenuto un prigioniero? Credo si tratti di entrambe le cose: della prigionia come elemento dell'immaginario collettivo e della specifica situazione di quella persona in quel preciso contesto. Ciò solleva una serie di ulteriori domande riguardo alle registrazioni: in che misura la scelta dei brani da cantare e da narrare rispecchia la situazione nella quale si trovano i prigionieri? E in che misura la rispecchiano i motivi, gli adattamenti, i paragoni, i giochi di parole e i motti di spirito, le metafore e i simboli all'interno dei testi? Questi uomini riescono a far emergere la propria voce dalla terribile situazione nella quale sono costretti? Si può dire che, ignorando o cercando di contrastare le intenzioni di chi li registra, si appropriano di tale situazione, manifestandosi in quanto soggetti attivi? Si può individuare una duplicità del testo da loro pronunciato, che su un piano si presenta come un brano tradizionale o una favola a loro nota, ma ne include anche un altro sul quale si muove una critica, un lamento o un messaggio legato al loro presente? (cfr. Hoffmann 2014: 9-23).

13 Giuseppe Liotta, PK 1289/1, *Lautarchiv*, "Sicilianischer Gesang".

Che notizie mi portate?

Quando l'eco di un messaggio dei prigionieri di guerra ci raggiunge oggi ci trova in buona misura ignari della prassi comunicativa del tempo, di come veniva operata la scelta di gesti e parole, dell'esercizio dei diversi modi di cantare e di recitare o di comunicare la condizione della prigionia. Nel momento in cui tentiamo di delineare una cornice storica per queste forme espressive, nella maggioranza dei casi siamo vincolati a lasciti che non provengono dalla bocca o dalla penna dei prigionieri, bensì dalle annotazioni degli scienziati. Ricorrere a fonti scritte come schede personali, rapporti di ricerca, commenti, richieste di finanziamento, pubblicazioni scientifiche, signi ca sempre "sbirciare oltre le spalle" di chi le ha compilate, senza potersi quindi svincolare dai con ni della sua prospettiva. Anche i contributi del romanista austriaco Leo Spitzer sono a loro modo contaminati in tal senso: il suo sapere è un sapere di chi domina. Il loro utilizzo può quindi favorire la contestualizzazione storica, ma rimane ambivalente.

Leo Spitzer lavorò dal settembre 1915 al novembre 1918 nei gruppi italianisti della sezione di censura presso il «*Gemeinsame Zentral-Nachweisbüro*» dei prigionieri di guerra a Vienna. In quella sede egli aveva il compito di controllare, affiancato da altri quattro colleghi, la corrispondenza in entrata e in uscita dei prigionieri con la patria, in cerca di contenuti politicamente pericolosi.¹⁴ Come Spitzer stesso afferma nella sua pubblicazione sulle circonlocuzioni della parola "fame" nella lingua italiana (*Umschreibungen des Begriffs <Hunger> im Italienischen*), egli si era formato come specialista per lo smascheramento delle cosiddette "*Hungerklagen*", vale a dire dei lamenti per fame.¹⁵ I riferimenti alla difficoltà di provvedere alle proprie necessità alimentari erano proibiti ai prigionieri, per la cui sopravvivenza questo tipo di messaggi, volti a ricevere pacchi di aiuto dalla patria, poteva però rivelarsi fondamentale. La parola "fame" divenne per essi un tabù, fatto che li spinse a ricorrere ad altri nomi e a parafrasare per indicarla (cfr. Spitzer 1920: 281; 286). Se il censore se ne accorgeva, i passaggi corrispondenti venivano resi illeggibili tramite inchiostro nero e "*redimiert*", (Spitzer 1920: 5) dunque sanati e sovrascritti – Spitzer conia in proposito anche il termine di "*Hungerremeduren*" (Spitzer 1920: 256)–. Le lettere così modificate venivano poi inoltrate ai destinatari o rispeditte ai mittenti nei *Lager*.

Prima di procedere con la censura Spitzer annotava le forme di codifica della parola "fame" da lui scoperte. Esse erano talmente numerose che egli poté capitalizzarle in termini linguistici nel contesto di uno "studio stilistico-onomasiologico". Egli constatava che "l'esperimento della «lingua sotto censura» realizzato dalla guerra ha [...] innescato un notevole ricorso alla fantasia [...]" (Spitzer 1920: 262). È signi cativo

14 Cfr. Spitzer 1921. In proposito si veda inoltre Baggio 2016.

15 Cfr. Spitzer 1920. In proposito si vedano inoltre Gumbrecht 2001; Hiepko 2006; Hurch 2006.

che l'attore di questo "esperimento" venga qui identificato con "la guerra" e non con gli uomini.¹⁶ Questa identificazione presenta la guerra come un dato di natura e nel contempo come un agente attivo, il che permette di celare il coinvolgimento tanto della politica quanto della scienza; non a caso la ritroviamo in molte legittimazioni della ricerca scientifica nel contesto bellico. Spitzer si esimeva in tal modo da una riflessione critica sul proprio operato. Allo stesso tempo rinnegava a priori la fondatezza dei riferimenti alla fame che andava scoprendo dando per scontato che, stando ai trattati internazionali stabiliti dalle convenzioni dell'Aja, i prigionieri di guerra avrebbero dovuto ricevere lo stesso trattamento delle truppe dell'esercito che li aveva catturati.¹⁷

Alla luce di ciò Spitzer argomentava su un piano puramente tecnico, sottolineando la diversità dei propri rilevamenti rispetto ai procedimenti adottati dagli atlanti linguistici della romanistica: "Mentre nella compilazione della voce *fame* dell'atlante linguistico francese la domanda tipica rivolta ai soggetti doveva suonare: «Come chiami la fame?», la domanda in questo caso era invece «Come chiami *altrimenti* la fame?» (Spitzer 1920: 3). In una nota al testo Spitzer spiega come, grazie a precedenti studi linguistici sull'Italia che avevano utilizzato la *Parabola del figliol prodigo* come testo standard, era stato possibile elaborare una griglia di comparazione utile ai suoi scopi. La parabola conteneva infatti la seguente frase: "Quanti mercenari di mio padre hanno del pane largamente, ed io muoio di fame" (Spitzer 1920: 3, n. 1)¹⁸. Spitzer non fa cenno del fatto che i membri della Commissione Fonografica Prussiana utilizzavano questo testo standard per le registrazioni linguistiche dei prigionieri italiani. In queste ultime la frase "muoio di fame" non venne tralasciata o parafrasata perché non sembrava suscettibile di causare alcun danno. Appare a dir poco assurdo che i linguisti facessero programmaticamente trascrivere e pronunciare ad alta voce ai prigionieri una frase che era loro vietato scrivere nelle proprie lettere. Questa circostanza riporta al fatto che i prigionieri venivano "sfruttati" ("ausgebeutet") in senso linguistico, come lo stesso Hermann Urtel scrive fra virgolette nel suo resoconto (Urtel 1925: 347), senza che la realtà della loro precaria condizione sociale di "gli perduti e amati venisse considerata un disincentivo.

16 Per un paragone fra il concetto di "esperimento" in Spitzer e l'accezione biologica del termine in Paul Kammerer cfr. Hiepkö 2006.

17 La Convenzione dell'Aja del 1907, fra gli articoli 4 e 20, regolamentava il trattamento dei prigionieri di guerra. L'articolo 7 stabiliva che il Governo in potere del quale si trovavano i prigionieri di guerra era incaricato del loro mantenimento e che, in mancanza d'intesa speciale tra i belligeranti, essi dovevano essere trattati per il nutrimento, l'alloggio e il vestiario come le truppe del Governo che li aveva catturati. Per il testo originale della Convenzione e un approfondimento sull'applicazione della stessa da parte delle forze belligeranti si veda Procacci 2016: 167-250.

18 Si veda inoltre la stampa della parabola "Il figliol prodigo" usata dalla Commissione Fonografica e allegata a PK 1324, *Lautarchiv*.

Spitzer giunse alla conclusione che all'interno dell' "italiano di guerra" (*Kriegsitalienisch*) fosse possibile individuare una "lingua del Lager" (*Lagersprache*) la quale tentava in modo più o meno efficace di aggirare i tabù (Spitzer 1920: 262, 281). I suoi risultati sembrano illustrare le funzioni del potere secondo Michel Foucault: il divieto non si limita a reprimere, ma piuttosto comporta lo sviluppo ampio e capillare di pratiche discorsive alternative. Spitzer osserva giustamente che i confini fra linguaggio segreto e linguaggio poetico erano fluidi! (cfr. Spitzer 1920: 17n.; 285n.). Naturalmente ciò che sfuggiva alla censura non poteva venire sistematizzato: con ogni probabilità, sosteneva lo stesso Spitzer, c'era una quantità molto maggiore di "Hungerklagen" che si mimetizzavano nell'immaginario, nei motti di spirito e nei giochi di parole, rimanendo inaccessibili ai censori per ragioni culturali (cfr. Spitzer 1920: 252).

Spitzer strutturò principalmente in base a temi tematici (*Leitmotive*) e alle loro molte variazioni la presentazione del *corpus* parziale che aveva costruito, pur operando un distinguo fra l'uso di tecniche di denominazione (*Benennungstechniken*) e il ricorso a figure retoriche. Cominciò quindi con gli "occultamenti" (*Verhüllungen*) della parola *fame* in molteplici giochi di parole, nomi e personificazioni (ad esempio "Signora Fame" e "Luigi Amato") e con i riferimenti ad essa all'interno di nomi di luoghi e indirizzi, includendo un capitolo sulla sua eufemizzazione attraverso il termine *appetito* e derivati. A seguire elencò una serie di attestazioni dei singoli motivi chiamati a sostituire il termine proibito, ordinandoli secondo categorie fra le quali troviamo: stati corporei, paesaggi, vento e aria, malattie, musica, animali e articoli di consumo. A Spitzer sembrò così possibile dimostrare che in molte lettere le parole *musica* e *suonare* venissero utilizzate per indicare la fame (cfr. Spitzer 1920: S. 279) e che il termine musicale "fa" venisse inteso come un'abbreviazione della medesima parola: i prigionieri scrivevano alle loro case che nei Lager c'era molta musica e che questa veniva suonata principalmente nella tonalità di "fa" (Spitzer 1920: 30). La sua raccolta di motivi stilistici sembra prefigurare il delinearsi di una storia culturale, ma senza approfondirla. La sistematicità che egli crede di disvelare viene costantemente compromessa e vanificata, tanto sul piano delle formule dei prigionieri da lui annotate quanto su quello delle sue stesse conclusioni.

Il canto di galera che Giuseppe Liotta intona nel *Lager* contiene altre due strofe oltre a quella sopra citata. Nella seconda compaiono le inferriate che il prigioniero non può oltrepassare, ma attraverso le quali può mandare il suo messaggio, esplicitato nella terza: egli si vendicherà dei propri nemici.

*Sti 'rati su di ferro e fannu cruci
e quann'era fora quantu nn'aveva amici*

*quann'era fora quantu nn'aveva amici
ora l'amici mé sunu sti mura*

*Ma su pe sottu nesciu de sti galeri
de li nimici mei m'a vennigari
e su la sottu mi dici di no
moru nta sti galeri disperato¹⁹*

Traduzione:

*Queste grate sono di ferro e fanno croce
e quando ero fuori ne avevo di amici
quando ero fuori ne avevo di amici
ora i miei amici sono queste mura*

*Ma se per sorte esco da questa galera
mì devo vendicare dei miei nemici
e se la sorte mi dice di no
muoio dentro a questa galera, disperato*

Questo canto appassionato parla di uomo che si trova dietro le sbarre della prigione e che consegna al mondo esterno le proprie parole, i propri pensieri e sentimenti. Il messaggio di Liotta si accosta alla domanda di Loddo, il quale si rivolgeva agli uccelli per la loro facoltà di essere ambasciatori.²⁰ Mentre i messaggi sono in movimento, i corpi di questi uomini rimangono relegati dietro sbarre e recinti – sono stati sottratti alla vita sociale “normale” e possono solo ricordarla, vagheggiarla, appropriarsene nella scrittura e nel canto. Nel cantare e nell'esser prigionieri essi appaiono a loro volta uccelli in gabbia.

Lo stesso Spitzer osserva che le immagini e i riferimenti usati dai prigionieri non sono mai univoci e che le condizioni della prigionia e della fame vengono da loro messe in relazione con gli elementi più disparati. L'uccello si presenta di conseguenza come un'immagine polisemica: nelle lettere può essere metafora del prigioniero amato –

19 PK 1289/1, *Lautarchiv*, Giuseppe Liotta, seconda strofa del brano.

20 È molto signi cativa in questo senso una cartolina illustrata dal soldato Celeste Paoli e destinata alla sorella, pubblicata da Antonelli 2014. Il disegno, una rondine portante in bocca una stella alpina, è accompagnato dalla seguente dedica: “Parlo io uccello. Signorina. / Le porto questo or alpin / Che il suo fratello Celestin/ Raccolse coi bersalier/ Al campo ove si trova / per fare il suo dover. / E da esso riceva tanti baci.”.

egli stesso è un magro uccello in gabbia²¹ – o suggerire invece la similitudine di una creatura che becchetta “come un uccello”, mangiando dunque molto poco, magari raccogliendo giusto le briciole di ciò che è stato mangiato da altri. Ma un prigioniero italiano scriveva in una lettera indirizzata a Bologna: “*Se potessi diventare un uccello voro venire a posare sopra a la braccia di voi due Padre e Madre a raccontarvi i sogni, della tavola dove riposa quei ragazzini che nascono ogni otto o nove giorni. Vicino alla finestra.*” (cit. in Spitzer 1920: 276). Il “motivo del sogno”, constata Spitzer in una prospettiva linguistica, si lega in modo sincretico con quelli dell’uccello, del volo e, per estensione, del “volare alla finestra”. In quest’ultimo elemento, anomalo secondo il linguista, il volo viene infatti coniugato con l’immagine “tradizionale e molto usata” della finestra. Attraverso di essa l’uccello fa il suo ingresso nella casa. Egli annota: “*Kimmt a Vogerl’ geflogen, Setzt si nieder auf mein Fuß ...*” (Spitzer 1920: 276 n. 1). Tale riferimento sorprende, dal momento che questa canzone non esisteva in italiano. Lo studioso argomenta qui a sua volta in modo sincretico, mescolando le proprie associazioni mentali a quelle dei prigionieri. Spitzer chiamò in causa il suo stesso background culturale per tentare di spiegarsi quell’immagine al contempo rigogliosa e labirintica, intrecciando la figura dell’uccello come metafora della fame e quella dell’uccello come tramite di un messaggio. In tal modo egli replicava, al riparo della propria veste di scienziato, ciò che riteneva essere caratteristico della gente semplice.

Il testo e la melodia delle canzoni variavano attraverso il tempo, per quanto temi e motivi potessero rimanere inalterati nel contenuto. Così il brano citato da Spitzer veniva inteso come un canzone d’amore nel corso del diciannovesimo secolo, prima che si trasformasse in una canzone sul tema della separazione dalla madre nel ventesimo.

*Kimmt a Vogerl’ geflogen,
Setzt si nieder auf mein Fuß
Hat a Zetterl im Goschl
Und vom Diandl an’n Gruß.*²²

L’uccello arriva in volo da Vienna a Berlino e porta al protagonista un biglietto dell’amata. L’amato le restituisce un saluto ed un bacio attraverso lo stesso canale – in entrambe le direzioni l’uccello doveva avere con sé un biglietto o una lettera su cui trasportare la sua ambasciata.²³ Si tratta a tutti gli effetti di un piccione viaggiatore,

21 “L’uccello diviene immagine del prigioniero stesso [...]” (*Der Vogel wird das Bild für den Kgf. selbst*) (Spitzer 1920: 219). Cfr. nel presente volume la lettura di Tamburini del brano “La capinera” nel quale l’uccello diviene, al contrario, un simbolo della libertà che la morale della gabbia insegna a rispettare (PK 1332/3, *Lautarchiv*, Sergio Cesari).

22 La prima trascrizione della canzone si trova nel brano teatrale “Die Wiener in Berlin”, scritto da Karl von Holtei nel 1824, per quanto essa fosse già nota in precedenza. Sesta strofa: “*Liebes Vogerl’ ieg weiter, / Nimm Gruß mit und Kuß! / Und i kann di nit begleit’n, / Weil i hier bleiben muss*” (cf. Holtei 1867: 121).

23 Nei decenni successivi il brano subì delle trasformazioni, almeno a livello testuale. Mentre nel 1824

in grado di portare il messaggio attraverso i contini geografici in modo più rapido e più con- denziale della posta a cavallo in uso al tempo. Questo messaggero può cantare, ma non parlare: potesse trasmettere il suo messaggio a parole non avrebbe bisogno di portare con sé della carta e ciò che vi sta scritto. Sono proprio le caratteristiche non-umane a renderlo un messaggero efficace: l'incapacità di parlare e la facoltà di volare. Gli uccelli oltrepassano in volo distanze geografiche e contini fra Stati, di- erenze sociali e regimi politici. Per queste ragioni essi furono i primi inviati della posta aerea ad attraversare i cieli.

*Uccelli che volate
avete visto il mio amore?
E che notizie mi portate?*

Fin dal Medioevo i piccioni viaggiatori erano usati, specialmente in tempo di guerra, per consegnare messaggi, e il loro utilizzo in contesti bellici continuò anche quando fu possibile ricorrere alla telegrafia.²⁴ Si calcola che durante la prima guerra mondiale furono inviati no a 100.000 messaggi tramite piccioni viaggiatori, fatto che naturalmente non poteva rimanere segreto: così venne reso noto già a partire dall'1 agosto 1914 che i volatili ritrovati nelle piccionaie del Reich e alla cui coda fosse assicurato un bossolo di alluminio che poteva contenere dispacci del servizio d'informazione militare, dovevano essere immediatamente consegnati.²⁵ Appositi memoriali vennero dedicati ai piccioni viaggiatori per i servizi resi alla patria.

La fantasia del volo, inteso anche in quanto facoltà di attraversare indisturbati i fronti di guerra, era estremamente presente nelle menti dei soldati di tutti gli eserciti, costretti a vivere e a morire fra gli spazi angusti delle trincee. La prospettiva aerea, privilegio degli aviatori e dei volatili, divenne una sorta di mito per coloro che la guerra aveva costretto all'immobilità.²⁶ Tale fantasia era forse presente in Giuseppe-

consisteva ancora di sei strofe le quali, a partire dalla seconda, riferivano della morte della madre, nel 1911 risultava ridotta a quelle conosciute e di- use ancora oggi, la prima e l'ultima della versione originale. Anche il contenuto di queste ultime era in parte mutato: il messaggio non veniva più dall'amata lontana, ma dalla madre stessa. Così si trasformò da una canzone d'amore a una per bambini: "Kommt ein Vogel gegen, / setzt sich nieder auf mein' Fuß, / hat ein' Zettel im Schnabel, / von der Mutter ein' Gruß // Lieber Vogel, / eige weiter, / nimm ein Gruß mit und ein Kuss, / denn ich kann dich nicht begleiten, / weil ich hier bleiben muss" (Testo tratto da Weber-Kellermann: 100). La versione contenente il saluto della madre è attestata già nei primi anni del ventesimo secolo (cfr. Lewalter 1911).

24 I piccioni viaggiatori erano già stati usati nell'antichità per consegnare la posta in volo. Per una storia culturale del piccioni viaggiatori cfr. Hoffmann 1963. Essi vennero inoltre impiegati per la fotografia aerea. In proposito cfr. Degiorgis - Solomon (a cura di) 2017.

25 Per la relativa documentazione si veda: "Bekanntmachung: Die zum militärischen Nachrichtendienst eingesetzten Brieftauben [...]", 1.8.1914, online: <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN767057910&PHYSID=PHYS_0001&DMDID=DMDLOG_0001>.

26 Si veda in proposito Leed 2009.

pe Musachio quando, il 18 giugno 1918, venne registrato nell'Hotel *Stern* presso Kitzingen, nei dintorni del campo di prigionia militare di Hammelburg, all'interno del quale la Commissione Fonografa non era riuscita a trovare uno spazio adatto all'incisione sonora. Egli aveva trentaquattro anni, era originario di Ururi (Campobasso) e apparteneva alla minoranza italo-albanese degli Arberesh, insediata in diverse regioni dell'Italia meridionale. Fra le sue incisioni troviamo un brano nel quale l'identificazione con un nibbio levato nel cielo ha anche il significato esplicito di un'appartenenza etnica. La figura dell'uccello rapace (*quifti*) campeggia sulla bandiera dell'Albania, è presente in diverse leggende e racconti popolari di quel paese e ha un forte valore simbolico per gli albanesi d'Italia. Il brano cantato da Musachio è molto conosciuto presso le loro comunità:

*Një zot ishi varrejtur shtrëmbur ka dhrenjet e horës tija.
 Kë njari atëhera për të dila ka kazjuna le horën ku u le e vete us ka Lamerkë.
 Kishi të shoqen e di bijë: një gjalet i madhëz e një vajzete*

Traduzione:

*Era un bel giorno del mese di aprile, c'era un bel sole senza vento
 Ho alzato gli occhi al cielo e ho visto un nibbio italoalbanese come noi
 Mia piccola signora dimmi cosa hai, che piangi sempre e non ridi mai²⁷*

Attraverso le lettere e i canti dei prigionieri, la figura dell'uccello e il tema del volo si mostrano particolarmente fertili per indicare stati psicologici ed emotivi da un lato, forme di mediazione e di espressione vocale volte alla trasmissione di messaggi dall'altro.

Ciò che Spitzer ha estrapolato dalle lettere indirizzate dai prigionieri di guerra ai loro congiunti e annotato in base al proprio interesse linguistico di studioso non può avanzare alcuna pretesa di esaustività: non è probabilmente rappresentativo della realtà di ogni *Lager* e forse nemmeno della scelte espressive dei prigionieri di guerra in generale. Egli appare talmente ossessionato dal proprio compito da fantasticare su riferimenti alla fame in metafore talvolta molto lontane, ma allo stesso tempo numerose allusioni a quest'ultima sfuggivano certamente al suo controllo. Assumendo il suo punto di vista possiamo intuire solo parzialmente ciò che veniva pensato ed elaborato attraverso il linguaggio e l'uso di metafore. In ogni caso, le registrazioni sonore dei prigionieri di guerra funzionano diversamente dalla loro corrispondenza epistolare. Non solo vennero create in modo diverso, ma anche diversamente lette e ascoltate. Le lettere erano rivolte a parenti ed amici e venivano concepite per uscire dai confini del *Lager*. Le registrazioni sonore, al contrario, non erano destinate a raggiungere i

²⁷ PK 1327/2, *Lautarchiv*, Giuseppe Musachio. Traduzione a cura di Maria Luisa Pignoli.

congiunti o un qualche tipo di pubblico, dovevano bensì rimanere in prima istanza esclusivamente in mano agli studiosi. Le lettere venivano scritte per essere poi controllate dalla censura e Spitzer fa notare come i prigionieri, o almeno quelli fra loro che erano internati nei *Lager* da tempo, avessero ben chiaro che sarebbero state lette da estranei: “In ogni caso il prigioniero aveva chiara coscienza del fatto che la sua lettera sarebbe passata dalla censura e che quindi egli parlava di fronte a un pubblico più ampio: [...]” (Spitzer 1920: 258). Al contrario, i testi delle registrazioni venivano precedentemente concordati e trascritti insieme agli studiosi prima di essere eseguiti, con ogni probabilità non erano dunque soggetti a censura. Essa non era ritenuta indispensabile nella misura in cui quei testi non si sarebbero mai sottratti al potere discrezionale degli studiosi.

Non è stata ancora intrapresa una comparazione sistematica e completa fra i testi registrati e le lettere dei prigionieri. Appare comunque ragionevole pensare, anche nel caso delle incisioni sonore, a una forma in qualche modo pubblica di eloquio, a un modo di parlare diverso da quello proprio della sfera privata, rivolto quantomeno alla pluralità di soggetti presenti nello spazio al momento dell’incisione; dunque a una forma molto particolare di orazione. Chi cantava pubblicamente lo faceva diversamente da come avrebbe cantato per sé stesso, e chi cantava da prigioniero di guerra davanti a studiosi e apparecchi di incisione lo faceva diversamente che per l’amata, anche se intonava una canzone d’amore. Non sarà facile chiarire se e come i prigionieri di guerra comunicassero messaggi al di là del e oltre il testo, se ricorressero o meno a una qualche forma di codice. Gli uccelli a cui si riferivano i prigionieri potevano consegnare le proprie ambasciate con il proprio canto o portando con sé un biglietto. Nello stesso momento in cui i prigionieri cantavano e parlavano, un messaggio si imprimeva su un supporto materiale: sulla cera di un disco o di un cilindro. Quel biglietto, quell’iscrizione del canto o della parola fa sorgere la domanda se tali supporti non siano da considerare a loro volta come uccelli che salvano e veicolano un messaggio.

Possono gli uccelli volare attraverso il tempo? Nella mitologia antica è così: essi mediano fra la vita e la morte, fra il cielo e l’inferno, fra passato e futuro attraverso il presente, portando ambasciate non solo da altri luoghi, ma anche da altri tempi e da esseri umani che noi destinatari fortuiti non conosciamo. I dischi sonori sono come quegli uccelli, sorvolano i confini del presente nel quale vennero incisi e quelli della vita di chi vi lasciò il proprio canto. Le registrazioni erano indirizzate a linguisti e musicologi, alle istituzioni che essi rappresentavano e, attraverso questa deviazione, forse anche alla propria terra; al grammofono e al fonografo e così forse anche ad un pubblico più vasto. Certamente i messaggi non erano destinati a noi storici e storiche. Tuttavia i prigionieri possono aver coltivato il desiderio di lasciare una testimonianza

attraverso di essi; tuttavia noi li ascoltiamo, ritenendo sul senso che siamo in grado di ricostruirvi e su quale significato vogliamo invece attribuirvi oggi. Non si tratterà comunque della loro voce “autentica”, ma piuttosto di ciò che in essi, ancora una volta, saremo capaci di ascoltare. “Che notizie mi portate?” è anche la nostra domanda, rivolta agli uccelli e alle incisioni sonore.

(traduzione dal tedesco di Emilio Tamburini)

Fonti d'archivio citate

Lautarchiv della Humboldt Universität zu Berlin

- RegISTRAZIONI sonore dei prigionieri di guerra italiani e effettuate dalla *Königlich Preussische Phonographische Kommission* e rispettivi materiali cartacei.

Phonogrammarchiv dell'Ethnologisches Museum di Berlino

- RegISTRAZIONI sonore dei prigionieri di guerra italiani e effettuate dalla *Königlich Preussische Phonographische Kommission* e rispettivi materiali cartacei (Id. Nummer da VII W 922 a VII W 993, Phonogrammarchiv des Ethnologischen Museums – Phon. Komm.).
- Hermann Urtel, *Bericht über die Arbeiten der Preussischem-Phonographischen Kommission in den Kriegsgefangenenlagern. (Romanisch-baskische Abteilung)*, Hamburg, 20.2.1919, in *Mappe Phonographische Kommission: Unterlagen zur und Korrespondenzen der Phonographischen Kommission, u.a. Antworten der Mitglieder der auf eine Umfrage von Carl Stumpf Anfang 1919.*

Deutsches Historisches Museum di Berlino (DHM)

- Wilhelm Doegen, *Bericht über mein Wirken und Schaffen in der Preussischen Phonographischen Kommission*, Do2 98/2157, 29. Juli 1919, Berlin (Personenkonvolut Doegen, Rep XVIII / K1 / F4 / M5 (2)).
- Do2 98/2154, *Manuskript des ersten Kapitels der Autobiographie von Professor Doegen (mit Fotos)*, inviato in data 28.11.1967 dalla casa editrice Die Welt (Dr. Valeska Voß-Dietrich) alla Famiglia Blass (Personenkonvolut Wilhelm Doegen, Rep. XVIII / K1 / F4 / M1 (3)).

Riferimenti bibliografici

Almanach der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften (AKAW) 69, 1919, *Gemeinsame Phonogrammarchiv-Kommission, Tätigkeitsbericht über das Jahr 1918/19*, Wien
 Quinto Antonelli, 2014, *Storia intima della Grande guerra*, Donzelli editore, Roma

Serenella Baggio, 2016, *La guerra come grande esperimento sociale. L'occasione sociolinguistica di Leo Spitzer*, in Serenella Baggio (a cura di), *Memoria della guerra. Fonti scritte e orali al servizio della storia e della linguistica*, Università degli studi di Trento

Serenella Baggio, Gerda Lechleitner e Christian Liebl (a cura di), 2017, *Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences. The Complete Historical Collections 1899-1950. Series 17/6: Recordings from Prisoner-of-War Camps, World War I -Italian Recordings*, Austrian Academy of Sciences Press, Vienna

Bekanntmachung: Die zum militärischen Nachrichtendienst eingesetzten Briefftauben ..., 1.8.1914, online su: <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN767057910&PHYSID=PHYS_0001&DMDID=DMDLOG_0001>

Margit Berner, Anette Ho mann, Britta Lange, 2011, *Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot*, Philo ne arts, Hamburg.

Marie Luise Bott, 2010, *Mittelalterforschung oder moderne Philologie?*, in Heinz-Elmar Tenorth, *Geschichte der Universität Unter den Linden (1810-2010)*, Band 4, Akademie Verlag, Berlin, pp. 339-392.

Piero Cavallari e Antonella Fischetti, 2014, *Voci della vittoria. La memoria sonora della Grande Guerra*, Donzelli Editore, Roma

Nicolò Degiorgis e Audrey Solomon, (a cura di), 2017, *The Pigeon Photographer*, Rorhof, s.e., Bolzano

Wilhelm Doegen, 1921, *Kriegsgefangene Völker. Vol. 1: Der Kriegsgefangenen Haltung und Schicksal in Deutschland*, Verlag f r Politik und Wirtschaft, (in collaborazione con Theodor Kappstein, pubblicazione a cura del Ministero del *Reichswehr*), Berlin

Wilhelm Doegen (a cura di), *Unter fremden Völkern. Eine neue Völkerkunde*, Otto Stollberg Verlag f r Politik und Wirtschaft, Berlin

Hans Ulrich Gumbrecht, 2001, *Leo Spitzers Stil*, Narr, T bingen

- Andreas Hiepko, 2006, *The POW Camp as Language Laboratory. Leo Spitzer's Epistolary Research*, in Conference *The Shape of Experiment*, Berlin, 2-5 June 2005, Max Planck Institut für Wissenschaftsgeschichte, Preprint 318, Berlin, pp. 153-163
- Anette Hömann, 2014, *Echoes of the Great War: The Recordings of African Prisoners in the First World War*, in «Open Arts Journal», Issue 3, pp. 9-23
- Hilmar Hömann, 1963, *Tauben, reisende Boten: Kulturgeschichte und Sport der Brieftaube*, Lange Verlag, Duisburg
- Karl von Holtei, 1867, *Die Wiener in Berlin* in «Theater», Vol 2, Trewendt, Breslau
- Bernhard Hurch, 2006, *[(Die Suche nach dem Stil) als Text]: Diskursanalytisches zu Gumbrechts Spitzer Buch*, in «Romanische Forschungen», 118, pp. 351-355
- Sven Ködel, 2014, *Die Enquete Coquebert de Montbret (1806-1812). Die Sprachen und Dialekte Frankreichs und die Wahrnehmung der französischen Sprachlandschaft während des Ersten Kaiserreichs*, University of Bamberg Press, Bamberg
- Britta Lange, 2013, *Die Wiener Forschungen an Kriegsgefangenen 1915-1918. Anthropologische und ethnografische Verfahren im Lager*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Band 17, Wien, online su <<http://hw.oeaw.ac.at/7084-6inhalt?frames=yes>>
- Britta Lange, 2017, *Archive, Collection, Museum: On the History of the Archiving of Voices at the Sound Archive of the Humboldt University*, in «Journal of Sonic Studies», online su <<https://www.researchcatalogue.net/view/326465/326466>>
- Eric Leed, 2009, *No Man's Land. Combat and Identity in World War I*, Cambridge University Press, Cambridge
- Johann Lewalter, 1911, *Deutsches Kinderlied und Kinderspiel. In Kassel aus Kindermund in Wort und Weise gesammelt. Mit einer wissenschaftlichen Abhandlung von Georg Schläger*. Viector, Kassel
- Roberto Leydi, 2008, *L'altra musica. Etnomusicologia*, LIM Editrice, Milano

Ignazio Macchiarella, 2016, *Voci catturate: a proposito di alcune registrazioni di canti di prigionieri italiani della grande guerra*, in Serenella Baggio (a cura di), *Memoria della guerra. Fonti scritte e orali al servizio della storia e della linguistica*, Università degli studi di Trento, Trento, pp. 75-96

Giovanna Procacci, 2000, ried. 2016, *Soldati e prigionieri italiani della Grande Guerra*, Bollati Boringhieri, Torino

Georg Sch nemann, 1923, *Das Lied der deutschen Kolonisten in Russland – mit 434 in deutschen Kriegsgefangenenlagern gesammelten Liedern*, Sammelbände f r vergleichende Musikwissenschaft 3, M nchen

Leo Spitzer, 1920, *Die Umschreibungen des Begriffs >Hunger< im Italienischen. Eine stilistisch-onomasiologische Studie auf Grund von unveröffentlichtem Zensurmaterial*, in *Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie* 63, Verlag Max Niemeyer, Halle

Leo Spitzer, 1921, *Italienische Kriegsgefangenenbriefe: Materialien zu einer Charakteristik der volkstümlichen italienischen Korrespondenz*, Peter Hanstein Verlag, Bonn

Emilio Tamburini, 2016, *Voci dalla prigionia: le registrazioni sonore dei prigionieri di guerra italiani al Lautarchiv della Humboldt-Universität*, in «Le Carte e la Storia, Rivista di storia delle istituzioni», 2, pp. 175-184

Hermann Urtel, 1925, *Romanische Völker*, in Wilhelm Doegen (a cura di), *Unter fremden Völkern. Eine neue Völkerkunde*, Otto Stollberg Verlag f r Politik und Wirtschaft, Berlin, pp. 338-350

Laura Vanelli, 2014, *Nota linguistica*, in Leo Spitzer, *Lettere di prigionieri di guerra italiani, 1915-1918*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 295-306

Ingeborg Weber-Kellermann, 1997, *Das Buch der Kinderlieder*, Schott, Mainz

IGNAZIO MACCHIARELLA
EMILIO TAMBURINI

Introduzione

Buste contenenti i dischi sonori

I materiali presentati nelle pagine seguenti sono certamente straordinari nel senso pieno del termine. Si tratta infatti di un nutrito *corpus* di registrazioni sonore di voci di soldati italiani della Grande Guerra detenuti nei campi di prigionia tedeschi. Realizzate fra il marzo e l'agosto del 1918, al momento costituiscono le più antiche testimonianze sonore dirette di "italiani comuni", ossia non di politici o cantanti professionisti, ma di contadini, muratori, panettieri, eccetera.

Frutto del lavoro della *Königlich Preussische Phonographische Kommission*, una équipe di ricerca direttamente finanziata dal Kaiser Wilhelm II, tali registrazioni fanno parte di una collezione più ampia, realizzata da un gruppo di linguisti, musicologi ed etnologi tedeschi. Seguendo le metodologie di ricerca del tempo, tali studiosi si proponevano l'obiettivo di raccogliere, attraverso le voci dei prigionieri, elementi sulla lingua, la musica, la cultura dei popoli i cui eserciti combattevano contro la *Vierbund* (quadruplici alleanza).

Per lungo tempo l'intera collezione, la quale comprende più di duemilacinquecento incisioni sonore fra cilindri di cera e dischi grammofonici, è stata quasi del tutto trascurata dalla comunità scientifica, giacendo presso il *Phonogrammarchiv dell'Ethnologisches Museum* e il *Lautarchiv della Humboldt-Universität zu Berlin*, dove ancora oggi è conservata. La loro riscoperta si deve ad appositi progetti di valorizzazione e digitalizzazione promossi a partire dal 2007 da entrambe le istituzioni berlinesi.

Per quanto riguarda i materiali italiani, nel 2012 Ignazio Macchiarella otteneva l'accesso ai materiali italiani del *Phonogrammarchiv* grazie ad una cortese segnalazione della professoressa Susanne Ziegler, responsabile del progetto *Erschließung & Digitalisierung der Tonaufnahmen der Preussischen Phonographischen Kommission 1915–18* presso il medesimo archivio. Da qui un primo contributo introduttivo a tali materiali (Macchiarella 2016).

Nel 2015 Emilio Tamburini, nell'ambito delle attività di un master presso l'Istituto di *Kulturwissenschaft* della Humboldt-Universität zu Berlin, trovava i materiali italiani conservati presso il *Lautarchiv* della stessa università, iniziandone lo studio grazie alle indicazioni della dottoressa Britta Lange, al tempo co-direttrice di tale archivio. Anche in questo caso la ricerca si concretizzava in un primo saggio introduttivo (Tamburini 2016).¹ Dall'incontro on-line dei due autori scaturisce il volume che ha in mano il lettore in questo momento, frutto di una collaborazione che unisce storia culturale e

¹ Nel frattempo, una parte dei materiali del *Lautarchiv* è stata studiata dal punto di vista dialettologico da Stefano Bannò per la propria tesi magistrale in Filologia e critica letteraria, presso l'Università di Trento (tutor prof. Serenella Baggio): vedi Bannò 2016/17.

musicologia, sviluppata fra Berlino, Cagliari e Trento attraverso un costante scambio di dati e informazioni permesso dalla tecnologia informatica.

Il volume si propone innanzi tutto di mettere a disposizione il fondo relativo ai militari italiani nella sua interezza, raccolto nei quattro compact disc allegati.

Partendo dai le digitalizzati messi a disposizione dalle due istituzioni, comprendenti sia registrazioni audio, sia scansioni dei relativi documenti cartacei, il *corpus* è stato articolato operando una distinzione fra:

- a) canti monodici e a più voci (CD1)
- b) varianti della narrazione de *La parabola del figliol prodigo* (CD2)
- c) monologhi e altre espressioni vocali (CD 3)
- d) digitalizzazione di materiali cartacei (CD 4).

Tutti i le sonori sono stati oggetto di un leggero intervento di equalizzazione per migliorarne l'ascolto. Su indicazione degli autori, tale intervento, curato da Giuliano Michelini, ha conservato parte del fruscio e dei rumori di fondo originali, evitando così un collaterale effetto di attutimento della voce e soprattutto mantenendo il valore storico documentale delle fonti sonore. Nessun intervento è stato invece operato sulle scansioni dei materiali cartacei.

I testi dei due autori, frutto di una estesa attività di ricerca e analisi, rispecchiano i loro interessi scientifici. Ignazio Macchiarella propone un approfondimento sull'articolazione dei materiali musicali, soffermandosi sulle diverse tipologie cui possono rapportarsi i canti e le altre espressioni vocali, ragionando sulla forza documentale delle tracce sonore, capaci di evocare l'individualità di ciascun prigioniero nel suo dar corpo alla performance musicale o narrativa. Emilio Tamburini inquadra queste registrazioni dal punto di vista storico-culturale, da un lato esaminando le ragioni e le pratiche che furono alla base della loro realizzazione, dall'altro proponendo una riflessione sulla forza comunicativa della voce e sul *medium* dell'incisione sonora nel contesto specifico della prigionia di guerra.

I contenuti delle due trattazioni non esauriscono i relativi approcci disciplinari e si propongono piuttosto come tappe nella direzione di una più ampia indagine che dovrà chiamare in gioco altre competenze quali quelle linguistiche, antropologiche, dei *performing studies* e così via. Alcuni contatti e collaborazioni in tal senso sono stati già avviati e porteranno presto ad ulteriori contributi interdisciplinari. Gli autori sperano inoltre che si possano sviluppare altri studi, con diversi punti di vista e nuove iniziative di ricerca, partendo dall'integrità dei materiali sonori e cartacei qui messi a disposizione.

Questo volume è destinato in primo luogo agli addetti ai lavori. I due autori si augurano comunque che le voci dei militari contenute nei CD allegati entrino a far parte della memoria culturale italiana della Grande Guerra. La speranza in tal senso è che queste voci vengano conosciute ed ascoltate da un pubblico più ampio possibile, superando l'astrusità del primo impatto acustico per apprezzare il valore di testimonianza diretta del gruppo di militari italiani che le incise. Queste voci appartengono a loro, ragazzi di un secolo fa, per i quali la guerra (quella che avevano combattuto, ma forse qualunque guerra), come recita il verso di uno dei loro canti a più voci, *non è naturale*.

Ringraziamenti

La complessità e la varietà dei materiali sonori e cartacei ha fatto sì che i due autori abbiano maturato numerosi debiti di riconoscenza. In particolare, per l'aiuto nella individuazione delle varie tipologie musicali a cui si possono far risalire i diversi brani, Ignazio Macchiarella desidera ringraziare calorosamente (in ordine alfabetico) Mauro Balma, Corrado Barontini, Sergio Bonanzinga, Duilio Caocci, Raffaele Di Mauro, Pino Gala, Girolamo Garofalo, Francesco Giannattasio, Luca Lecis, Vincenzo Lombardi, Marco Lutz, Ilario Melandri, Daniela Mereu, Massimiliano Morabito, Mario Mureddu, Luigi Oliva, Alessandra Pasolini, Maria Luisa Pignoli, Giulio Paulis, Sebastiano Pilosu, Ignazio Putzu, Guido Raschieri, Valentino Santagati, Vincenzo Santoro, Domenico Torta, Giovanni Vacca, Salvatore Villani.

Un grazie speciale è indirizzato a Susanne Ziegler, già archivista presso il *Phonogrammarchiv*, Lars-Christian Koch, attuale direttore della stessa istituzione e Gerda Lechleitner del *Phonogrammarchiv* di Vienna.

Emilio Tamburini desidera ringraziare Céline Couson, Paula Hanitzsch, Irene Hilden e Marie Lührs, responsabili della gestione del *Lautarchiv* nel periodo in cui ha svolto la sua ricerca, per avergli messo a disposizione la loro preparazione e la loro disponibilità. Un accorato ringraziamento va inoltre all'istituto di *Kulturwissenschaft* della Humboldt-Universität zu Berlin e in particolare: al responsabile della consulenza agli studenti Holger Brohm per il suo prezioso sostegno; ai docenti Petra Löcher e Antonio Lucci, per averlo supportato e consigliato nel corso dei suoi studi.

I due autori insieme ringraziano:

Britta Lange (Humboldt-Universität zu Berlin), massima esperta delle registrazioni sonore e attuate nei campi di prigionia tedeschi nel contesto bellico e già co-direttrice del *Lautarchiv*, non solo per la sua qualificata prefazione al volume ma anche per le indicazioni, i consigli, il fruttuoso dialogo instaurato e per il continuo supporto.

Irene Hilden, per aver gentilmente messo a disposizione le fotografie e da lei scattate presso il *Lautarchiv* (frontespizi di *Prefazione, Introduzione, I materiali, I Compact Disc allegati*); le fotografie e sui frontespizi di *Sulle tracce della voce* e *La forza del suono* sono invece di Emilio Tamburini).


La *Staatsbibliothek zu Berlin*, per il materiale fotografico proveniente dal volume *Aus deutschen Kriegsgefangenenlagern*, 1915 (Krieg 1914/5059-1).

Un grazie speciale a Valter Colle, molto più che un editore, per l'attiva collaborazione all'intero progetto fin dalla prima telefonata.

Naturalmente questo lavoro non sarebbe stato possibile senza la disponibilità e la collaborazione del *Lautarchiv* della Humboldt-Universität zu Berlin e il *Phonogrammarchiv* dell'*Ethnologisches Museum* di Berlino. Entrambe le istituzioni, oltre a mettere a nostra disposizione i materiali già digitalizzati, hanno fornito una preziosa assistenza alla nostra ricerca: ad entrambe le istituzioni e ai rispettivi rappresentanti, Sebastian Klotz e Ricarda Kopal, vanno i più sentiti ringraziamenti degli autori.

IGNAZIO MACCHIARELLA
EMILIO TAMBURINI

I materiali



Dischi in gommalacca ordinati in
base alla segnatura, *Lautarchiv*

I materiali contenuti in questo volume provengono da un'eccezionale campagna di documentazione linguistico-musicale realizzata nei campi di prigionia tedeschi durante la prima guerra mondiale. Nello specifico si tratta delle registrazioni sonore e dei documenti cartacei, relativi a prigionieri italiani, che vengono integralmente riportati nei quattro CD allegati.

Raggruppati ed editi qui per la prima volta, tali materiali provengono da due diversi archivi berlinesi: il *Lautarchiv*, dove si conserva la grande maggioranza delle incisioni, effettuate su dischi grammofonici e accompagnate da un articolato corpus di documenti cartacei; e il *Phonogrammarchiv* che raccoglie una ventina di documenti incisi su cilindri di cera, con un ristretto numero di fogli costituiti da appunti a mano, spesso di difficile lettura, quando non indecifrabili.

I materiali sonori di quest'ultimo archivio sono costituiti esclusivamente da canti; quelli del *Lautarchiv*, oltre ai canti, contengono narrazioni e altre espressioni verbali. La genesi dei due fondi è però unitaria e risale all'attività della Regia Commissione Fonografica Prussiana (*Königlich Preußische Phonographische Kommission*) nei campi di prigionia militare in Germania.¹

Nel complesso si tratta delle voci di quarantadue prigionieri militari provenienti da quindici regioni: Calabria, Campania, Emilia, Friuli, Lazio, Liguria, Lombardia, Piemonte, Puglia, Romagna, Sardegna, Sicilia, Toscana, Umbria, Veneto con l'aggiunta di un *arbëresh* del Molise.

Questo totale comprende anche il bolognese Celso Fonelli delle cui registrazioni, andate perdute, si conservano i materiali cartacei presso il *Lautarchiv*; e il siciliano Perez, il cui nome di battesimo è ignoto e del quale rimangono solo due brevi tracce sonore presso il *Phonogrammarchiv*. È anche possibile che altri prigionieri sconosciuti abbiano preso parte all'esecuzione dei brani a più voci. In un caso particolare, brano Phon. Komm. 890/2, « or di pompelm», [stornello], l'attribuzione non sembra certa e non potrebbe trattarsi di un altro militare, anonimo.

I materiali sonori

Per facilitare la consultazione, ma anche per mettere in risalto l'individualità dei prigionieri, abbiamo scelto di presentare i diversi materiali con riferimento al loro nome, disponendo la raccolta in ordine alfabetico secondo il loro cognome.

¹ Per notizie più precise riguardo alla storia della loro produzione e conservazione si veda il saggio di Emilio Tamburini.

Per ciascun prigioniero riportiamo l'elenco dei materiali che lo riguardano, specificando l'archivio di provenienza e la relativa segnatura: la sigla PK (*Phonographische Kommission*) si riferisce ai materiali del *Lautarchiv*, mentre Phon. Komm. a quelli del *Phonogrammarchiv*.

All'interno di tale elenco, così come nei CD allegati, la suddivisione dei materiali proposta rispecchia quella emersa dalla digitalizzazione e attuata dai rispettivi archivi. Nel caso dei materiali del *Phonogrammarchiv* abbiamo ritenuto opportuno aggiungere alla segnatura originaria un numero da 1 a 3, per indicare l'ordine dei brani all'interno del supporto.

Nei materiali del *Lautarchiv*, nettamente più abbondanti, un numero a quattro cifre corrisponde a ogni disco, il quale può contenere uno o più brani a seconda della durata.² La digitalizzazione ha dato però origine a una traccia sonora per ogni singolo brano. I brani digitalizzati provenienti da uno stesso disco condividono quindi di norma la stessa segnatura, con l'aggiunta di un numero distintivo preceduto dal segno /. Ad esempio, al disco segnato come PK 1293 corrispondono due tracce audio diverse, qui indicate come PK 1293/1 e PK 1293/2.

La progressione numerica delle segnature originali del *Lautarchiv* rispecchia l'ordine cronologico in cui le registrazioni sono state effettuate sul campo.

In molti casi i singoli prigionieri hanno partecipato a più di una sessione di registrazione, incidendo brani diversi su dischi diversi o, in casi più rari, il medesimo brano su disco e su cilindro. Tra i materiali del *Lautarchiv*, alle registrazioni dei brani cantati si accompagna sovente l'incisione della recitazione dei relativi testi verbali proposti dal medesimo esecutore.

Fra le tracce audio abbiamo qui distinto le seguenti tipologie:

- Canti solisti
- Recitazioni del testo dei canti solisti
- Canti a più voci
- Narrazioni
- Liste di frasi o di numeri o altro

Per ciascuna traccia audio riportiamo l'incipit del testo fra virgolette, cui segue, se presente, il titolo del brano, in corsivo, così come viene indicato nella scheda personale dell'esecutore o nell'incisione stessa. Nel caso il brano sia da noi conosciuto con altro titolo, questo è riportato fra parentesi quadre.

² Alcuni brani sono stati divisi già in sede di incisione per ragioni di durata o a causa di ripetizioni ed errori dell'esecutore. Per questo vi sono dei casi in cui l'incipit e la conclusione di uno stesso brano si trovano su due dischi, contrassegnati quindi con segnature differenti.

Per quanto riguarda le tipologie delle espressioni musicali proposte dai diversi esecutori si rimanda alle osservazioni contenute nel saggio di Ignazio Macchiarella.

I materiali cartacei

Tutti materiali cartacei sono stati scansionati ad alta definizione rispettivamente dal *Lautarchiv* e *Phonogrammarchiv* e vengono qui integralmente riprodotti nel CD4.

Le carte del *Phonogrammarchiv* sono costituite da una serie di appunti asistemati su quaderno e non sono catalogate in relazione alle singole incisioni. I dati sui prigionieri coinvolti e sulle espressioni musicali sono comunque reperibili tra i materiali del *Lautarchiv* dal momento che, con una sola eccezione, si tratta dei medesimi prigionieri e in alcuni casi anche dei medesimi brani.

I materiali cartacei del *Lautarchiv* sono qui indicati con la segnatura originale del disco a cui si riferiscono, alla quale abbiamo aggiunto una lettera minuscola per distinguerli. Ad esempio, i documenti relativi al disco PK 1293 sono qui contrassegnati come PK 1293(a), PK 1293(b) e PK 1293(c).

La serie di documenti cartacei allegati a ogni disco si compone di una scheda personale (*Personalbogen*) dell'esecutore in due versioni, una compilata a mano e una battuta a macchina, e di un numero variabile di trascrizioni dei brani.³ Queste ultime si trovano qui elencate in relazione al brano o ai brani a cui si riferiscono. Fra esse distinguiamo:

Trascrizioni dialettali realizzate a mano dai prigionieri che le hanno eseguite
 Trascrizioni realizzate a mano dall'addetto all'incisione in alfabeto fonetico
 Trascrizioni realizzate a mano dall'addetto all'incisione in italiano standard
 Altri documenti cartacei di carattere sporadico

Dalle schede personali riportiamo le informazioni che ci sono sembrate più rilevanti riguardo l'identità degli esecutori e il contenuto delle incisioni. Tali informazioni sono riportate in traduzione italiana a cura di Emilio Tamburini. I casi in cui le schede contengano termini in italiano, come accade di frequente a proposito della scolarizzazione o dell'attività lavorativa, vengono evidenziati con [sic].

³ In alcuni casi è stato possibile integrare le informazioni biografiche con dati che abbiamo raccolto sul campo, nei paesi di provenienza, fra gli eredi dei militari e/o gli uffici anagrafici civili o militari: tale integrazioni vengono riportate in note a piè di pagina. Emilio Tamburini ha in corso un apposito progetto di ricerca che si propone di raccogliere le testimonianze rimaste per ciascun militare presente nell'antologia e di presentare gli esiti del progetto in un futuro lavoro.

Riguardo agli esecutori, riportiamo dalle schede:

Cognome e nome
 Data e luogo di nascita⁴
 Grado di scolarizzazione
 Madrelingua
 Mestiere
 Note particolari

Riguardo all'incisione, riportiamo invece:

Luogo, data e ora
 Nome e cognome dell'addetto (*Fachmann*)
 Le osservazioni sulla qualità della voce (*Beschaffenheit der Stimme*) compilate dall'addetto, nella maggioranza dei casi Hermann Urtel, e dal Commissario tecnico (*Kommissar*), Wilhelm Doegen

Ulteriori avvertenze:

Abbiamo sottoposto le tracce audio messe a nostra disposizione dai due archivi berlinesi ad un intervento di restauro digitale.⁵ Pur considerando i rumori di fondo parte integrante del documento, nella sua peculiarità, abbiamo deciso di ridurne la portata, in maniera tale che la voce si stagliasse più chiaramente.

Di norma ad ogni disco del *Lautarchiv*, e quindi ad ogni segnatura, corrisponde una scheda personale a mano ed una a macchina. Nei numerosi casi in cui un singolo prigioniero abbia registrato più di un brano su dischi diversi, o parti di un medesimo brano su dischi differenti, si riscontra quindi la presenza di più schede personali seppur relative allo stesso prigioniero. In tali schede, le informazioni biografiche sono essenzialmente le stesse, mentre spesso differiscono le intestazioni e le note a fondo pagina.

4 Riportiamo i nomi delle località come sono annotati nelle schede personali, aggiungendo fra parentesi quadre eventuali correzioni/normalizzazioni. Nei casi in cui i prigionieri provengano da piccoli paesi riportiamo anche i nomi delle località maggiori di riferimento che essi stessi hanno indicato.

5 Tale intervento è stato effettuato da Giuliano Michelini (Woodhouse Music Studio, Udine) e si è concentrato sul miglioramento dell'intelligibilità del segnale audio considerato "buono" e significativamente cattivo, senza tuttavia intaccare il carattere storico delle registrazioni, includendo quindi parte del rumore sovrapposto al segnale musicale e da quest'ultimo non scindibile.

Vi sono inoltre delle schede personali che accorpano le informazioni relative a due prigionieri e ai brani da essi eseguiti nonostante si tratti di esecuzioni soliste e diverse tra di loro. Abbiamo scelto di segnalare e di riportare nel CD 4 tali schede due volte, in riferimento ad entrambi i prigionieri in esse menzionati. In questi casi sono comunque presenti di norma anche le schede individuali dei singoli prigionieri compilate a mano.

Come si vedrà, nel complesso dei documenti cartacei si riscontrano comunque diverse eccezioni rispetto a quanto in qui detto. Rinviano ad un futuro lavoro un approfondimento sistematico della questione ci siamo limitati ad evidenziare alcuni aspetti che ci sono sembrati di particolare rilievo.

I materiali sonori e cartacei contenuti nei quattro CD in allegato al presente volume sono destinati esclusivamente alla consultazione e allo studio. Per qualunque altro uso è necessario rivolgere una richiesta formale ai rispettivi archivi di provenienza.

GEORG [GIORGIO] AGNESE nato il 10/9/1895⁶ a Ponte D'Asio [Pontedassio], Porto Maurizio [Liguria]

Scolarizzazione: scuola elementare

Madrelingua: italiano

Mestiere: panettiere

Lautarchiv

PK 1293/1 «Evviva u vin da vinti». File audio. Testo recitato del canto

PK 1293/2 «Evviva u vin da vinti». File audio. Canto solista

PK 1293(a) Scheda personale (a mano)

PK 1293(b) Scheda personale (a macchina)

PK 1293(c) Trascrizione fonetica e in italiano

Registrato il 25 marzo 1918, nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn, baracca n. 3, camerata 1 c, ore 11.00

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: nessuno

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce malata, debole e roca, con scarsa consonanza.

BASILIO BELLI nato l'8 giugno 1880 a Pagano di Terni [Umbria]

Scolarizzazione: nessuna

Madrelingua: italiano

Mestiere: contadino

Lautarchiv

PK 1300/1 «Lo benedima lo ore di grano». File audio. Canto solista

PK 1300/2 «Lo benedima lo ori dar pero». File audio. Canto solista

PK 1300/3 «Faccete la ne...». File audio. Frammento di canto solista

PK 1300/4 «Faccete la ne...». File audio. Frammento di canto solista

PK 1300/5 «Faccete a la nestra se ci sei». File audio. Testo recitato del canto

PK 1300/6 «So' stato a Roma». File audio. Testo recitato del canto

PK 1300(a) Scheda personale (a mano)

⁶ Da ricerche anagrafe svolte da Emilio Tamburini, risulta che un tal Giorgio Agnese sia nato a Pontedassio in data 28/09/1893. Sono in corso approfondimenti in merito (vedi infra).

PK 1300(b)	Scheda personale (a macchina) in testa alla scheda è scritto: «Poiché molto agitato, perde il filo del canto in più occasioni»
PK 1300(c)	Trascrizione fonetica
PK 1300(d)	Trascrizione fonetica e in italiano con correzioni
PK 1300(e)	Trascrizione in italiano

Registrato il 25 marzo 1918, nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn, baracca n. 3, camerata 1c, ore 4:50

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: parlante incerto ma genuino

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce brillante e sottile con limitata consonanza, canta in falsetto.

Phonogrammarchiv

Phon. Komm 889/1 «Lo benedima lo orri dar pero». File audio. Canto solista

Registrato il 23 marzo 1918, nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn

Addetto: Georg Schlemm.

MICHELE BERTINO nato il 2 novembre 1892 a Valperga Canavese, Torino [Piemonte]

Scolarizzazione: scuola elementare

Madrelingua: italiano

Mestiere: calzolaio

In grado di suonare il clarinetto

Lautarchiv

PK 1288/1	«E così la polverina». <i>La polvere delle pulci: canzonetta canavesana</i> . File audio. Canto solista
PK 1288/2	«E così la polverina». <i>La polvere delle pulci: Canzonetta canavesana</i> . File audio. Testo recitato del canto
PK 1288(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1288(b)	Scheda personale (a macchina)
PK 1288(c)	Trascrizione fonetica e in italiano
PK 1288(d)	Trascrizione dialettale del prigioniero
PK 1288(e)	Seguito trascrizione dialettale del prigioniero

PK 1288(f)	Trascrizione fonetica e in italiano
PK 1288(g)	Altra trascrizione fonetica e in italiano
PK 1288(h)	Trascrizione in italiano con correzioni
PK 1288(i)	Trascrizione fonetica con correzioni

Registrato il 24 marzo 1918, nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn, baracca n.3, camerata 1c, ore 11:15

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: nessuno

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce debole e chiara con morbida consonanza.

PK 1302	«Un pare a l'avia du joi». [La parabola del gliol prodigo]. File audio. Narrazione
PK 1302(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1302(b)	Scheda personale (a macchina)
PK 1302(c)	Trascrizione fonetica
PK 1302(d)	Seguito trascrizione fonetica
PK 1302(e)	Inizio trascrizione dialettale del prigioniero
PK 1302(f)	Seguito trascrizione dialettale del prigioniero
PK 1302(g)	Conclusione trascrizione dialettale del prigioniero

Registrato il 25 marzo 1918, nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn, baracca n. 3, camerata 1c, ore 5:30

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: nessuno

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce molto debole.

FRANCESCO BOLOGNINI nato nel 1894 a Lecce [Puglia]

Scolarizzazione: ginnasio

Madrelingua: *agrylisch* [sic].⁷ Sa leggere e parlare italiano e francese

Mestiere: studente. Figlio di un medico

Lautarchiv

PK 1463	«N'ommo tenia doi ggghi». <i>Lu figghiu prodigu</i> , [La parabola del gliol prodigo]. File audio. Narrazione.
PK 1463(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1463(b)	Scheda personale (a macchina)
PK 1463(c)	Trascrizione fonetica
PK 1463(d)	Trascrizione dialettale del prigioniero
PK 1463(e)	Seguito trascrizione dialettale del prigioniero
PK 1463(f)	Conclusione trascrizione dialettale del prigioniero

Registrato l'8 agosto 1918, nel campo di prigionia di Merseburg, chiesa russa, cappella n. 4, ore 5: 35

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: bene

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce brillante e chiara, dalla distinta consonanza.

LUDWIG BONATI nato il 25 settembre 1894 a Mortara, Pavia [Lombardia]

Scolarizzazione: scuola elementare

Madrelingua: italiano. Sa parlare spagnolo

Mestiere: muratore. Ha vissuto in Argentina dai 17 ai 20 anni

Lautarchiv

PK 1306	«Un omo al gh'ava du jò». [La parabola del gliol prodigo]. File audio. Narrazione
PK 1306(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1306(b)	Scheda personale (a macchina)
PK 1306(c)	Trascrizione fonetica
PK 1306(d)	Seguito trascrizione fonetica
PK 1306(e)	Trascrizione dialettale del prigioniero
PK 1306(f)	Seguito trascrizione dialettale del prigioniero

⁷ Non è stato possibile individuare il significato di tale denominazione

Registrato il 24 marzo 1918, nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn, baracca n.3, camerata 1c, ore 6:40

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: bene

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce sufficientemente forte dalla soddisfacente consonanza.

PASQUALE BRESCIA nato l'8 aprile 1888 a Gioia del Colle, Bari [Puglia]

Scolarizzazione: scuola secondaria

Madrelingua: italiano

Vissuto a Trieste fino ai sei anni, in seguito anche in Svizzera (Canton Berna) e in Germania

Grado militare: maresciallo

Mestiere: meccanico

Sa parlare l'italiano, il francese, il tedesco e lo slavo; legge e scrive le prime tre lingue

Lautarchiv

PK 1287	«N'ommine teneva do' gli» [La parabola del figliol prodigo]. File audio. Narrazione
PK 1287(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1287(b)	Scheda personale (a macchina)
PK 1287(c)	Trascrizione dialettale del prigioniero
PK 1287(d)	Seguito trascrizione dialettale del prigioniero
PK 1287(e)	Trascrizione fonetica
PK 1287(f)	Frammento di trascrizione fonetica
PK 1287(g)	Trascrizione dialettale del prigioniero con correzioni
PK 1287(h)	Seguito trascrizione dialettale del prigioniero con correzioni [il foglio contiene alcuni disegni dello stesso Brescia]
PK 1287(i)	Contiene un testo verosimilmente in arabo

Registrato il 24 marzo del 1918 nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn, baracca n.3, camerata 1 c, ore 11:05

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: bene

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce media, forte e con sufficiente consonanza.

PK 1295	«Dic na volta ca nde tiempo du prim re de Cipro». [Novella dal Decameron di Boccaccio, prima giornata, nona novella]. File audio. Narrazione
PK 1295(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1295(b)	Scheda personale (a macchina)
PK 1295(c)	Trascrizione fonetica
PK 1295(d)	Frammento trascrizione fonetica
PK 1295(e)	Trascrizione dialettale del prigioniero con correzioni

Registrato il 25 marzo 1918 nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn, baracca n. 3, camerata 1 c, ora ignota

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: nessuno

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): nessuno.

Phonogrammarchiv

Phon. Komm 890/1	«Io pe' te vogh'i la not'». File audio. Canto solista
Phon. Komm 890/2	«Fior di pompelm»
Phon. Komm 890/3	«E uè chëmma Mari». File audio. Canto solista

Registrato nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn (senza data)

Addetto: Georg Sch nemann.

TOMASO BRUCATO circa 20 anni [1898] a Caltavuturo, Cefalù [Sicilia]

Scolarizzazione: *scuola element.* [sic]

Madrelingua: italiano e siciliano

Mestiere: *contadius* [sic]. Parla siciliano e italiano

Lautarchiv

PK 1334/1	«Sugnu ddutturi granni, famusu e granni». <i>Dutturi arriversa</i> . File audio. Narrazione
PK 1334/2	«Appena a acciu di la cantonera». <i>Lu focu di Muncile'</i> [Muncilebburu]. File audio. Narrazione
PK 1334(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1334(b)	Scheda personale (a macchina)
PK 1334(c)	Trascrizione fonetica e in italiano relativa a PK 1334/2
PK 1334(d)	Trascrizione dialettale del prigioniero relativa a PK 1334/2
PK 1334(e)	Trascrizione fonetica con correzioni relativa a PK 1334/2
PK 1334(f)	Altra trascrizione dialettale del prigioniero relativa a PK 1334/2

Registrato il 19 giugno 1918, nel campo di prigionia di Hammelburg aerodromo Kitzingen, in una stanza dell'Hotel Stern, ore 9:50

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: nessuno

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce brillante e nasale con consonanza poco distinguibile.

ARMANDO BRUSCHETTI nato il 30 gennaio 1892 a Roma [Lazio]

Scolarizzazione: *scuola elementare* [sic]

Madrelingua: romanesco

Mestiere: *empiegato* [sic] [impiegato] *postale*

Lautarchiv

PK 1282	«Un omo ca aveva du gli». [La parabola del gliol prodigo]. File audio. Narrazione
PK 1282(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1282(b)	Scheda personale (a macchina)
PK 1282(c)	Trascrizione fonetica
PK 1282(d)	Seguito trascrizione fonetica
PK 1282(e)	Trascrizione dialettale del prigioniero con correzioni
PK 1282(f)	Seguito trascrizione dialettale del prigioniero

Registrato il 23 marzo 1918, nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn, baracca n. 3, camerata 1c, ore 6:30

Addetto: Hermann Urtel

Commenti: nessuno.

PK 1281/1	«Chi dice che so' un prepotente». <i>Gigetto er bullo</i> (con nale cantato «A acciat'a la nestra sganganata»). File audio.
PK 1281/1(a)	Scheda personale di Bruschetti e Luigi Giacobbi [i dati si riferiscono solamente a Bruschetti] (a mano)
PK 1281/1(b)	Scheda personale di Bruschetti e Luigi Giacobbi (a macchina)
PK 1281/1(c)	Trascrizione dialettale del prigioniero
PK 1281/1(d)	Trascrizione fonetica e in italiano
PK 1281/1(e)	Seguito trascrizione fonetica e in italiano

PK 1281/1(f)	Altra trascrizione fonetica e in italiano
PK 1281/1(g)	Seguito altra trascrizione fonetica e in italiano
PK 1281/1(h)	Trascrizione fonetica con correzioni

Registrato il 23 marzo 1918, nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn, baracca n.3, camerata 1c, ore 6:15

Addetto: Hermann Urtel

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce forte con morbida consonanza.

KARL [CARLO] CAPELLI nato il 23 ottobre 1893 a Vogera [Voghera] Pavia [Lombardia]

Scolarizzazione: scuola elementare

Madrelingua: italiano

Mestiere: sarto

Lautarchiv

PK 1294/3	«El maggio è'l mes di or». <i>Mourir in mez ai four</i> . File audio. Testo recitato del canto
PK 1294/4	«El maggio è'l mes di or». <i>Mourir in mez ai four</i> . File audio. Canto solista
PK 1294/3(a)	Scheda personale di Capelli e Joseph Molossi [i dati si riferiscono solamente a Capelli] (a mano)
PK 1294/3(b)	Scheda personale di Capelli e Joseph Molossi (a macchina)
PK 1294/3(c)	Trascrizione fonetica e in italiano

Registrato il 25 marzo 1918, nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn, baracca n. 3, camerata 1 c, ore 11:30

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: bene

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce media, rauca e con sufficiente consonanza.

PK 1305	«Un om al gh'aviva du jo». [La parabola del gliol prodigo]. File Audio. Narrazione
PK 1305(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1305(b)	Scheda personale (a macchina)

PK 1305(c)	Trascrizione fonetica
PK 1305(d)	Seguito trascrizione fonetica
PK 1305(e)	Trascrizione dialettale del prigioniero
PK 1305(f)	Seguito trascrizione dialettale del prigioniero
PK 1305(g)	Ulteriore seguito trascrizione dialettale del prigioniero
PK 1305(h)	Conclusione trascrizione dialettale del prigioniero
PK 1305(i)	Testo anomalo del prigioniero di difficile lettura [si distinguono versi di protesta per la guerra]

Registrato il 24 marzo 1918, nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn, baracca n. 3, camerata 1 c, ore 06:30

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: bene

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce media, rauca e con sufficiente consonanza.

SERGIO CESARI [CESARE] nato il 2 dicembre 1898 a Consandolo, Portomaggiore [Romagna]

Scolarizzazione: scuola popolare

Madrelingua: *italiano (Ferrarese)* [sic]

Mestiere: contadino

Lautarchiv

PK 1313	«Un. Stan chi al racolt le sta bon». File audio. Frasi recitate: sequenza di numeri da 1 a 25
PK 1313(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1313(b)	Scheda personale (a macchina)
PK 1313(c)	Trascrizione fonetica
PK 1313(d)	Seguito trascrizione fonetica
PK 1313(e)	Ulteriore seguito trascrizione fonetica
PK 1313(f)	Conclusione trascrizione fonetica
PK 1313(g)	Trascrizione dialettale del prigioniero
PK 1313(h)	Seguito trascrizione dialettale del prigioniero
PK 1313(i)	Seguito trascrizione dialettale del prigioniero
PK 1313(l)	Conclusione trascrizione dialettale del prigioniero

PK 1314	«Ventiot. Un turdas e un meral i cantava sul tili». File Audio. Frasi recitate: sequenza di numeri da 25 a 60 (si vedano le trascrizioni dei testi ai nn. PK 1313/e-i)
PK 1314(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1314(b)	Scheda personale (a macchina)

Registrato il 17 giugno 1918, nel campo di prigionia di Hammelburg, aerodromo Kitzingen, camera dell'Hotel Stern, ore 3:00 (PK 1313) e 5:00 (PK 1314)

Addetto: Freidrich Sch rrr

Commento dell'addetto: ottima registrazione, solo alcuni errori isolati (con riferimento a PK 1313)

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce media, scura e con sufficiente consonanza.

PK 1331	«Un oman l'aveva du fjo». [La parabola del gliol prodigo]. File audio. Narrazione
PK 1331(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1331(b)	Scheda personale (a macchina)
PK 1331(c)	Trascrizione fonetica
PK 1331(d)	Seguito trascrizione fonetica
PK 1331(e)	Trascrizione dialettale del prigioniero
PK 1331(f)	Seguito trascrizione dialettale del prigioniero

PK 1332/1	«In ven a questo ob». [Seguito de La parabola del gliol prodigo]. File audio. Narrazione
PK 1332/2	«Un urganin al sona par la strada». File audio. Recitazione poesia
PK 1332/3	«Guarda mama al che bel capinera». File audio. Filastrocca
PK 1332/4	«Ah ... com' sum cuntent». File audio. Recitazione
PK 1332/5	«Un, du, tri». [Sequenza di numeri dall'1 in poi]. File audio. Frasi recitate, sequenza di numeri
PK 1332(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1332(b)	Scheda personale (a macchina)
PK 1332(c)	Trascrizione fonetica e in italiano relativa a PK1332/2-3
PK 1332(d)	Trascrizione dialettale del prigioniero relativa a PK1332/2-3
PK 1332(e)	Trascrizione dialettale del prigioniero relativa a PK1332/4
PK 1332(f)	Trascrizione fonetica e in italiano relativa a PK1332/4
PK 1332(g)	Trascrizione fonetica (frammento) relativa a PK1332/5

Registrato il 19 giugno 1918, nel campo di prigionia di Hammelburg, aerodromo Kitzingen, camera dell'Hotel Stern, ore 08:30 (PK 1331) e 9:00 (PK 1332/1; PK 1332/2 PK 1332/3; PK 1332/4; PK 1332/5)

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: nessuno

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce media, scura e con sufficiente consonanza.

SALVATORE COTRONEO [O COTTRONEO] nato il 24 dicembre 1898 ad Anoja, Cinquefrondi – Palmi, Reggio Calabria [Calabria]⁸

Scolarizzazione: *scuola elementare* [sic]

Madrelingua: *calabrese* [sic]

Mestiere: *muratore* [sic]

Lautarchiv

PK 1283/1	«Mamma lu zitu passa e fa pa'-pa'». [Lu zitu]. File audio. Canto solista
PK 1283/2	«E vorrà ca pisci d'oru tu divintassi». [Pisci d'oro] (frammento). File audio. Canto solista
PK 1283/3	«E vorrà ca pisci d'oru tu divintassi». [Pisci d'oro]. File audio. Testo recitato del canto
PK 1283(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1283(b)	Scheda personale (a macchina)
PK 1283(c)	Trascrizione fonetica e in italiano relativa a PK 1283/2
PK 1283(d)	Trascrizione fonetica e in italiano relativa a PK 1283/1
PK 1284/1	«Lu pecuraru di la Puglia veni». File audio. Canto solista
PK 1284/2	«Lu pecuraru di la Puglia veni». File audio. Testo recitato del canto
PK 1284/3	«Oi farfariello». File audio. Canto solista
PK 1284/4	«Oi farfariello». File audio. Testo recitato del canto
PK 1284(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1284(b)	Scheda personale (a macchina)
PK 1284(c)	Trascrizione fonetica e in italiano relativa a PK 1284/1
PK 1284(d)	Trascrizione fonetica e in italiano relativa a PK 1284/2

⁸ Alcune informazioni biografiche su questo militare sono state raccolte da Emilio Tamburini e presentate nel saggio più avanti.

Registrato il 24 marzo 1918, nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn, baracca n. 3, camerata 1 c, ore 9:00 (PK 1283) e 9:50 (PK 1284)

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: molto bene (con riferimento a PK 1283)

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce forte con consonanza morbida (con riferimento a PK 1283).

Phonogrammarchiv

Phon. Komm. 888/1 «Lu picuraru di la Puglia veni». File audio. Canto solista

Phon. Komm. 888/2 «Oi farfariello e zicchetellà». File audio. Canto solista

Phon. Komm. 892/2 «E vuorrà chi pisci d'oro tu diventasti». [Pisci d'oro]. File audio. Canto solista

Registrato nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn (senza data).

ARMANDO DIAMBRI nato a Novellano, Villa Minozza, Reggio Emilia [Emilia]

Scolarizzazione: *sc. elementare* [sic]

Madrelingua: dialetto e italiano

Mestiere: pavimentista di *parquet*

Lautarchiv

PK 1339/2 «Signori vojen pigiar 'a carozza miga» *Larringa del vetturino*. File audio. Monologo

PK 1339/3 «*Canzonetta Ženeise*. Pei paisi e pei villagi». File audio. Monologo

PK 1339/2(a) Scheda personale di Diambri e Carlo Ferro [i dati si riferiscono solamente a Diambri] (a mano)

PK 1339/2(b) Scheda personale di Diambri e Carlo Ferro (a macchina)

PK 1339/2(c) Trascrizione fonetica relativa a PK 1339/2

PK 1339/2(d) Trascrizione dialettale del prigioniero con correzioni relativa a PK 1339/2

PK 1339/2(e) Trascrizione dialettale del prigioniero con correzioni relativa a PK 1339/3

PK 1339/2(f) Trascrizione dialettale del prigioniero con correzioni relativa a PK 1339/3

PK 1339/2(g) Trascrizione fonetica e in italiano relativa a PK 1339/3

Registrato il 19 giugno 1918, nel campo di prigionia di Hammelburg, aerodromo Kitzingen, camera dell'Hotel Stern, ore 3:00

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: utilizzabile come esempio dialettale nonostante abbia cambiato residenza

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce scura e forte con sufficiente consonanza.

GIUSEPPE DI BARI nato nel 1881 a Massafra, Taranto [Puglia]

Scolarizzazione: scuola elementare

Madrelingua: pugliese

Mestiere: sellaio

Lautarchiv

PK 1464 «N'om teneva do gli». [La parabola del gliol prodigo]. File audio. Narrazione

PK 1464(a) Scheda personale (a mano)

PK 1464(b) Scheda personale (a macchina)

PK 1464(c) Trascrizione fonetica

PK 1464(d) Seguito trascrizione fonetica

Registrato l'8 agosto 1918, nel campo di prigionia di Merseburg, chiesa russa, cappella n. 4, ore 6:05

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: bene

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce chiara e profonda con chiara consonanza.

ALBINO DRESDA nato il 6 ottobre 1894 a Verona [Veneto]

Scolarizzazione: scuola elementare

Madrelingua: italiano

Mestiere: panettiere

Parla un po' di tedesco

Musicista e suonatore di tromba nel lager

Lautarchiv

PK 1292/1 «Eccole che le arriva». [Sul ponte di Bassano] File audio. Canto solista

PK 1292/2 «Eccole che le arriva». [Sul ponte di Bassano] File audio. Testo recitato del canto

PK 1292/3 «Un bel giorno andando a caccia». File audio. Canto solista

PK 1292/4 «Un bel giorno andando a caccia». File audio. Testo recitato del canto

PK 1292(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1292(b)	Scheda personale (a macchina)
PK 1292(c)	Trascrizione fonetica e in italiano relativa a PK1292/3, più frammento di un canto operaio non intonato
PK 1292(d)	Trascrizione fonetica e in italiano relativa a PK 1292/2, più ulteriori strofe del testo non cantate

Registrato il 25 marzo 1918, nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn, baracca n. 3, camerata 1 c, ore 10:15

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: bene

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce rauca e profonda con forte consonanza.

GIOVANNI DRUETTI nato il 17 febbraio 1892 a Rivarolo Canavese, Torino [Piemonte]

Scolarizzazione: *Scuola elementare* [sic]

Madrelingua: *Piemontese* [sic]

Mestiere: *Contadino*[sic]

Lautarchiv

PK 1461	«Un om a l'avia doi oi». [La parabola del gliol prodigo]. File audio. Narrazione
PK 1461(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1461(b)	Scheda personale (a macchina)
PK 1461(c)	Trascrizione fonetica
PK 1461(d)	Trascrizione dialettale del prigioniero
PK 1461(e)	Seguito trascrizione dialettale del prigioniero

Registrato l'8 agosto 1918, nel campo di prigionia di Merseburg, chiesa russa, cappella n. 4, ore 4:40

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: bene

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce scura e nitida con chiara consonanza.

CARLO FERRO nato il 2 dicembre 1896 a Salelanghe⁹, Priero [Piemonte]Scolarizzazione: *sc. element.* [sic]

Madrelingua: dialetto e italiano

Mestiere: *contadius* [sic]*Lautarchiv*

PK1339/1	«Adess cuntrè ancora qualcos». File audio. Narrazione
PK 1339/1(a)	Scheda personale di Ferro e Armando Diambri [i dati si riferiscono solamente a Ferro] (a mano)
PK 1339/1(b)	Scheda personale di Ferro e Armando Diambri (a macchina)
PK 1339/1(c)	Trascrizione dialettale del prigioniero
PK 1339/1(d)	Conclusione trascrizione dialettale del prigioniero

Registrato il 19 giugno 1918, nel campo di prigionia di Hammelburg, aerodromo Kitzingen, camera dell'Hotel Stern, ore 3:00

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: nessuno

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce chiara e debole con consonanza poco intellegibile.

CELSO FONELLI nato nel 1889 a Zola Predosa, Bologna [Emilia]Scolarizzazione: *scuola comunale Gesso* [sic]

Madrelingua: italiano

Mestiere: frenatore presso la ferrovia

Disco andato perduto: conteneva la narrazione in dialetto emiliano de *La parabola del figliol prodigo*

PK 1466(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1466(b)	Scheda personale (a macchina)
PK 1466(c)	Trascrizione fonetica
PK 1466(d)	Seguito trascrizione fonetica
PK 1466(e)	Trascrizioni dialettale del prigioniero con correzioni
PK 1466(f)	Seguito trascrizioni dialettale del prigioniero con correzioni

⁹ Da intendersi come abbreviazione del nome di paese "Sale delle Langhe", a circa sei chilometri da Priero.

Registrato il 9 agosto 1918, nel campo di prigionia di Merseburg, chiesa russa, cappella n. 4, ore 8:30

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: bene

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce forte e profonda con sufficiente consonanza.

MENTORE GALANTINI nato il 13 giugno 1893 a Fossoli, Carpi [Emilia]

Scolarizzazione: *scuola elementare* [sic]

Madrelingua: italiano – emiliano

Mestiere: *carrettiere* [sic]

Lautarchiv

PK 1328 «Un om al gh'a du fjol». [La parabola del gliol prodigo]. File audio. Narrazione

PK 1328(a) Scheda personale (a mano)

PK 1328(b) Scheda personale (a macchina)

PK 1328(c) Trascrizione fonetica

PK 1328(d) Trascrizioni dialettale del prigioniero

PK 1328(e) Foglio bianco con in centro la rima "Galantini Mentore"

PK 1328(f) Seguito trascrizione fonetica

PK 1329/1 «Ma al peder al dis contra» [La parabola del gliol prodigo. Seguito e breve ripetizione dell'inizio]. File audio. Narrazione (si veda la scheda relativa al n. PK1329/2 condivisa con Gino Quintavalla)

PK 1329/1a Scheda personale (a mano) di Galantini e Gino Quintavalla

PK 1329/1b Scheda personale (a macchina) di Galantini e Gino Quintavalla

Registrato il 18 giugno 1918, nel campo di prigionia di Hammelburg, aerodromo Kitzingen, camera dell'Hotel Stern, ore 4:50 (PK 1328) e 5:50 (PK 1329/1)

Addetto: Herman Urtel

Commento dell'addetto: bene (PK 1328)

Commento del Commissario (Wilhelm Doegen): voce scura e un po' debole con bastevole consonanza (PK 1328).

**CESARE GAMBA nato il 5 luglio 1889 a Bulciago, Missaglia - Como
[Lombardia]**

Scolarizzazione: *scuola elementare* [sic]

Madrelingua: dialetto e italiano

Mestiere. *pizzicaiolo. Wurstmacher* [sic]

Lautarchiv

PK 1337/2 «Un om el gh'ere du bagai». [La parabola del gliol prodigo]. File audio. Narrazione.

PK 1337/2(a) Scheda personale di Gamba e Pietro Testa (a macchina)

PK
1337/2(b) Trascrizione dialettale del prigioniero

PK 1337/2(c) Seguito trascrizione dialettale del prigioniero

PK
1337/2(d) Trascrizione fonetica

PK 1338/1 «E così andò el dal so pa'». [La parabola del gliol prodigo: seguito] File audio. Narrazione

PK 1338/2 «Un, dui, tri» [numerazione da uno a cento]. File audio

PK 1338/1(a) Scheda personale (a mano)

PK
1338/1(b) Scheda personale (a macchina)

Registrato il 19 giugno 1918 presso il campo di prigionia di Hammelburg, aerodromo Kitzingen, camera dell'Hotel Stern, ore 11:20

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: nessuno

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce scura e nasale, un po' congestionata, con morbida consonanza.

GIOVANNI GELOSA nato il 23 luglio 1895 a Milano [Lombardia]

Scolarizzazione: scuola secondaria

Madrelingua: italiano

Mestiere: dattilografo

PK 1301/1	«Un ffigel che scappà de casa. Un om el gh'aveva du jje». [La parabola del gliol prodigo]. File audio. Narrazione
PK 1301/2	«El fratel magiur el se arrabià». [Seguito de La parabola del gliol prodigo]. File audio. Narrazione
PK 1301(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1301(b)	Scheda personale (a macchina) [Accanto al titolo del brano è scritto: si interrompe]
PK 1301(c)	Trascrizione fonetica [indicazione lingua: <i>milanese della città</i> - sic]
PK 1301(d)	Seguito trascrizione fonetica
PK 1302(e)	Trascrizione dialettale del prigioniero
PK 1302(f)	Conclusione della trascrizioni dialettale del prigioniero [Al termine del testo, il militare scrive «Fine. Amen» e riporta la propria rima]

Registrato il 25 marzo 1918 a Limburg an der Lahn, baracca numero 3, camerata 1 c, ore 5:15

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: bene

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce debole con sufficiente consonanza.

LUIGI GIACOBBI nato il 5 dicembre 1895, a Roma [Lazio]

Scolarizzazione: *scuola elementare* [sic]

Madrelingua: romano di città

Mestiere: venditore

Lautarchiv

PK 1281/2	«Signor delegato mio non sono un assassino». <i>Il fattaccio</i> . File audio. Monologo
PK 1281/2(a)	Scheda personale di Giacobbi e Armando Bruschetti [i dati si riferiscono solamente a Giacobbi] (a mano)
PK 1281/2(b)	Scheda personale di Giacobbi e Armando Bruschetti (a macchina)
PK 1281/2(c)	Trascrizione in italiano
PK 1281/2(d)	Trascrizione fonetica

- PK 1281/2(e) Trascrizione in italiano di un frammento del testo (nell'intestazione compare il titolo *Monologo di un brigante romano*)
- PK 1281/2(f) Trascrizione dialettale del prigioniero
- PK 1281/2(g) Conclusione trascrizione dialettale del prigioniero (contiene frasi in francese in fondo al foglio, non comprensibile)

Registrato il 23 marzo 1918 a Limburg an der Lahn, baracca n. 3, camerata 1 c, ore 6: 15

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: bene

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce scura e forte con buona e sufficiente consonanza.

JOHANN GIANNINI nato il 14 novembre 1889 ad Agaro, Novara [Piemonte]

Scolarizzazione: scuola elementare

Madrelingua: italiano

Parla l'inglese e un po' di tedesco

Mestiere: contadino

Lautarchiv

- PK 1307 «E gh'era una mama». *Storia di un giovane*. File audio. Narrazione
- PK 1307(a) Scheda personale (a mano). Accanto al titolo è scritto «Il nale manca perché egli legge a fatica»

Registrato il 25 marzo 1918 presso il campo di prigionia di Limburg an der Lahn, baracca n. 3, camerata 1 c, ore 7:00

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: sufficiente; impacciato nel parlare

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce scura con sufficiente consonanza.

GIUSEPPE LIOTTA 26 anni, nato a Misterbianco (Catania) [Sicilia]

Scolarizzazione: *scuola elementare* [sic]

Madrelingua: siciliano

Mestiere: carpentiere

Lautarchiv

PK 1289/1	«Amici amici ca 'n Palermu iti». File audio. Canto solista
PK 1289/2	«Amici amici ca 'n Palermu iti». File audio. Testo recitato del canto
PK 1289/3	«Supra sta muntagnella». [La pesca dell'anello]. File audio. Canto solista
PK 1289(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1289(b)	Foglio bianco intestato «Besondere Bemerkungen» (osservazioni particolari)
PK 1289(c)	Altra scheda personale (a mano)
PK 1289(d)	Altro foglio bianco intestato «Besondere Bemerkungen» (osservazioni particolari)
PK 1289(e)	Scheda personale (a macchina)
PK 1289(f)	Altro foglio bianco intestato «Besondere Bemerkungen» (osservazioni particolari)
PK 1289(g)	Trascrizione fonetica [Presente titolo alternativo: <i>Canzone del prigioniero</i>]
PK 1289(h)	Trascrizione dialettale del prigioniero
PK 1289(i)	Trascrizione dialettale del prigioniero (cancellato)
PK 1289(l)	Testo di un altro brano («Mamma non mannari a lu mulinu») in trascrizione fonetica e in italiano rimate da Urtel: tale brano non si trova nei dischi <i>Lautarchiv</i> ma fa parte delle registrazioni del Phonogrammarchiv (vedi oltre Phon. Komm. 887/2)

Registrato il 24 marzo 1918, nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn, baracca numero 3, camerata 1 c, ore 11:30

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: bene

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce chiara e un po' nasale con consonanza scarsa e tenue.

Phonogrammarchiv

Phon. Komm 887/1	«Amici amici ca 'mPalermu iti». File Audio. Canto solista
Phon. Komm 887/2	«Mamma nun mi mannari a lu mulinu». File audio. Canto solista
Phon. Komm 892/1	«Sugnu vinutu cca sta siritina» File audio. Canto solista

Registrato nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn (senza data)

Addetto: Georg Sch nemann.

GIUSEPPE LODDO nato il 13 gennaio 1883¹⁰ a Fonni [Sardegna]Scolarizzazione: *scuola elementare* [sic]

Madrelingua: sardo

Mestiere: *contadius* [sic], ora contabile in una fabbrica di maccheroni*Lautarchiv*

PK 1280/1	«E da inui beneisi». File audio. Canto solista
PK 1280/2	«Non tene bella ti amare». File audio. Canto solista
PK 1280/3	«Bella che a gommari Caterina». File audio. Canto solista
PK 1280/4	«Pobiddedda mia m'at cottu maccarronis». File audio. Canto solista
PK 1280/5	«Cottu mi nd'at duus che duus ischidonis». File audio. Canto solista
PK 1280/6	«Pobiddedda mia m'at cottu maccarronis» (altra esecuzione). File audio. Canto solista
PK 1280(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1280(b)	Scheda personale a (macchina)

Registrato il 23 marzo 1918, nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn, baracca n. 3, camerata 1 c, ore 5:20

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: bene

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce scura, debole e rauca con consonanza su cientemente buona.

PK 1286	«Un'òmine teniat duos 'igios e su prus giòvanu». [La parabola del gliol prodigo]. File audio. Narrazione
PK 1286(a)	Scheda personale a mano
PK 1286(b)	Scheda personale a macchina
PK 1286(c)	Trascrizione fonetica
PK 1286(d)	Seguito trascrizione fonetica
PK 1286(e)	Trascrizione dialettale del prigioniero intitolata <i>Lu figgiu prodigu</i>
PK 1286(f)	Seguito trascrizione dialettale del prigioniero

Registrato il 24 marzo 1918, nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn, baracca n. 3, camerata 1 c, ore 10:45

10 Stando alla ricerca di Ignazio Macchiarella, i familiari a ermano che Loddo sia nato nel 1885: non è stato ancora possibile verificare l'informazione presso l'archivio comunale.

Addetto: Hermann Urtel

Commenti: nessuno.

Phonogrammarchiv

Phon.Komm 885	«E cando sonat sa campana trista». [Sa campana trista]. File audio. Canto solista
Phon.Komm 886	«E pillonis chi bolais e da inui beneis?». File audio. Canto solista
Phon.Komm 891/1	«Est bella che a gommari Caterina» File audio. Canto solista (altra esecuzione del brano PK 1280/3)
Phon.Komm 891/2	«Pobidedda mia m'at cottu maccarronis» File audio. Canto solista (altra esecuzione del brano PK 1280/4 e 6)

Registrato nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn (senza data)

Addetto: Georg Sch nemann.

**PAOLO MARETTI nato il 6 aprile 1898 a Cella Modigliana (Firenze)
[Toscana]¹¹**

Scolarizzazione: un anno e mezzo di scuola popolare

Madrelingua: italiano

Mestiere: contadino

Lautarchiv

PK 1315/1	«Un. Sta nel racolt le s'è bon». File audio. Sequenza di frasi numerate 1-8
PK 1315/2	«Ot. La terra [...]». File audio. Sequenza di frasi numerate 8-20
PK 1315(a)	Trascrizioni dialettale del prigioniero (frasi numerate 21-27)
PK 1315(b)	Trascrizioni dialettale del prigioniero (frasi numerate 27-46)
PK 1315(c)	Trascrizioni dialettale del prigioniero (frasi numerate 46-60)

PK 1321	«Vention. Tra puch mis andaran». File audio. Sequenza di frasi numerate 20-41
PK 1321(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1321(b)	Scheda personale (a macchina)

PK 1322	«Quarantun. A senti quest, te tois selt». File audio. Sequenza di frasi numerate 41-60
PK 1322(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1322(b)	Scheda personale (a macchina)

¹¹ In realtà la frazione di Cella del comune di Modigliana è oggi in Romagna, provincia di Forlì-Cesena. Maretti del resto parla chiaramente in romagnolo.

Registrato il 18 giugno 1818, nel campo di prigionia di Hammelburg, aerodromo Kitzingen, camera dell'Hotel Stern, ore 9:50 (PK 1321) e 10: 05 (PK 1322)

Addetto: Dr. Friedrich Sch rr

Commento dell'addetto: buona incisione, con casi brevi e isolati di inceppamento nel parlare.

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): chiara voce media con consonanza morbida. Insicuro nel parlare.

DINO MARI nato l'8 agosto 1890 a Firenze [Toscana]

Scolarizzazione: *scuola elementare* [sic]

Madrelingua: toscano

Mestiere: panettiere

Lautarchiv

PK 1462/1	«Bella ragazza che c'hai mille amanti». [<i>Siamo in cento ventitré</i>]. File audio. Testo recitato del canto
PK 1462/2	«Bella ragazza che c'hai mille amanti». [<i>Siamo in cento ventitré</i>]. File audio. Canto solista
PK 1462(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1462(b)	Scheda personale (a macchina)
PK 1462(c)	Trascrizione fonetica e in italiano
PK 1462(d)	Seguito trascrizione fonetica e in italiano
PK 1462(e)	Foglio bianco con scritto «Portoghese» al centro

Registrato l'8 agosto 1918 nel campo di prigionia di Merseburg, chiesa russa, cappella n. 4, ore 5:20

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: bene

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): Voce chiara e limpida con intellegibile consonanza.

EGIDIO MENEHINI nato il 31 dicembre 1891 a Nimis, Udine [Friuli]

Scolarizzazione: 1-3 scuola popolare

Madrelingua: friulano. Parlante tedesco

Mestiere: muratore

Lautarchiv

PK 1319	«On. Chest'an la racolta è stada bielle». File audio. Sequenza di frasi numerate 1-22
PK1319(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1319(b)	Scheda personale (a macchina)
PK 1319(c)	Trascrizione fonetica
PK 1319(d)	Seguito trascrizione fonetica
PK1319(e)	Seguito trascrizione fonetica (frasi numerate 32–39) relativo a PK 1320
PK1319(f)	Seguito trascrizione fonetica (frasi numerate 41-56) relativo a PK 1320
PK1319(g)	Seguito trascrizione fonetica (frasi numerate 57-59) relativo a PK 1320
PK1319(h)	Trascrizioni dialettale del prigioniero (frasi numerate 1–13)
PK1319(i)	Seguito trascrizione dialettale del prigioniero (frasi numerate 14-30) relativo anche a PK 1320
PK1319(l)	Seguito trascrizione dialettali del prigioniero (frasi numerate 31-50) relativo a PK 1320
PK1319(m)	Conclusione trascrizione dialettali del prigioniero (frasi numerate 51-60)
PK1319(n)	Trascrizione in italiano (frasi numerate 1–13)
PK1319(o)	Seguito trascrizione in italiano (frasi numerate 14-29)
PK1319(p)	Seguito trascrizione in italiano (frasi numerate 30-48)
PK1319(q)	Conclusione trascrizione in italiano (frasi numerate 49-59)
PK1319(r)	Tre frasi intitolare <i>Rondello</i> (che non vengono recitate)

PK 1320	«Vention. Fra poc mes andarem». File audio. Sequenza di frasi numerate 21- 40 (seguito di PK 1319)
PK 1320(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1320(b)	Scheda personale (a macchina)

PK 1323	«Quarantiun. A sintir chisto tu 'l salt». File audio. Sequenza di frasi numerate 41- 60 (seguito di PK 1320)
PK 1323(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1323(b)	Scheda personale (a macchina)

Registrato il 18 giugno 1918, nel campo di prigionia di Hammelburg, aerodromo Kitzingen, camera dell'Hotel Stern, ore 8:00 (PK 1319), ore 09:15 (PK 1320), ore 10:30 (PK 1323)

Addetto: Dr. Friedrich Sch rrr

Commento dell'addetto: nessuno

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce baritonale forte con dura e su ciente consonanza.

JOSEPH MOLOSSI nato il 28 settembre 1891 a Trouzano, Quinto vercellese [Piemonte]

Scolarizzazione: scuola elementare

Madrelingua: italiano

Mestiere: meccanico

Lautarchiv

PK 1294/1	«Al zitadin de Turin, l'è nia la cuccagna». File audio. Canto solista
PK 1294/2	«Al zitadin de Turin, l'è nia la cuccagna» File audio. Testo recitato del canto
PK 1294/1(a)	Scheda personale di Molossi e Carlo Capelli [i dati si riferiscono solamente a Molossi] (a mano)
PK 1294/1(b)	Scheda personale di Molossi e Carlo Capelli (a macchina)
PK 1294/1(c)	Trascrizione fonetica e in italiano
PK 1294/1(d)	Trascrizione dialettale del prigioniero
PK 1294/1(e)	Alcune frasi del testo scritte dallo stesso militare
PK 1294/1(f)	Altra trascrizione fonetica e in italiano

Registrato il 25 marzo 1918, nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn, baracca n. 3, camerata 1 c, ore 11:30

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: rauco

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce baritonale rauca con bassa consonanza.

PK 1303	«'N om aiava dui matoc». [La parabola del gliol prodigo]. File audio Narrazione
PK 1303(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1303(b)	Scheda personale (a macchina)
PK 1303(c)	Trascrizione fonetica
PK 1303(d)	Seguito trascrizione fonetica
PK 1303(e)	Trascrizioni dialettale del prigioniero
PK 1303(f)	Seguito trascrizione dialettale del prigioniero
PK 1303(g)	Conclusioni trascrizione dialettale del prigioniero (con rima)

Registrato il 24 marzo 1918, nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn, baracca n. 3, camerata 1 c, ore 5:50

Addetto: Hermann Urtel

Commenti: nessuno.

**GIUSEPPE MUSACHIO nato il 12 ottobre 1883 a Ururi, Campobasso
[Arbëresh del Molise]**

Scolarizzazione: *scuola di villaggio* [sic]

Madrelingua: albanese [Arbëresh]

Mestiere: *agricoltore* [sic]

Lautarchiv

PK 1324 «Një zot ishi varrejtur shtrëmbur ka dhrenjet e horës tija». [Un uomo era guardato in malo modo dai delinquenti del suo paese] File audio. Narrazione

PK 1324(a) Scheda personale (a mano)

PK 1324(b) Scheda personale (a macchina)

PK 1325 «Jati kapiles ngë shkonjën ditë e vdes». [Non passano giorni e il padre della ragazza muore.] File audio. Seguito narrazione.

PK 1325(a) Scheda personale (a mano)

PK 1325(b) Scheda personale (a macchina)

PK 1326 «Një burr kishi di bijë, më trimi i tha jati» [Un uomo aveva due figli, quello più giovane ha detto al padre]. *Biri shupun (il figlio sperperatore)* [La parabola del figlio prodigo] File audio. Narrazione

PK 1326(a) Scheda personale (a mano)

PK 1326(b) Scheda personale (a macchina)

PK 1327/1 «Jati i tha: “biri im ti je sembru me mua». [Il padre gli ha detto: “ figlio mio tu sei sempre con me]. [Seguito la parabola del figlio prodigo] File audio. Narrazione

PK 1327/2 «Ishi një ditë të muajt prillit, një bukur djell e pa vare» [Era un giorno del mese di aprile, c'era un bel sole senza vento]. *Qifti Arbëresh*. File audio. Canto solista

PK 1327/3 «Ishi një ditë të muajt prillit, një bukur djell e pa vare». *Qifti Arbëresh*. File audio. Testo recitato del canto

PK 1327(a) Scheda personale (a mano)

PK 1327(b)	Scheda personale (a macchina)
PK 1327(c)	Testo stampato de <i>La parabola del figliol prodigo</i> in italiano
PK 1327(d)	Testo stampato della nona novella della prima giornata del <i>Decameron</i> di Boccaccio in italiano

Registrato il 18 giugno 1918, nel campo di prigionia di Hammelburg, aerodromo Kitzingen, camera dell'Hotel Stern, ore 11:05 (PK 1324), 11:25 (PK 1325), 3:30 (PK 1326; PK 1327/1) e 4:15 (PK 1327/2; PK 1327/3)

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: nessuno

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce media, scura e morbida con morbida consonanza.

[?] PEREZ

Nessun dato biografico. Dall'accento si evince che si tratti di un prigioniero della Sicilia occidentale, verosimilmente di Palermo o dintorni

Phonogrammarchiv

Phon.komm 895/1	«Rapitimi sta porta/ gghiu chi veni a fari». Canto narrativo. File audio. Canto solista
Phon.komm 895/2	«De Murriali scinni ogni matina». [La picciuttedda di la conca d'oru]. File audio. Canto solista

Registrato nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn (senza data)

Addetto: Georg Sch nemann

RENATO PISTORIA nato il 13 maggio 1898 a Visignano Pisa [Toscana]

Scolarizzazione: scuola elementare

Madrelingua: *italiano* – *toscano* [sottolineato nell'originale] [sic]

Mestiere: panettiere

Lautarchiv

PK 1299	«Questa ragazza Angelica è il suo nome». [La storia dell'Angelica]. File audio. Canto solista
PK 1299(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1299(b)	Scheda personale (a macchina)
PK 1299(c)	Trascrizione fonetica (parziale)

Registrato il 25 marzo 1918, nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn, baracca n. 3, camerata 1 c, ore 4:20

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: bene

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce chiara e un po' stridula.

ALFREDO PONZIANI nato il 15 maggio 1882 a Roma [Lazio]

Scolarizzazione: *scuola comunale* [sic]

Madrelingua: dialetto e italiano

Mestiere: scultore del legno

Lautarchiv

PK 1333/1	«E proprio lì nel centro alla rotonda». [La pizzicarola]. File audio. Canto solista
PK 1333/2	«E proprio lì nel centro alla rotonda». [La pizzicarola]. File audio. Testo recitato del canto
PK 1333(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1333(b)	Scheda personale (a macchina)
PK 1333(c)	Trascrizione fonetica
PK 1333(d)	Seguito trascrizione fonetica

Registrato il 19 giugno 1918 nel campo di prigionia di Hammelburg, aerodromo Kitzingen, camera dell'Hotel Stern, ore 09:30

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: nessuno

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): profonda voce baritonale con morbida consonanza. Corde vocali lievemente occluse.

Phonogrammarchiv:

Phon.komm 894	[incomprensibile] «...c'è la padrona che è un pezzo de donna». [La pizzicarola]. File audio. Canto solista
------------------	--

Registrato nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn (senza data)

Addetto: Georg Sch nemann.

GINO QUINTAVALLA 22 anni, nato a Parma vecchia¹² – Parma [Emilia]

Scolarizzazione: *Scuole Felice Cavallotti* [sic]

Madrelingua: parmense

Mestiere: impiegato delle poste

¹² In PK 1329/2(c) è speci cato «Parma vecchia (oltre torrente)»

Lautarchiv

PK 1329/2 «*Al fiol prodig*. Un om avia un jjo». [La parabola del gliol prodigo]. File audio. Narrazione

PK 1329/2(a) Scheda personale di Quintavalla e Mentore Galantini (a mano)

PK 1329/2(b) Scheda personale di Quintavalla e Mentore Galantini (a macchina)

PK 1329/2(c) Trascrizione fonetica

PK 1329/2(d) Seguito trascrizione fonetica

PK 1329/2(e) Trascrizione dialettale del prigioniero

PK 1329/2(f) Seguito trascrizione dialettale del prigioniero

PK 1329/2(g) Conclusione trascrizione dialettale del prigioniero

PK 1329/2(h) Pagina in bianco con alcuni scarabocchi

PK 1330 «E à mi e mor e fam». [Seguito de La parabola del gliol prodigo] File audio. Narrazione

PK 1330(a) Scheda personale (a mano)

PK 1330(b) Scheda personale (a macchina)

Registrato il 18 giugno 1918, nel campo di prigionia di Hammelburg, aerodromo Kitzingen, camera dell'Hotel Stern, ore 5: 05 (PK 1329) e 5:30 (PK 1330)

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: bene (con riferimento a PK 1329/2); nessuno (con riferimento a PK 1330)

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce media scura con sorda, sufficiente consonanza. Voce ra reddata, un po' congestionata.

VINCENZO RAVELLINO nato il 16 ottobre 1896 a Napoli [Campania]

Scolarizzazione: scuola elementare

Madrelingua: italiano

Mestiere: carbonaio

Lautarchiv

PK 1291/1 «Ja teneva na bella nnamurata». [*O quatto 'e Maggio*]. File audio. Canto solista

PK 1291/2 «Ja teneva na bella casarella». [*O quatto 'e Maggio*]. File audio. Canto solista

PK 1291/3 «Ja teneva na bella nnamorata». [*O quatto 'e Maggio*]. File audio. Testo recitato del canto [più altre strofe non cantate]

PK 1291(a) Scheda personale (a mano)

PK 1291(b) Scheda personale (a macchina)

PK 1291(c)	Trascrizione fonetica
PK 1291(d)	Seguito trascrizione fonetica
PK 1291(e)	Trascrizione dialettale del prigioniero
PK 1291(f)	Seguito trascrizione dialettale del prigioniero
PK 1291(g)	Trascrizione in italiano

Registrato il 25 marzo 1981 presso il campo di prigionia di Limburg an der Lahn, baracca n.3, camerata 1c, ore 9:00

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: bene

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce forte e morbida dalla sorda e limitata consonanza.

Phonogrammachiv

Phon.komm 889/2	«Cuncettè non fai per me». [<i>Nun te voglio, Cuncettè!</i>]. File audio. Canto solista
Phon.komm 893/3	«Neh purpetiè» [Voci di venditori ambulanti napoletani]. File audio. Canto solista

Registrato nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn (senza data)

Addetto: Georg Sch nemann.

UMBERTO SAITTA nato il 5 giugno 1888 a Catania [Sicilia]

Scolarizzazione: scuola elementare

Madrelingua: italiano – siciliano [ma il dialetto è il napoletano, come indicato a matita dallo stesso prigioniero in 1296(c). Saitta ha frequentato la scuola sia a Catania che a Napoli, dove ha vissuto fra il settimo e il ventesimo anno di vita]

Mestiere: sacrestano

Lautarchiv

PK 1296/1	«Me chiam'Angela Rosa a craparella». File audio. Canto solista.
PK 1296/2	«Me so 'mbarcato co lo bastimento». <i>Mandulinata a mare</i> . File audio. Canto solista
PK 1296(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1296(b)	Scheda personale (a macchina)
PK 1296(c)	Trascrizione fonetica relativa a PK 1296/1
PK 1296(d)	Trascrizione dialettale del prigioniero relativa a PK 1296/1
PK 1296(e)	Trascrizione dialettale del prigioniero
PK 1296(f)	Trascrizione fonetica (cancellata) e in italiano relativa a PK 1296/1
PK 1296(g)	Trascrizione dialettale del prigioniero relativa a PK1296/2
PK 1296(h)	Trascrizione fonetica e in italiano relativa a PK 1296/2

Registrato il 25 marzo 1918, nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn, baracca n. 3, camerata 1 c, ore 2: 30

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: bella voce

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce chiara e forte con sufficiente consonanza.

Phonogrammarchiv

Phon.komm 888/3 «Mi chiam'Angela Rosa a craparella». File audio. Canto solista (interrotta la seconda strofa)

Registrato nel campo di concentramento di Limburg an der Lahn

Addetto: Georg Sch nemann.

GIOVANNI SIEGA 37 anni, nato a Maniago, Sacile, Udine [Friuli]

Scolarizzazione: *scuola elementare* [sic]

Madrelingua: *Friuliano* [sic]

Mestiere: sterratore

Ha vissuto in Germania per alcuni periodi

Lautarchiv

PK 1340 «Un om el aveva dei g». [La parabola del gliol prodigo]. File audio. Narrazione

PK 1340(a) Scheda personale (a mano)

PK 1340(b) Scheda personale (a macchina)

PK 1340(c) Foglio vuoto con l'annotazione: «presente solo la 1340 (2...)»

PK 1340(d) Trascrizione fonetica

PK 1340(e) Seguito trascrizione fonetica

PK 1341 «[E] menait fur il vigiel ingrasat». [Seguito de La parabola del gliol prodigo]. File audio. Narrazione

PK 1341(a) Scheda personale (a mano)

PK 1342(b) Scheda personale (a macchina)

Registrato il 19 giugno 1918, nel campo di prigionia di Hammelburg, aerodromo Kitzingen, camera dell'Hotel Stern, ore 5:00 (PK 1340) e 5:30 (PK 1341).

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: nessuno

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): scura voce media con consonanza incerta.

**GUGLIELMO SOMMERO [SOMMARO] nato il 18 novembre 1892
a San Mardenchia b. Tarcento, Udine [Friuli]¹³**

Scolarizzazione: scuola elementare

Madrelingua: italiano

Mestiere: mattonaio

Ha frequentato la scuola a Tarcento e in Austria, dove ha vissuto fra i 7 e i 20 anni.

Parla e scrive il friulano

Lautarchiv

PK 1297/1	«Tu là vie, tu là vie e jo ca vie». File audio. Canto solista
PK 1297/2	«Sù e jù, sù e jù par ché scjalute». File audio. Canto solista
PK 1297/3	«O ce biel, o ce biel». File audio. Canto solista
PK 1297/4	«O ce biel». File audio. Testo recitato del canto
PK 1297/5	«Tu là vie, tu là vie e jo ca vie». File audio. Testo recitato del canto
PK 1297(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1297(b)	Scheda personale (a macchina)
PK 1297(c)	Foglio bianco con alcuni versi di cui non si comprende origine
PK 1297(d)	Trascrizione fonetica e in italiano
PK 1297(e)	Trascrizione dialettale del prigioniero
PK 1298	<i>Il fil protestant.</i> «Un omo alveva doi gl». [La parabola del gliol prodigo]. File audio. Narrazione
PK 1298(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1298(b)	Scheda personale (a macchina). Appunti nell'intestazione: «il nale manca, perché il parlante parlava molto lentamente. Lingua: retoromanzo»
PK 1298(c)	Trascrizione fonetica
PK 1298(d)	Seguito trascrizione fonetica
PK 1298(e)	Trascrizione dialettale del prigioniero

Registrato il 25 marzo 1918, nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn, baracca n. 3, camerata 1 c, ore 3:10 (PK 1297/1; PK 1297/2 e PK1297/3) e 3:40 (pk 1298)

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: bene

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce malata, occlusa e roca con su ciente consonanza.

¹³ Si intende il paese di Sammardenchia di Tarcento.

ANTONIO SOUVICO nato il 27 ottobre 1896 a Cadergo, Appiano, Como [Lombardia]

Scolarizzazione: scuola elementare [sic]

Madrelingua: dialetto e italiano

Mestiere: cuoco

Lautarchiv

PK 1335 «Un om al gh'aveva du jël». [La parabola del gliol prodigo]. File audio. Narrazione

PK 1335(a) Scheda personale (a mano)

PK 1335(b) Scheda personale (a macchina) [Appunto scritto sulla lingua dell'incisione: «comasco»]

PK 1335(c) Trascrizione fonetica

PK 1335(d) Seguito trascrizione fonetica

PK 1335(e) Trascrizione dialettale del prigioniero

PK 1335(f) Seguito trascrizione dialettale del prigioniero

PK 1335(g) Altra trascrizione dialettale del prigioniero con rima e disegno

PK 1336/1 «So fratel, so fratel è venu». [Seguito de La parabola del gliol prodigo]. File audio. Narrazione

PK 1336/1(a) Scheda personale di Souvico e Pietro Testa (a macchina)

Registrato il 19 giugno 1918, nel campo di prigionia di Hammelburg, aerodromo Kitzingen, camera dell'Hotel Stern, ore 10:35 (PK 1335) e 10:50 (PK 1336)

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: nessuno

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce scura e un po' congestionata con sufficiente consonanza.

ENRICO SPIGA anni 31, nato a Monserrato – Cagliari [Sardegna]

Scolarizzazione: scuola parrocchiale

Madrelingua: sardo

Mestiere: contadino

Lautarchiv

PK 1639/1 «Apu tzerriau sa...». File audio. Sequenza di frasi

PK 1639/2 «Uno, due ... Unus, dus». File audio. Sequenza di numeri da 1 a 100 (prima in italiano, poi viene corretto e ricomincia in sardo da 1)

PK 1239(a) Scheda personale (a mano)

PK 1239(b) Scheda personale (a mano) [appunto scritto sulla lingua: «campidanese»]

PK 1640 «Sa terra, su soli, sa luna». File audio. Sequenza di parole

PK 1640(a) Scheda personale (a mano)

PK 1640(b) Scheda personale (a mano) [appunto scritto sulla lingua: «campidanese»]

Registrato il 18 dicembre 1918 nei pressi del campo di prigionia di M nchenberg (Berlino), sala di registrazione delle fabbriche Odeon, ore 10:00 (PK 1639) e 1:00 (PK 1640)

Addetto: Leopold Wagner

Commento dell'addetto: parla bene il dialetto rurale del campidanese

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce scura e morbida con morbida e intellegibile consonanza.

ANTONIO TARUFFI nato nel 1895 a Fiorentina – Medicina [Emilia]

Scolarizzazione: Scuola popolare classi 1-3

Madrelingua: italiano (bolognese)

Mestiere: lavoratore a giornata

Lautarchiv

PK 1316 «On. Stan al racolt le ste bon». File audio. Sequenza di frasi numerate (1-20)

PK 1316(a) Scheda personale (a mano)

PK 1316(b) Scheda personale (a macchina)

PK 1317 «Venton tra poch mis andarein» File audio. Sequenza di frasi numerate (20 - 40)

PK 1317(a) Scheda personale (a mano)

PK 1317(b) Scheda personale (a macchina)

PK 1318 «Quarantun. Sintant quest que» File audio. Sequenza di frasi numerate (41-60)

PK 1318(a) Scheda personale (a mano)

PK 1318(b) Scheda personale (a macchina)

PK 1318(c) Trascrizione fonetica (frasi numerate 1-15)

PK 1318(d) Trascrizione fonetica (frasi numerate 16-29)

PK 1318(e) Trascrizione fonetica (frasi numerate 30-45)

PK 1318(f) Trascrizione fonetica (frasi numerate 46-60)

PK 1318(g) Trascrizione dialettale del prigioniero (?) ¹⁴

PK 1318(h) Seguito trascrizione dialettale del prigioniero (?)

Registrato il 17 giugno 1918, nel campo di prigionia di Hammelburg, aerodromo Kitzingen, camera dell'Hotel Stern, ore 6:50 (PK1316), 7:15 (PK 1317) e 7:30 (PKP 1318)¹⁴

Addetto: Friedrich Sch rrr

Commento dell'addetto: una serie di errori e inceppamenti, ma nel complesso bene.

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce chiara e forte con sufficiente consonanza.

PIETRO TESTA nato il 2 gennaio 1895 a Sampeyre, Cuneo [Piemonte]

Scolarizzazione: *scuola elementare* [sic]

Madrelingua: piemontese

Mestiere: "contadius"

Lautarchiv

PK 1336/2	«Un om avia dui joi». [La parabola del gliol prodigo]. File audio. Narrazione
PK 1336/2(a)	Scheda personale di Testa e Antonio Souvico [i dati si riferiscono solamente a Testa] (a mano)
PK 1336/2(b)	Scheda personale di Testa e Antonio Souvico (a macchina)
PK 1336/2(c)	Trascrizione fonetica
PK 1336/2(d)	Trascrizione dialettale del prigioniero
PK 1337/1	«[E] mangiumlu e ralegragrumse». [Seguito de La parabola del gliol prodigo]. File audio. Narrazione
PK 1337/1(a)	Scheda personale di Testa e Cesare Gamba (a mano)
PK 1337/1(b)	Scheda personale di Testa e Cesare Gamba (a macchina)
PK 1337/1(c)	Trascrizione fonetica

Registrato il 19 giugno 1918, nel campo di prigionia di Hammelburg, aerodromo Kitzingen, camera dell'Hotel Stern, ore 10:50 (PK 1336) e 11:05 (PK 1337/1)

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: nessuno

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce chiara, debole, con sufficiente consonanza.

¹⁴ In realtà pare trattarsi della scrittura di Sch rrr e quindi di una trascrizione dialettale realizzata dallo stesso studioso tedesco, il quale conosceva bene il romagnolo. La stessa osservazione vale per il documento successivo.

GUSTAVO VARSI nato nel 1879 a Cagliari [Sardegna]

Scolarizzazione: *Collegio* [sic]

Madrelingua: - parla e scrive italiano e sardo

Mestiere: *proprietario di vaycore* [sic] [?]¹⁵

PK 1459	«Raccontu de uno Babbo e dus llus. Un omini teniat dus llus». [La parabola del gliol prodigo]. File audio. Narrazione
PK 1459(a)	Scheda personale (a mano)
PK 1459(b)	Scheda personale (a macchina)
PK 1459(c)	Trascrizione fonetica
PK 1459(d)	Seguito trascrizione fonetica
PK 1459(e)	Trascrizione dialettale del prigioniero

Registrato l'8 agosto 1918, nel campo di prigionia di Merseburg, chiesa russa, cappella n. 4, ore 11: 30

Addetto: Hermann Urtel

Commento dell'addetto: nessuno

Commento del commissario (Wilhelm Doegen): voce forte, un po' emminata, con sufficiente consonanza.

.....
 15 Da ricerche condotte da Ignazio Macchiarella si apprende che Gustavo Varsi con i fratelli gestiva una agenzia di importazione/esportazione presso il porto di Cagliari.

Canti a più voci

Lautarchiv:

PK 1285	«Il general Cadorna se n'è sortito pazzo». Canto a più voci. File audio [appunto scritto sul cantante: «un italiano»]
PK 1285(a)	Scheda personale (a mano) [Mancano i nomi degli esecutori]
PK 1285(b)	Scheda personale (a macchina). [Appunto scritto a mano «canto con accompagnamento». Mancano i nomi degli esecutori]
PK 1285(c)	Trascrizione del brano in italiano standard su modulo non apposito [verosimilmente scritta da un prigioniero]
PK 1285(d)	Firma di un soldato e trascrizione di due versi su modulo della <i>Kriegsgefangenen-Kommandatur</i>
PK 1285(e)	Trascrizione in italiano
PK 1285(f)	Foglio in bianco con alcuni appunti fonetici relativi a Cotroneo (PK 1284/4)

Registrato il 24 marzo 1918 nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn, baracca n. 3, camerata 1 c, ore 10:15

Addetto: Hermann Urtel

Commenti: nessuno

PK 1304	«Addio mia bella addio». <i>Coro degli imboscati</i> . File audio. Canto a più voci. [appunto scritto: «cantata da un italiano»]
PK 1304(a)	Scheda personale (a mano) [Mancano i nomi degli esecutori]
PK 1304(b)	Scheda personale (a macchina)
PK 1304(c)	Trascrizione in italiano di un prigioniero, intitolata <i>Canzone degli imboscati</i>
PK 1304(d)	Trascrizione in italiano [appunto scritto: «coro di soldati italiani»]

Registrato il 24 marzo 1918 nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn, baracca n. 3, camerata 1 c, ore 6:15.

Addetto: Hermann Urtel

Commenti: nessuno

Phonogrammarchiv

Phon.Komm. 893/1	«C'era na volta a Cifali». Canto a più voci. File audio. Dai materiali cartacei si evince che gli esecutori siano: Brescia, Liotto [Loddo?], Laitta [Saitta?], Chidone [prigioniero altrimenti sconosciuto], Ravellino, Cotroneo.
Phon.Komm. 893/2	«È nita la cuccagna». <i>Marcia degli imboscati</i> . Canto a più voci. File audio. Dai materiali cartacei si evince che gli esecutori siano: Brescia, Liotto [Loddo?], Laitta [Saitta?], Chidone [prigioniero altrimenti sconosciuto], Ravellino, Cotroneo.

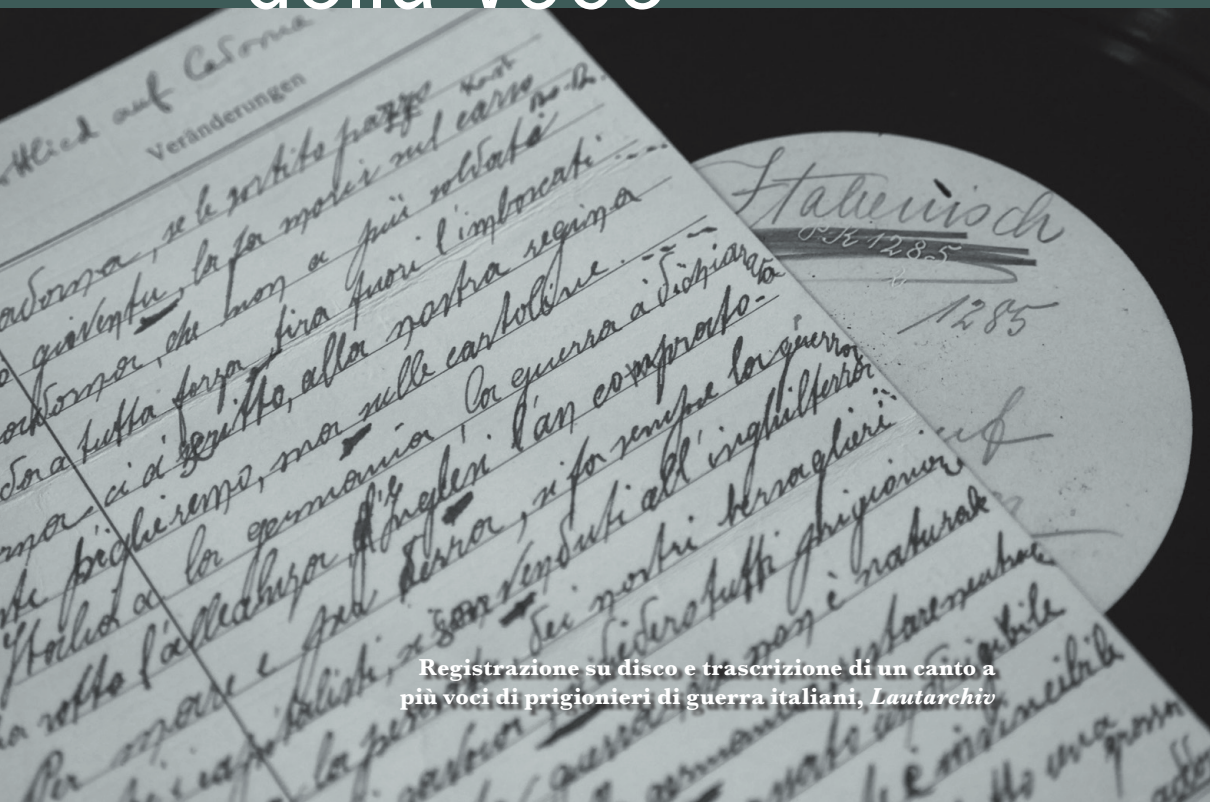
Registrato nel campo di prigionia di Limburg an der Lahn (senza data)
 Addetto: Georg Schlemm

Appendice: Materiali cartacei del Phonogrammarchiv

Phon 01 Anmerkungen Italiener (Commenti italiani)	Appunti scritti a mano con nomi di prigionieri italiani con associata la provenienza geografica o altro
Phon 02 Noten	Trascrizione su pentagramma di un breve inciso melodico <i>Sentimentaler</i> - di imprecisata provenienza
Phon 03. PK 885-886-887 Anmerkungen	Appunti scritti a mano relativi ai brani di Loddo
Phon 04. PK 885 Notizen	Appunti scritti a mano circa i brani Phon. Komm. 883, 884, 885
Phon 05. PK 886 887 888 Notizen	Appunti scritti a mano relativi ai brani Phon. Komm. 886, 887 e 888. Contiene vari incipit, compresi rinvii alle registrazioni/numerazione del <i>Lautarchiv</i>
Phon 06. PK 888 889 890 Anmerkungen.jpg	Appunti scritti a mano con vari nomi e indici (in parte indecifrabili)
Phon 07. PK 889 890 891 Notizen.	Appunti scritti a mano sui brani Phon. Komm. 889, 890, 891 con incipit e nomi degli esecutori (in parte indecifrabili)
Phon 08. PK 890 891 892 Anmerkungen.jpg	Appunti vari scritti a mano. Si riconoscono nomi di esecutori e parti di incipit
Phon 09. PK 892 893 Notizen.jpg	Appunti vari scritti a mano relativi ai brani Phon. Komm. 892 e 893. Contiene incipit, rinvii alle registrazioni/numerazione del <i>Lautarchiv</i>
Phon 10 PK 893 Anmerkungen	Appunti vari scritti a mano. Si riconoscono nomi di esecutori e parti di incipit
Phon 11. PK 894 895 Notizen	Appunti vari scritti a mano relativi ai brani Phon. Komm. 894 e 895

EMILIO TAMBURINI

Sulle tracce della voce



Registrazione su disco e trascrizione di un canto a più voci di prigionieri di guerra italiani, Lautarchiv

Premessa

Nell'autunno del 2015 ero da poco approdato alla Humboldt-Universität di Berlino e all'istituto di *Kulturwissenschaft* quando, grazie a un seminario organizzato da Jochen Hennig, Britta Lange e Viktoria Tkaczyk col titolo *Das Ohr am Archiv*, cominciai a interessarmi agli archivi sonori e in particolare al *Lautarchiv* dell'università. Quando appresi che una parte considerevole delle incisioni lì conservate conteneva voci di prigionieri militari, incise e raccolte dalla Regia Commissione Fonografica Prussiana¹ durante la prima guerra mondiale nei *Lager* tedeschi, domandai se fra loro ci fossero anche degli italiani. Britta Lange mi rispose di sì, invitandomi ad andare a trovarlo di persona. Poco dopo Irene Hilden, a quel tempo studentessa incaricata della gestione dell'archivio, mi accoglieva nello spazio al secondo piano di Kupfergraben 5 ed io prendevo posto al computer con il *database* dei dischi digitalizzati. Ricordo con precisione il momento in cui indossai le cuffie e premetti il tasto che fece scaturire il fruscio di una vecchia registrazione, seguito dalla scandita melodia di un canto nella mia lingua: “Il general Cadorna se l'è sortito pazzo. La meglio gioventù la fa morir sul Carso! ...”. A ogni distico cantato dal solista rispondeva l'eco di un piccolo coro. Quelle voci sembravano provenire da una distanza incommensurabile, eppure le sentivo intimamente vicine. Credo che provai meraviglia e gratitudine per il fatto che dopo un secolo di oblio giungevano fino a me, studente italiano a Berlino. Ma soprattutto ebbi la sensazione che quelle voci chiamassero in causa l'ascoltatore, che in esse ci fosse un appello a cui non era possibile sottrarsi.

La mia ricerca sui materiali del *Lautarchiv*, che si trovano ora raccolti e presentati in questo volume insieme a quelli, meno numerosi, conservati al *Phonogrammarchiv*, è nata proprio dal tentativo di elaborare la sensazione provata in quel primo ascolto, poi confermata da quelli che l'hanno seguito delle più di cento registrazioni vocali di militari italiani, provenienti dai più disparati angoli della penisola, collezionate nel corso dell'ultimo anno di guerra nei campi di prigionia sul suolo tedesco. Quello che imparavo e scoprivo sulla storia della loro origine e sugli uomini a cui appartenevano aveva per me lo scopo di informarne l'ascolto, raccogliendo il maggior numero di informazioni possibile per poi tornare alle voci e al loro mistero, a tutto ciò che di esse rimaneva ignoto, per domandarsi come la loro percezione ne venisse influenzata. Per questo il presente saggio vorrebbe essere prima di tutto un'introduzione all'ascolto. Ben inteso, senza alcuna pretesa di esaustività. Questi materiali, provenienti dai due archivi sopracitati e pubblicati qui per la prima volta, aprono orizzonti di ricerca ancora tutti da esplorare. Si tratta della più antica collezione di registrazioni sonore di dialetti e canti tradizionali italiani di cui si abbia notizia e, con ogni probabilità, anche la prima a essere mai stata realizzata. Wilhelm Doegen, ideatore e commis-

¹ In tedesco: "Königlich Preußische Phonographische Kommission", d'ora in avanti nel testo indicata anche semplicemente come "la Commissione".

sario tecnico della Commissione, aveva dunque ragione quando affermava che la collezione di documenti sonori nei campi di prigionia tedeschi avrebbe rappresentato una fonte di interesse inesauribile nei secoli a venire. Naturalmente egli ignorava come e quanto sarebbe mutata la natura di tale interesse; un approccio critico a queste fonti non può che decostruire l'ordine dell'archivio per come ci si presenta oggi, o almeno tentare di farlo, prendendo in esame il contesto e le ragioni che sottessero alla sua creazione.

Il primo capitolo del mio testo vuole offrire una panoramica storica su queste registrazioni, presentando i personaggi che avrebbero dato origine al progetto della Commissione Fonografica. Il lavoro di raccolta di documenti sonori e cartacei nei campi di prigionia era connesso fin dal principio con l'obiettivo della loro archiviazione. Propongo quindi una breve cronologia commentata dei due archivi sonori, il *Phonogrammarchiv* e il *Lautarchiv*, dove ancora oggi sono conservati. Mentre la fondazione del primo è precedente alla guerra, il secondo è stato istituito al suo termine proprio per raccogliere il lavoro della Commissione e da esso proviene la grande maggioranza delle fonti sonore e cartacee qui pubblicate.

Il secondo capitolo è dedicato a un approfondimento critico di questi materiali e della loro produzione. Le pratiche di documentazione svolte nei *Lager* sui prigionieri vanno messe in relazione con il più ampio panorama della ricerca etnologica dell'epoca e quindi con il sodalizio di scienza e politica nello sfruttamento della subalternità ai fini dello studio dei popoli. In quest'ottica ho dedicato particolare attenzione alla peculiarità della romanistica berlinese e alla figura di Hermann Urtel, il romanista che ha realizzato sul campo la maggioranza delle registrazioni qui pubblicate. Capire quale fosse il fulcro dell'interesse degli studiosi, che cosa essi credevano di ascoltare e di documentare attraverso l'incisione di queste voci, è rilevante dal punto di vista strettamente storico, ma può anche contribuire in modo significativo alla nostra esperienza di ascolto.

Nel terzo capitolo presento il caso dei prigionieri di guerra italiani e il complesso dei materiali sonori e cartacei che li riguardano. Il mio interesse si rivolge qui soprattutto al valore di testimonianza insito nella qualità di *traccia* corporea della voce. Che senso assumono queste performance vocali nel contesto della prigionia di guerra? È mio intento mostrare come il portato semantico di ciò che ascoltiamo sia influenzato da tale contesto, passando attraverso un'elaborazione da parte dei prigionieri della situazione in cui vennero registrati. La loro esperienza individuale non era oggetto di interesse per i ricercatori, i quali avevano l'obiettivo di raccogliere documenti relativi a culture e a popoli di cui i prigionieri venivano considerati rappresentativi. Ma la testimonianza della loro presenza e della loro esperienza attraversa come una corrente sotterranea i canti, le parabole e i monologhi che hanno consegnato all'apparecchio di incisione, tanto più intensa perché essa non trova mai l'apertura del discorso libero. È la forza comunicativa delle loro voci a renderli attivi protagonisti di questa vicenda,

che tuttavia è possibile raccontare solo in virtù di una nostra partecipazione, della disponibilità dei vivi a soffermarsi sulla propria percezione di queste tracce del passato. Per questo invito a considerare la mediazione tecnica dell'apparecchio di registrazione nei termini di una relazione comunicativa fra i soggetti a cui le voci appartenevano e chi oggi si trova ad ascoltarle.

Il quarto e ultimo capitolo è dedicato a quattro brani cantati che mi sono parsi particolarmente significativi, due dei quali sono canti a più voci sul tema della guerra e due solisti a tema amoroso. Questi prigionieri erano gente comune, uomini e soldati per la grande maggioranza di umili origini. Il Comando Supremo che li aveva organizzati per mandarli al massacro considerava chi veniva catturato dal nemico alla stregua di un disertore. Il Regno d'Italia, nel nome del quale combattevano, trascurava il problema della loro sopravvivenza e avrebbe poi escluso la loro esperienza dalla memoria ufficiale della guerra e della vittoria.² Se dai canti che tematizzano l'esperienza al fronte emerge una protesta collettiva per questo destino e una denuncia contro chi ne è ritenuto responsabile, nella malinconia dei canti d'amore prevalgono il ricordo e il desiderio della libertà. Naufraghi della guerra, questi uomini avevano portato con sé nella prigionia le melodie e le narrazioni che avevano accompagnato la loro vita in tempo di pace.

Sperando che la mia esposizione sappia offrire degli spunti di riflessione utili, invito il lettore e la lettrice a farsi anche ascoltatori, essendo convinto che queste tracce sonore si riveleranno meritevoli della loro attenzione. Vorrei inoltre rinnovare qui i miei ringraziamenti ad alcune persone senza le quali il mio saggio probabilmente non esisterebbe: Céline Couson, Paula Hanitzsch, Irene Hilden e Marie Lührs per avermi accolto nel *Lautarchiv*, da loro gestito con passione e professionalità; Britta Lange, per la generosità del suo insegnamento e per aver sempre creduto nel mio lavoro; Marco Meriggi, vicedirettore della rivista *Le Carte e la Storia*, per aver a suo tempo letto un mio primo lavoro in lingua tedesca su questi materiali ed avermi esortato a scriverne in italiano. Infine ringrazio di cuore la mia famiglia e gli amici e le amiche più cari, per avermi consigliato nel corso della ricerca e sostenuto in tanti modi, con la loro presenza e con le loro voci, in questi miei anni berlinesi.

² Riguardo alla politica adottata delle alte cariche dell'esercito e dal governo italiano nei confronti dei propri prigionieri in Germania e in Austria cfr. Procacci 2014 e Procacci 2016: 167-250.

1. Archivi sonori

LA REGISTRAZIONE SONORA IN GERMANIA PRIMA DELLA GUERRA: CARL STUMPF E WILHELM DOEGEN

Carl Stumpf, filosofo, psicologo e pioniere della psicoacustica, fu professore all'università di Berlino dal 1893, dove i suoi studi di psicologia musicale lo indirizzarono verso i nuovi strumenti di incisione sonora e verso lo sviluppo di una disciplina strettamente connessa a questi ultimi, la musicologia comparata, di cui a tutt'oggi gli viene spesso attribuita la paternità.³

Nel 1900 Stumpf colse l'occasione di una visita a Berlino dell'orchestra reale del Siam per realizzare sei incisioni su cilindri di cera e intraprenderne l'analisi musicologica. Quelle registrazioni realizzate con il fonografo, strumento brevettato dallo statunitense Thomas Alva Edison nel 1877, furono la pietra angolare del primo archivio sonoro tedesco: il *Phonogrammarchiv*. Fondato ufficialmente nel 1905 e affidato alla direzione del chimico viennese Erich Moritz von Hornbostel, che insieme al medico Otto Abraham assistette Stumpf nel primo periodo di incisioni, l'archivio ottenne ben presto attenzione e fama a livello europeo.⁴ La musicologia, disciplina che fino allora si basava sulla trascrizione manuale da parte degli studiosi di quanto potevano ascoltare e osservare sul campo, grazie al fonografo poteva ora avvalersi dell'“orecchio oggettivo” della tecnica. Questo strumento segnò una svolta decisiva nello studio delle musiche extraeuropee perché non v'era prima alcuna notazione, nella tradizione musicale e scientifica occidentale, in grado di trascrivere con esattezza i suoni di pratiche musicali non legate al sistema tonale e alle leggi ritmiche e armoniche consolidate in Occidente.⁵ Per questo Stumpf scriveva che “solo il fonografo è in grado di conservare immutate e di riprodurre esattamente le caratteristiche tonali e ritmiche” della musica extraeuropea (Stumpf 1908: 66).

L'interesse musicologico per le tradizioni musicali di popoli non europei trovò sostegno e legittimazione nella politica coloniale della Germania, ponendo anche le basi di un dialogo intenso con altre discipline che ne usufruivano. Fin dai primi anni l'archivio avviò una stretta collaborazione con la *Berliner Gesellschaft für Ethnologie, Anthropologie und Urgeschichte*, nonché con il *Museum für Völkerkunde* e con il suo direttore del tempo, l'antropologo Felix von Luschan⁶. Quest'ultimo si batté perché ogni studioso

3 Stumpf, che ebbe come maestri Franz Brentano e Hermann Lotze, fu pioniere della psicologia sperimentale e iniziatore della scuola di *Gestalttheorie* a Berlino, dove ebbe la cattedra in filosofia dal 1893 al 1921. La sua opera più celebre è la *Tonpsychologie*, pubblicata in due volumi nel 1883 e nel 1890 e dedicata alla trattazione delle funzioni psichiche coinvolte nella percezione dei fenomeni acustici.

4 Sulle prime incisioni svolte da Stumpf e i suoi assistenti, cfr. Leydi (2008: 35-96) e Ziegler (2000: 199).

5 In proposito si veda il saggio di Ignazio Macchiarella nel presente volume.

6 Cfr. in proposito Scheer 2010: 279-309.

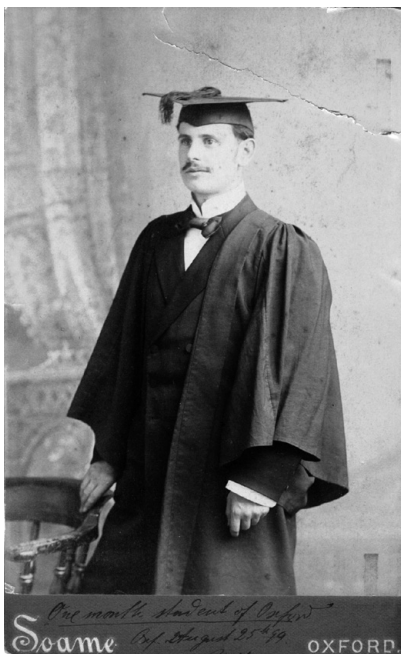
dell'università mandato in missione in altri continenti portasse con sé un fonografo, dopo esserne stato istruito all'uso da parte del *Psychologischen Institut* dell'università di Berlino. Grazie alla collaborazione degli antropologi, ma anche di missionari e di funzionari tedeschi inviate nelle colonie, la raccolta di tracce musicali delle più diverse tradizioni poteva avvenire sul campo, nei contesti culturali di provenienza, per essere poi analizzata a tavolino. A tale scopo l'incisione su cilindro tramite fonografo diventò in da subito la tecnica privilegiata da etnografi e musicologi della scuola berlinese, che continuarono a usarlo anche dopo la comparsa del grammofono, brevettato nel 1887 dal tedesco Emil Berliner. La principale novità di questo strumento consisteva nel supporto e nella modalità di incisione, che avveniva su disco tramite un'oscillazione orizzontale, laddove il fonografo incideva invece in profondità e su supporto cilindrico. Se la qualità delle incisioni grammofoniche si sarebbe rivelata superiore, la macchina di Edison manteneva però il vantaggio di essere più leggera e versatile del grammofono, il che permetteva agli studiosi di portarla con sé nelle proprie ricerche sul campo. Non richiedeva inoltre l'utilizzo di energia elettrica e permetteva di riprodurre i suoni subito dopo averli registrati, semplicemente sostituendo la puntina di incisione con una costruita per la lettura del solco.⁷

Ma all'alba del secolo della riproducibilità tecnica, la registrazione sonora conosceva anche altri protagonisti nel contesto tedesco, animati da interessi che esulavano dalla ricerca etnologica. Nel 1910 Wilhelm Doegen (1877-1967) veniva insignito della medaglia d'argento alla mostra universale di Bruxelles, in quanto pioniere nell'utilizzo delle tecniche di incisione sonora ai fini dello studio e dell'insegnamento delle lingue. Già l'anno precedente aveva firmato con l'industria discografica Odeon un contratto di pubblicazione per una serie di testi didattici con dischi grammofonici in allegato, intitolata "Quaderni per l'apprendimento autonomo delle lingue straniere con l'aiuto del linguaggio fonetico e dell'apparecchio sonoro".⁸

La compresenza di interessi linguistici e abilità imprenditoriale che contraddistinse il suo percorso rispecchia la sua formazione. In seguito a un percorso di studi in diritto economico Doegen si era infatti dedicato alla linguistica, frequentando a Berlino le lezioni di Alois Brandl, per poi trascorrere nel 1900 un semestre di formazione a Oxford come allievo di Henry Sweet, filologo e innovatore del codice di trascrizione fonetica.

7 Per queste ragioni il *Phonogrammarchiv* di Berlino continuerà a incidere su cilindro fino al 1952, nonostante già a partire dagli anni trenta si potesse usufruire della registrazione su nastro magnetico. In proposito cfr. Ziegler 2000: 198.

8 In proposito cfr. Mahrenholz 2003.



Wilhelm Doegen studente a Oxford. (LAHU-BB 015, *Lautarchiv*)

Le competenze acquisite in questi due ambiti, quello economico-giuridico e quello linguistico, andarono quindi a convergere nella sua intuizione del potenziale sia scientifico che commerciale insito nella nuova tecnologia, la quale permetteva di registrare e riprodurre il suono su supporti materiali riproducibili in serie. Proprio per la semplicità della loro duplicazione Doegen prediligeva l'incisione grammofonica su disco a quella fonografica su cilindro, cimentandosi anche sul versante del miglioramento tecnico della strumentazione.⁹

LA REGIA COMMISSIONE FONOGRAFICA PRUSSIANA

Nel febbraio del 1914 Doegen indirizzò una richiesta formale per l'istituzione di un istituto fonetico al *Kulturministerium* prussiano. Come egli stesso avrebbe scritto in seguito, “in tale proposta si faceva già riferimento all'enorme importanza dello studio

⁹ In particolare Doegen fece brevettare un diaframma grammofonico [*Schalldose*], la parte dell'apparecchio nella quale si inseriscono la puntina e la membrana la cui vibrazione è responsabile della riproduzione del suono. Un esemplare di questo diaframma è conservato presso il *Lautarchiv*.

delle lingue viventi per le scienze e per la pratica didattica delle lingue ai fini della comprensione del mondo culturale e spirituale dei popoli” (Doegen 1918: 1).¹⁰ Già in quella prima ambiziosa formulazione del progetto Doegen immaginava un’istituto diviso in quattro sezioni principali: lingue di tutti i popoli della terra; tutti i dialetti tedeschi; la musica e il canto di tutti i popoli della terra; le voci delle grandi personalità.¹¹

Nell’agosto dello stesso anno, in seguito allo scoppio della guerra e grazie all’appoggio di membri influenti del relativo ministero, Doegen ottenne l’istituzione della Commissione Fonografica.



Fotografia in posa tratta dal volume *Unter Fremden Völkern: eine neue Völkerkunde*, 1925. La didascalia originale recita: Wilhelm Doegen illustra al maggiore von Wrozonek, presso l’allora Ministero della Guerra, i suoi primi progetti di registrazione sonora nei campi di prigionia militare, ottobre 1915.

Avviata grazie a un finanziamento di 30.0000 marchi provenienti dal fondo personale del Kaiser Guglielmo II, la Commissione avrebbe avuto il compito di “immortalare il suono delle lingue e della musica di tutte le etnie conquisite nei campi di prigionia militari tedeschi” (Doegen 1918: 1).¹² Dal momento che le credenziali scientifiche di

10 Qui e in seguito sono del sottoscritto le traduzioni dai testi di Urtel e Doegen, e tutte quelle dal tedesco salvo diversa indicazione.

11 Cfr. Doegen 1918: 1.

12 In una formulazione simile, datata 1925, viene maggiormente sottolineata la scientificità del lavoro

Doegen non vennero ritenute sufficienti per ricoprire il ruolo di presidente, l'incarico venne affidato al sopraccitato Carl Stumpf, responsabile inoltre dell'equipe musicale, mentre Doegen, a capo dell'equipe fonetica, venne nominato anche commissario tecnico e sovrintendente generale al lavoro sul campo.

La Commissione, che coinvolse in tutto una trentina di studiosi provenienti prevalentemente dalle branche della linguistica, venne suddivisa in otto gruppi di ricerca, ognuno dei quali fu posto sotto la guida di uno specialista del settore.¹³

Musica: Carl Stumpf

Lingue orientali: Eduard Sachau

Lingua inglese: Alois Brandl

Indogermanistica comparata: Wilhelm Schulze

Lingue latine: Heinrich Morf (sostituito, causa decesso, da Hermann Urtel)

Lingue indiane e mongoliche: Heinrich Lüders

Etnologia: Felix von Luschan

Lingue africane: Carl Meinhof

Fonetica: Wilhelm Doegen

Al termine della guerra, la Commissione aveva raccolto registrazioni sonore per più di 250 diversi idiomi, in più di 32 diversi campi di prigionia su suolo tedesco.¹⁴

I supporti delle incisioni rispecchiano le due diverse tecnologie utilizzate dall'equipe musicale e da quelle linguistiche: 1651 dischi grammofonici e 1022 cilindri fonografici, questi ultimi effettuati sotto la guida del musicologo Georg Schenemann, assistente di Carl Stumpf. Mentre i cilindri divennero parte del *Phonogrammarchiv*, il resto del fondo ebbe un'altra destinazione.¹⁵ Nel 1919 Doegen chiese infatti al *Kultusministerium* la cessione integrale alla propria persona di tutti le registrazioni su disco e effettuate nei campi di prigionia, tornando a propugnare nel contempo la fondazione di un istituto sonoro tedesco¹⁶. L'anno successivo la collezione venne annessa alla *Preussische Staatsbibliothek* come sezione sonora di quest'ultima (*Lautabteilung*) e posta sotto la direzione di Doegen. Dal 1917 egli aveva cominciato anche a realizzare l'incisione di voci di personaggi illustri, che insieme ai dischi della Commissione andavano così a

svolto dalla Commissione, la quale ha effettuato le incisioni sui dischi "in modo sistematico, secondo principi metodologici e redigendo le trascrizioni ad essi relative". (Doegen 1925, 10).

¹³ La lista completa degli addetti coinvolti si trova in Doegen 1925: 10. Egli elenca un numero complessivo di 50 collaboratori. In Mahrenholz 2004 si legge invece che la Commissione era composta da circa 30 studiosi.

¹⁴ Una lista dei 32 campi si trova in un dattiloscritto di Doegen conservato al Deutsches Historisches Museum (DHM), mentre Jürgen Mahrenholz indica la cifra, probabilmente esagerata, di 70 campi di prigionia coinvolti nelle incisioni (Mahrenholz 2003: 4).

¹⁵ Riguardo alle incisioni su cilindro dei prigionieri italiani conservate al *Phonogrammarchiv* cfr. Macchiarella 2016.

¹⁶ Qui e in seguito cfr. Ziegler 2000 e Ziegler 2006.

costituire il primo nucleo di quello che oggi è il *Lautarchiv*. In seguito a questa cesura i due archivi condussero un'esistenza autonoma, crescendo sotto la spinta di interessi e di pratiche differenti ed essendo soggetti a diverse vicissitudini. Solo in anni recenti si è instaurata una collaborazione fra questi due istituti, i cui materiali si intersecano nel periodo e nel contesto breve ma molto significativo del lavoro della Commissione durante la prima guerra mondiale, al quale risalgono anche le registrazioni dei prigionieri italiani.¹⁷ Le loro collezioni si troveranno per la prima volta riunite sotto un unico tetto con il trasferimento di entrambi gli archivi all'interno dell'*Humboldt Forum*, la cui inaugurazione è prevista per il 2019.

Prima di entrare nel merito del lavoro della Commissione e delle collezioni che ha prodotto nei Lager¹⁸ è quindi il caso di riportare alcune informazioni sulla storia degli archivi che le hanno acquisite e conservate fino ad oggi. Mentre la fondazione del *Phonogrammarchiv*, dove confluirono i cilindri con le incisioni musicali, è precedente al lavoro della Commissione, il *Lautarchiv* nacque proprio al termine del primo conflitto mondiale accogliendo le incisioni su disco dei prigionieri di guerra. Questi archivi condividono però la caratteristica piuttosto peculiare di essere nati grazie all'emergere delle tecniche di incisione sonora e di essersi occupati non solo della conservazione, ma anche della produzione delle proprie fonti, determinate quindi fin dal principio da una forte istanza archivistica, cioè dalla volontà di conservarle nel tempo.¹⁹

IL PHONOGRAMMARCHIV

In quanto sezione del museo etnologico di Berlino (*Ethnologisches Museum*) il *Phonogrammarchiv* è oggi in fase di trasferimento all'*Humboldt-Forum*. In esso sono conservati 16.700 cilindri fonografici, appartenenti a più di 340 diverse collezioni, datate fra il 1893 e il 1943 e provenienti dai più disparati angoli del globo.²⁰ Questo fondo di notevoli dimensioni non esaurisce comunque il catalogo dell'archivio, la cui attivi-

17 Parallelemente alla digitalizzazione dei cilindri fonografici del *Phonogrammarchiv* si è proceduto a quella dei documenti cartacei del *Lautarchiv* nell'ambito del progetto *Erschließung & Digitalisierung der Tonaufnahmen der Preußischen Phonographischen Kommission 1915–1918* (2010-2015).

Le fonti dei due archivi vengono spesso prese in considerazione come un unicum da parte di enti terzi nell'ambito di convegni e pubblicazioni. Talvolta, come nel caso del presente volume, il criterio unificante è quello della raccolta dei materiali della Commissione relativi ai prigionieri di una data nazionalità. Un precedente in tal senso è rappresentato dalla pubblicazione in CD delle registrazioni dei prigionieri coreani (Cfr. National Gugak Center, 2014).

18 Qui e in seguito uso il termine generico *Lager*, in italiano spesso associato ai campi di sterminio nazisti, come sinonimo di campo di prigionia militare (*Kriegsgefangenenlager*).

19 Anche la fondazione dell'archivio fonografico di Vienna venne pianificata ufficialmente nel 1899, mentre le prime registrazioni che accoglierà risalgono al 1901. Di fatto, gli archivi sonori „vennero fondati prima che ci fosse alcun materiale da porre al loro interno; la tecnologia fonografica di per sé parve dettare la necessità della loro formazione.” (Sheer 2010: 281, mia trad. dall'inglese). Riguardo alla nascita degli archivi sonori di Vienna e di Berlino cfr. Lange 2017a.

20 Facendo rientrare nel conteggio sia le matrici che i duplicati si arriva a più di 30.000 unità (cfr. Ziegler 2006: 51).

tà di incisione e raccolta di materiali sonori su diversi supporti arriva fino ad oggi, superando la 150.000 unità. Oltre ad essere l'archivio sonoro più ampio del mondo, nel 1999 esso è stato inserito nella lista dell'UNESCO "Memory of the world". La catalogazione e la valorizzazione dei cilindri fonografici, fra i quali si trovano anche quelli effettuati da Sch nemann nei campi di prigionia e di conseguenza quelli relativi ai prigionieri italiani, è potuta avvenire solo in tempi relativamente recenti anche a causa della storia travagliata che li ha interessati.

Il *Phonogrammarchiv* ha mantenuto per tutta la sua storia l'impronta disciplinare con la quale era nato, cioè quella della raccolta, della conservazione e dell'analisi di musiche extraeuropee²¹. Sulla base delle prime collezioni sonore prodotte da Stumpf, von Hornbostel e Luschan, le pratiche di duplicazione e conservazione furono fin dal principio molto rilevanti. Già Erich von Hornbostel, chimico di formazione e primo curatore dell'archivio, considerò essenziale creare delle matrici in rame tramite la galvanizzazione dei cilindri originali, nonostante tale processo comportasse in molti casi la distruzione di questi ultimi²². Negli anni successivi alla sua formazione l'archivio ricevette un afflusso significativo di registrazioni provenienti dalle spedizioni di etnologi, antropologi e missionari in Africa, in Asia e in Sudamerica, come testimonia un articolo pubblicato da Stumpf nel 1908 con lo scopo di divulgare l'importanza del lavoro dell'archivio e di sollecitarne il finanziamento anche da parte di privati.²³ Altre raccolte arrivarono da altri istituti e musei con i quali il *Phonogrammarchiv* intratteneva rapporti di collaborazione e di scambio anche oltreoceano, come il *Museum of Natural History* di New York e il *Field Museum* di Chicago. Anche l'elaborazione scientifica dei materiali raccolti era corrente in quegli anni se Stumpf, in un suo scritto del 1911, poteva citare una trentina di lavori pubblicati nel contesto dell'archivio. Esso incontrò invece non poche difficoltà dal punto di vista economico, riuscendo tuttavia a sopravvivere fino alla sua acquisizione nel 1922 da parte dello Stato, con relativa annessione alla *Hochschule für Musik* di Berlino.²⁴

L'avvento del nazismo, il secondo conflitto mondiale e le sue conseguenze storiche per la Germania e in particolare per la capitale ebbero un impatto determinante sul *Phonogrammarchiv*, che nel 1933 poteva vantare 130.000 cilindri fonografici e 371 registrazioni su disco quando il direttore von Hornbostel e il suo collaboratore Curt

21 Pur essendo quello per le musiche extraeuropee il focus principale, nel già citato articolo Stumpf riferisce anche di incisioni e registrazioni effettuate in Europa, per esempio per documentare la pratica dello Jodel in Svizzera e in Tirolo, ma anche la musica tradizionale irlandese. Egli cita inoltre registrazioni di interesse linguistico e fonetico. Anche la cosiddetta "Trommelsprache", la lingua dei tamburi, era presente nell'archivio su incisioni e registrazioni effettuate nel Sud del Togo da Carl Meinhof e Dietrich Westermann. Quest'ultimo avrebbe guidato invece il *Lautarchiv* a partire dal 1933.

22 Il processo di galvanizzazione venne introdotto in modo sistematico e affidato a ditte esterne all'archivio a partire dal 1907. Cfr. Ziegler 2000: 203.

23 Una lista delle ricerche sul campo e delle registrazioni effettuate per conto dell'archivio fino al 1908 si trova in Stumpf 1908.

24 Tale contratto di cessione, così come il sopraccitato scritto di Stumpf, si trovano trascritti in Simon (a cura di) 2000: 218.

Sachs vennero sollevati dai loro incarichi e si trovarono costretti a emigrare. L'archivio passò alla guida di Marius Schneider e venne annesso al *Museum für Völkerkunde*²⁵ con sede a Dahlem, a Sud-ovest di Berlino. Tutti i materiali, a cui fra il 1935 e 1936 si aggiunsero circa 3.700 unità, vennero stipati nei suoi depositi.

Con lo scoppio della guerra le attività di raccolta si interruppero quasi del tutto e nel dicembre del 1944 la maggior parte dei materiali venne imballata e trasferita in altre località, mentre il direttore Schneider emigrava verso la Spagna. I soldati russi occupanti riuscirono comunque a confiscare circa 9.000 cilindri e un numero imprecisato di dischi oltre a distruggere sul posto, nel cortile del museo, quelli che non riuscirono a portare con sé. I materiali così sottratti viaggiarono fino all'archivio sonoro di Leningrado, oggi San Pietroburgo. Ridotto a meno del tre per cento della sua entità originale, il *Phonogrammarchiv* cessò praticamente di esistere fino agli anni cinquanta, quando Kurt Reinhard, professore di musicologia alla *Freie Universität* di Berlino Ovest, si attivò per il recupero dei materiali ancora rintracciabili e per ottenere delle copie da parte di altri collezionisti che ne erano in possesso. Grazie a queste ricerche l'archivio riaprì ufficialmente nel 1952, sotto la tutela di Reinhard, come sezione del *Museum für Völkerkunde*.

Fra il 1955 e il 1958 le ricerche sul campo ripresero a pieno ritmo con spedizioni in Turchia, Lapponia, Corsica e nei Balcani. Nel 1959 i materiali depositati all'archivio di Leningrado, che nel frattempo aveva effettuato delle copie su nastri magnetici, vennero spediti alla *Staatsbibliothek* di Berlino Est, la quale li cedette a sua volta alla *Akademie der Wissenschaften* dove vennero messe in sicurezza da Erich Stockmann. Buona parte dei materiali originali del *Phonogrammarchiv* ritornavano così a Berlino, ma per rimanere divisi come la città stessa. Nonostante Stockmann e Reinhardt avessero raggiunto degli accordi di scambio, la loro collaborazione venne interrotta dalle autorità della D.D.R. e i materiali rimasero immobili e sigillati fino alla caduta del muro. Negli anni della separazione il *Phonogrammarchiv* tornò comunque in piena attività a Berlino Ovest, riconquistando a livello internazionale parte della fama di un tempo sotto la guida di Reinhardt e dal 1972 di Arthur Simon, il quale condusse personalmente numerose ricerche nel continente africano. Nel 1991, nella Germania riunificata, le collezioni rimaste fino a quel momento a Berlino Est vennero visionate e restituite all'archivio da cui erano state sottratte nel 1945.²⁶

Diversi progetti di catalogazione e digitalizzazione dei materiali storici del *Phonogrammarchiv* sono stati intrapresi a partire dal 1998 a cura di Susanne Ziegler, avviando anche una collaborazione con il *Lautarchiv* per quanto riguarda i materiali raccolti dalla Commissione nel corso della prima guerra mondiale.

25 Il museo venne ribattezzato come "Museo etnologico" (*Ethnologisches Museum*) nel 2000.

26 Per una cronologia completa del *Phonogrammarchiv* cfr. Simon (a cura di) 2000: 25-45.

IL LAUTARCHIV

Sebbene un catalogo completo delle registrazioni non sia mai stato compilato, i fondi del *Lautarchiv* vengono stimati oggi intorno alle 7.500 unità fra dischi grammofonici, cilindri e nastri magnetici. Esso appartiene alla *Humboldt-Universität*, ha lo statuto di archivio universitario ed è posto sotto la tutela degli istituti di *Kulturwissenschaft* e di *Musikwissenschaft*.²⁷

Da questo archivio proviene la grande maggioranza delle registrazioni dei prigionieri italiani presentate in questo volume. Non solo la sua storia, ma anche la sua nascita è strettamente legata alle collezioni realizzate nei *Lager* dalla Commissione Fonografica. La vicenda che avrebbe portato alla formazione del *Lautarchiv* cominciò infatti al termine della prima guerra mondiale, quando Wilhelm Doegen presentò per la seconda volta una domanda formale al *Kultusministerium* per la fondazione di un istituto sonoro tedesco. Tale istituto avrebbe avuto il duplice compito di custodire e valorizzare i materiali emersi dal lavoro della Commissione e di proseguire l'incisione e la raccolta di registrazioni sonore in svariati altri contesti. Riguardo ai materiali raccolti nei campi di prigionia, Doegen scrive quanto segue.

Non solo la ricerca linguistica e musicologica ma anche lo studio dei paesi stranieri, l'etnologia, la storia culturale, le scienze delle religioni e tutte le branche che si interessano della conoscenza esatta e organica della vita di un popolo troveranno materiale significativo fra le numerose registrazioni di storie, favole, racconti, canti di lavoro e canti sociali, indovinelli, proverbi, notizie sulle forme di superstizione e di preghiera, sui riti matrimoniali e funebri, sulle feste del mondo agricolo e religioso e simili.²⁸

Come ho già sostenuto in un precedente scritto²⁹, Doegen si mostra consapevole che le potenzialità della registrazione sonora esulavano dall'ambito della linguistica e toccavano non solo gli interessi di diverse scienze e discipline, ma erano rilevanti anche per scopi politici. Dopo averne ribadito l'importanza ai fini della didattica delle lingue straniere, egli dedica infatti un paragrafo al potenziale propagandistico insito nella ricerca, da parte dei tedeschi, sulle lingue e sulle culture di altri popoli. Da questi ultimi, scrive, “si verrà accolti con gioia se la scienza tedesca si occuperà della ricerca, finora trascurata, delle loro lingue, così come è stato fatto dalla Commissione

27 Per una storia e le tracce del *Lautarchiv* cfr. Lange 2017a.

28 Ausser der Sprach- und Musikforschung werden auch die Auslandskunde, die Völker-Volks- und Sachkunde, Kulturgeschichte, Religionswissenschaft und alle die Zweigwissenschaften, die die genauere Kenntnis eines gesamten Volkslebens erstreben, durch die zahlreich aufgenommenen Geschichten, Märchen, Erzählungen, Arbeits- und Gesellschaftslieder, Rätsel, Sprichwörter, Berichte über Aberglauben, Gebete, Darstellung von Hochzeit- und Totengebräuchen, von landwirtschaftlichen und religiösen Festen und dergleichen wichtigen Material erhalten (Doegen 1918: 10).

29 Cfr. Tamburini 2016.

Fonografa. Per questo la raccolta di registrazioni sonore può contribuire a procurare alla Germania la simpatia di questi popoli e a conservarla nel tempo” (Doegen 1918: 12).

La guerra aveva rappresentato a suo avviso un’occasione eccezionale per svolgere il lavoro di incisione e raccolta di materiali sonori, che era però necessario proseguire in tempo di pace.

In guerra tutto il materiale linguistico e musicale possibile deve essere raccolto fra i prigionieri, perché un’occasione così favorevole ed economica non torna più. In tempo di pace bisogna invece raccogliere tutte le lingue delle colonie. Inoltre, ai fini della ricerca degli idiomi nazionali, l’incisione su dischi sonori di tutti i dialetti tedeschi rappresenta un dovere patriottico imprescindibile. Anche la registrazione dei canti popolari tedeschi, sia civili che militari, va tenuta in considerazione. Ciò permetterà di conservare non solo la registrazione scritta, bensì anche la viva melodia e l’esecuzione nel suo complesso. Allo stesso tempo, tutto ciò servirà anche a risvegliare l’amore per la patria.³⁰

Doegen fa inoltre riferimento alla cosiddetta *Autophonsammlung* – letteralmente “collezione di autofoni” – conservata alla *Staatsbibliothek*, sostenendo la praticità di accorparsi ai materiali della Commissione sotto la guida di un unico istituto. Si tratta della già citata collezione di incisioni vocali di personaggi celebri, fondata da Doegen nel marzo 1917 in collaborazione con Ludwig Darmstaedter e pensata come espansione sonora della raccolta di autografi realizzata da quest’ultimo. Fra le voci delle celebrità raccolte si trova anche quella del Kaiser Guglielmo II, che incise la “Chiamata al popolo tedesco” risalente al 6 agosto 1914, e quella del generale von Hindenburg, che recitò la “*Dankerlass an seine Truppen nach der Schlacht bei Tannenberg*”.³¹ Il valore storico e culturale della collezione, scrive Doegen, risiede nel fatto che “con la voce viene immortalato il timbro caratteristico del personaggio e tutto ciò che appartiene alla sua personalità vocale e individuale. L’incisione incarna il carattere vivo della personalità, che si manifesta nella voce animata” (Doegen 1918: 21). Questa collezione aveva quindi prima di tutto uno scopo monumentale e commemorativo, in particolare rispetto a figure importanti per la memoria nazionale.³²

30 Im Kriege muss alles nur erreichbare Sprach- und Musikmaterial von den Gefangenen gesammelt werden, weil eine so billige und günstige Gelegenheit niemals wiederkehrt. In Frieden müssen unsere sämtlichen Kolonialsprachen lautlich festgehalten werden. Zwecks Erforschung der inländischen Mundarten ist die Bannung sämtlicher deutscher Dialekte auf Lautplatten eine vaterländische Pflicht. Ferner sind Aufnahmen des deutschen Volksliedes und der deutschen Soldatenlieder ins Auge zu fassen. Dadurch wird nicht nur die schriftliche Aufzeichnung, sondern auch zugleich die lebendige Melodie und der Vortrag dauernd bewahrt. Gleichzeitig wird die Liebe zum Heimatlande damit neugeweckt (Doegen 1918: 13).

31 In italiano: “Congedo alle proprie truppe dopo la battaglia di Tannenberg”. Cfr. Doegen 1918: 22.

32 Esiste un parallelo storico di questa raccolta nel contesto italiano. Le voci di alcuni condottieri militari

Nella sua proposta al ministero, Doegen si presentava ancora una volta come propugnatore di un'idea più che di una disciplina, declinando con una spiccata retorica patriottica gli svariati utilizzi del medium grammofonico in termini di utilità e di interesse nazionali. Il suo progetto venne accolto e trovò una realizzazione molto fedele alle sue intenzioni, almeno stando a quanto si legge in un suo contributo apparso in un volume retrospettivo sui primi quindici anni della Biblioteca di Stato (*Staatsbibliothek*), dedicato all'allora direttore Adolf von Harnack che prendeva congedo dall'incarico. Nel testo in questione si trova una descrizione della struttura e del funzionamento del *Lautabteilung*, in attività ormai da un anno come sezione sonora della biblioteca.



Sala di registrazione del *Lautabteilung*, 1920. (*Lautarchiv*)

Esso era organizzato in ben nove sottosezioni che gestivano tutta lo gamma di pratiche tecniche, scientifiche e amministrative connesse alla registrazione sonora, dall'incisione dei materiali alla loro divulgazione, dalla ricerca per il miglioramento degli apparati agli studi fisiologici sulla fonetica (Doegen 1921: 258).

Le incisioni di spicco dell'epoca vennero infatti incise e raccolte da Roberto de Angelis in una serie di dischi grammofonici che in seguito sarebbero andati a costituire il primo fondo della Discoteca di Stato. Tra le voci incise troviamo quelle di Luigi Cadorna, di Armando Diaz e di Pietro Badoglio, ma anche quelle di intellettuali come Tommaso Marinetti e Luigi Pirandello. Tali registrazioni sono state pubblicate in un volume con CD dal titolo *Voci della vittoria. La memoria sonora della Grande guerra* (Cavallari-Fischetti 2014).

1. Ufficio per le registrazioni linguistiche
2. Ufficio per le registrazioni musicali
3. Raggruppamento universale
4. Ufficio per la didattica fonografica
5. Raccolta vocale di personalità illustri
6. Sezione sperimentale e di ricerca per la registrazione con laboratorio e officina annessi, sezione fotografica e cinematografica
7. Biblioteca sonora con letteratura specifica e catalogo generale per gli utenti della *Staatsbibliothek*.
8. Sottosezione per l'elaborazione palatografica e radiologica per lo studio della fonetica articolatoria
9. Amministrazione

Il dipartimento musicale si occupava di tre tipi di collezioni: quelle riguardanti tradizioni musicali dei diversi popoli del mondo, quelle di canti popolari tedeschi e quella di musicisti e virtuosi del tempo. La zoologia, la musica e la medicina trovavano rappresentanza nel cosiddetto dipartimento universale, che conservava le “voci degli animali” tra cui quelle di elefanti, tigri e leoni marini, ottenute grazie a una collaborazione con il circo Krone.³³ Ma Doegen sottolinea anche la presenza di incisioni sonore del mondo naturale in senso lato, come “lo stormire delle foglie, il sospiro del vento, lo sciabordio dell’acqua, il mugghio del mare, il rombo del tuono”, e di quello artistico come “il battito dell’orologio, il rintocco delle campane, il fuoco dell’artiglieria, i rumori degli aeroplani, il linguaggio dei tamburi” (Doegen 1921: 256). Per quanto riguarda la collezione delle voci di personalità celebri, Doegen ne scrive come di un vero e proprio “museo di voci” (*Stimmenmuseum*), composto da quarantuno “ritratti vocali” (*Stimmenportraits*). Questa terminologia mostra come per concepire la fruibilità del nuovo medium ci si rifacesse a categorie precedenti alla sua invenzione, mutate della sfera della percezione visiva e da contesti epistemologicamente consolidati come quelli della biblioteca e del museo.

Riguardo alla collezione che qui sta più a cuore, quella di voci dei prigionieri di guerra, essa continuava a rappresentare il nucleo fondamentale del *Lautabteilung*. Ad essa Doegen aveva aggiunto altre registrazioni successive da lui effettuate in tedesco, inglese, francese, italiano, spagnolo e giapponese, per un totale di 2.000 dischi sonori contenenti circa 3.000 brani di varia natura. Fra esse c'erano registrazioni di solo parlato, altre miste fra canto e parlato e altre solo musicali. Per quanto riguarda queste ultime, Doegen le distingue in registrazioni di solo canto, di canto accompagnato da strumenti, di canto corale con o senza accompagnamento, di pura musica

33 Una copia della concessione ufficiale da parte del direttore del Krone all'utilizzo a fini archivistici sia delle incisioni, sia di suoni animali sia della voce di un indiano Sioux facente parte del circo, si trova presso l'archivio universitario della Humboldt-Universität zu Berlin (IFL, Ordner 1, 1920-1927, AHUB).

strumentale, di orchestre, di rumori – in questa categoria ricadono anche i suoni dei tamburi tribali intesi come pratica comunicativa (*Trommelsprache*). Doegen si dedicò all'organizzazione di presentazioni pubbliche di questi materiali in vari contesti, accompagnate da dimostrazioni sonore col grammofono, sia in Germania che all'estero.

Locandina di un'esibizione dei materiali raccolti nei campi di prigionia organizzata a Berlino da Wilhelm Doegen in qualità di direttore del *Lautabteilung*, con esecuzione grammofonica e proiezione di materiale fotografico, 1924. (LAHU-BB 119, *Lautarchiv*)

Il testo di Doegen contiene una lista delle duecentoquindici lingue che trovavano rappresentanza nel *Lautabteilung*. L'italiano è presente con “sedici dialetti, a cui vanno aggiunti il romagnolo, il ladino-friulano, il sardo, l'italo-albanese, il corso, il genovese di Bonifacio” (Doegen 1921: 256).³⁴

Per quanto riguarda la realizzazione di nuove incisioni e l'elaborazione di quelle e attuate nei campi, il *Lautabteilung* si attenne a quella che era la stata la prassi della Commissione. Molti dei membri di quest'ultima si ritrovano nella lista dei suoi collaboratori, che vennero organizzati nel 1921 in un gruppo di lavoro (*Lautkommission*) dalla durata prevista di tre anni. Il loro compito era quello di redigere le trascrizioni di tutte le registrazioni sonore in lingua standard, in linguaggio fonetico e in tedesco. In questo senso l'incisione della voce su disco aveva lo scopo di integrare e completare

³⁴ Le registrazioni dei prigionieri corsi, in quanto appartenenti all'esercito francese, non sono presenti nei CD allegati al presente volume.

i metodi di studio già sviluppati sul materiale cartaceo, ma nei termini di una forte differenza qualitativa.

Il materiale di lavoro del *Lautabteilung* rappresenta una fonte inesauribile di conoscenza nei secoli e nei millenni a venire per linguisti e musicologi poiché le trascrizioni su carta, a cui si era limitati prima dell'invenzione dell'apparecchio sonoro, restituiscono solo un'immagine incompleta dei fonemi e della voce e attività, nella quale le sottigliezze e la ripartizione degli accenti, così come la pronuncia, vanno perlopiù perdute. Solo attraverso la relazione con le registrazioni sonore esse guadagnano vita e realtà.³⁵

Negli anni venti Doegen si occupò di far eseguire tramite galvanizzazione le matrici in rame di tutti i dischi e di effettuare delle copie. Il processo venne affidato alla ditta Odeon, con sede a Weißensee.³⁶ La riproduzione di più esemplari aveva lo scopo di permettere la distribuzione dei materiali nell'ambito di scambi con altri archivi o istituti, ma anche la loro vendita a privati. Proprio per via dell'accusa di appropriazione indebita degli introiti che ne derivarono la posizione di Doegen cominciò a vacillare, con la conseguente cessione della responsabilità legale dell'archivio al *Kultusministerium* e di quella gestionale all'università. A ciò si aggiunse l'accusa di atteggiamenti di discriminazione antisemitica nei confronti del personale e quella, proveniente dai colleghi, di "incompetenza scientifica, sciattezza e mancanza di polso", con conseguente licenziamento di Doegen nel 1933 (Stoecker 2008: 133). Con la legge nazista per il rinnovo dei servizi civili (*Wiederherstellung des Berufsbeamtentums*), che aveva lo scopo quella di allontanare dagli uffici dipendenti pubblici malvisti dal regime su base politica o razziale, al licenziamento seguì per Doegen il pensionamento forzato. Egli era infatti stato segnalato da un collega come socialdemocratico. Su questa base egli avrebbe affermato nel 1946 di essere stato vittima delle sue posizioni antifasciste, sebbene "non vi sia traccia nelle pubblicazioni di Doegen della benché minima presa di distanza dal regime nazista" (Stoecker 2008: 133). Al contrario, la sua attività come pubblicista indica un rapporto quantomeno opportunistico rispetto alla politica militare, coloniale e razziale del Terzo Reich.

L'africanista Dietrich Westermann subentrò nel 1933 alla guida del *Lautabteilung*, ormai annesso alla Friedrich-Wilhelm Universität, l'odierna Humboldt. In seguito a una sua richiesta esso venne trasformato in un istituto di fonetica (*Lehr und For-*

35 Der Arbeitsstoff der Lautabteilung bedeutet auf Jahrzehnte oder gar Jahrhunderte hinaus für die Sprach- und Musikforscher eine Fundgrube von Erkenntnissen, da die schriftlichen Aufzeichnungen, auf die man vor der Erfindung des Lautapparates allein angewiesen war, nur ein unvollkommenes Bild des wirklichen Sprachklanges und der Stimme ergeben, und Feinheiten der Akzentverteilung wie der Aussprache dabei zumeist verloren gehen. Erst durch die Verbindung mit lautlichen Aufnahmen gewinnen sie Leben und Wirklichkeit (Doegen 1921: 254).

36 La collaborazione con la ditta Odeon risale già alla ricerca nei campi della Commissione. In proposito cfr. Doegen 1921: 256.

schungsstätte für Phonetik) e riorganizzato in tre dipartimenti: quello linguistico, con a capo Westermann stesso, quello musicale assegnato a Fritz Bose e un laboratorio fonetico alla guida di Franz Wethlo.

Negli anni del nazional-socialismo assunse particolare rilevanza la raccolta di registrazioni sonore dei vari dialetti tedeschi, per la cui comparazione vennero usati sia testi standard come le *Wenkersätze*³⁷ sia il discorso libero.³⁸

Ma la ricerca linguistica e musicologica sul folklore tedesco durante il periodo nazista non si limitò ai territori del Reich. Essa viene infatti estesa anche alle comunità parlanti tedesco al di fuori dei confini della Germania e dell’Austria, indicati in tedesco col termine di “*Volksdeutschen*”. Britta Lange ha messo in luce come questa parte delle incisioni effettuate dall’istituto si iscriva chiaramente nell’ideologia “del sangue e del suolo” e nella politica espansionista del regime nazista, il quale a partire dal 1939 operò per il rimpatrio di queste comunità e per il loro trasferimento nei territori di recente acquisizione militare: “il linguaggio era anche potere: era possibile sfruttare l’appartenenza linguistica e culturale per legittimare la deportazione di uomini e l’estensione di confini e territori” (Lange 2017b: 342).

Durante il secondo conflitto mondiale l’istituto intraprese delle spedizioni nei campi di concentramento nella Francia occupata, dove Westermann individuò le comunità africane impiegate nell’esercito francese e inviò una troupe per registrarne le lingue e i canti in più di 130 incisioni.³⁹ La guerra offrì inoltre a Doegen l’occasione di riprendere le fila del lavoro della Commissione in una pubblicazione dal marcato accento bellicista e nazionalista intitolata “*I nostri avversari ieri e oggi*” (*Unsere Gegner damals und heute*)⁴⁰, con la quale egli sperava forse di riabilitarsi agli occhi del regime che aveva interrotto la sua carriera.

Al termine del conflitto tutte le matrici originali dei dischi risultarono perdute. Con la divisione politica della Germania e di Berlino l’archivio perse la propria autonomia e, in assenza di una vera tutela, fu soggetto a una serie di spostamenti e trasformazioni all’interno della struttura universitaria di Berlino Est. Solo negli anni settanta l’etnomusicologo Jürgen Elsner, riconoscendo il grande valore delle collezioni, fece sigillare tutti i materiali e li trasferì all’istituto di musicologia. Lì rimasero fino alla riunificazione, in seguito alla quale Dieter Mehnert assunse il ruolo di curatore dell’archivio e si occupò di inventariarne le tre collezioni principali, rinnovandone la

37 Si tratta di uno standard di comparazione linguistica consistente in una lista di quaranta frasi, così chiamato per via del suo ideatore, il linguista tedesco Georg Wenker.

38 La registrazione sonora del discorso libero si era di uso nella pratica comparativa degli studi linguistici a partire dagli anni venti segnando una discontinuità con il ventennio precedente, durante il quale il vincolo a un testo prestabilito aveva rappresentato il paradigma dominante nelle incisioni sonore. In proposito cfr. Lange 2017b.

39 Stoecker 2008, 141. Un progetto mai andato in porto prevedeva anche la registrazione sonora di prigionieri africani internati in Italia (Lange 2017b: 334).

40 Doegen 1941. A p. 92 di tale opera, Doegen rimaneggia senza citarlo il testo di Urtel pubblicato nel citato volume *Unter fremden Völkern* (cfr. Urtel 1925).

segnatura e producendo le stime quantitative che, seppur approssimative, vengono citate ancora oggi. Da allora con la segnatura PK (*Preussische Kommission*) vengono indicate le registrazioni incise fra il 1914 e il 1925; con LA (*Lautabteilung*) quelle dal 1925 al 1944; con AUT (*Autophone*) sono invece contrassegnati gli autografi vocali delle personalità celebri raccolti da Doegen, datati fra il 1914 e il 1922. Quelle stesse collezioni, comprendenti materiali sonori e cartacei, sono stati oggetto della digitalizzazione svoltasi dal 1999 al 2007 a cura di Jürgen Mahrenholz, con relativa creazione di un indice online pubblicamente accessibile all'interno del database digitale dell'università, piattaforma che permette la ricerca per parole chiave fra tutte le collezioni della Humboldt e svolge anche la funzione di catalogo parziale del *Lautarchiv*. La digitalizzazione dei materiali ha anche permesso una maggiore accessibilità delle sue collezioni e ha contribuito ad accrescerne l'attenzione a livello internazionale.⁴¹ Dopo aver proposto una panoramica sulla nascita e sulla storia dei due archivi e aver dato conto del loro parziale intreccio nel lavoro svolto dalla Commissione, torniamo ora allo specifico di quest'ultima, concentrandoci sulle pratiche di ricerca applicate nei Lager tedeschi e quindi sul loro utilizzo come laboratori per lo studio dei popoli.

2. Collezioni sensibili

LA RICERCA SUL CAMPO DELLA COMMISSIONE

Prima che gli studiosi potessero recarsi sul campo fu ovviamente necessario un lavoro preliminare di catalogazione dei campi di prigionia e una cernita delle lingue e delle etnie che vi erano "rappresentate".⁴² A tale scopo venne inviato un formulario ai centri di comando di 125 campi di prigionia militare su suolo tedesco, mentre le informazioni relative ad altri 75 campi nei quali erano internati gli ucraini vennero elaborate in seguito.⁴³ Fin da questo primo contatto fra l'apparato militare e la Commissione il ministero della guerra (*Kriegsministerium*) svolse un ruolo di mediazione fra le parti, invitando i centri di comando dei campi ad appoggiare e favorire in ogni modo i lavori di ricerca. Le informazioni così ricevute, che per la loro entità costituivano già di per sé un apporto di dati rilevanti su varietà etniche e linguistiche no

41 Nell'ultimo decennio i materiali del *Lautarchiv* sono stati oggetto di numerose edizioni e iniziative sia di carattere scientifico che artistico. Fra queste ultime va ricordato il concept album *Lament* (Mute record Ltd, 2014) del gruppo musicale *Einstürzenden Neubauten*, interamente dedicato al primo conflitto mondiale.

42 Le informazioni riportate in questo paragrafo, così come diversi passaggi che ho tradotto dal tedesco per citarli nel presente saggio, provengono da un resoconto dattiloscritto di Wilhelm Doegen sul lavoro della Commissione Fonografica conservato al *Deutsches Historisches Museum* di Berlino (Do2 98/2157 DHM). Ringrazio Britta Lange per avermi segnalato questa fonte inedita, della quale tratterà in un suo libro di prossima pubblicazione.

43 Sulle differenze fra i campi di prigionia austro-tedeschi destinati ai soldati semplici e quelli riservati agli ucraini cfr. Procacci 2016.

ad allora mai prese in esame, vennero sintetizzate da Doegen in una carta dei campi di prigionia tedeschi divisi in base ai “ceppi popolari” che vi erano rappresentati, parlanti una varietà di 150 idiomi. Sulla base di questa carta, parziale ma funzionale allo scopo, e in base al principio di ottimizzare tempo e risorse privilegiando i campi che accorpavano la maggiore varietà di lingue, venne effettuata un’ulteriore scrematura. Seguì la spedizione ai centri di comando di migliaia di schede in bianco atte a identificare i soldati fatti prigionieri nei campi. Le schede, da compilare con nome e cognome, provenienza e lingua madre del prigioniero, erano divise per colore: rosse per gli inglesi, blu per i francesi, verdi per i russi e i serbi, gialle per gli indiani, marroni per gli africani, violette per gli italiani. Compilate nelle sedi di comando dei vari campi, vennero rispedite a Doegen che si occupò di smistarle e inoltrarle agli addetti dei singoli gruppi di ricerca.

In base alla grafica caratteristica dei nomi, ai dati relativi a città e regione d’origine e al mestiere, l’addetto esperto poteva riconoscere e circoscrivere prontamente gli individui degni di interesse. In questo modo vennero stabiliti i nomi dei prigionieri che sarebbero stati presi in esame per lo studio e per la registrazione sonora.⁴⁴ Ma questo lavoro di catalogazione rappresentò solo una prima fase della collaborazione fra l’apparato militare e i membri della Commissione, che sarebbe divenuta costante nell’organizzazione del lavoro sul campo sia per la mobilitazione dei prigionieri interessati sia per la messa a disposizione delle risorse e degli spazi necessari agli addetti.

I centri di comando dei campi scelti per la ricerca furono avvertiti per tempo, di norma con un anticipo di quattordici giorni, dell’arrivo dei membri della Commissione. Tramite una circolare del ministero della guerra i comandanti vennero pregati di rendere disponibili, alla data ora di un dato giorno, i prigionieri individuati in base a nome e cognome. La Commissione richiedeva inoltre l’invio di una carrozza alla stazione più vicina, che spesso distava più di un’ora di viaggio dai campi interessati. Al loro arrivo nel campo, gli addetti dovevano trovare i pacchi contenenti i circa 150 chili di cera necessari per le incisioni, precedentemente fatti arrivare tramite spedizioni contrassegnate come urgenti.

Oltre a uno spazio ampio e acusticamente protetto per il processo di incisione venivano richiesti fra i tre e i sei piccoli spazi, separati e dotati di riscaldamento per l’inverno, per il lavoro degli addetti coinvolti. Durante la loro permanenza, questi ultimi facevano riferimento a un sottufficiale appositamente incaricato e dotato di autorità speciali da parte del comando del *Lager*. Doegen scrive che questa guardia, a disposizione della Commissione dalle otto del mattino alle sette di sera, aveva il

44 Aus der eigenartige charakteristischen Schreibweise des Namens, aus der Angabe ihrer Geburtsstadt, Heimbezirk und Beruf ward von den geübten Fachmann das wertvolle Individuum schnell erkannt und bestimmt. Auf diese Weise wurden die Namen der für die Bearbeitung und Lautaufnahme in Frage kommenden Gefangenen festgestellt (Doegen 1919: II c, DHM, dattiloscritto).

compito di fare da tramite con il comando e di assicurarsi che i prigionieri scelti si presentassero puntuali, che le stanze fossero pulite e riscaldate a dovere, che gli spazi adibiti venissero illuminati al calar della sera e in generale che il lavoro potesse svolgersi in tranquillità.

Oltre ai prigionieri e ai membri della Commissione, nello spazio di incisione operavano degli aiutanti, i quali potevano essere tedeschi o prigionieri a loro volta, incaricati di aprire le casse dei materiali e di assemblare l'apparecchiatura.

Per quanto riguarda la realtà dei *Lager* nel suo complesso e la sua permeabilità alle esigenze della Commissione, Doegen osserva come il singolo comando, cioè il modo in cui questo esercitava il proprio potere, avesse un'influenza decisiva sullo svolgimento della ricerca.

Ogni campo, caratterizzato a priori dal tocco personale del comando, era dominato da un'atmosfera che poteva essere propizia o avversa ai visitatori tedeschi, in misura minore o maggiore a seconda della disposizione spaziale e delle circostanze politiche: laddove i prigionieri godevano di maggiore libertà, dove erano loro concessi spazi per la tutela della salute fisica e mentale, o dove essi potevano contare su una qualunque forma di vantaggio, il lavoro della commissione fu naturalmente facilitato in modo sostanziale rispetto a quei campi in cui vigeva un controllo pesante e oppressivo per combattere spionaggio e sabotaggi, dove c'erano cattive condizioni di salute, e simili.⁴⁵

È verosimile pensare che, sebbene la disciplina carceraria e la subalternità degli internati costituissero la *conditio sine qua non* della ricerca, quest'ultima fosse facilitata laddove la loro gestione non avveniva nel segno dell'accanimento repressivo e dell'indigenza più nera. Allo stesso tempo però va tenuto presente che l'immagine della vita di prigionia per come emerge dai resoconti di Doegen è non soltanto parziale, ma anche fortemente influenzata dal tentativo implicito di autolegittimarsi e da quello esplicito di elaborare l'esperienza della ricerca a fini propagandistici. Oltre al ruolo di amministratore della Commissione gli venne infatti affidato l'incarico di commissario addetto allo studio degli enti di detenzione militare del Reich. L'esigenza di affermare la correttezza della Germania nel trattamento dei prigionieri di guerra, già presente durante il conflitto, diventò un compito di primaria importanza dopo la sconfitta e le accuse di barbarie che le vennero rivolte nel corso dei trattati di pace. Proprio in

⁴⁵ In jedem Lager, das vornehmlich die persönliche Note des Kommandanten trug, herrschte je nach den örtlichen Verhältnissen und den politischen Vorkommnissen eine mehr oder minder verschieden gestimmte oder ungestimmte Stimmung für oder gegen deutsche Besucher: da wo z.B. den Gefangenen grössere Freiheiten geschenkt, wo ihnen besondere Einrichtungen für körperliche und geistige Fürsorge geschaen oder sonst gesundheitliche Vorteile vorhanden waren, war natürlich das Arbeiten für die Kommission erheblich leichter als in den Lagern, in denen hochnotpeinliche Untersuchungen auf Spionage, Sabotage usw. angestellt werden, wo schlechte Gesundheitsverhältnisse herrschten und dgl. mehr (Doegen 1919: III b, DHM, dattiloscritto).

seguito a tali accuse il ministero della difesa commissionò a Doegen un'opera in due volumi per documentare il trattamento dei prigionieri nei campi tedeschi.⁴⁶ Con queste specificazioni e nell'ambito di una lettura che deve rimanere critica, i resoconti di Doegen possono essere considerati attendibili per quanto riguarda la volontà di costruire, ai fini della buona riuscita della ricerca e dell'incisione, una realtà più felice rispetto a quella che dominava di norma la vita dei campi la quale, pur variando molto nei singoli casi e a seconda delle fasi della guerra, sappiamo essere stata molto dura. Presentandosi come parte terza, politicamente neutrale e col potere di mediare fra i militari tedeschi e i prigionieri, i membri della Commissione conquistarono la collaborazione di questi ultimi anche tramite regali, favori, concessioni e intercessioni.

Era richiesta una notevole dose di destrezza e capacità d'adattamento per rendersi amici degli sconosciuti ed entrare con loro in tale condizione da far sì che si presentassero in modo naturale, come esseri umani. Nella grande maggioranza dei casi fu possibile conquistare la fiducia di uomini che si trovavano in prigionia da due, tre anni, o da ancora più a lungo. Comprensione non simulata ma sincera per la loro miserevole situazione, vero interesse per la lingua e i canti, la terra e le genti della loro patria da loro a lungo rimpiainta: tutto questo suscitò nei prigionieri una riconoscenza calorosa, si può dire adorazione. Così essi davano di buon grado tutto ciò che veniva loro richiesto. Con sigari e sigarette che fumavano amichevolmente in loro compagnia, con piccoli regali e favori a ettuosità di ogni sorta venne trovato il giusto tono che concilia ed unisce i cuori umani. Il naturale trattamento fra esseri umani veniva avvertito con gratitudine proprio per via del contrasto fra i militari tedeschi e i civili rappresentanti della commissione, favorendo in modo sostanziale il lavoro di quest'ultima.⁴⁷

46 Dei due volumi previsti solo il primo risulta pubblicato, col titolo *Kriegsgefangenen Haltung und Schicksal in Deutschland* (Doegen 1919), in italiano: "Comportamento e destino dei prigionieri in Germania". Il suddetto volume viene citato dal linguista austriaco Leo Spitzer nella sua celebre opera di pubblicazione e commento delle lettere dei prigionieri italiani. Egli ne sottolinea il carattere propagandistico: "Tale raccolta si distingue positivamente dalla presente per l'aggiunta di fotografie e di traduzioni, ma negativamente in quanto il libro, concepito come giustificazione dell'operato del comando supremo dell'esercito tedesco, contiene quasi esclusivamente dichiarazioni favorevoli dei prigionieri [...]" (Spitzer 1921: 292; ed. it. 2014, trad. di R. Solmi).

47 Es gehörte ein besonderes Mass Geschicklichkeit und Anpassungsfähigkeit dazu, sich mit den fremden Leuten anzufreunden und mit ihnen so bekannt, ja vertraut zu verkehren, dass sie sich natürlich, als Menschen, gaben. In den weitaus meisten Fällen wurde das Vertrauten der über 2-3 Jahre und länger in der Gefangenschaft gehaltenen Männer gewonnen. Wirkliches, nicht vorgetäushtes Verständnis für ihre beklagenswerte Lage, wahres Interesse für die Sprache und Lieder, Land und Leute ihrer lang entbehrten Heimat löste bei den Gefangenen warme Dankbarkeit, ja Verehrung aus. Sie gaben dass willig alles, was man von ihnen verlange. Mit Zigarren, Zigaretten, die wir mit ihnen freundlichst rauchten, mit kleinen Geschenken und liebevollen Gefälligkeiten aller Art wurde der rechte Ton, der Menschenherzen versöhnlich verknüpft und verbindet, gefunden. Der Gegensatz in der natürlichen Menschenbehandlung wurde gerade zwischen den zivilen Kommissionsvertretern und dem deutschen Militär stets mit Dankbarkeit empfunden und hat die Kommissionsarbeiten wesentlich gefördert (Doegen 1919: III c, DHM,

L'elargizione di beni materiali a persone il cui primo obbiettivo era spesso quello disperato di sopravvivere, raccontata da Doegen come un'opera di benevolenza, è facilmente interpretabile nei termini di un forte potere di ricatto, più sottile e celato rispetto a una coercizione violenta, ma anche dagli esiti indubbiamente più positivi per i prigionieri stessi, i quali potevano reagire con gratitudine ed entusiasmo, ma anche alla luce di un realistico calcolo di interessi.⁴⁸ Questa ambiguità emerge con particolare chiarezza nella chiusura del suo resoconto, nella quale Doegen si esprime con un'ingenuità che fa trasparire le complesse dinamiche del rapporto triangolare fra scienziati, militari e prigionieri.

In chiusura viene qui stabilito ed espresso esplicitamente che io non ho mai costretto alcuna etnia a parlare nell'apparecchio. Anche nel caso degli inglesi riottosi, che alcuni comandanti avevano obbligato a servire la nostra causa tramite minacce, ho chiesto a questi ultimi se fossero disponibili a collaborare per una buona causa scientifica e di carattere internazionale. Li ho pregati di dirmi se lo avrebbero fatto con piacere (if they liked to do so)⁴⁹. Solo allora, quando accettavano volentieri e spontaneamente di parlare nell'apparecchio, accolsi amichevolmente e di buon grado la loro offerta.⁵⁰

Il laboratorio della Commissione si sviluppò insomma come una bolla nella quale potevano congegnarsi dinamiche sociali e relazionali proprie, ma in seno ai contesti etnici e politici dei *Lager*, a loro volta organi autonomi ma determinati dalla più ampia realtà della guerra, della sua violenza e del travolgimento delle norme sociali e morali che essa comporta. Per questo i materiali prodotti in quei laboratori, sia che vengano utilizzati come fonti dalla storiografia, sia che vengano indagati da altre discipline, richiedono una riflessione preliminare sulle circostanze della loro produzione: si tratta di *oggetti sensibili*. Questo concetto, sul quale mi soffermerò a breve, nasce in ambito museale per riferirsi a materiali sottratti a esseri umani in condizioni precarie o di subalternità, in particolare nel corso delle spedizioni coloniali. L'etnologia europea si è a lungo basata sull'appropriazione indebita di oggetti materiali al fine di documentare

.....
 dattiloscritto).

48 Nel resoconto dattiloscritto di Doegen datato 1919 si legge inoltre che i prigionieri da registrare potevano venire scelti anche fra quelli condannati agli arresti all'interno del campo. Se accettavano di collaborare, ciò comportava la sospensione o l'annullamento della pena a loro inflitta.

49 In inglese nel testo originale.

50 Zum Schluss wird hier ausdrücklich festgestellt und erklärt, dass ich niemals irgend einen Volksstamm gezwungen habe, in den Apparat zu sprechen. Selbst da, wo einige Kommandanten die mismutigen Engländer durch Drohungen unserer Sache günstig stimmten, habe ich die Engländer zunächst gefragt, ob sie einsähen, dass sie es für eine gute internationale wissenschaftliche Sache tun würden. Ich habe sie gebeten, mir zu sagen, ob sie es gern täten (if they liked to do so). Nur dann, wenn sie es gern und aus freier Stücken willig unternahmen, in den Apparat zu sprechen, nahm ich ihr Anerbieten freundlichst dankend an (Doegen 1919: III g, DHM, dattiloscritto).

tare la diversità etnica e culturale dei popoli del mondo.⁵¹ Ciò di cui la Commissione credeva di appropriarsi attraverso l'incisione di dischi e cilindri sonori non erano le voci di individui, ma quelle dei popoli il cui studio aveva no ad allora richiesto spedizioni in remoti angoli del globo e che si trovavano ora a portata di mano, attingibili attraverso i loro sfortunati rappresentanti nei campi di prigionia tedeschi.

La novità dell'elemento spaziale e geografico rispetto alle pratiche etnologiche precedenti è sottolineata da Doegen nell'introduzione al volume da lui curato "Fra popoli stranieri: una nuova etnologia" (*Unter fremden Völkern. Eine neue Völkerkunde*). Pubblicato nel 1925, esso conteneva i resoconti dei capigruppo della Commissione sulla loro ricerca nei campi di prigionia.⁵²

Qui non si propone il resoconto di un viaggio di ricerca verso nazioni straniere della terra, bensì proprio ciò che il titolo dell'opera promette: una grande esperienza fra popoli stranieri in Germania nella prima guerra mondiale. Questo libro di interesse culturale ed etnologico è emerso dalla ricerca per la registrazione di documenti sonori – avente come ne ultimo quello della ricerca scientifica delle lingue vive – presso tutti i popoli custoditi nei campi di prigionia tedeschi. Al fianco delle registrazioni sonore musicali e parlate su disco, le quali incarnano i singoli idiomi linguistici e che verranno prossimamente presentate al pubblico insieme ai testi che le accompagnano, esso rappresenta in senso più o meno stretto un'illustrazione della peculiarità e della cultura di questi popoli. Sui dischi dunque la lingua viva, nella quale l'anima dei popoli si manifesta nel modo più chiaro e, come commento ad accompagnarla nella presente opera, la descrizione delle individualità popolari negli usi e nei costumi, per storia e per provenienza, per tipo ed etnia! [...] I migliori esperti tedeschi, dotti di fama mondiale che nei campi di prigionia hanno inciso sui dischi note e parole, hanno raccontato questi popoli nei rispettivi contributi sulla base della propria personale esperienza e ricerca. Il lettore ascolta delle autorità che hanno studiato i popoli fatti prigionieri di guerra in ogni espressione del loro vivere.⁵³

51 Riguardo al ruolo degli oggetti materiali nella storia dell'etnologia e dell'antropologia cfr. Dei-Meloni 2015.

52 Come emerge dalle carte dell'archivio storico della Humboldt-Universität, Doegen avrebbe dedicato grandi energie alla discussione di questo volume, anche al di fuori dell'ambito scientifico e nel segno di una spettacolarizzazione della varietà etnica dei popoli studiati dalla Commissione. La promozione del libro venne affidata ad un *Kuratorium* appositamente creato, composto da figure dell'industria e del commercio.

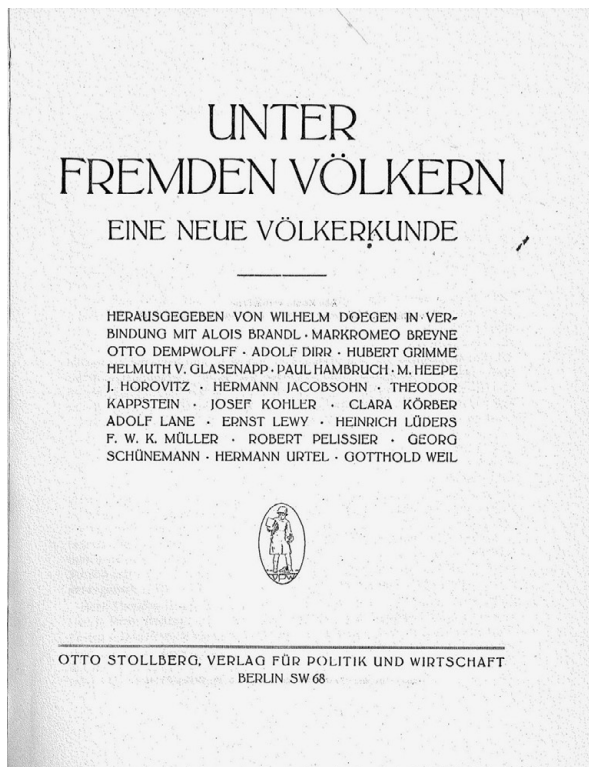
53 Nicht die Schilderung einer Forschungsreise zu fremden Nationen der Erde ist es, die hier geboten wird, sondern eben das, was der Titel andeutet: ein großes Erleben unter fremden Völkern in Deutschland im Weltkriege.

Aus den Lautaufnahme-Expeditionen – mit dem letzten Zweck einer lebendigen Sprachforschung – zu all den Völkern, die die deutschen Kriegsgefangenenlager bargen, ist dieses kultur- und völkerkundliche Buch herausgewachsen. Zu Sprech-, Musik- und Lautplatten, die die einzelnen Sprachidiome lebendig verkörpern, und die demnächst mit den damit verbundenen Texten der Öffentlichkeit übergeben werden, stellt es eine Illustration von der Eigenart und von der Kultur dieser Völker in minderem oder höherem

La realtà dei *Lager* era stata recepita da molti esponenti delle scienze umane come un contesto favorevole alla ricerca, il quale doveva quindi esser sfruttato con la solerzia e l'entusiasmo richiesti dalla “circostanza irripetibile” della guerra. Doegen stesso insiste, nel passaggio citato come in altre occasioni, sul suo carattere di novità e di unicità, oltre che sull'interesse nazionale del connubio fra ricerca scientifica ed esperienza bellica.⁵⁴ Nuovi non erano però i paradigmi e le pratiche a cui facevano riferimento gli scienziati coinvolti nella ricerca. Per inquadrare queste raccolte sonore è quindi il caso di soffermarsi brevemente sulla norma dominante nella prassi delle scienze umane che, per quanto variegata, si unirono nel rispondere al richiamo di questa eccezione storica.

Sinne dar. Auf Lautplatten also die lebendige Sprache, in der die Volksseele sich am deutlichsten offenbart, und als Erläuterung dazu in dem vorliegenden Werk die Schilderung dieser Volksindividualitäten in Sitte und Gebrauch, in Geschichte und Herkommen, nach Typus und Abstammung! [...] Die besten Fachmänner Deutschlands, Gelehrte von Weltruf, die in den Gefangenenlagern die Sprachen und die Noten zu den Lautplatten aufzeichneten, haben in ihren Beiträgen die Völker selbst nach eigenen Erlebnissen und Forschungen geschildert. Der Leser folgt Autoritäten, die die kriegsgefangenen Völker in allen ihren Lebensäußerungen studiert haben (Doegen 1925a: 5).

54 Del resto, la quasi totalità del mondo accademico tedesco affermò la legittimità della politica imperialistica della Germania e il carattere difensivo della sua partecipazione alla guerra. Erano infatti queste le linee fondamentali dell'*Erklärung der Hochschullehrer des Deutschen Reiches*, firmata da più di tremila cattedratici tedeschi. In proposito cfr. Pavan, 2017.



Frontespizio del volume *Unter Fremden Völker: eine neue Völkerkunde*, 1925, a cura di Wilhelm Doegen, contenente i resoconti degli studiosi a capo delle varie équipes della *Phonographische Kommission*.

IL POPOLO DELLE SCIENZE

Nel corso dell'Ottocento le ricerche di etnologi e antropologi europei si basavano su spedizioni nei territori coloniali e sulla raccolta in loco di materiali che documentassero usi e costumi dei cosiddetti "popoli di natura" (*Naturvölker*). La retorica dominante alla base di queste ricerche era quella del "salvataggio" di documenti relativi a culture che venivano considerate a rischio d'estinzione o di corruzione a causa del dilagare della civilizzazione per opera degli europei. In questo senso studiosi come von Hornbostel e von Lutschan si esprimevano nei termini di una corsa contro il tempo. L'insistenza dei ricercatori sulla necessità di un intervento tempestivo non si

riferiva in ogni caso alla volontà di preservare e attivamente quelle culture, bensì di carpirne il maggior numero possibile di informazioni prima della loro scomparsa, considerata ineluttabile spesso anche in virtù di una necessità concepita in termini evolucionistici. Si affermava insomma il paradigma della cosiddetta *salvage anthropology*, la quale “non aveva alcun interesse a tutelare le condizioni di vita dei gruppi umani studiati, ma esclusivamente a documentare dal punto di vista mediale la situazione corrente, possibilmente laddove fosse stata contaminata il meno possibile dai contatti con i colonizzatori” (Lange 2017b: 333).

Per questo anche in Germania le pratiche scientifiche dominanti nello studio dei popoli extraeuropei erano quelle del collezionismo (*Sammeln*), della misurazione (*Messung*) e dell'esercizio di un fervore tassonomico volto a fondare sulla raccolta di dati oggettivi la forza di categorizzazioni e tipizzazioni⁵⁵. Britta Lange sottolinea che gli antropologi e gli etnologi tedeschi del tardo Ottocento, sebbene concepissero il genere umano come unito, “si distanziavano sempre più dallo spirito dell'umanesimo, non ad allora predominante, e ciò avveniva in parallelo all'appropriazione delle colonie da parte del Reich. Assimilando i metodi delle scienze naturali, nelle loro indagini trattavano gli esseri umani sempre più come meri «oggetti»” (Lange 2011a: 21).

Tali ricerche erano infatti veicolate da rapporti di tipo gerarchico fra colonizzatori e colonizzati e allo stesso tempo li perpetravano. Nel 1908 un pensatore come Carl Stumpf, figura ponte fra sapere umanistico e scientifico, prendeva le parti di “quegli eccentrici convinti che la tecnologia e l'industria, il diritto e la medicina, ma anche l'alta politica abbiano solo lo scopo di fornire spazio, tempo ed energia per la bellezza e per il bene, e che sia necessario tentare di capire tale bellezza e tale bene ovunque si trovino fra i figli dell'Uomo” (Stumpf 1908: 84). Allo stesso tempo però non aveva esitazioni nell'interpretare tale ricerca alla luce del diritto di conquista e di dominio della patria tedesca sulle proprie colonie. Nello stesso testo scrive infatti che “il nuovo Reich è ero delle sue colonie e investe le proprie forze per sfruttarle dal punto di vista materiale. Ma unire a questo lo sfruttamento scientifico, cioè l'analisi della natura e delle popolazioni indigene dei nuovi territori, rappresenta un dovere” (Stumpf 1908: 83).

Le pratiche di raccolta di materiali etnografici e quella della loro divulgazione in Europa riguardavano non solo utensili e oggetti tipici delle società studiate, ma anche gli esseri umani che ne facevano parte. Emblematica della spettacolarizzazione della diversità etnica è la fortuna, a partire dall'ultimo trentennio dell'Ottocento, delle esposizioni etnologiche o «zoo umani», diorami viventi nei quali piccoli gruppi

55 Il rapporto fra cultura scientifica e umanistica nella Germania di inizio secolo e nel corso del primo conflitto mondiale, così come la natura più o meno liberale di correnti interne all'etnologia, all'antropologia e alla linguistica del tempo, sono stati oggetto di ricerca e di dibattito fra gli storici, in particolare rispetto al problema della continuità/discontinuità rispetto al periodo nazista. Cfr. in proposito Evans 2010 e Kaplan 2013.

provenienti da terre lontane venivano esposti, nella ricostruzione del loro habitat d'origine, per un pubblico pagante.⁵⁶

Per quanto riguarda le ricerche in loco, lo studio della diversità etnica in senso fisico e anatomico veniva affidato, accanto all'illustrazione manuale prima e alla documentazione fotografica poi, anche a pratiche più invasive, come quella del calco in gesso del volto, degli arti o di figure intere, la cui oggettività era garantita dal carattere di impronta reale del corpo, cioè dalla produzione di quello che in semiotica viene definito come «indice». Ma il collezionismo antropologico riguardava anche resti umani veri e propri: scheletri e teschi, parti del corpo e salme, che venivano chimicamente preparati per arrestare il processo di decomposizione e assicurarne la conservazione⁵⁷. Tutti questi prodotti, la cui selezione e raccolta avveniva attraverso il connubio di interessi scientifici e della politica coloniale del Reich, trovavano nei musei la loro naturale destinazione. Nel contesto di tali istituzioni il sapere poteva venire articolato ed esibito nei termini di una narrazione che aveva per protagonista la nazione, per destinatario il popolo tedesco e per soggetto la diversità dei popoli «esotici». In questo senso, gli etnologi di Berlino erano molto vicini a quelli di Vienna.

Le istituzioni e gli scienziati si applicarono intensivamente nella ricerca sui cosiddetti «popoli di natura», tanto nell'impero tedesco quanto in quello asburgico. In Austria forti impulsi alla raccolta etnografica provenivano dal museo di storia naturale, dall'università e dalla regia accademia delle scienze di Vienna. Una figura storicamente legata a tutte e tre queste istituzioni era il medico, etnografo e antropologo Rudolf Pöch.⁵⁸

Nel periodo prebellico Pöch, che aveva studiato a Berlino con il già citato von Luschan, si servì di tutti i mezzi di misurazione e di raccolta materiale nel corso dei suoi viaggi di ricerca in Australia e in Nuova Guinea nel 1904 e nel 1906, in Sudafrica dal 1907 al 1909.⁵⁹ Allo scoppio della guerra fu lui a effettuare le prime ricerche nei campi di prigionia austriaci, sia tramite misurazioni antropometriche, sia tramite la registrazione fonografica delle voci dei prigionieri per conto dell'archivio sonoro di

56 Cfr. Berner-Hoßmann-Lange (a cura di) 2011.

57 Per un approfondimento in proposito si veda Lange 2013.

58 “Ebenso intensiv wie im Deutschen Reich beschäftigten sich Institutionen und Wissenschaftler in der Habsburger Monarchie mit den «Naturvölkern». In Österreich gingen vom Naturhistorischen Museum, der Universität und Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien starke Sammelimpulse aus. Eine historische Figur, die mit allen drei Institutionen in Verbindung stand, war der Arzt, Ethnograf und Anthropologe Rudolf Pöch” (Lange 2011a: 25).

59 Cfr. in proposito Lange 2011a: 25. Pöch, dal 1913 professore di antropologia ed etnografia all'università di Vienna, raccolse nell'estate del 1915 circa sessantacinque incisioni in tre *lager* austriaci. Egli delegò in seguito l'incisione sonora degli informatori al musicologo Robert Lach, mantenendo però l'autorità sulla selezione dei rappresentati considerati più rilevanti dal punto di vista etnico. Sulle ricerche nei campi di prigionia organizzate dagli istituti scientifici di Vienna cfr. Lange 2013.

Vienna, spingendosi talvolta anche in Germania su invito del collega von Luschan, membro della Commissione di Berlino.⁶⁰

Nel caso austriaco appare quindi evidente la continuità almeno parziale delle ricerche che si erano svolte nelle colonie degli imperi centrali nel corso dell'Ottocento con quelle nei campi di prigionia durante la prima guerra mondiale, così come l'estensione dei paradigmi scientifici che stavano alla base delle forme preesistenti di collezionismo etnografico alla registrazione sonora della "voce dei popoli". Per quanto riguarda l'aspetto gerarchico, esso era per certi versi ancora più stringente nei campi di prigionia tedeschi e austriaci, dove i rapporti di potere in cui si inscrivevano le ricerche non erano più quelli fra colonizzatori e colonizzati, ma quelli vigenti in un contesto di reclusione militare forzata.

Il concetto di collezione sensibile (*Sensible Sammlung*), elaborato da Britta Lange, individua proprio la continuità delle pratiche scientifiche nell'ambito coloniale e in quello della reclusione militare. Si possono definire sensibili tutti quei materiali che sono stati sottratti a esseri umani "in situazioni precarie, contraddistinte dalla supremazia e dalla prevaricazione da parte di scienziati e ufficiali coloniali: negli uffici doganali, nelle prigionie, nei Lager, nei laboratori" (Lange 2011a: 32). Il concetto racchiude sia una problematica etica, perché "sensibile" sul problema della loro origine dev'essere il trattamento odierno di queste collezioni, sia una strettamente giuridica che riguarda i musei e gli istituti di cui fanno ancora parte pur trattandosi spesso di oggetti dal valore artistico, spirituale o religioso per le comunità a cui sono stati sottratti e che possono rivendicare il diritto alla loro restituzione.⁶¹

Lange estende l'aggettivo "sensibile" dai singoli oggetti alla collezione nel suo insieme, intesa organicamente come prodotto dell'attività del collezionare, del raccogliere (*sammeln*). Ciò tiene conto del fatto che la selezione e l'archiviazione sono pratiche culturali, in quanto tali generatrici di un sapere sulla base di narrazioni e categorie che nessuno dei singoli oggetti è in grado di mostrare ma che determinano sia la loro selezione, sia l'assenza di tutto ciò che nella ricerca viene tralasciato o deliberatamente occultato.

La documentazione di singoli esseri umani in quanto emblematici di un popolo o di un'etnia conosceva dunque altri media prima della registrazione sonora, e altri contesti di natura più o meno gerarchica e oppressiva prima della guerra mondiale e dei Lager. Tenere presente tutto ciò è importante proprio per cogliere le fondamentali differenze del campo di prigionia militare rispetto agli scenari precedenti, ma soprattutto la specificità dei documenti sonori rispetto ad altri media utilizzati nella ricerca sui «popoli». Questa specificità è particolarmente rilevante nel caso della Commissione Fonografica berlinese.

60 Riguardo alle registrazioni di prigionieri italiani conservati al Phonogrammarchiv di Vienna rimando a Baggio-Lechleitner-Liebl (a cura di) 2017.

61 Per alcuni esempi relativi alle pratiche di restituzione di materiali sensibili alle comunità da cui erano stati sottratti in ambito coloniale, cfr. Berner-Ho mann-Lange (a cura di) 2011.

Il gruppo di scienziati che dal 1915 viene sovvenzionato da Berlino per effettuare ricerche nei campi di prigionia militari non era vincolato prima di tutto a una disciplina, come fu invece il caso di Vienna con l'antropologia e l'etnografia, ma piuttosto a un medium: la registrazione sonora.⁶²

Del resto la Commissione, pur contando una maggioranza di linguisti, era amministrata da Doegen, imprenditore della grammofonia più che scienziato, e presieduta da Stumpf, musicologo e psicologo di formazione filosofica. Inoltre la registrazione sonora *tout-court* funziona in modo diverso dai *media* visivi, strumenti principi della stigmatizzazione razziale. Anche laddove erano etnografi come Pösch e von Luschan a effettuare le incisioni vocali, “a esse mancava l'icona, quell'immagine o quelle immagini che sembravano rendere così ovvia la suddivisione dei parlanti in categorie scientifiche.” Il linguaggio, e il suo dispiegarsi nella forma espressiva del fenomeno vocale, imponevano un confronto con le manifestazioni immateriali e intangibili della cultura, difficilmente riducibili ai risultati dell'antropometria e alle catalogazioni mutuate dalle scienze naturali. Anche per questa ragione, “seppure sono state incise anche al servizio della ricerca razziale o messe in relazione a essa come compendio, il linguaggio andava a fraporsi tra la tecnica di incisione delle voci umane e la concezione antropologica della «razza»” (Lange 2011c: 210).

3/II 1916	PK 287 2	30	Son. augs. augs.	Kam Singh Fulbar	Gurkha 2 Lieder 2 Lieder
.	PK 282 2		Son. augs. augs.	Karbir Bhanu Bahadur	Gurkha 1 Lied 3 Lieder
.	PK 283 2	27	Son. augs. augs.	Kim Bahadur	Gurkha 2 Lieder
.	PK 284 2	27	Son. augs. augs.	Sanain Singh	Hindus Tani Lieder percupan von einem Gurkha. Pkt. in d. Film geschlagen
.	PK 285 2	30	Son. augs. augs.	Birkho Bharan Singh	Gurkha Lied Hindus Tani Lied

Particolare di un *Aufnahmejournal* del Lautarchiv con dati sulle registrazioni sonore di prigionieri di guerra indiani, militanti nelle truppe coloniali inglesi. (Foto: Irene Hilden)

62 In Berlin wurde ebenfalls ab 1915 eine Gruppe von Wissenschaftlern für Forschungen in den deutschen Kriegsgefangenenlagern subventioniert, die allerdings nicht wie in Wien vor allem einer Disziplin – der Anthropologie/Ethnologie – verpflichtet war, sondern einem Medium: der Tonaufnahme (Lange 2011b: 98).

Alla luce di queste considerazioni non stupisce quindi che nel corso di queste ricerche la divisione per aree linguistiche e geografiche dei soggetti rappresentasse un criterio predominante rispetto a quello strettamente etnico. Ma vi sono almeno altri due importanti elementi che caratterizzano lo studio dei popoli nel contesto inedito dei campi di prigionia. Il primo è che a monte di ogni selezione possibile da parte dei ricercatori, la presenza e la composizione del campione umano disponibile era filtrato sulla base dell'appartenenza nazionale e del reclutamento militare: in altre parole, delle fazioni e delle dinamiche della guerra. Nel titolo del già citato volume collettaneo curato da Doegen, la locuzione “popoli stranieri” raccoglie sotto un unico cappello tutti i popoli delle nazioni militarmente schierate contro la Germania. Il secondo è conseguente e riguarda la compresenza nei campi tedeschi di popoli extraeuropei, chiamati alle armi dalle remote colonie inglesi e francesi per combattere a fianco dell'Intesa, e di popoli europei provenienti da nazioni geograficamente e culturalmente molto più vicine alla Germania e con alle spalle secoli di contatti con l'area tedesca, come l'Italia.⁶³

HERMAN URTEL, LA ROMANISTICA E L'ANIMA DEI POPOLI

Nel 1917 Heinrich Morf, professore di romanistica all'università di Berlino dal 1910 e responsabile del gruppo per le lingue latine presso la Commissione, era costretto a ritirarsi a vita privata a causa delle precarie condizioni di salute e chiamava il giovane collega Hermann Urtel a sostituirlo nella ricerca sul campo.⁶⁴ Sarà quest'ultimo a occuparsi per conto della Commissione della registrazione sonora di tutti i “popoli latini” (*romanische Völker*), nonché della grande maggioranza dei prigionieri italiani. Ben poche sono le tracce storiche della sua ricerca. Ciò è forse in parte dovuto al fatto che la morte lo colpì piuttosto precocemente nel 1926, quando egli aveva cinquantatré anni ed era appena stato eletto professore onorario all'università di Amburgo, nella quale insegnava dal 1919. Ma senza dubbio il motivo principale risiede nell'avvento del nazismo, che si sarebbe appropriato della romanistica tedesca e delle scienze umane per i propri scopi ideologici e di propaganda determinando

63 Sulle incisioni, da parte della Commissione, di prigionieri di guerra appartenenti a popoli extraeuropei vi sono una serie di contributi di rilievo. Cfr. ad esempio Berne-Hoermann-Lange 2011, Roy-Liebau-Ahuja 2011, Hilden 2017, Hilden 2018 e in particolare Lange 2018 (in stampa). In ambito cinematografico, il regista Philip Scheiner ha dedicato un documentario dal titolo *The Halfmoon files* (Germania, 2007) alla figura di Mall Singh, soldato indiano internato nel “*Halbmondlager*”, nei pressi di Wansdorf (Brandeburgo).

64 Urtel stesso scrive al collega e maestro Hugo Schuchardt in data 01.02.1916: “Con mia grandissima gioia Morf mi ha chiamato a Berlino per coordinare la ricerca nei Lager della Commissione per le registrazioni fonografiche.” (Brief 20-12271 in Hausmann 2016a). Schuchardt intrattiene in quegli anni un vivace scambio epistolare sia con Urtel che con Morf. In una cartolina del 15 luglio 1916, quest'ultimo ringrazia Schuchardt per aver consigliato e sostenuto Urtel, soprattutto in merito ai suoi studi sulla lingua basca. (Postkarte 25-07516 in Hausmann 2016a).

una rimozione selettiva di quel che era stato fatto fino ad allora e paralizzandone la ricezione per decenni.⁶⁵

Rileggendo gli scritti di Urtel, apparsi su riviste e in raccolte miscellanee, egli appare profondamente immerso nel dibattito della propria disciplina, rispetto al quale prende a sua volta delle posizioni forti. Insofferente ai tecnicismi e scettico rispetto alle categorie lessicali sviluppate in seno alla filologia, Urtel difendeva una concezione olistica del linguaggio e la necessità, per una scienza che volesse occuparsene, di rivolgersi all'insieme delle espressioni culturali, spirituali e religiose dei popoli al fine di coglierne il senso più profondo.⁶⁶ Proprio nel periodo in cui l'etnologia tedesca subiva il fascino delle scienze naturali, Urtel sosteneva quindi la necessità per i linguisti di abbeverarsi alla fonte del sapere etnologico, concepito però nei termini di un'antropologia culturale di stampo prettamente umanistico.⁶⁷ Questo è quanto emerge dal testo della sua abilitazione come docente all'università di Amburgo nel 1919.

L'obiettivo a cui guardiamo, partendo dallo studio del folklore, è una fenomenologia dei contenuti ideali e popolari dell'anima latina. Abbiamo bisogno di tale fondamento spirituale per poter reggere il gravante fardello dei saperi specifici della filologia. Eccellenti ricerche metodologiche possono rivelarsi deludenti se ci limitiamo a incappare nell'interiorità partendo dal lessico.⁶⁸

“L'anima neolatina” andava quindi cercata nella viva realtà del linguaggio. Ogni espressione linguistica si doveva considerare come la traccia della complessità e profondità spirituali custodite da un popolo.⁶⁹

Perché non si tratta solo di parole. Dietro ogni parola si trova un concetto, si trova la porzione di un mondo vivo, un piccolo vissuto dell'anima popolare latina. E così come le parole si completano in un immenso mosaico linguistico, anche le idee

65 In proposito cfr. Krüger 2001.

66 L'apertura della linguistica a tutto l'ambito del culturale e del sociale e il suo sviluppo in direzione di un'etnopsicologia erano peraltro condivisi, in varie declinazioni, da diversi linguisti nell'area tedesca e non solo. In proposito cfr. Baggio 2016: 97-156.

67 Tale approccio era infatti volto alla comparazione sia diacronica che sincronica di forme espressive “immateriali” e non di quelle “prove materiali” che erano state al centro dell'interesse per l'antropologia spirituale ottocentesca. In merito alla successiva rottura con questa tradizione e alla “pensabilità della cultura come immateriale” come presupposto dell'antropologia culturale si veda Dei-Meloni 2015: 14.

68 Eine Phänomenologie der ideellen volkstümlichen Inhalte der romanischen Seele ist das Ziel, auf das wir von der Volkskunde aus zustreben. Wir brauchen einen solchen seelischen Grundbau, um den lastenden Reichtum philologischer Einzelkenntnisse tragen zu können. Vorträge methodische Untersuchungen, wenn wir nur vom „Wort“ aus ins Innere vorstoßen, können Enttäuschungen bereiten (Urtel 1919: 7).

69 In questo senso Urtel era molto vicino alla corrente linguistica del *Wörter und Sachen*, fondata e propugnata in particolare dall'austriaco Rudolf Meringer e del tedesco Hugo Schuchardt.

popolari si ordinano in sequenze imprevedibili, certamente in relazioni di natura di erente rispetto a quelle di suoni e parole.⁷⁰

Lo studio della storia culturale e spirituale dei popoli latini (o neolatini che dir si voglia) muoveva l'interesse di Urtel per l'etnologia perché tale storia, le cui radici andavano ricercate nei reperti archeologici e nei testi dell'antichità classica, viveva e si manifestava nel presente, nell'oralità del linguaggio. Riguardo invece alla legittimità di studiare tali popoli in quanto unità, egli specificava di volersi concentrare su uno studio sinottico di una "mitologia neolatina", vale a dire sulla parentela fra elementi linguistici e culturali delle diverse tradizioni di quei popoli, procedendo a tale scopo dal particolare al generale.⁷¹

Lo scoppio del primo conflitto mondiale e il conseguente dilagare del sentimento nazionalista sarebbe risultato quantomeno problematico per latinisti come Urtel.⁷² Essi non erano per nulla estranei al sentimento patriottico e anzi erano spesso ansiosi di schierarsi intellettualmente a difesa della propria nazione. Allo stesso tempo dovevano però confrontarsi con il fatto che la retorica bellicista, dalle sedi politiche, alla stampa, alle piazze, trasformava in un nemico morale della Germania i paesi al cui studio essi avevano dedicato la propria vita. Nel caso di Urtel troviamo traccia di questa problematica, politica quanto personale, nella trascrizione di un discorso da lui tenuto alla *Deutsche Volkshelm* di Amburgo, il 21 gennaio del 1915, dal titolo "La Germania e la Francia". Nell'incipit del testo egli si esprime in termini generali sull'indebolimento della facoltà di giudizio che la guerra ha portato con sé e sull'atteggiamento che è bene adottare in proposito. Vale la pena citarne per esteso alcuni passaggi.

Lo scontro mostruoso ha strappato i popoli europei dalla quiete della pace gettando di colpo, come un gigantesco faro, una luce accecante sulle coste e sulle terre del mondo civilizzato. Oggi vediamo tutto nel raggio dello smorto bagliore creato da quella tempesta violenta. I colori gioiosi coi quali dipingeva la luce tenera della pace sono passati, l'ambiente che ci circonda appare spettrale nei suoi contorni, ogni misura viene distorta nel mostruoso. Anche nel volto dei popoli qualcosa è

70 Indes nicht nur um Worte handelt es sich. Hinter jedem Wort steht ein Begriff, steht ein Stück lebendiger Anschauung, ein kleines Erlebnis romanischer Volksseele. Und wie sich die Wörter zu einem ungeheueren linguistischen Mosaik zusammenfügen, so ordnen sich auch in unabsehbaren Reihen die volkstümlichen Ideen, freilich in andersartiger Verknüpfung, als jene Laute und Wörter (Urtel 1919: 4).

71 Cfr. Urtel 1919. In uno scritto successivo, pubblicato postumo nel 1928, egli scriverà: "Deve essere per forza possibile approfondire delle impressioni generali partendo dall'osservazione delle più svariate espressioni dell'agire umano ed individuare così determinate forme fondamentali di natura spirituale, in modo tale da ricavarne risultati scientificamente validi" (Urtel 1928, 35).

72 In una lettera indirizzata al linguista Hugo Schuchardt e datata 31 maggio 1915, Urtel commenta l'entrata in guerra dell'Italia al fianco dell'Intesa come segue: "Dunque ora anche l'Italia! Si può proprio dire che ai romanisti non venga reso facile il loro amore. [...] Tra l'altro mi arrivano notizie dal sud su come la guerra sia spesso incredibilmente impopolare presso gli stessi italiani!" (Brief 17-122268 in Hausmann 2016b).

cambiato. Le ombre vi emergono nette e spaventose, e scopriamo espressioni che tutto ci ispirano, tranne l'empatia.

A quali obblighi ci richiama il nostro giudizio in tempi fuori dal comune questi? Possiamo osservare che alcuni ordini di pensieri e di emozioni sono venuti in primo piano e, trascinati dall'euforica forza del nostro popolo, commossi dalla gravità delle sue vittime, indignati dalla malignità dei nemici che ci circondano, vediamo l'emotività in un'azienda costantemente l'oggettività del nostro giudizio. Da ciò consegue però che il nostro sentire individuale si vincola oggi ancora più che in tempo di pace a quello della massa. Questo enorme sentimento comunitario che si è risvegliato in tutti noi non ha mancato di far sentire la propria influenza sulla nostra capacità di giudizio. Ci distanziamo oggi malvolentieri dal giudizio generale, e forse in modo del tutto inconscio diventa molto più difficile per il singolo, sotto l'influsso di una mostruosa suggestione di massa, trovare la strada per un giudizio libero e autonomo. [...]

Il meno superbiale si dice che, come nelle singole personalità, così anche nei popoli vi sono forti sfumature e commistioni fra male e bene, fra senno e stupidità. [...] Così possiamo immaginare che uno spirito, il quale vagasse oggi sopra le terre lasciandosi influenzare dalle voci dei popoli — anche delle loro menti migliori —, rimarrebbe inizialmente spiazzato da un tremendo guazzabuglio di opinioni e di istanze. Ma se osservasse più attentamente quegli stessi popoli, studiandone le ragioni ultime, le prestazioni piccole e grandi sul campo e in patria, allora saprebbe discernere i luoghi dove si trova la virtù. La nostra morale ha nome: ferrea disciplina, ordine, esattezza nel dettaglio; vale a dire fedeltà. Ma anche misura e sobrietà. La sobrietà vige dunque anche nel giudizio di nazioni straniere e sì, di nazioni nemiche. Noi tedeschi sappiamo farlo anche meglio di altri: porgere lo sguardo ai popoli stranieri, riconoscere il bene là dove si trova, anche presso nemici politici. Il cieco odio fra nazioni, come viene coltivato dai nostri avversari, è povera cosa. Ma dove il singolo come la comunità, nonostante ogni delusione, cerca di appropriarsi di uno sguardo oggettivo, là emerge ciò a cui noi tutti aspiriamo: la vera cultura.⁷³

73 Der ungeheure Kampf, der die Völker Europas aus der Ruhe des Friedens emporgescheucht hat, hat wie ein riesiger Scheinwerfer den Kontinenten und Ländern der zivilisierten Welt mit einem Schlag grelle Lichter aufgesetzt. Wir sehen heute alles unter dem Schein der fahlen Beleuchtung, die die gewaltige Flamme geschleudert hat. Die frohen Farben, mit denen das milde Licht des Friedens malte, sind dahin, alle Umrisse der Umgebung erscheinen gespensterhaft, alle Maße sind ins Ungeheure verzerrt. Auch in dem Antlitz der Völker hat sich mancher Zug verändert. Die Schatten treten schreckhaft deutlich hervor, und wir entdecken Einzelgänger, die uns alles andere als Zuneigung einflößen.

Was für Verpflichtungen erwachen unserem eigenen Urteilen angesichts solcher außerordentlicher Zeiten? Wir beobachten, daß gewisse Empfindungs- und Gedankenreihen besonders in den Vordergrund getreten sind, und ergreifen vom Hochgefühl der Kraft unseres Volkes, mit leidend unter der Schwere seiner Opfer, mit entrüsteter Berührung die Niedertracht der Feinde rings, sehen wir unser objektives Urteil fortwährend durch Gefühlsmomente beeinflußt. Dazu aber kommt, daß wir unser eigenes Gefühl heute noch viel stärker als in Friedenszeiten an das Gefühl der Maße gebunden sehen. Dieses ungeheure Gemeinsamkeitsgefühl, das

Questa difesa appassionata della necessità di giudicare in modo obiettivo, di non farsi travolgere dall'ondata di rancore nazionalista che la guerra aveva portato con sé, era condivisa anche dal più anziano Morf, da Urtel considerato un maestro. Egli rivendicò con particolare chiarezza l'autonomia del proprio insegnamento rispetto alla sfera politica.

In generale non credo che il patriottismo abbia qualcosa a che fare con la scienza. Le cattedre non sono tribune. [...] Io sostengo perentoriamente l'idea che la scienza debba assumere come proprio unico obiettivo la verità in quanto tale e senza altro scopo. Se gli studi verranno concepiti in questi termini e praticati con questo spirito, in ogni paese di cultura vedrete formarsi, più in alto delle barriere delle ostilità nazionali, una grande madrepatria che nessuna guerra può macchiare.⁷⁴

Morf, intellettuale di caratura europea che aveva trascorso parte importante del suo periodo di formazione a Parigi, riponeva un senso di appartenenza forte nella tradizione e nella pratica degli studi umanistici e in particolare della romanistica. Questa disciplina raccoglieva a suo avviso l'eredità della rivoluzione francese e delle lettere italiane, ma anche del romanticismo tedesco. Egli la concepiva per questo come una scuola di pace e di cosmopolitismo e coerentemente con tali convinzioni avrebbe parlato del primo conflitto mondiale, durante le sue lezioni all'università di Berlino dove ebbe la cattedra dal 1910, nei termini di una guerra civile.

in uns allen erwacht ist, ist auch an unserem Urteilsvermögen nicht spurlos vorübergegangen; wir lösen uns heute nur ungern vom allgemeinen Urteil, und vielleicht ganz unbewußt ändert der einzelne unter dem Einflusse einer ungeheuren Massensuggestion viel schwerer den Weg zu freiem selbständigem Urteilen. [...] Der weniger Oberflächliche sagt sich, daß in der Einzelpersönlichkeit ebenso wie in den Völkern starke Schattierungen und Mischungen zwischen gut und böse, zwischen gescheit und dumm vorhanden sind. [...] So können wir uns denken, daß ein Geist, der über den Ländern schwebend heute die Stimmen der Völker – selbst ihrer kleinsten Köpfe – auf sich wirken ließe, zuerst wohl ratlos vor einem entsetzlichen Durcheinander von Meinungen und Forderungen stehen würde. Würde er aber tiefer in die Völker hineinschauen, sie studieren in ihren letzten Regungen, ihrer kleinsten und größten Leistungen im Felde und daheim, da würde er sehen, wo sittliche Größte zu finden ist. Unsere Moral heißt: Strenge Zucht, Ordnung, Genauigkeit bis ins kleinste, d. h. Treue; und andererseits Maßhalten und Nüchternheit. Die Nüchternheit gilt nun auch für die Beurteilung fremder, ja feindlicher Nationen. Wir Deutschen können auch das besser als andere: hineinschauen in fremde Völker, Anerkennen des Guten, wo es sich findet, selbst bei politischen Feinden. Blinder Nationalitätenhaß, wie unsere Gegner ihn kultivieren, ist eine billige Ware. Wo aber der einzelne wie die Gesamtheit trotz aller Enttäuschungen immer wieder von neuem versucht, sich hineinzuarbeiten ins objektive Sehen, da geht das auf, wonach wir alle streben: wahre Kultur (Urtel 1915: 3-7, *passim*).

74 "Im allgemeinen glaube ich nicht, daß der Patriotismus irgend etwas mit der Wissenschaft zu tun hat. Die Lehrstühle sind keine Tribunen. (...) Ich vertrete ungeschränkt (...) die Lehre, daß die Wissenschaft als einziges Ziel die Wahrheit, die Wahrheit um ihrer selbst willen, anerkennen soll. (...) Wenn man die gemeinsamen Studien so ausübt und in allen Kulturländern in diesem Geiste betreibt, so werden sie hoch über den Schranken der feindlichen Nationalitäten ein großes Vaterland bilden, das kein Krieg beckett (...), und wo die Geister jene Zucht und Einigung finden, welche zu anderen Zeiten die *Civitas Dei* ihnen geboten hat" (Morf cit. in Bott 2010: 358).

Viviamo nella guerra. [...] Nella *Respublica literarum*, nella scienza e nell'arte, per la quale tutti gli uomini e i cittadini del mondo si raccolgono in una *Civitas Dei*, infuria la guerra civile. Questa guerra civile mondiale non appartiene al luogo dove vi trovate. Con me, in questa sede, siete coinvolti in un'opera di pace. [...] Qui vorrei parlarvi della cultura e della storia della Francia come ho sempre fatto. [...] Il carattere scientifico di queste lezioni resterà dunque immutato. Come sempre vorrei istruirvi sul pensiero storico, prepararvi alla conoscenza storica e razionale e al giudizio delle vicende che interessano la storia e i paesi esteri. Un simile lavoro scientifico non divide, bensì unisce.⁷⁵

Ma già Adolf Tobler, primo studioso a occupare la cattedra di romanistica istituita all'università di Berlino nel 1867, aveva fatto propria una concezione transnazionale e antropologica della ricerca filologica. Egli affermava che essa si occupa “dello studio delle infinite e variopinte correnti nelle quali si riflette la vita spirituale degli uomini” e per questo lavora “contro ogni nazionalismo” e “insegna a conoscere la quantità inesauribile di approcci applicabili alle società umane, liberando dall'illusione che una qualsiasi di esse possa vantare la cittadinanza esclusiva dell'esistenza felice.”⁷⁶ In queste considerazioni di Tobler e Morf troviamo forti elementi di risonanza con quelle di Urtel, sia per la sua insistenza sul fatto che lo studio della cultura dei popoli dovesse essere il fulcro della ricerca linguistica, sia per il taglio tendenzialmente liberale e antinazionalista delle sue considerazioni più strettamente politiche. La sua figura sembra quindi inserirsi nel tracciato di questi studiosi che l'avevano preceduto e di cui egli aveva recepito gli insegnamenti. Al termine della guerra Urtel assunse l'incarico di docente all'università di Amburgo, dove rimarrà fino alla morte. Egli proseguì il lavoro iniziato già prima della guerra sulla cultura basca e portoghese, all'insegna di quella congiunzione di studi romanistici ed etnologici sotto l'ampio ventaglio di una “scienza della cultura”, le cui radici più antiche risalivano al pensiero di Gianbattista Vico e che nella successiva tradizione filologica tedesca sarebbe caduta sotto il nome di *Kulturwissenschaft*.⁷⁷ Così Reinhard Krüger, a cui si deve l'unico caso della ripubblicazione con commento, in tempi recenti, di un testo di Urtel:

75 “Wir leben im Krieg. (...) In der *Respublica litterarum*, in Wissenschaft und Kunst, die alle Menschen sonst verbindet und Weltbürger aus ihnen macht, tobt der Bürgerkrieg. Dieser Weltbürgerkrieg gehört nicht hierher. Sie haben sich hier mit mir zu einem Werk des Friedens zusammengetan. (...) Ich möchte hier zu Ihnen von französischer Kultur der Vergangenheit so sprechen, wie ich es immer getan (...). An dem wissenschaftlichen Charakter dieser Vorlesungen wird also nichts anders werden. Ich möchte nach wie vor Ihr historisches Denken schulen, eine Unterweisung in geschichtlicher, leidenschaftsloser Auffassung und Beurteilung der Dinge der Vergangenheit und des Auslandes geben. Solcher wissenschaftliche Arbeit trennt nicht, sondern verbindet” (Morf cit. in Bott 2010: 358).

76 Tobler cit. in Bott 2010: 350.

77 Sulle origini vichiane e sulla tradizione filologica della *Kulturwissenschaft* cfr. Cassirer 1942.

Il progetto di Urtel sembra dover venire interpretato nella prospettiva di una teoria culturale, per come essa era emersa già nel diciottesimo secolo nella Scienza nuova di Vico. A lui come a Vico interessa la comprensione dei *concetti mentali* [in italiano nel testo] di un popolo o di una cultura, i quali si manifestano nei prodotti, linguistici e non, di quest'ultima.⁷⁸

La scelta del Portogallo come area di studio si deve anche alla convinzione di Urtel che nella periferia dell'Europa gli archetipi e i fenomeni del "pensiero primitivo"⁷⁹ si mantenessero più a lungo riconoscibili e attingibili che nel centro. Coerente all'idea che la linguistica dovesse aprirsi al complesso delle forme espressive dei popoli, egli si dedicò allo studio di una serie di casi inerenti al linguaggio del corpo,⁸⁰ i cui risultati sarebbero stati pubblicati postumi nel 1928 in un volume dal titolo "Contributi allo studio del folclore portoghese" (*Beiträge zur portugiesischen Volkskunde*).

Un simile approccio all'etnologia e allo studio dei popoli non poteva avere seguito nella Germania nazista. "Quella che sarebbe potuta diventare in Germania una storia delle produzioni mentali così come essa si presentava in Urtel, verrà a lungo termine sacrificata al concetto di razza e dunque a categorie che stanno al di fuori della sfera culturale" (Kriger 2001: 19). Non solo l'etnologia, la quale come si è visto già coltivava in tante sue declinazioni il paradigma della razza, ma tutte le scienze umane sarebbero state ben presto radicalmente strumentalizzate dalla dottrina del regime sulla superiorità della razza tedesca. Dottrina con la quale le convinzioni di Urtel, che non sarebbe arrivato a vedere l'avvento di Hitler al potere, erano comunque incompatibili. Riguardo all'individuazione delle forme espressive alle quali si rivolgeva di volta in volta il suo interesse egli scrive: "non si tratta di dare risalto a questa unità singola in base a proprietà nazionali o razziali; va bensì osservato nel contesto delle classi sociali l'adattamento reciproco delle singole tipicità, e in esso il

78 Urtels Projekt scheint noch aus der Perspektive einer Kulturtheorie gelesen werden zu müssen, die sich beispielsweise in der *Scienza nuova* von Vico bereits im 18. Jahrhundert Gehör verschafft hat. Es geht ihm wie Vico um eine Erfassung der *concetti mentali* eines Volkes oder einer Kultur, die sich in den sprachlichen und sonstigen Artefakten dieser Kultur manifestieren (Kriger 2001: 19).

79 In Urtel 1919 troviamo il concetto di "pensiero primitivo", in linea con il suo utilizzo negli studi etnologici del tempo, in riferimento agli elementi magici nelle credenze dei cosiddetti "popoli di natura". Nello stesso scritto, Urtel usa questo secondo concetto per riferirsi a un'epoca arcaica, della quale era possibile rinvenire le tracce sopravvissute nel presente europeo. "Nei tempi antichi la ricchezza e la forza delle immagini linguistiche sono tanto maggiori perché la personificazione delle forze naturali viene ancora avvertita come viva." (Urtel 1919: 13). In proposito egli specifica inoltre che porsi correttamente dal punto di vista etnologico significa "imparare a immedesimarsi nel punto di vista dei popoli di natura", per i quali "nomi e immagini intrattengono la più stretta delle relazioni mistiche con gli oggetti e gli enti che designano [...]" (Urtel 1919: 12). Il ricorso a questi concetti non si riscontra invece in Urtel 1928.

80 L'idea del linguaggio umano come viva incarnazione e manifestazione dello spirito (*Geist*), il quale può esprimersi in forme e attraverso diversi strumenti di articolazione linguistica, aveva trovato un teorizzatore illustre nella figura di Wilhelm von Humboldt, che per avallare questa tesi ricorreva all'esempio del linguaggio del corpo nei sordomuti. (Cfr. von Humboldt 1838).

prerequisito necessario all'unità del loro essere" (Urtel 1928 ried. in Krüger 2001: 35, n. 6).

Urtel correda questa affermazione con un esempio, particolarmente interessante in questa sede perché incentrato su una forma espressiva che egli riteneva propria dell'ambiente carcerario e della quale aveva osservato la trasmissibilità.

È il caso di far notare che, in base a quanto ho potuto osservare, i sorveglianti degli istituti di pena assumono a loro volta la tipicità del galeotto, trasmettendola addirittura ai propri figli. Conosco una serie di scolari i quali, essendo figli di carcerieri, hanno assunto in modo inconfondibile questa tipicità (essa si manifesta primariamente nello sguardo spaventosamente esso tipico dei carcerati). Questa tipicità si trasmette facilmente anche ai pastori religiosi attivi nelle carceri.⁸¹

Le tipizzazioni che Urtel aveva cercato di individuare nel corso delle sue ricerche, fra cui quelle condotte fra i prigionieri di guerra, non facevano dunque riferimento a caratteristiche e a tratti innati, ma a forme espressive che potevano circolare fra gli individui e i contesti sociali più disparati, indicando così nella permeabilità e nella trasformabilità i fattori determinanti nel campo della cultura e delle sue diverse manifestazioni.

Il fatto che i prigionieri di guerra, nella subalternità e nella precarietà della loro condizione, venissero interpellati non in quanto individui ma in quanto tipi rappresentativi di una cultura o di un popolo, va quindi anche messo in relazione con la sensibilità umanistica dello studioso Urtel, la quale si manifesta nei suoi scritti anche nei termini di una sensibilità per la condizione umana. Nel suo caso specifico questa sensibilità sembra infatti far valere le sue ragioni non malgrado l'interesse scientifico, ma attraverso di esso. In uno dei due resoconti scritti della ricerca svolta per conto della Commissione egli attribuisce al linguaggio un potere anti-gerarchico, proprio nel contesto disumanizzante del campo di prigionia.

Quando arrivammo nel Lager il Generale ci domandò cosa mai ci aspettassimo da quell'orda di poveri diavoli che morivano come mosche. Noi rispondemmo: "Cerchiamo l'anima del popolo rumeno nelle sue canzoni e nelle sue fiabe". Allora il vecchio caro signore scosse la testa ridendo amichevolmente e disse con fare scherzoso: "*Ma signori miei, se è così cercherete invano, questa gente non ha affatto un'anima!*" Così

81 Es braucht diese beschränkte Einheit nicht nach nationaler oder Rasseeigentlichkeit herausgehoben zu werden, sondern innerhalb sozialer Klassen ist die Anpassung der einzelnen Typen aneinander und damit die Vorbedingung zu gleichartigem Wesen zu beobachten. Ich darf hier wohl erwähnen, daß, nach meiner Beobachtung, Aufseher einer Strafanstalt leicht selbst den Zuchthäuslertypus annehmen, ja ihn sogar auf ihre Kinder übertragen. Ich kenne eine Reihe Schulknaben, die Söhne von Gefängnisaufsehern sind und die diesen eigenartigen Typus (er äußert sich vor allem in dem schreckhaft starren Zuchtausblick) unverkennbar an sich tragen. Auch auf Gefängnispastoren überträgt sich der Typus leicht (Urtel 1928 ried. in Krüger 2001: 35, n. 6).

si mostrava, come spesso accade, quale tragica incomprendione si può sviluppare nonostante tutta la buona volontà e la cortesia, laddove il linguaggio non costruisce un ponte fra l'alto e il basso.⁸²

L'immagine di un "ponte fra l'alto e il basso" risulta di primo acchito piuttosto ambigua, se non contraddittoria. È infatti chiaro che, per quanto lantropico potesse essere l'approccio degli studiosi, la loro attività di ricerca nei campi era resa possibile proprio da una superiorità gerarchica rispetto ai prigionieri. Tuttavia, alla luce di quanto esposto in precedenza, credo che questo passaggio si possa interpretare come segue: l'interesse per le forme espressive proprie del linguaggio, considerato in quanto facoltà universalmente umana e quindi trasversale alle differenze politiche, sociali ed etniche, avrebbe dovuto porre le basi del riconoscimento e del rispetto reciproci fra le parti in causa, seppur all'interno di una gerarchia determinata dalle circostanze della guerra. In tal senso l'atteggiamento di Urtel è senza dubbio volto anche a legittimare il proprio operato in nome della scienza, sottolineando il carattere umano di quest'ultima in opposizione al cinismo dimostrato nell'aneddoto da un alto rappresentante dell'apparato militare. Egli suggerisce però al contempo che fosse proprio la conoscenza del suo oggetto di studio, cioè del linguaggio, a indicare che ogni popolo è dotato di un'anima e a porre di conseguenza un'eguaglianza di principio tra rumeni e tedeschi. Rimane in dubbio quanto tale riconoscimento potesse venire esteso dal "popolo" ai singoli individui e di come potesse tradursi nell'agire concreto di Urtel. Dovendo accontentarsi delle sue dichiarazioni, non interessa elaborarle qui nei termini di un giudizio morale. Esse vanno però tenute presenti, insieme alla natura dei suoi interessi scientifici, nell'ascolto e nello studio delle registrazioni dei prigionieri che lo hanno coinvolto. Le une e gli altri rendono conto della complessità della sua figura e dell'approccio che ha informato l'incontro fra ricercatori e prigionieri nel caso degli italiani, al quale mi rivolgerò ora più nello specifico. Con queste premesse può risultare più comprensibile anche il passaggio con il quale Urtel chiude il suo resoconto, pubblicato nel 1925.

Se finora abbiamo trattato solo l'aspetto scientifico delle nostre spedizioni, ora vogliamo brevemente sottolineare come nel nostro operare a contatto con i prigionieri abbiamo partecipato, con gli occhi e col cuore, ai loro destini interiori ed

82 Als wir in dem Lager ankamen, fragte uns der General, was wir eigentlich gedächten mit dieser Horde armer Teufel, die wie Fliegen dahinstarben, anzufangen. Wir sagten ihm: „Wir suchen die Seele des rumänischen Volkes in seinen Liedern und Märchen.“ Da winkte uns der liebe alte Herr freundlich lächelnd ab und sagte scherzend: „Aber meine Herren, da werden Sie wohl vergebens suchen, die Leute haben ja gar keine Seele!“ Es zeigte sich wie so oft, welche Tragik und welches entwickeln kann, wenn die Sprache nicht die Brücke zwischen Hoch und Niedrig bildet. (Urtel 1925, 348). La forma tedesca "die Leute" utilizzata dal generale può essere tradotta in italiano sia con "la gente" che con "questa gente". Ho optato per la seconda opzione dal momento che egli sembra riferirsi specificatamente ai prigionieri rumeni presenti nel campo e non a un'entità astratta.

esteriori. Nella vita di prigionia era ovvio che, malgrado l'impegno benevolo ad aiutare il più possibile, migliaia di piccoli desideri restassero inasauditi. Per ragioni di equità, ma anche di ordine esteriore, il singolo doveva essere trattato secondo lo schema e questo avviliva i sensibili latini, a prescindere dal grave travaglio interiore che ogni prigioniero porta con sé. Abbiamo dunque aiutato con gioia sincera laddove ci è stato possibile. A parte in un caso, ci si è rapportati a noi quasi sempre con comprensione, mai con astio. Guardiamo indietro a questi anni di fruttuoso lavoro; mai più la Germania vedrà questa massa di entusiasmanti tipi umani riunita entro i propri confini, e siamo grati che questo momento abbia potuto essere scientificamente registrato. Ma credo che il più bel titolo del nostro infaticabile lavoro sia questo: che esso è stato svolto nel contempo all'insegna della scienza e della conciliazione dei popoli.⁸³

3. Il caso dei prigionieri italiani

I MATERIALI, OVVERO IL TESSUTO E LO SQUARCIO

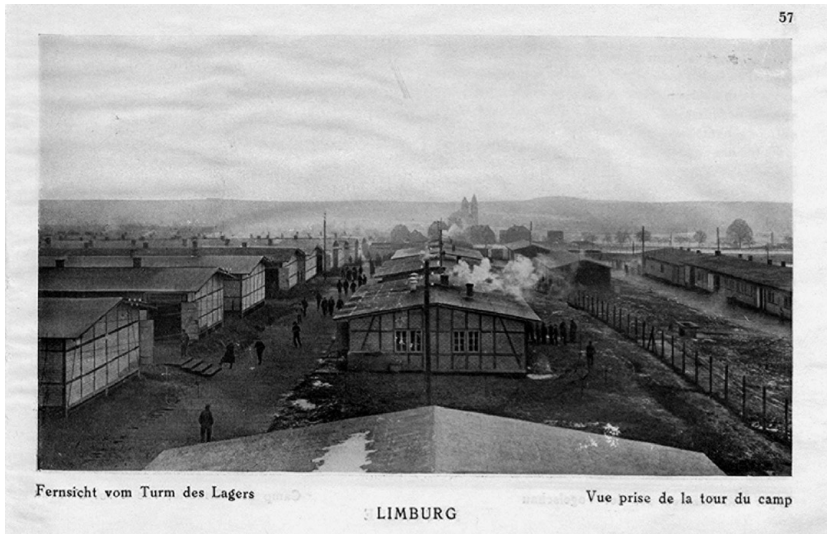
Gli italiani sono quelli con cui, in un Lager renano, siamo entrati più strettamente in contatto. Senza eccezione maledicevano la guerra e senza posa si prodigavano nei più aspri insulti al loro stesso governo, a Cadorna e agli imboscati!⁸⁴

Il *Lager* a cui si riferisce Urtel in questo passaggio è quello di Limburg an der Lahn, costruito nei dintorni della cittadina omonima situata a ridosso del confine occidentale dell'Assia (Hessen), a ridosso di un paese di nome Dietkirchen.

83 Wenn wir bisher nur die wissenschaftlichen Aufgaben unserer Expeditionen beachtet haben, so dürfen wir wohl auch noch kurz darauf hinweisen, daß wir bei diesen Arbeiten in der Berührung mit den Gefangenen auch an ihren inneren und äußeren Schicksalen mit offenem Auge und mit fühlenden Herzen teilgenommen haben. In dem Lagerleben, auch dort, wo bei wohlwollender Fürsorge alles getan wurde, war es selbstverständlich, daß tausend kleine Wünsche unerfüllt blieben, daß aus Gründen der Gerechtigkeit, aber auch der äußeren Ordnung der einzelne nach dem Schema behandelt werden mußte; und das drückte die empfindlichen Romanen, ganz abgesehen von dem großen inneren Leid, das jeder Gefangene zu tragen hat. Da haben wir mit wirklicher Freude rein menschlich geholfen, wo wir konnten. Von einem Falle abgesehen, ist man uns nie mit Schärfe, fast überall mit Verständnis entgegengetreten.

Wir schauen zurück auf eine jahrelange unvergleichlich lohnende Arbeit; nie wieder wird Deutschland diese Massen von anreizenden Typen der Menschheit in seinen Grenzen vereinigt sehen, und daß dieser Moment wissenschaftlich festgehalten werden konnte, das dürfen wir dankbar sein. Daß wir aber unsere angestrengte Arbeit zugleich in den Dienst der Wissenschaft und der Völkerversöhnung stellen durften, das scheint mir ihr schönster Titel zu sein (Urtel 1925: 350).

84 Die Italiener sind uns in einem rheinischen Lager persönlich am nächsten getreten. Sie verurteilten ausnahmslos den Krieg und konnten sich nicht genug tun an schärfsten Beschimpfungen gegen ihre eigene Regierung, gegen Cadorna und gegen die Deutscheberger! (Urtel 1925: 347).



Fernsicht vom Turm des Lagers

LIMBURG

Vue prise de la tour du camp

Vista dalla torre di guardia del Lager di Limburg an der Lahn. (Krieg 1914/5059-1, Staatsbibliothek zu Berlin)

Dei quarantadue prigionieri di cui ci sono giunte le registrazioni sonore, ventuno erano internati in quel campo, che il 10 ottobre del 1918 ospitava quasi cinquemila italiani.⁸⁵ La Commissione incise le loro voci nella baracca abitativa numero tre, fra il 23 e il 25 marzo dello stesso anno.

Il *corpus* delle registrazioni italiane dei due archivi riguarda prigionieri militari internati in altri tre campi.⁸⁶ Quindici di loro, reclusi nel campo di Hammelburg in Baviera (Bayern), sono stati registrati fra il 18 e il 19 giugno del 1918, in un distaccamento nei pressi dell'aerodromo di Kitzingen. I loro *Personalbogen*, le schede personali abbinate a ogni incisione, contengono anche il riferimento specifico a una stanza dell'hotel *Stern*. Quattro prigionieri italiani sono stati invece registrati fra l'8 e il 9

85 La cifra esatta di 4.877 unità è riportata in Doegen 1919: 15.

86 La Commissione non raccolse sistematicamente informazioni riguardo al grado militare dei prigionieri, ma i campi in cui vennero effettuate le registrazioni degli italiani erano quasi certamente riservati esclusivamente ai soldati semplici e ai sottufficiali. Nelle schede personali, in risposta alla domanda “dove ha vissuto a partire dal ventesimo anno di età?” è riportata quasi sempre la dicitura non specifica “Soldat”. Fa eccezione Pasquale Brescia, in cui troviamo l'aggiunta del termine “Feldweibel”, grado che nell'esercito tedesco indica la fascia più alta della categoria sottufficiali, corrispondente a quella dei marescialli. Nato a Gioia del Colle in provincia di Bari da madre pugliese e padre toscano, parlava diverse lingue e aveva frequentato la scuola secondaria. Per la Commissione ha inciso su disco una parabola degli uccelli prodigo e una novella dal Decamerone di Boccaccio (PK 1287 e PK 1295, LAHUB) e su cilindro dei frammenti di brani cantati (Phon. Komm. 890, *Phonogrammarchiv*).

agosto nel campo di Merseburg in Sassonia (Sachsen), e il luogo specifico indicato nelle schede rimanda alla “quarta cappella della chiesa russa”. La voce di un solo soldato, internato nel campo di prigionia di Möncheberg, nei pressi di Berlino, è stata incisa in data 18.12.1918, dunque un mese dopo la cessazione dei combattimenti, nella sala di registrazione della già citata ditta Odeon.⁸⁷

Non vi sono invece informazioni archiviate in modo sistematico in relazione alle undici incisioni su cilindro di italiani raccolte dall'equipe musicologica e conservate al *Phonogrammarchiv* del museo etnologico di Berlino⁸⁸, alle quali si accompagnano solo i cognomi dei prigionieri registrati e una serie di appunti, scritti a mano su dei quaderni e di non facile interpretazione. Tuttavia, salvo due eccezioni⁸⁹, si tratta di soldati registrati anche dall'equipe di Urtel e i cui dati sono quindi disponibili nelle schede personali conservate al *Lautarchiv*.

Se si considera come unità il singolo file audio, a cui corrisponde generalmente una singola performance salvo nei casi in cui questa sia stata divisa in più parti per ragioni di durata⁹⁰, il numero di brani di prigionieri italiani conservati al *Lautarchiv* ammonta a 116, a cui vanno ad aggiungersi le digitalizzazioni degli undici cilindri del *Phonogrammarchiv*.⁹¹ Parlando quindi di file, fra le 116 tracce del *Lautarchiv* troviamo 31 registrazioni della parabola del figlio prodigo⁹², 34 brani cantati e 19 recitazioni dei brani medesimi, 32 registrazioni parlate di varia natura. A questi materiali sonori è allegata una serie di materiali cartacei, vale a dire le schede personali e le trascrizioni dei brani, sulle quali mi soffermerò a breve.⁹³ Ma cosa sappiamo del processo che ha portato alla produzione di questo corpus nel suo insieme? Alcune notizie di come si sono svolti i lavori di registrazione dei “popoli latini”, e quindi anche degli italiani, emergono da due resoconti di Urtel. In quello pubblicato nel già citato volume *Unter fremden Völker* egli scrive:

Nella sezione di romanistica ci siamo assicurati che sia esempi cantati che esempi parlati venissero incisi su disco. Dopo aver scelto fra una grande quantità di individui

87 Si tratta del sardo Enrico Spiga, registrato da Leopold Wagner (PK 1639/1; PK 1639/2; PK 1640, LAHUB).

88 Per una trattazione specifica dei materiali italiani del *Phonogrammarchiv* cfr. Macchiarella, 2016.

89 Si tratta di Perez e Chidone, di cui conosciamo appunto i cognomi e il luogo dove sono stati registrati, il primo a Hammelburg (Kitzingen), il secondo a Limburg an der Lahn.

90 Si veda in proposito l'indice dei brani.

91 Il numero dei file è molto superiore a quello dei dischi, poiché su ognuno di questi potevano venire incisi diversi brani, appartenenti o meno a uno stesso prigioniero. Le singole tracce contenute nei CD e descritte nell'indice di questo volume sono elencate in relazione al database digitale e non all'archivio materiale. La segnatura digitale rispecchia comunque quella materiale salvo per l'aggiunta del simbolo / seguito dal numero che individua il singolo file.

92 Fra queste, alcune contengono solo l'incipit del brano, altre solo la chiusura, come segnalato nell'indice dei materiali in testa al volume.

93 Per un'approfondita analisi linguistica dei materiali cartacei del *Lautarchiv* relativi ai prigionieri italiani cfr. Bannò 2017 e Bannò 2018.

disponibili quelli che per la loro origine o le loro capacità ci erano apparsi particolarmente degni di interesse, abbiamo disposto che i singoli cantanti e parlanti trascrivessero di propria mano i brani in dialetto; questa trascrizione sarebbe valsa come riferimento per la successiva recitazione del brano davanti all'apparecchio. L'addetto esaminava con la persona scelta il testo, lo trasponeva secondo lo standard della lingua scritta per poi procedere con la precisa trascrizione fonetica dello stesso.⁹⁴

Questa sintesi offre un'idea delle fasi del processo di incisione e di trascrizione dei brani nel caso degli italiani: la registrazione su disco era di norma preceduta dalla trascrizione dialettale del brano da parte del prigioniero stesso. Quella in italiano standard era invece frutto di una collaborazione fra l'addetto e il prigioniero e nel passaggio citato non si evince con chiarezza se avvenisse prima o dopo l'incisione. Da queste righe non apprendiamo peraltro nulla sulle dinamiche concrete del rapporto fra addetti e prigionieri durante il lavoro, né sulla sua estensione temporale. Non è noto in che misura la scelta di quello che sarebbe stato registrato fosse negoziabile, né come si svolgesse precisamente la comunicazione fra le parti in causa nel corso della ricerca. Con ogni probabilità le competenze linguistiche di Urtel erano sufficienti per comunicare con i prigionieri italiani senza bisogno di un interprete, una persona che poteva comunque venire individuata fra i prigionieri del campo e coinvolta su esplicita richiesta dell'addetto.⁹⁵ Riguardo alle tempistiche del lavoro, indizi reperibili altrove suggeriscono che i prigionieri italiani venissero convocati a più riprese, anche per giorni o settimane. Si veda ad esempio il seguente passaggio, proveniente da una lettera che Urtel ha indirizzato a Hugo Schuchardt da Limburg an der Lahn.

Torno a lavorare a pieno regime, questa volta con la gente a cui Lei ha dedicato il Suo scritto "Dal cuore di un Romanista".⁹⁶ Avevo la speranza che M.L. Wagner attendesse agli abitanti delle sue isole, ma purtroppo è eccessivamente impegnato e non ne ha evidentemente granché voglia. Morf progettava di raggiungermi, ma ha bisogno di riprendersi dall'ultimo semestre; come sarebbe stata importante per me la sua partecipazione. Invece ora dipende tutto da me.⁹⁷

94 Erwähnt sei ferner, daß wir in der romanischen Abteilung daran festhielten, daß ebenso Gesangsproben wie Sprechproben auf den Laut-Platten verewigt werden. Nachdem wir aus einer Menge bereitstehender solche ausgewählt hatten, die wegen ihrer Herkunft oder ihrer Fähigkeiten besonders in Betracht kamen, wurden die einzelnen Sänger und Sprecher veranlaßt, ihren Text in der Mundart selber niederzuschreiben; diese Niederschrift erfolgte später als Konzept bei der Reztierung des betreffenden Stücks vor dem Aufnahmeapparat zu dienen. Der Fachmann nahm mit dem Ausgewählten den Text durch, betrug ihn in die betreffende Schriftsprache und gab ein genaues phonetisch transscribiertes Protokoll hinzu (Urtel 1925: 339).

95 Cfr. in proposito Doegen 1919: III e, DHM, dattiloscritto.

96 Urtel si riferisce qui agli italiani.

97 Ich bin wieder ein rollendes Rad, diesmal arbeite ich mit den Leuten, an die Sie Ihre Schrift „Aus dem Herzen eines R.“ gerichtet haben. Ich hatte die Hoffnung, M.L. Wagner würde seine Inselbewohner vornehmen, aber es ist zu schade, er hat zu viel zu tun u. offenbar keine rechte Lust. Morf hatte projiziert

Questa lettera, che Urtel completerà e spedirà solo un mese dopo, riporta la data del 6 marzo 1918. In essa apprendiamo che egli si stava già occupando degli italiani, ma le incisioni che ci sono pervenute da quel campo sono datate a partire dal giorno 23 dello stesso mese.⁹⁸ Può darsi che Urtel stesse lavorando alla fase di selezione dei parlanti, ma è altrettanto plausibile che si stesse già dedicando alla scelta e alla trascrizione dei brani. Poche righe più sotto nella stessa lettera, egli scrive: “A Limburg ho imparato moltissimo. Proprio ora mi ha emozionato l’apprendimento delle espressioni sarde enarpa = venerdì!? Apudanni = settembre (dunque come in oriente l’anno inizia in autunno!)” e aggiunge, riferendosi al grammofono: “riceverò l’apparecchio al più presto” (Brief 34-12285, ed. Hausmann 2016b). Anche la lettera successiva di Urtel a Schuchardt, datata 20 giugno 1918 e spedita da Kitzingen (Main), contiene notizie del suo lavoro nel campo di Hammelburg come addetto della Commissione.

Sono ora impegnato per 14 giorni con gli idiomi romagnoli (in compagnia dell’amabile e competente Dt. Friedrich Schür) e siciliani. Ma ciò che mi preme adesso è un Albanese intelligente e fantastico di Ururi, in prov. Campobasso. Sono quindi dovuto saltare con grande fatica alla lingua albanese, perché altrimenti chi può occuparsene qui? Abbiamo registrato canzoni, anche favole, le prime talvolta con melodie genuinamente albanesi, talvolta con arie italiane. L’aspetto linguistico è naturalmente quello che interessa di più. [...] Domenica mi muovo nuovamente verso Stolberg per elaborare con calma quanto raccolto. – Ho di nuovo con me moglie e bambini e ne sono molto felice. – Fra gli albanesi d’Italia la commistione lessicologica, ma anche quella sintattica, sono molto stimolanti, e ho già notato alcuni aspetti degni di curiosità. Spero di farmi mandare l’uomo a Stolberg e poter “pescare” così in tutta tranquillità. [...] L’apparecchio è già in viaggio verso Stolberg e poi si comincerà con gli studi sugli accenti del basco.⁹⁹

mitzukommen, aber er muß sich vom Semester erholen; wie wichtig wäre mir seine Teilnahme gewesen. Nun ruht wieder alles auf mir. (Brief 34-12285, ed. Hausmann 2016b).

98 Doegen annota nel suo resoconto del 1919 che le incisioni in quel *Lager* furono effettuate fra il 22 e il 26 marzo 1918, con la specificazione che il lavoro sul campo dell’addetto cominciava prima e durava più a lungo dei lavori di incisione. (Doegen 1919: VI b, DHM, dattiloscritto).

99 Ich bin nun 14 Tage hier mit romagnolischen Mdd. (in Begleitung des liebenswürdigen und kenntnisreichen D. Friedrich Schür) u. Sicilianischen beschäftigt. Was mich aber geradezu würgt, ist ein intelligenter prächtiger Albanese aus Ururi Prov. Campobasso. Ich habe mich also mit Kopfsprung ins Albanesische gestürzt, denn wer soll das hier machen? Wir haben Lieder aufgenommen, auch Märchen, erstere teilweise mit echt alban. Melodie, teilweise mit ital. Arien. Das Linguistische interessiert natürlich vor allem. Sonntag dränge ich wieder nach Stolberg, um in Ruhe das Gewonnene ausarbeiten zu können. – Ich habe ja nun wieder Frau und Kinder bei mir u. geniesse das sehr. – Bei den Albanesischen Italiens ist wieder die Art der Mischung im Lexicologischen u. wohl auch sonst im Syntaktischen, die anlockt, einiges recht merkwürdig ist mir schon aufgefallen. Ich hoffe den Mann nach Stolberg zu bekommen u. dann in aller Ruhe zu untersuchen. [...] Der Apparat ist bereits unterwegs nach Stolberg u. dann gehts an die baskischen Accentstudien (Brief 34-12286, ed. Hausmann 2016b).

Urtel si era quindi stabilito per almeno due settimane nei dintorni del campo, portando con sé anche moglie e figlie – forse proprio nell'albergo “Stern” menzionato nei *Personalbogen* – e si sarebbe poi spostato a Stolberg.¹⁰⁰ L'uomo di etnia albanese a cui si riferisce Urtel è quasi certamente Giuseppe Musachio, appartenente alla comunità Arbëreshë del Molise e recluso nel campo di Hammelburg (Kitzingen), la cui voce era stata incisa due giorni prima. Gli addetti della Commissione potevano dunque richiedere, in alcuni casi, il trasferimento dei prigionieri all'interno della rete dei campi di prigionia e di lavoro. Questa lettera è anche l'assaggio di una cronaca minuta, uno scorcio dell'attività di Urtel sul campo che è stata certo più prolungata e variegata di quanto non emerga dai suoi resoconti ufficiali. Quello contenuto nel già citato volume miscelaneo *Unter fremden Völker* presenta una panoramica dei materiali raccolti in tutta la sezione di romanistica, suddivisa per aree linguistiche.¹⁰¹ Qui Urtel dedica agli italiani il seguente paragrafo, soffermandosi in particolare sui loro diversi temperamenti e rimarcando in tal senso le differenze fra Nord e Sud e quelle fra le singole regioni.

Gli italiani del Nord si distinguono per carattere in modo sostanziale da quelli del Sud. Il lombardo, il piemontese, il nativo delle valli alpine orientali erano introversi, diversamente dagli abitanti della pianura padana. Da questi ultimi abbiamo ricavato canzoni di contenuto comico e umoristico. Un canavese ha recitato per noi nel dialetto di Valperga la buca arringa con cui un ciarlatano vendeva le sue polveri. Un altro ha raccontato in toni allegri della carenza di generi alimentari a Torino, dove cani e gatti sono una ghiottoneria. Un vetturino genovese ha decantato la magnificenza della sua città in un discorso rivolto ai viaggiatori provenienti dall'estero. Un contadino di Domodossola ha raccontato una favola in modo sommesso ma incisivo nel dialetto che viene parlato sui pendii del passo del Sempione, la cui popolazione è in parte di lingua tedesca.

Di carattere squisitamente lirico erano le canzoni d'amore, piene di nostalgia, dei romagnoli dai dintorni di Ferrara, mentre i racconti dei contadini provenienti dai paesi e dai sobborghi del Bolognese si sono rivelate foneticamente di enorme interesse.

I toscani, che si sono distinti per lo spiccato talento attoriale, non erano mai stanchi di registrare divertenti dialoghi nella lingua della loro terra. Ma lo stesso vale per i cittadini romani, che da commedianti hanno interpretato i buffi monologhi di “Gigetto” e di ogni genere di bandito locale.

100 Lì si trovavano dei prigionieri di guerra baschi, assegnati al lavoro in una segheria a vapore. Cfr. Urtel 1919, *Phonogrammarchiv*, dattiloscritto.

101 L'altro resoconto citato, conservato al *Phonogrammarchiv*, è invece impostato in ordine cronologico e suddiviso per campi di prigionia.

I napoletani, di un'allegria implacabile, frizzavano nell'eseguire canzoni e poemi epici. La malinconia dominava invece nei calabresi, che cantavano brevi canzoni di straordinaria bellezza e originalità.

I siciliani potevano attingere a un'ampia gamma di canzoni di carattere appassionato e malinconico, solo in rari casi umoristico.

Fra gli italiani del Sud si trovavano anche membri dell'etnia albanese. Nei dintorni di Campobasso ci sono tre villaggi albanesi, i quali appartengono a quegli albanesi che sono migrati in Italia nel quindicesimo secolo.¹⁰²

Oltre a ricalcare una serie di stereotipi legati alla psicologia dei "popoli italiani", questo breve racconto rappresenta una testimonianza diretta dell'ascolto dei brani cantati e recitati dei prigionieri a viva voce. Siamo in grado di collegare diverse delle gure qui citate ai brani che hanno inciso e che ci sono pervenuti. "Un canavese" è Michele Bertino, "un vetturino genovese" è Armando Diambri, il "monologo di Gigetto"¹⁰³ è stato recitato da Armando Bruschetti.¹⁰⁴ Le loro voci, come quelle della maggioranza dei prigionieri italiani che la Commissione ha inciso su dischi grammofonici di gommalacca (*Wachsplatten*), sono oggi conservati in doppia copia nello spazio del *Lautarchiv*, in cassettiere di metallo verde sulle quali sono ancora visibili le tracce del nastro adesivo che le ha sigillate per decenni.¹⁰⁵

102 Die Norditaliener hoben sich im Charakter wesentlich von den S ditalienern ab. Der Lombarde, der Pimontese [sic], der Angehörige der östlichen Alpentäler, ging wenig aus sich heraus, anders der Bewohner der Poebene. Da fanden wir Ausbeute von Liedern neckischen und komischen Inhalts. Ein Canavese trug uns im Dialekt von Valperga die lustige Anpreisung eines Ciarlatans vor, der sein Flohpulver empfahl. Ein anderer zitierte im launigen Ton die Lebensmittelnot in Turin, wo Hunde und Katzen Leckerbissen sind. Ein geneuesischer Droschenkutscher pries in einer Anrede an reisende Ausländer die Herrlichkeiten seiner Stadt. Ein Bauer aus Domodossola erzählte in stiller, aber eindringlicher Weise ein Märchen in dem Dialekt, wie er an den Abhängen der z.T. Deutsch redenden Bevölkerung des Simplonpasses gesprochen wird.

Durch und durch lyrisch waren die sehnsuchtsvollen Liebeslieder der Romagnolen aus der Gegend von Ferrara, lautlich hochbedeutsam die Erzählungen von Bauern aus den Vorstädten und Dörfern der Umgebung von Bologna.

Von darstellerischen Talenten zeigten sich einerseits die Toskaner, die nicht mehr wurden, lustige Dialoge in der Sprache ihres Landes aufzuzeichnen. Dann aber auch die römischen Stadtkomödianten, die von „Gigetto“ und von allerlei lokalen Banditen lustige Monologe preisgaben.

Unverwundlich in ihrer Fröhlichkeit waren die Neapolitaner, die in Liedern und epischen Dichtungen sprudelten. Das melancholische Moment herrschte vor bei den Calabresen, die außerordentlich schöne, originelle kleine Lieder sangen.

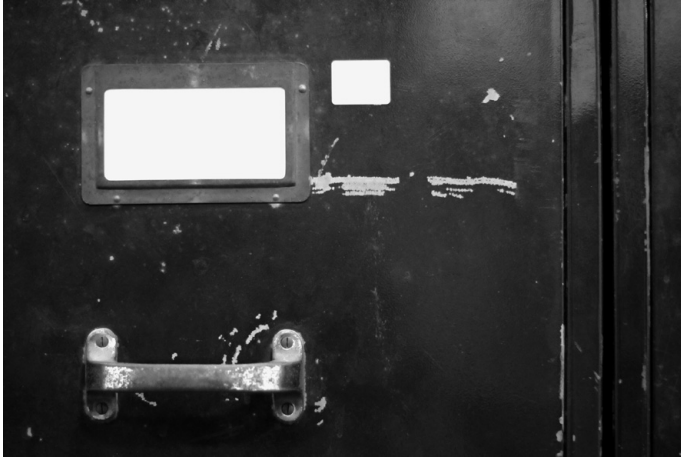
Über eine Fülle von Liedern verfertigten die Sizilianer, leidenschaftliche und melancholische, nur selten humoristische Lieder.

Unter den S ditalienern befanden sich nun auch Angehörige des albanischen Volksstammes. In dem Bezirk von Campobasso gibt es drei albanische Dörfer, die zu jenen Albanern gehören, die im 15. Jahrhundert nach Italien gewandert sind (Urteil 1925: 347).

103 Si tratta del monologo di *Giggi er Bullo*, nota parodia teatrale proveniente dal repertorio di Ettore Petrolini.

104 Rispettivamente PK 1288/1, PK 1339/2 e PK 1281/1 (LAHUB). Il mestiere di Diambri trascritto nel suo *Personalbogen* è però quello di parquettista.

105 Cfr. il primo capitolo di questo saggio.



Cassettoni contenenti i dischi del *Lautarchiv*. (Foto: Irene Hilden)

In armadi collocati nello stesso spazio sono conservati in doppia copia anche i materiali cartacei allegati alle incisioni, grazie ai quali conosciamo non solo nome e cognome dei singoli prigionieri, ma anche i loro dati anagrafici e biografici, diligentemente annotati dalla Commissione nelle schede personali (*Personalbogen*) compilate a mano e in seguito trascritte a macchina. Esse contengono inoltre la segnatura dei dischi e fungono quindi da vincolo fra questi ultimi e le trascrizioni dei relativi brani. Il complesso di materiali cartacei allegati a ogni registrazione, tralasciando numerose eccezioni e anomalie, si compone come segue:

- *Personalbogen* del prigioniero compilato a mano
- *Personalbogen* del prigioniero compilato a macchina
- Trascrizione dialettale per mano del prigioniero stesso
- Trascrizione del brano in italiano standard per mano dell'addetto
- Trascrizione fonetica del brano per mano dell'addetto

Le trascrizioni dei brani redatte a mano dai prigionieri nel proprio dialetto e con la propria grafia, generalmente a matita, sono estremamente interessanti perché riportano un contributo personale dei prigionieri, la traccia di una loro prima interazione attiva con l'apparato imbastito dalla Commissione. Su di esse troviamo numerosi commenti a margine, sparsi e non sistematici, da parte degli addetti, che in molti casi hanno anche sovrascritto a penna e in linguaggio fonetico alcune parole.

Le trascrizioni fonetiche e quelle in italiano standard, riportate a volte sul medesimo foglio e altre separatamente, sono state redatte per la maggioranza da Urtel. Non si tratta probabilmente di trascrizioni compilate sul campo, nonostante il sopraccitato riassunto di Urtel sembri suggerirlo. Le trascrizioni in bella copia delle registrazioni dei prigionieri italiani sono state infatti consegnate da Urtel a Doegen nel periodo di poco precedente alla sua morte.¹⁰⁶

Per quanto riguarda le trascrizioni fonetiche, esse sono state stilate dall'addetto responsabile della registrazione, vale a dire da Urtel nella maggioranza dei casi. Oltre al suo troviamo però anche i nomi del linguista Friedrich Sch rrr, il quale ha supervisionato la registrazione di frasi standard in romagnolo e in friulano; e quello di Max Leopold Wagner, studioso internazionalmente noto per i suoi studi sul sardo, il quale ha inciso due dischi in tale lingua nel campo di M ncheberg, località a est di Berlino. Le linee guida per la sezione romanistica di cui faceva parte, oltre ai già citati, anche il linguista Matthias Friedwagner, erano state stabilite da Heinrich Morf nel 1915, prima del suo ritiro a vita privata avvenuto nel corso dello stesso anno. Tali linee riguardavano i materiali da raccogliere, che sarebbero stati “canzoni, leggende, favole e brevi testi in prosa”, mentre “allo scopo di ottenere un canone sso, per ogni idioma si sarebbe dovuto incidere una versione della parabola del gliol prodigo (Luca, 15)”.¹⁰⁷ Per il sistema di trascrizione fonetica la scelta era ricaduta su quello della *Société internationale de phonétique*.

Veniamo ora ai *Personalbogen*. Nella parte iniziale essi riportano la segnatura, il campo di prigionia, la data e l'ora dell'incisione. Seguono la durata, di norma lasciata in bianco, il diametro del disco, di norma 27 cm, il tipo della registrazione (es: canto / gliol prodigo /frasi modello) a volte accompagnato da un titolo vero e proprio. Questa parte si chiude con l'annotazione della lingua o del dialetto in cui è stato eseguito il brano.

106 In un appunto di Doegen datato 1923 viene riportata la cifra di 10.000 marchi, da inviare a Urtel in cambio delle trascrizioni francesi e italiane. (IFL, Ordner 1, 1920-1927, AHUB). Urtel firmò un contratto vero e proprio il 12.04.1926 in relazione ai materiali baschi, mentre avrebbe inviato i testi italiani poco prima della morte. Ciò emerge da uno scambio epistolare fra la vedova Helga Urtel e Doegen, il quale l'aveva contattata per visionare dischi e trascrizioni rimasti in possesso del defunto nella sua residenza di Amburgo. Il sopralluogo di Doegen sarebbe avvenuto in data 25.11.1926.

“Lei forse è a conoscenza del fatto che il suo defunto marito doveva inviare al *Lautabteilung* un grande numero di testi in relazione ai dischi sonori. Poco prima della sua morte abbiamo ricevuto gran parte dei testi baschi e una parte di quelli italiani, per i quali abbiamo pagato 400 marchi.” (Wilhelm Doegen a Helga Urtel il 13.11.1926, IFL, Ordner 10, 1926-1932, AHUB).

Nella sua risposta, dopo aver oerto la propria disponibilità per il sopralluogo, Helga aggiunge: “Mio marito le ha consegnato i testi italiani come garanzia per il completamento del lavoro, ma essi non facevano parte dell'accordo ed egli avrebbe poi voluto pregarla di restituirglieli al termine del lavoro. Lei ha dunque ricevuto tutto ciò su cui mio marito si era impegnato in data 12.04.26, compresi i pochi esemplari sopraccitati.” (Helga Urtel a Wilhelm Doegen il 17.11.1926, IFL, Ordner 10, 1926-1932, AHUB).

107 Le informazioni qui riportate provengono da un resoconto dattiloscritto di Urtel sul suo lavoro come addetto della Commissione, conservato al *Phonogrammarchiv* di Berlino.

Nella parte centrale sono riportati i dati anagrafici (nome, cognome, data, città, provincia e regione di nascita) e quelli biografici: i luoghi in cui il prigioniero è vissuto divisi in tre fasce d'età (< 6, 7-20, 20 >), tipo e luogo di scolarizzazione, luogo d'origine di entrambi i genitori, ceppo etnico (*Volksstamm*), lingua madre, competenze linguistiche e musicali, eventuale attività musicale all'interno del *Lager*, religione e professione del prigioniero.

La parte finale è riservata alle firme e ai commenti dell'addetto e del commissario relativi alla qualità della voce registrata.¹⁰⁸

Lfd. Nr. _____

PERSONALBOGEN

Lautliche Aufnahme Nr.: P.K. 1325 Ort: Hammelsburg, Abt. Flugplatz Kitzingen.
 Datum: 18. 6. 1918.
 Zeitangabe: 11 Uhr 25 Min.
 Dauer der Aufnahme: _____ Durchmesser der Platte: 27 cm.
 Raum der Aufnahme: Zimmer im Hotel "Stern" in Kitzingen.
 Art der Aufnahme (Sprechaufnahme, Gesangsaufnahme, Choraufnahme, Instrumentenaufnahme, Orchesteraufnahme): "Erzahlung" (Schluss).

Name (in der Muttersprache geschrieben): Albanesisch aus Südtirol
 (Albanese, Kitzinger.)

Name (lateinisch geschrieben): Musachio
 Vorname: Giuseppe
 Wann geboren (oder ungefähres Alter)? 12. Oktober 1883
 Wo geboren (Heimat)? Ururi
 Welche größere Stadt liegt in der Nähe des Geburtsortes? Combezzo
 Kanton - Kreis (Ujezd): Molise
 Departement - Gouvernement (Gubernija) - Grafschaft (County): Abruzzo
 Wo gelebt in den ersten 6 Jahren? Ururi
 Wo gelebt vom 7. bis 20. Lebensjahr? _____
 Was für Schulbildung? scuole di villeggio
 Wo die Schule besucht? Combezzo
 Wo gelebt vom 20. Lebensjahr? Ururi
 Aus welchem Ort (Ort und Kreis angeben) stammt der Vater? Ururi
 Aus welchem Ort (Ort und Kreis angeben) stammt die Mutter? Furio Canone
 W welchem Volksstamme angehörig? Albanese
 Welche Sprache als Muttersprache? albanesisch
 Welche Sprachen spricht er außerdem? italienisch
 Kann er lesen? ja Welche Sprachen? _____ - albanisch
 Kann er schreiben? _____ Welche Sprachen? _____
 Spielt er ein im Lager vorhandenes Instrument aus der Heimat? _____
 Singt oder spielt er moderne europäische Musikweisen? _____
 Religion: orthodox Beruf: agricoltore
 Vorgeschlagen von: 1. gss.: Urtel.
 2. gss.: Wilh. Doegen.

Beschaffenheit der Stimme: 1. Urteil des Fachmannes (des Assistenten): _____ gss.: Urtel.
 2. Urteil des Kommissars: Weiche dunklere Mittelstimme mit weicher Konsonanz.
 gss.: Wilh. Doegen.

Personalbogen del prigioniero Giuseppe Musachio. (PK 1325, *Lautarchiv*)

108 Nonostante la maggioranza dei moduli riporti i commenti di Doegen, non è chiaro se egli fosse sempre presente durante le incisioni del gruppo di ricerca guidato da Urtel o se essi siano stati invece aggiunti successivamente.

I dati contenuti in queste schede sono leggibili a più livelli. Il primo è puramente informativo e coincide con lo scopo per il quale sono stati raccolti e trascritti a suo tempo dagli studiosi, cioè fornire delle notizie attendibili sulle persone di cui, ancora oggi, ascoltiamo la voce registrata. Prima di tutto tali schede esplicitano e certificano quindi un'informazione fondamentale sulle voci incise, cioè che appartenevano a prigionieri di guerra. A un secondo livello, esse dicono qualcosa su sé stesse, cioè sui parametri che vennero ritenuti significativi nel contesto della ricerca, ma anche sulle domande che vennero rivolte ai prigionieri e alle quali essi risposero in prima persona. In esse sono, a prescindere dal contenuto semantico, tracce di inchiostro sulla carta, segni lasciati al margine di quel tempo passato che nelle registrazioni sonore torna ad essere acusticamente presente ogni volta che le riproduciamo. Questi diversi livelli concorrono a intensificare l'ascolto delle registrazioni delle voci dell'archivio, stabiliscono ciò che è possibile sapere sugli attori e sulle circostanze che ne hanno determinato l'esistenza ma che esse non esplicitano. Da questo punto di vista i materiali cartacei marciano i contorni più minuti di un ampio tessuto di informazioni e di narrazioni che riguardano queste voci, dai resoconti e dalle lettere di Urtel fino alle notizie reperibili all'interno dell'apparato militare e statale sui prigionieri e sulle vicende che hanno direttamente intensificato il loro destino. Tale tessuto, potenzialmente esteso quanto l'intreccio delle fonti relative al macro-evento della prima guerra mondiale, può essere indagato in molteplici direzioni partendo dalle voci dei prigionieri con lo scopo di contestualizzarle, di informarne la percezione e l'elaborazione. Allo stesso tempo però, esse rappresentano uno squarcio in quel tessuto e impongono, al ricercatore come all'ascoltatore occasionale, la propria esistenza autonoma e irriducibile di fonti sonore. L'incisione della voce umana non è solo documento ma anche *indice*, prodotto in origine dalla traduzione delle oscillazioni dell'aria nella materia del disco. Essa è dunque traccia reale di corpi collocati in porzioni di spazio e di tempo che il *medium* grammofonico ha incapsulato nella forma della sua riproducibilità tecnica. Per questo una riflessione sulla specificità della voce umana da un lato, sul significato che essa assume nel *setting* del campo di prigionia dall'altro, può fornire strumenti utili al confronto con queste tracce sonore e con il mistero che esse che sanno evocare.

VOCE E PRIGIONIA: RISEMANTIZZAZIONI

Si può dire che un mistero abita queste registrazioni proprio in virtù del loro essere *traccia*: esse rendono presente e percepibile qualcosa che è assente e inattuabile.¹⁰⁹

109 Esse testimoniano, attraverso il suono, l'esistenza passata di uno spazio e di un tempo vissuti da esseri umani, ma rendono anche palese come questo scenario non possa che rimanere precluso alla totalità dei nostri sensi. A tal proposito, Thomas Macho parla del "desiderio di incarnazione" (*Verkörperungsbegehren*) che sempre si accompagna alle registrazioni vocali, cioè del desiderio inattuabile che sorge in chi le ascolta di ricondurre le voci registrate alla visibilità e alla tangibilità di un corpo. (Cfr. Macho, 2006:

Trattandosi di tracce sonore, questo qualcosa si manifesta in forma di suono, di ciò che esse rendono udibile. I suoni sono fenomeni estesi nel tempo e il loro ascolto ha, come la loro incisione, il carattere di un evento o, in termini funzionali, di un processo. Per questo vale la pena di ritornare su questi materiali alla luce di ciò che essi “fanno accadere”; in sintesi, sul fatto che con essi *ascoltiamo delle voci registrate*. Si tratta prima di tutto di considerare la voce come fenomeno *tout-cour*, per poi interrogarsi sul modo in cui il *medium* della registrazione, nel contesto del campo di prigionia, ha interagito con quel fenomeno nel momento in cui lo catturava. L'esperienza dell'ascolto, cornice entro la quale voce e registrazione assumono un significato, va intesa come la *conditio sine qua non* e ciò a cui costantemente si riferiscono queste riflessioni, alle quali seguirà comunque un paragrafo dedicato proprio al ruolo dell'ascoltatore.

Un elemento centrale della voce, considerandola come un fenomeno culturale, è quello della sua *performatività*.¹¹⁰ Questo termine racchiude infatti diverse sue caratteristiche che è possibile riassumere come segue. La voce accade, è effimera e sfuggente, nell'*hic et nunc* di un manifestarsi che coincide anche con il suo svanire. Si colloca nell'orizzonte di un presente comunicativo, si muove cioè nell'ambito dell'intersoggettività, risuona in uno spazio esterno a noi e dunque accade sempre per o davanti all'Altro, inteso come “altro da sé”. Le è inoltre proprio un carattere corporeo, poiché “è sempre traccia del nostro corpo individuale e sociale”, vale a dire “indice sia della singolarità di una persona che della cultura a cui appartiene”; infine, alla voce appartiene un potenziale politico e sovversivo, perché in essa “trovano immancabilmente espressione tanto il potere quanto l'impotenza” (Kolesch-Krämer 2006: 11).

Sofermiamoci brevemente sull'aspetto della corporeità: ascoltare una voce significa anche sempre ascoltare un corpo, inteso sia in termini fisiologici come corpo materiale, fatto di carne, sangue e organi (*Körper*), sia in termini fenomenologici come sede della soggettività, un corpo cioè capace di percepire e di agire (*Leib*). Queste due accezioni del corpo sono legate e inscindibili nel fenomeno vocale.¹¹¹ La voce è per eccellenza indice di presenza e di vita umana – “Di che reggimento siete/ fratelli?/ Parola tremante nella notte/ Foglia appena nata ...” (Ungaretti 1916) –, ma rivela anche la capacità di un corpo individuale di essere e agire in relazione ad altri, di as-

130). Riguardo al concetto di traccia di ciò che è passato, Paul Ricœur ne sottolinea invece la natura paradossale: “Già nell'uso linguistico, il vestigio, il segno *indicano* il passato del passaggio, l'anteriorità del tracciato, del solco, senza mostrare, senza far apparire ciò che è passato di là. (Ricœur 1978, ed. it. 1999: 183 – corsivo originale). Un carattere di mistero fu costituzionale alla diffusione della riproducibilità del suono fin dai suoi inizi, dal momento che questa tecnologia andava a interagire con un bisogno culturale che tradizionalmente era stato di natura magico-religiosa, cioè quello di ascoltare la voce dei defunti (Cfr. Macho 2006: 135).

110 Con il concetto di performatività mi rifaccio qui all'uso del termine adottato da Doris Kolesch e Sybille Krämer nella loro trattazione della voce da un punto di vista fenomenologico. Cfr. Kolesch-Krämer, 2006.

111 “Nella voce la *physis* comunicativa e quella del corpo vissuto dell'individuo vengono a coincidere. La forma singolare del termine *voce* rappresenta qualcosa di simile al luogo in cui la nostra corporeità comunicativa trova compimento.” Gehring 2006, 107.

sumere una posizione nel teatro sociale, di rivelarsi in quanto *persona*. Hannah Arendt ricorda come questo termine, che in ambito giuridico designa l'ascrivibilità di diritti a un dato soggetto, abbia le proprie radici proprio nel teatro greco e fosse semanticamente legato per i latini al concetto di *per-sonare*, "suonare attraverso"¹¹². L'idea dell'identità individuale come maschera sociale riporta al suo carattere relazionale, al fatto che essa è sempre frutto di una negoziazione e di una mediazione fra gli attori in gioco. La voce opera nel cuore del presente comunicativo di questa mediazione, emerge dalle profondità del corpo per risuonare in uno spazio esterno abitato dagli altri, oltre che dal soggetto stesso. In questo senso va ricordato che a ogni fenomeno vocale ne corrisponde uno uditivo, che chi parla o canta ascolta la propria voce intrata e restituitagli dall'esterno. Per questo "l'ascoltarsi parlare è in dal principio un atto non monologico, ma piuttosto un processo che include sempre anche i destinatari nella percezione che si ha del proprio parlare."¹¹³ Ciò significa anche che in seno alla vocalità, nella quasi contemporaneità del momento espressivo e di quello percettivo, si iscrive il segno di un'alterità: la voce, nata nell'intimità del corpo, ritorna al mittente come un suono fra altri nel mondo dell'udibile, che non gli appartiene.¹¹⁴ Ognuno può soppesare queste considerazioni in relazione alla propria esperienza personale e quotidiana, ma ricordando che in essa la voce è soggetta a una normalizzazione. La complessità e la problematicità del fenomeno vocale vengono aggirate nella pratica comune, scompaiono nell'abitudine, anche semplicemente per ragioni funzionali. Per coglierle sarebbe necessario "un diverso modo di ascoltare, che rompa l'ordine fono-logico e che attinga, nella voce addomesticata e normalizzata, agli infrasuoni di una voce selvaggia."¹¹⁵

L'aggettivo "selvaggio" è piuttosto calzante per descrivere la forza dirompente di quelle voci che, dopo questo breve excursus, possono ritornare al centro del discorso. Le registrazioni dei prigionieri di guerra raccolte dalla Commissione fanno emergere tutta la problematicità del fenomeno vocale proprio perché le condizioni in cui sono state incise sono fuori dal comune. Nell'ambito della reclusione, già di per sé precaria e sensibile, gli scienziati hanno creato per l'incisione una situazione *ad hoc*, insieme a una serie di norme e di procedure atte a regolarla. Si può dire, prendendo in prestito un concetto di Erving Goffman¹¹⁶, che i prigionieri siano stati calati in un *framework of experience* inedito e che siano stati chiamati a lasciarne una traccia nello stesso mo-

112 Nel teatro antico il termine *persona* indicava infatti la maschera che rendeva riconoscibile il ruolo dell'attore, permettendo però alla sua voce di uscirne ed essere udita dal pubblico: "[...] fu proprio in questo duplice significato di maschera attraverso la quale deve passare la voce che la parola *persona* divenne una metafora e passò dal linguaggio del teatro nella terminologia giuridica." (Arendt 1963: 114, trad. di M. Magrini).

113 Linz 2003: 59, corsivo originale.

114 "L'estraneità della voce che proviene dagli altri trova la sua eco nell'estraneità della propria voce, che può essere quindi definita propria solo fino ad un certo grado" (Waldenfels 2004: 192).

115 Waldenfels 2004: 194.

116 Cfr. Goffman 1974.

mento in cui lo sperimentavano e lo percepivano a loro volta. In queste registrazioni non solo li ascoltiamo parlare e cantare. Li ascoltiamo anche ascoltarci, e ciò risulta ancora più chiaro se si presta attenzione alle pause, ai respiri, ai momenti di silenzio o di esitazione di fronte al grammofono.¹¹⁷ Non solo nelle parole, ma in tutto ciò che nella vocalità rimanda ai loro corpi si può rintracciare la verità di ciò che esprimono. Non la verità attribuibile ad argomenti ed opinioni, ma “quel valore di testimonianza che, intrinseco alla presenza corporea di chi parla, perora la causa del suo parlare” (Krämer 2003: 69).

Se la voce umana di per sé può essere considerata un fenomeno performativo, le forme del suo utilizzo possono rivelare ed esemplificare questo carattere in misura minore o maggiore a seconda delle circostanze. I prigionieri si sono resi protagonisti di una *performance* anche in senso stretto, non essendo stato loro chiesto di parlare liberamente, bensì di cantare o di recitare.¹¹⁸

Nella posizione di subalternità a cui erano soggetti questi uomini nel *setting* dell'incisione, la performatività dell'espressione vocale assume un valore e un significato particolari. Essa era regolata dagli addetti della Commissione allo scopo di venir catturata dai *media* tecnici, il grammofono e il fonografo. I prigionieri dovevano quindi adeguarsi, come si è già visto, alle necessità della tecnica da un lato, ai parametri richiesti dagli scienziati dall'altro: la prossimità all'imbuto della macchina, il volume di voce, la durata del brano, ma anche l'obbligo di attenersi al testo precedentemente trascritto, che spesso veniva tenuto davanti ai loro occhi o, in alcuni casi, sussurrato loro dall'addetto responsabile durante la registrazione.¹¹⁹ Una situazione artistica dunque, molto lontana dal discorso e dal canto liberi, ma nella quale proprio per questo il carattere performativo e intrinsecamente volontaristico della voce emerge con più forza e non cessa di dibattersi. L'utilizzo di un essere umano in cattività come oggetto di una ricerca scientifica tende di per sé a relegarlo in una condizione di passività, e sono emblematiche di ciò le misurazioni antropometriche di cui si è precedentemente parlato. Ma tramite la forma espressiva della voce i prigionieri, dal centro di questa passività, non potevano che diventare protagonisti di un gesto, an-

117 “Non solo attraverso ciò che dicono, ma anche attraverso il silenzio i prigionieri si relazionano al sistema a cui erano e sono sottoposti in quanto oggetti di conoscenza” (Lange 2012: 75). Tutti le deviazioni vocali dalla norma stabilita e i rumori di fondo sono stati oggetto della mostra, curata da Britta Lange e Philip Scheiner, intitolata “The making of ...” ed esposta a Berlino negli spazi di Kreuzberg/Bethanien fra il dicembre 2007 e il febbraio 2008. Per un'analisi politico-culturale del silenzio nelle incisioni sonore si veda Lange 2017c.

118 Nel caso specifico dei canti, la musicalità dei singoli prigionieri costituisce un elemento identitario di grande fascino. Ignazio Macchiarella osserva in proposito: «Pur in un contesto così particolare come quello qui in questione, ciascun militare era ciò che cantava, corrispondeva al suono emesso: in quanto tale, fungeva da corpo sonoro – *soundful body* –, rivelando, entro certi limiti, una propria unicità/personalità musicale» (Macchiarella 2016: 97).

119 Se appare chiaro che di norma le performance si basavano sulla lettura delle precedenti trascrizioni dei brani, delle eccezioni erano comunque ammesse: “I parlanti parlavano liberamente [*erzählten frei*], leggevano o cantavano i brani scelti per la registrazione” (Doegen 1919: V a, DHM, dattiloscritto).

dando a interagire in prima persona con le dinamiche di potere a cui erano assoggettati.¹²⁰ Ma che forma ha assunto questa interazione? Come va concepita? È possibile individuarne la natura, ed eventualmente il significato per i prigionieri stessi?

Se si unisce quanto detto sul potere performativo della voce alla loro condizione di subalternità si propongono due ipotesi apparentemente opposte: da un lato l'espressione vocale come esercizio di libertà e di focalizzazione identitaria malgrado la cattività; dall'altro la dolorosa contraddittorietà di questo quadro, nel quale la voce non può che rivelarsi come il lamento di un corpo prigioniero. In realtà è possibile e forse necessario concepire questi due diversi accenti come entrambi presenti e complementari. Si individua così un primo aspetto di quella che vorrei definire l'ambiguità insoluta e insolubile di queste registrazioni, che in esse risuona e che ne rende instabile la percezione.

Accanto a questa ambiguità vi è però anche una sicurezza: se le caratteristiche esteriori, ma soprattutto il senso di ogni atto comunicativo e di ogni comportamento vengono influenzate dal contesto in cui essi trovano luogo, non c'è dubbio che quello dell'incisione in prigionia abbia agito sull'espressione vocale dei prigionieri nei termini di una risemantizzazione¹²¹. Quest'ultima interessa la pratica vocale nella sua interezza, ma può assumere particolare chiarezza sul piano verbale dei contenuti a cui la voce dava espressione. In alcuni casi si tratta di una vera e propria codifica, di un messaggio capace di passare inosservato agli scienziati della Commissione perché ben mimetizzato o, più semplicemente, perché da loro considerato privo di rilevanza scientifica, come ha efficacemente mostrato Britta Lange.¹²²

Emblematico in tal senso è l'esempio di Sergio Cesari, registrato da Hermann Urtel nell'albergo Stern, nei dintorni del campo di Hammelburg, il 19 giugno del 1918. Originario di Consandolo, paese del ferrarese nei pressi di Agrigenta e di Portomaggiore, contadino di mestiere, registrò tramite grammofono una parabola del gliolo prodigo, una lista di numeri e altre tre tracce recitate, indicate nel suo *Personalbogen* come poesie (*Gedichte*)¹²³. La prima è un dialogo tra un cuoco ed un ragazzo, il quale si rallegra di consumare un pranzo succulento "in santa libertà". Già in questo caso si può rintracciare una tematizzazione della prigionia tramite opposizione: il tema del dialogo è il cibo, la libertà e l'abbondanza di cibo. La seconda è un'interpretazio-

120 Riguardo all'elaborazione verbale della propria esperienza da parte di uomini registrati col fonografo dopo essere stati sottoposti a misurazioni antropometriche cfr. Hoffmann 2011.

121 Utilizzo questo termine per riferirmi all'interazione fra il senso di forme espressive preesistenti e coltivate e un nuovo contesto socio-culturale in cui vengono messe in atto.

122 "Un avvicinamento odierno a queste registrazioni può porsi il compito di indagare quei contenuti che non hanno interessato in modo preminente i ricercatori di allora e che nel successivo percorso di elaborazione delle collezioni sono stati considerati un elemento secondario, ignorati e infine dimenticati" (Lange 2011b: 92).

123 PK 1332/2; PK 1332/3; PK 1332/4 (LAHUB)

ne dialettale di una poesia di Olindo Guerrini tratta dalla raccolta *Postuma*, pubblicata sotto pseudonimo nel 1877.¹²⁴ Questo il testo originale:

*Un organetto suona per la via
La mia finestra è aperta e vien la sera.
Sale dai campi alla stanzuccia mia
Un alito gentil di primavera.
Non so perché mi tremino i ginocchi,
Non so perché mi salga il pianto agli occhi.
Ecco, io chino la testa in sulla mano,
E penso a te che sei così lontano.*

(Guerrini 1877, LXXII)

Prigioniero in terra straniera, Cesari fece propria questa poesia di origine colta sulla lontananza e sulla nostalgia recitandola nel proprio dialetto. La risemantizzazione avviene qui per analogia e il parallelo fra il contenuto del brano e il contesto nel quale viene interpretato da Cesari è tanto stringente da suggerire che l'abbia consapevolmente cercato e inteso come tale. Da questo punto di vista, il terzo brano recitato da Cesari si rivela il più interessante. Si tratta di una lastrocca, della quale troviamo una versione molto simile in un libro di fiabe e parabole a sfondo pedagogico raccolte e pubblicate da Cesare Cantù nel 1844 col titolo *Il buon fanciullo: racconti di un maestro elementare*. Nella versione di Cantù il brano, che include una premessa narrativa, porta il titolo di *La rachelina o pietà alle bestie*. In essa si narra di una bambina che, catturato un uccellino, va dalla madre per farle ascoltare il suo canto. La versione dialettale di Cesari si limita al dialogo fra la madre e la figlia, trascritto da Urtel in italiano standard come segue.¹²⁵

*(Figlia): "Guarda mamma, che bella capinera che un contadino mi diede
ha giallo il petto e la testina nera
bruno il becco e il piè
senti senti que dolce canto ella ha."*

*(Mamma): "Essa non canta, ma coi suoi lamenti chiede la tua pietà"
(Figlia): "Quel contadino chi dal nido a forza la strappò
ed essa vuol tornare un'altra volta ai figli che lasciò."*

124 Guerrini scrisse un'introduzione nella quale attribuiva l'opera alla figura paterna di suo cugino di nome Lorenzo Stecchetti morto per malattia, da cui il titolo *Postuma*.

125 Cfr. PK 1332/3 (c).

*(Figlia): “Mamma, come faranno i piccini senza la madre lor
certo di fame e di freddo moriranno
seppur son vivi ancora”*

*La bambina fatta mesta i suoi ditini aprì
e l’uccelletto prigioniero prese il volo e fuggì*

In questa registrazione sonora, Cesari propone una riflessione sulla semanticità della voce in una condizione di subalternità. Un livello di significato al quale chi detiene il potere si rivela sordo proprio mentre si incuriosisce per le sembianze esteriori della sua preda: “ha giallo il petto e la testina nera /bruno il becco e il piè /senti senti que dolce canto ella ha”. Il parallelo fra il contenuto della storia e la circostanza in cui Cesari la interpretò è evidente, così come il riferimento alla sua propria condizione insito nell’immagine dell’uccelletto prigioniero. Seguendo questo parallelo, ciò che appare più sconcertante è la forza assunta dal senso pedagogico della storia rispetto agli attori in gioco nel *setting* dell’incisione. Si è visto come per molti versi l’approccio di Doegen fosse di stampo paternalistico e l’esercizio del suo potere veicolato da una retorica di paziente indulgenza nei confronti dei prigionieri, un’atteggiamento adottato spesso e volentieri dagli europei istruiti del tempo, tanto nei confronti dei popoli altri quanto delle classi subalterne.¹²⁶ Questa piccola storia ribalta in modo simmetrico i termini della relazione: se l’uccelletto è il prigioniero, il ruolo riservato allo scienziato è quello della bambina, a cui viene pazientemente spiegato che il bel canto di chi tiene stretto fra le mani altro non è che un pianto e una richiesta di libertà. Questo brano non lascia dubbi sul fatto che la voce di chi è prigioniero vada intesa come un lamento, espressione della malinconia per la lontananza dalla propria casa e dai propri affetti. Ma è proprio tramite la voce che Cesari ha potuto reagire attivamente, come parlante e come narratore, alla ricerca scientifica di cui era oggetto, trasformando una parabola pedagogica in un atto di valenza politica.

Anche laddove la risemantizzazione dovuta al contesto non è individuabile in modo specifico, ciò non significa che essa non sia presente. Prendiamo l’esempio dei brani cantati, per la cui analisi approfondita rimando al saggio di Ignazio Macchiarella nel presente volume. Intonati dai prigionieri italiani nei propri dialetti e nelle proprie lingue d’origine, essi avevano le proprie radici nella cultura orale delle comunità in cui erano stati sviluppati, tramandati e diffusi. Molti di quei canti probabilmente avevano già partecipato a un orizzonte espressivo inedito nelle trincee, nelle marce e sui campi di battaglia, dove non venivano più eseguiti in tempo di pace da contadi-

126 L’immagine del “popolo fanciullo” veniva usata anche dagli ufficiali italiani della Grande Guerra nel descrivere le proprie truppe prevalentemente composte da contadini e operai. Nei loro scritti “troviamo innanzitutto le immediate impressioni dei giovani borghesi colpiti dallo stato di «minorità» psicologica del popolo: buono, ingenuo, impulsivo, capriccioso, ha le qualità «naturali» proprie dei bambini” (Antonelli 2014: 10).

ni, fornai e artigiani, bensì da soldati sotto il cielo della guerra. Agostino Gemelli¹²⁷, prete e capitano medico al fronte, dove condusse studi sulla psicologia del soldato poi divenuti celebri, dipinge come segue la pratica del canto sotto le armi.

Una grande parte dei canti del soldato è data dai canti del suo paese. Ciascun soldato intona volentieri i canti che gli ricordano il suo villaggio e le ore liete trascorse con i compagni di lavoro e di giuoco. Così avviene talora che improvvisamente si levano nelle valli remote del nostro fronte e si intrecciano nell'aria o si rinforzano in cori improvvisati, stornelli toscani, meste nenie siciliane, monotoni canti lombardi che si fondono in una dolcissima armonia. Ogni soldato ne impara di nuovi; così se ne diffonde la conoscenza e l'uso (Gemelli 1918: 193).

Così il repertorio dei soldati provenienti da ogni parte della penisola confluivano, scrive Gemelli, in nuovi rituali di carattere collettivo. Ma nel silenzio degli spazi adibiti all'incisione, all'interno o nei dintorni dei campi di prigionia, quegli stessi brani evocavano dei mondi lontani, di cui i prigionieri erano gli unici testimoni e depositari presenti e da cui li divideva non solo la distanza geografica e temporale della guerra, ma anche quella etnica e politica del reticolato. Anche a ciò si deve l'inconfondibile senso di solitudine che affiora da queste registrazioni, dalla voce di uomini la cui singolarità si stacca come un'ombra isolata sullo sfondo della cultura e delle entità collettive di cui dovevano essere rappresentativi secondo gli studiosi. È la solitudine del laboratorio. Un luogo in cui le dinamiche di potere erano probabilmente più elastiche di quelle dominanti nel campo, ma nel quale gli uomini non smettevano di essere prigionieri. Pare verosimile che la scelta dei brani da cantare o da recitare in quel contesto, così come la loro interpretazione, abbia assunto per chi li eseguiva un significato peculiare e nuovo al punto da rappresentare, in misura più o meno esplicita e consapevole, un'elaborazione della propria condizione, delle proprie sofferenze e dei propri desideri, o anche semplicemente il confronto con sé stessi e con la propria condizione. A questo proposito, Doegen stesso commenta le reazioni emotive dei prigionieri, nella parte del suo resoconto dedicata ai benefici materiali che essi ricevevano dagli scienziati in cambio della loro disponibilità a collaborare.

127 Gemelli, già noto a livello nazionale per la sua militanza patriottica e cattolica, allo scoppio del primo conflitto mondiale allacciò stretti contatti col Comando Supremo dell'esercito e diresse un laboratorio sperimentale di psicologia a Udine. Nel suo saggio *Il nostro soldato. Saggi per una psicologia militare*, egli dedicò un capitolo ai canti dei soldati. Pur auspicando una maggiore attenzione pedagogica da parte delle autorità per educare il soldato a canti moralmente elevati e patriottici (cfr. Antonelli 1986: 433), egli mantenne una linea anti-eroicizzante, privilegiando la comprensione della vita psichica del soldato alla sua celebrazione, fatto per il quale sarebbe stato attaccato dal più ideologico folklorista Cesare Caravaglios (cfr. Savona-Straniero 1981: 9). Riguardo alle posizioni assunte da Gemelli nel complesso del dibattito etnologico nell'Italia postbellica cfr. De Simonis-Dei, 2010.

Ma anche dal punto di vista ideale dovevano molto alla commissione. L'impegno intensivo con la propria madrelingua e le sue canzoni signi cava per certi prigionieri l'allontanamento, per ore e per giorni, dalle tenebre della vita di prigionia, ed essi rivedevano la patria nel ricordo. Quanto spesso accade alla commissione che le persone si trasformassero in bambini e scoppiassero a piangere per la commozione.¹²⁸

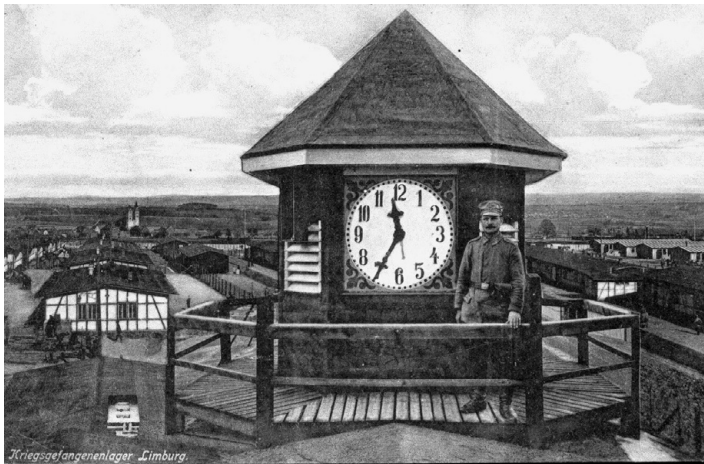
Doegen non esitava a interpretare la commozione dei prigionieri come un dono per il quale dovevano essere grati, al pari dell'elargizione di sigarette o dell'alleggerimento della mole di lavoro, e non si può che prendere le distanze da questa interpretazione strumentale e autocelebrativa. Ciononostante, è probabile che la partecipazione alla ricerca della Commissione abbia rappresentato per i prigionieri un momento di rottura della routine alienante dei campi di prigionia, che numerose testimonianze ci dicono essere stata caratterizzata dalla fame e dal duro lavoro.¹²⁹ Pur variando a seconda del grado del prigioniero, del singolo campo e del periodo del conflitto, le condizioni della reclusione erano molto dure nei campi di prigionia tedeschi e austriaci, soprattutto nella fase inoltrata della guerra a causa della scarsità di risorse e in modo particolare per gli italiani, come vedremo in seguito, anche per ragioni politiche. Più di 100.000 prigionieri di guerra non fecero ritorno in Italia e questa cifra, peraltro approssimativa, corrisponde a quasi a un quarto dei morti in combattimento.¹³⁰ I *Lager* di baracche in Germania, come era quello costruito allo scoppio della guerra nei pressi di Dietkirchen (Limburg), erano disegnati e strutturati in base a un modello standard, pressoché identici su tutto il territorio. In quelle istituzioni totali, concepite come piccole città carcerarie, un potere autoritario amministrava coercitivamente lo spazio e le risorse disponibili con lo scopo di sorvegliare gli individui. A questo proposito va ricordato come la prigionia di guerra si distingua da altre per il fatto che i reclusi, oltre a non aver commesso per definizione alcun crimine, ignorano se e quando riacquisteranno la libertà.¹³¹ All'indeterminatezza della durata della reclusione si accompagnava però un controllo assoluto sul tempo e sulla scansione delle giornate: il punto d'osservazione più importante del *Lager* era collocato proprio sulla torre dell'orologio.

128 Aber auch ideell verdankten sie der Kommission viel. Wie mancher Gefangene wurde durch die intensive Beschäftigung mit seiner Muttersprache und deren Liedern auf Stunden und Tage dem Dunkel des Gefangenenlebens entrückt, und in der Erinnerung sah er die Heimat wieder. Wie oft begegnete es der Kommission, dass Leute dann wie Kinder wurden und Tränen der Rührung weinten (Doegen 1919: III a, DHM, dattiloscritto).

129 Cfr. in proposito il capitolo dedicato ai prigionieri nella raccolta di materiali epistolari e diaristici della prima guerra mondiale in Gibelli 2016.

130 Mi rifaccio qui ai dati raccolti e commentati da Giovanna Procacci, la quale specifica che circa il 90 per cento dei prigionieri militari morì a causa di malattie, fra le quali la più diffusa era comunque l'edema per fame (Cfr. Procacci 2016: 167-175).

131 Riguardo al parallelo fra la prigionia di guerra e altre forme di reclusione forzata cfr. Gordon 2011.



Torre di guardia con orologio nel *Lager* di Limburg an der Lahn. (Per gentile concessioni di Bernhard Eufinger)

La citazione seguente proviene da un volume divulgativo, pubblicato in tempo di guerra da un comitato tedesco per l'informazione su questioni inerenti alle politiche statali, dedicato ai campi di prigionia che vennero approntati in Germania allo scoppio del conflitto.¹³²

Ogni Lager è per così dire una piccola città, il cui numero di abitanti può variare fra le mille e le venticinquemila unità. Al mondo esterno essa non mostra che le proprie alte palizzate. Al suo centro si innalza la torre di legno con l'orologio e i ballatoi. Se si guardano da lassù le file fra loro identiche delle baracche abitative, costruite in legno o in mattoni di pietra pomice con i tetti di cartone catramato, esse appaiono simili ai solchi di un campo arato. Sulle torri di guardia agli angoli del campo e sui camminamenti sovrastanti le porte d'ingresso ci sono le vedette con la baionetta innestata, simili ai guardiani dei borghi medioevali.¹³³

¹³² Datato 1915 e con testo a fronte in francese, tale volume contiene un'interessante documentazione fotografica, dalla quale provengono alcune immagini proposte in questo volume, sui Lager nel territorio tedesco sotto il controllo del diciottesimo corpo d'armata. Fra essi si trovava anche il campo Limburg (Dietkirchen) il cui comando era stanziato nella città di Frankfurt am Main. Volumi di questo genere, così come il materiale fotografico in essi contenuto, non erano comunque mai esenti da censura, ed erano spesso volti a dimostrare un'immagine edulcorata e positiva delle condizioni di vita dei prigionieri nei Lager.

¹³³ Jedes Lager ist sozusagen eine kleine Stadt, deren Einwohnerzahl sich zwischen tausend und fünfundsiebenzigtausend bewegt. Der Aussenwelt zeigt sie nichts als ihre hohen Palissadenwände. In der Mitte ragt der hölzerne Uhrturm mit den Galerien. Von dort gesehen, erscheinen die ebenmässigen Reihen der niederen, aus Holz oder Schwemmstein gebauten und mit Dachpappe bedeckten Wohnbaracken wie die Schollen eines Ackers. Auf den Wachtürmen an den Ecken und auf den mit Dächern versehenen Wehrgängen über den Eingangstoren stehen Landsturmeute mit aufgepörseltem Seitengewehr, wie

Fra le pene che affliggevano gli abitanti di queste città di baracche e di cui la memoria sia scritta che orale ci hanno lasciato ampia testimonianza troviamo la cosiddetta “malattia del reticolato”¹³⁴, espressione che indica proprio le gravi conseguenze psichiche di una reclusione prolungata. I soldati catturati dal nemico non dovevano più temere di venire uccisi in combattimento, ma alla privazione dell’individualità propria del regime militare si aggiungevano l’impossibilità di interagire con il mondo esterno, il lavoro forzato, il totale assoggettamento ai militari di una fazione opposta alla propria.¹³⁵ Il rischio della morte fisica per fame, per freddo o per malattia erano estremamente concreti.¹³⁶ Ma chi sopravviveva alle privazioni psichiche doveva fare i conti con la realtà quotidiana della morte sociale.¹³⁷

A tal proposito vanno ricordate le lettere che Leo Spitzer, nella sua celebre opera sulla corrispondenza dei prigionieri italiani nei campi austriaci, raccoglie nel capitolo intitolato “Fame e altre sofferenze”.¹³⁸ Fra queste troviamo anche la noia. Spitzer ne scrive come di un male molto diffuso fra i soldati costretti alla monotona immobilità della vita nei campi e propone dei passaggi tratti dalle loro lettere come quello seguente. Ritroviamo qui la metafora dell’uccello in gabbia, alla quale i prigionieri ricorrevano spesso per raccontare le privazioni della vita del *Lager*.¹³⁹

Wächter mittelalterlicher Burgen. (*Ausschuss für Rat und Hilfe in staats- und völkerrechtlichen Angelegenheiten für In- und Ausländer*: 5)

134 Questo termine trova un preciso corrispettivo tedesco nella parola “Stacheldraht-Krankheit”. Il medico tedesco A.L. Vischer dedicò un volume con questo titolo alla psicologia del prigioniero. Cfr Vischer 1918.

135 La convenzione dell’Aja stabiliva che i prigionieri militari venissero mantenuti a spese del governo che li ospitava, il quale avrebbe dovuto assicurare loro un trattamento equivalente a quello delle truppe del proprio esercito sia in termini materiali che economici, stipendiando gli ufficiali e i soldati semplici se lavoravano. (Cfr. Procacci 2016: 177). In realtà l’enorme massa di uomini che conobbero nei *Lager* non permise a nessuna delle forze coinvolte di rispettare questi accordi e la correttezza o meno nel trattamento dei prigionieri, che nemmeno le istituzioni internazionali come la Croce Rossa potevano controllare in modo continuativo ed efficace, dipendeva spesso dall’arbitrio dei singoli comandi e soldati. Uta Hinz sottolinea come tale arbitrio non venisse esercitato tanto nei termini di una violenza nei confronti di nemici individuali, quanto nello sfruttamento dei prigionieri come forza lavoro. “L’avversario prigioniero fu piuttosto considerato uno strumento a disposizione per condurre una guerra che diveniva gradualmente più totale” (Hinz 2014: 376).

136 Uta Hinz descrive i campi di prigionia in Germania come vere e proprie “società della fame” (Hinz 2014: 376).

137 Per il concetto di “morte sociale” in riferimento alla subaltermità politica cfr. Gordon, 2011.

138 È celebre la pubblicazione delle lettere di guerra italiani del linguista austriaco, emersa dalla sua attività di censore della loro corrispondenza. (Cfr. Spitzer 1921, ed. it. 2014). Per un approfondimento sul lavoro di Spitzer e sul panorama della ricerca sociolinguistica dell’epoca cfr. Baggio, 2016.

139 È Spitzer stesso a soffermarsi su questo tema in un’altra opera nata dalla sua attività di censore, dedicata alle circonlocuzioni usate dai prigionieri nelle loro lettere per riferirsi alla fame. “L’uccello diventa un’immagine per il prigioniero di guerra stesso” (Spitzer 1920: 219). Riguardo ad altre occorrenze di immagini di uccelli nelle incisioni qui trattate e alla fortuna di tale metafora nel contesto della prigionia si veda la prefazione di Britta Lange al presente volume.

“sortiremo di qui come sorte un uccello da una gabbia scura che non sa ne più volare ne più dove andare, così saremo noi quando sortiremo da questa gabbia, non avrò più quella energia d’ari che avevo non saprò più trattare con la gente e non saperò più camminare, ma spero che dopo alcuni giorni che sarò fuori dalla gabbia che sarò tranquillo fra miei cari guarirò anche la malattia mentale che ho me ne accorgo ora che sono come inebetito coraggio miei cari, che anche questa passerà.”¹⁴⁰

L’autore di questa lettera descrive con grande forza evocativa l’abulia di un corpo prigioniero, afflitto da una “malattia mentale” che logora la sua abilità sociale e comunicativa fino al rattrappimento psicosomatico di ogni forma di volontà.

Per tornare alle registrazioni sonore: se la voce è un atto corporeo, comunicativo e performativo, nel quale un individuo non può fare a meno di esercitare, anche silenziosamente, la propria volontà, il ricorso a questa forma espressiva per interpretare interi brani nella propria lingua madre non può che aver segnato per i soldati registrati un momento impegnativo e dal significato non irrilevante nel contesto strutturalmente repressivo dei campi. Il fatto che alcuni di loro siano scoppiati in lacrime può certo essere riconducibile alla nostalgia di casa, come scrive Doegen. Ma la loro commozione può essere dipesa anche dalla focalizzazione sull’attività del proprio corpo e della propria memoria, da un meccanismo di autocoscienza dovuto a ciò che nella voce diventava anche per essi udibile in modo inedito, riecheggiando nell’imbuto del grammofono.

Alla risemantizzazione sul piano performativo dei prigionieri, il cui senso specifico può essere individuato o quantomeno suggerito in alcuni casi particolarmente evidenti, si aggiunge l’ulteriore risemantizzazione che avviene sul piano percettivo dell’ascolto. Naturalmente entrambi i piani hanno come presupposto l’ascoltabilità delle registrazioni e chiamano in causa un soggetto che le fruisca. Ma è proprio quel soggetto in ascolto a poter operare una distinzione, tutto fuorché statica ed univoca, fra ciò che queste voci *documentano* e il potere evocativo da esse sprigionato in virtù di una relazione, nella quale chi ascolta si colloca come parte attiva e poetica. Il paragrafo che segue è dedicato al ruolo di quest’ultimo. Adottare il punto di vista dell’ascoltatore significa ora del resto approfondire un aspetto comunque ineludibile. Interrogarsi su queste raccolte di voci implica sicuramente il tentativo di indagare e di ricostruire, nel modo più oggettivo possibile, il contesto in cui sono state prodotte, gli interessi e le passioni che animavano gli attori coinvolti, le logiche che ne hanno determinato la creazione e l’archiviazione. Ma tali domande non possono che prendere le mosse dal confronto con i materiali stessi, vincolando le interpretazioni possibili all’orbita gravitazionale che si instaura attraverso l’ascolto e la percezione soggettiva.

140 Lettera anonima di un italiano prigioniero a Katzenau spedita verso Copparo, in provincia di Ferrara (Spitzer 1921, ed. it. 2014: 188).

DAL GRAMMOFONO ALL'ORECCHIO

Il fatto che tutti i fenomeni storico-culturali abbiano il carattere di eventi, implica che tali eventi non sono semplicemente processi e risultati, bensì processi e risultati che vengono *percepiti*. È infatti possibile parlare di un ruolo culturalmente operativo degli eventi solo ed esclusivamente in virtù del fatto che ciò che accade può venire percepito e vissuto da chi ne partecipa, da chi lo osserva e da chi ne viene in qualche misura toccato.¹⁴¹

Si è detto in precedenza che la voce accade in relazione all'Altro. Essa implica o proietta sempre dei destinatari, siano questi concreti o astratti, persone in carne ed ossa o entità immateriali, psichiche, immaginate. Nel nostro caso il *medium* entro il quale esiste il messaggio, ciò che permette e regola la sua comunicabilità, è però quello della registrazione sonora, con la relativa riproducibilità delle informazioni materialmente inscritte nel disco o digitalmente codificate nei file.

La mediazione della tecnica determina uno scarto fra il momento espressivo e quello fruitivo e così facendo crea le condizioni per un legame fra un presente ed un passato. Da questo punto di vista le tracce sonore funzionano in modo simile alla fotografia, e la dimensione temporale che esse impongono è quella composta e bifronte di cui scrisse Roland Barthes: *è stato*.¹⁴² Caratteristico delle tracce sonore è però il fatto di avere esse stesse un'estensione temporale, vale a dire un inizio, una fine e una durata, nonché, nel caso specifico della voce umana articolata, un denso contenuto di elementi verbali – le parole e le frasi – e non verbali – volume, timbro, intonazione, dinamica, etc –.

L'ascoltatore, oltre ad esperire quell'*è stato* nello svolgersi del proprio tempo individuale, si trova ad ascoltare l'espressione linguistica di un suo simile. Se accetta di riconoscerla come tale, di accogliere il suono pienamente come voce umana, dovrà collocarsi rispetto ad essa in quanto fruitore di un messaggio. È noto che nella comunicazione umana, come del resto in quella animale, le intenzioni del mittente e il contesto in cui essa trova luogo sono fondamentali per la sua interpretazione. Se le tracce lasciate volontariamente implicano sempre una sospensione del destinatario e l'apertura potenzialmente infinita dei contesti e dei soggetti coinvolti nella loro interpretazione, in molti casi è però possibile individuare un destinatario originale nelle intenzioni del mittente, o ricondurre il senso di un atto linguistico ai meccanismi di una pratica nota e condivisa dai partecipanti. Così non è nel caso di queste registrazioni, il che

141 Dass der Ereignischarakter eine basale Eigenschaft aller kulturhistorischen Phänomene ist, heißt vielmehr, dass Ereignisse nicht bloß Vorgänge und Vollzüge, vielmehr *wahrgenommene* Vorgänge und *wahrgenommene* Vollzüge sind. Denn von einer kulturstiftenden Rolle von Ereignissen kann überhaupt nur deshalb gesprochen werden, weil das sich Ereignende durch Teilnehmer, Zuschauer und Betroffene wahrgenommen und erlebt werden kann (Kolesch-Krämer 2006: 10).

142 Cfr. Barthes 1980.

rende ancora più complessa la loro fruizione. Un ascoltatore che si ponga come parte in causa di una relazione incorre in un'incertezza dovuta proprio alla forte intenzionalità espressiva che ne emerge, unita all'assenza di un destinatario esplicito da parte del mittente. A questa incertezza corrisponde la domanda: *per chi hanno cantato e parlato gli uomini che ascoltiamo?* Seppur priva di una risposta univoca, essa è decisiva perché indirizza la riflessione sui binari, paralleli ma vincolati l'un l'altro, dei due eventi in questione: da un lato quello dell'incisione, inattuabile nella sua interezza ma testimoniato dalla traccia che ne è rimasta; dall'altro quello dell'ascolto, degli spazi mentali e fisici in cui il primo evento suona e risuona.

Prendiamo in esame il contesto: si potrebbe pensare che gli scienziati, gli addetti, i tecnici e gli altri prigionieri presenti al momento dell'incisione fossero anche l'unico pubblico elettivo delle *performance* e i soli destinatari di un messaggio da essa veicolato. Questa ipotesi si rivela però insufficiente perché la loro presenza era votata ad un'entità terza, o meglio a un processo, il quale poggiava sulla loro percezione ma non operava attraverso di essa, vale a dire quello dell'incisione grammofonica. La centralità del *medium* si rende peraltro percepibile e manifesta nell'esperienza dell'ascolto tramite i fruscii, i rumori di fondo, il segnale acustico che chiude molte delle registrazioni e sancisce il ritorno al silenzio.¹⁴³ Sui materiali di questi archivi sonori “sono sempre state immortalate due cose: i brani musicali, i canti e le voci trasmessi dall'imbuto alla membrana e alla puntina, così come questi stessi meccanismi e tutte gli elementi coinvolti nel processo di archiviazione” (Hofmann 2004: 285).

Nelle fotografie che documentano il *setting* delle registrazioni vediamo i prigionieri sporgersi verso l'imbuto del grammofono, talvolta sotto la pressione della mano di Doegen che li tiene alla distanza ravvicinata necessaria per una corretta cattura del suono.¹⁴⁴ Una fotografia conservata al *Lautarchiv* è particolarmente interessante perché mostra le diverse figure che affollavano lo spazio adibito all'incisione. A differenza della maggior parte delle immagini che documentano il lavoro della Commissione, questa foto sembra essere stata scattata di sorpresa: nella parte sinistra vediamo dei prigionieri, forse in attesa del loro turno, osservare la scena che si svolge sulla parte destra dell'immagine. Qui un prigioniero anglofono ripreso di spalle recita o canta nell'imbuto del grammofono, unica parte visibile della macchina altrimenti coperta da un pannello di legno appeso al soffitto. Doegen, sulla destra, gli regge il foglio davanti agli occhi. A sinistra, oltre all'anglista Lewy, un ufficiale tedesco munito di frustino è in ascolto, lo sguardo apparentemente perso nel vuoto, forse colto nel tentativo

143 Questo segnale, corrispondente a una precisa frequenza, serviva per individuare in seguito la corretta velocità del disco e riprodurre quindi fedelmente il suono inciso.

144 Il materiale fotografico del *Lautarchiv* comprende immagini di vario tipo. Alcune mostrano Doegen e altri membri della Commissione fotografati in studio o alle prese con il lavoro sul campo, altre ritraggono prigionieri di guerra di fronte e di profilo, secondo lo standard sviluppato dal francese Alphonse Bertillon per la fotografia giudiziaria alla fine dell'Ottocento. Le didascalie sono andate perdute, come anche la maggior parte delle foto, ragione per la quale non è possibile stabilire l'identità dei prigionieri ritratti.

di accennare una posa per la macchina fotografica. Il tecnico accanto all'apparecchio, probabilmente il signor Goile della ditta Odeon (citato per cognome in Doegen 1919: V c, DHM, dattiloscritto) è l'unico a guardare dritto in macchina, accennando anche un sorriso. Questa immagine è quindi interessante anche perché raccoglie in un singolo scatto tutte “le parti in causa” del processo di incisione sonora: i testimoni, il prigioniero, gli scienziati, il militare tedesco, il tecnico del suono.



Wilhelm Doegen e l'anglista Alois Brandl (rispettivamente a destra e a sinistra del grammofono) registrano un prigioniero di guerra nel *Lager* di Wahn alla presenza del tecnico, di un militare tedesco e di altri prigionieri, ottobre 1916. (*Lautarchiv*)

Sappiamo che prima dell'incisione Doegen ascoltava il brano recitato o cantato dal prigioniero con un cronometro alla mano, per valutarne la durata rispetto a quella inscrivibile sul disco.¹⁴⁵ I prigionieri dovevano confrontarsi con il grammofono, con il fonografo e con le regole da essi imposte.¹⁴⁶ La loro intenzione comunicativa non poteva prescindere dal confronto con questi apparecchi, che nel 1918 erano di invenzione piuttosto recente, accessibili sul mercato solo a un pubblico molto ristretto e con i quali essi non erano socializzati. Anche se è probabile che lo scopo dell'incisione fosse loro noto, anche se i fini della ricerca erano stati loro sommariamente spiegati,

145 Nel corso di queste esecuzioni di prova che servivano, oltre a misurare la durata del brano, a esercitare l'esecuzione da parte del prigioniero, Doegen provvedeva anche a verificare ed annotare le “caratteristiche vocali” [Stimmeigenschaft] di quest'ultimo. (Cfr. Doegen 1919: V a, DHM, dattiloscritto).

146 Anette Hoffmann utilizza la metafora dell'eco come chiave di lettura del processo di mediazione attraverso cui dovettero passare le voci registrate dalla Commissione per giungere fino a noi (Cfr. Hoffmann 2014).

l'imbuto del grammofofo doveva con gurarsi come una soglia particolarmente oscura, che assorbiva i suoni per proiettarli in una dimensione nella quale il destino della voce era loro ignoto almeno quanto quello dei propri corpi nell'orizzonte della guerra e della prigionia.¹⁴⁷

Le possibili reazioni di un soggetto rispetto a questa con gurazione sono potenzialmente infinite, ma per delineare una fenomenologia dell'ascolto, più che per ricostruire una psicologia del mittente, è utile distinguere due ipotesi. Si può immaginare che i prigionieri si siano trovati nell'impossibilità di concepire la macchina come tramite di una comunicazione rivolta a un qualunque destinatario, anche se ignoto. Assunta la posizione corretta, la distanza e il volume richiesti, alcuni di essi potrebbero aver tentato di ignorare la presenza della macchina per cantare o parlare "come se niente fosse", fra sé e sé, rivolgendosi cioè a un pubblico solo interiore ed escludendo il mondo, preferendo un'intimità alla realtà alienante della tecnica. Il grammofofo avrebbe allora assunto una funzione impersonale e autorisessiva, come una sorta di specchio sonoro, oppure avrebbe evocato un destinatario solo interiore, nei contorni precisi di un parente o di una persona amata. In entrambi i casi, un destinatario concreto non è contemplato. Ascoltando le registrazioni in questa luce, nel fruitore odierno può farsi strada la sensazione di essere un intruso, di trovarsi in una posizione non prevista e anzi esclusa nelle intenzioni degli uomini a cui la voce apparteneva.

Un'ipotesi alternativa è che i prigionieri abbiano invece compreso e accettato la presenza del *medium* e la sua funzione di tramite, comunicando per qualcuno al di là, dietro e oltre l'apparecchio, magari immaginando che la loro voce sarebbe davvero potuta arrivare ai propri cari, o a qualcuno in grado di recepirla e comprenderne il senso, a un alterità imprecisata ma reale. Il loro gesto in questo caso sarebbe stato simile a quello, massimamente aperto e inclusivo, del naufrago che a da un messaggio nella bottiglia a correnti ignote, come ha suggerito Britta Lange¹⁴⁸. In questa prospettiva, l'ascoltatore non si limiterebbe allora ad assumere il posto vacante di un destinatario non specificato, ma troverebbe in sé il completamento di un tentativo di comunicare, diventando quel testimone che il gesto dell'espressione vocale sperava e cercava.

Si individua così un secondo aspetto di quella che si è qui definita in precedenza come l'ambiguità di queste registrazioni, a causa della quale la nostra percezione può difficilmente trovare riposo e stabilità. D'altro canto questa problematica generale, che riguarda la collezione nel suo insieme, va calata nello specifico delle singole trac-

¹⁴⁷ Doegen scrive che "le etnie si sono comportate in modo molto diverso durante le incisioni" e si sofferma sui rappresentanti di quei popoli, da lui definiti "ingenui", che si rifiutavano di parlare nell'apparecchio per paura che questo rubasse loro la voce. (Doegen 1919, Do2 98/2157,VIII c, DHM, dattiloscritto). In alcune foto vediamo un pannello di legno separare l'imbuto del grammofofo dal resto della macchina e dallo spazio antistante. Nel medesimo scritto, Doegen spiega che oltre che contribuire all'isolamento acustico, questi pannelli avevano lo scopo di nascondere la macchina al parlante o al cantante perché questi non ne venisse intimidito.

¹⁴⁸ Cfr. Lange 2015.

ce. Ognuna di esse o re alla percezione indizi diversi sulle intenzioni e sul signi cato del gesto espressivo, soprattutto attraverso gli elementi extraverbali della voce: la sua qualità timbrica e la sua intonazione, la sua dinamica – volume, ritmo e velocità – ma anche la respirazione, gli eventuali inceppamenti o incertezze. Tutte queste caratteristiche con uiscono nella sfera metacomunicativa del linguaggio, quella determinante nel riconoscimento delle intenzioni e delle componenti emotive di un messaggio e quindi della sua interpretazione. Fra queste registrazioni ci sono voci tristi e voci gioiose, sicure o esitanti, sfuggenti o scandite, e ognuna in uisce diversamente sul contenuto verbale del brano inciso.¹⁴⁹ Sembra che nella maggioranza dei casi i prigionieri italiani abbiano cercato un tono coerente a quel che pronunciavano, il che suggerisce una loro appropriazione del processo di incisione come tramite di un atto comunicativo e un coinvolgimento nel voler trasmettere e cacemente un contenuto.¹⁵⁰ Quando Armando Diambri¹⁵¹, recluso nel campo di Hammelburg, recita l'arringa di un vetturino, imposta la propria voce in modo teatrale: “va bene, vi porto subito! Yup!”, cercando di restituire le dinamiche della visita guidata che il personaggio o re ai suoi clienti. Giuseppe Liotta, napoletano che molto signi cativamente intona un canto a tema carcerario, si so erma su note lunghe e struggenti alla ne di ogni verso e prende ampie pause prima di attaccare il successivo. Ma anche la versione recitata del testo, che in assenza della melodia si fa invece rapida e scandita, dimostra un tentativo di interpretazione e un piglio quasi illustrativo: “[...] se la sorte mi dice di no, muoio in queste galere, disperato!”¹⁵². Salvatore Cotroneo invece, chiaramente molto partecipe nel cantare il brano del “*Pesci d'oro*”, nella versione recitata dello stesso si limita a rispettare il ritmo delle strofe, ma a voce molto più bassa e senza ombra di trasporto, sbagliandosi anche al terzo verso.¹⁵³ Probabilmente lesse la trascrizione dal foglio e senza l'elemento melodico non riuscì a farla propria, o semplicemente non volle. Queste voci, ancora una volta, parlano prima di tutto di sé stesse e rimandano alla speci cità di un corpo. Testimoniano quindi come ogni prigioniero abbia abitato a proprio modo il breve teatro in cui si era trovato, di fronte a quella platea buia nella quale anche noi oggi cerchiamo il nostro posto.

149 «Così, le diverse variazioni agogiche, ben evidenti sia in esecuzioni di canti riferibili a pratiche vocali trasmesse oralmente, e di canti ‘d'autore’, fanno pensare a espedienti attraverso cui un singolo esecutore ha ‘rmato’, in certo modo, la propria *performance*.» (Macchiarella 2016).

150 Dai materiali emergono infatti alcuni indizi di un coinvolgimento da parte dei prigionieri nella buona riuscita della ricerca a cui erano soggetti. Si ascolti per esempio Giuseppe Liotta in Phon. Komm. 892/1: al termine della sua performance, lo sentiamo rivolgersi agli addetti chiedendo di “tagliare il fondo”. Inoltre molti prigionieri hanno concluso le trascrizioni dei brani che avevano inciso con il nome del proprio dialetto e la propria rima, un accorgimento probabilmente non richiesto dagli studiosi e che pare quindi rivelare un sentimento di soddisfazione o di erezza degli scriventi per il proprio contributo, o quantomeno la volontà di allegarvi un segno della propria identità.

151 Cfr. PK 1339/2 (LAHUB).

152 Cfr. PK 1289/1 e PK 1289/2 (LAHUB). Questo brano, interpretato da Giuseppe Liotta e incentrato sull'esperienza della reclusione, rappresenta un caso di risemantizzazione particolarmente eclatante.

153 Tratto questo brano in modo più speci co nel capitolo che segue.

4 Narrazioni

CANTARE DI GUERRA

La guerra è lo sfondo indelebile della prigionia militare, nella quale pure non si combatte. Essa è sia quell'insieme complesso di forze e di cause che conduce sistematicamente i soldati all'isola normativa della reclusione, nella quale essi vengono disarmati e resi soggetti a specifiche leggi, sia l'orizzonte temporale che la circonda e di cui essi non conoscono la fine. Fra i materiali del *Lautarchiv* vi sono le incisioni di due canti a più voci il cui tema è appunto quello della guerra. A entrambe sono allegiate delle trascrizioni in lingua standard e dei *Personalbogen* di cui però è stata compilata solo l'intestazione, mentre la parte dedicata ai dati dei prigionieri è rimasta in bianco. Essi contengono la dicitura "Italienisch", e in effetti gli elementi dialettali sono piuttosto circoscritti in entrambi i casi. La registrazione PK 1285 porta il titolo di *Spotlied auf Cadorna* (canzone satirica su Cadorna) e la PK 1304 *Der Chor der Drückeberger* (il coro degli imboscati). Non è certo un caso che gli unici canti a più voci siano anche i soli di questo fondo a trattare esplicitamente della guerra e della vita militare.¹⁵⁴ Nel primo brano citato, segnalato come "Gesang mit Begleitung" (canto con accompagnamento), il cantante principale è indicato come "Ein Italiener", mentre il secondo riporta solo la dicitura "von Italiener gesungen", cantata da un italiano. Si tratta di brani conosciuti, nati e diffusisi al fronte fra soldati provenienti da ogni parte d'Italia, che con essi si riferivano all'esperienza comune di una guerra combattuta anche a loro proprio in quanto italiani. Il brano su Cadorna, intonato sulla cosiddetta "aria di Bombacé", è noto in molte versioni diverse accomunate dalla satira, più o meno aspra e tagliente a seconda dei casi, del Generalissimo che decise delle sorti dei soldati fino alla disfatta di Caporetto.¹⁵⁵

Registrato il 24 marzo del 1918 nel campo di Limburg, il brano conta 12 distici rimati, in seguito trascritti da Hermann Urtel su un foglio in cui egli ne indica anche l'autore col nomignolo, a sua volta umoristico, di "Anonymus Cadornuccio". Al disco è allegata, oltre alla trascrizione di Urtel del brano, anche quella redatta a mano da un prigioniero. Per quest'ultima è stato usato un modulo anomalo all'interno del fondo, proveniente dalla burocrazia interna del *Lager* e destinato alla schedatura degli internati.

154 Ad essi si aggiunge un terzo canto a più voci, la registrazione del brano *La sveglia degli imboscati*, inciso su cilindro e conservato al *Phonogrammarchiv*. In proposito Cfr. Macchiarella 2016.

155 Diverse versioni e varianti di questo brano sono documentate in Savona-Straniero 1981.

Kriegsgefangenen-Kommandantur VIII. A. K.	
Nr. 121.285	Nationalität: Ita
Familienname: <i>[illegibile]</i>	
Vorname: <i>[illegibile]</i>	
(bei Russen auch Vatersvorname)	
Muttersprache:	
Dienstgrad:	Truppenteil u. Kompagnie:
Gefangennahme Ort und Tag:	
Vorhergeh. Aufenthaltsort (Dept. bezw. Gouvern.):	
Geburtsort und Ort (Dept. bezw. Gouvern.):	
Geburtsdatum: <i>1892</i>	
Name und Adresse der nächsten Verwandten (Ort bezw. Gouvern.): <i>caso la guerra dei mitosi. mi ha fatto il carcere, subito bene mi ha fatto riprendere la guerra, lancia molto alta</i>	
Beruf:	Religion:
Größe:	Gestalt:
Haar:	Bart:
Augen:	Nase:
Besondere Merkmale:	
Herkunft am:	aus:
Unterbringung:	

PK 1285 Spett.le auf Cadorna. 30.

Datum: _____ Veränderungen: _____

*Il general cadorna, a le scritto parze con
 alla meza parolaza, la fa molar sul capo
 Paraze cadorna che l'ora a sui relata
 di spaventa tutta forza, tra tutti l'interati
 Cadorna a i scritto, alla parza usina
 tutte profumate, ma sulle cartoline
 di l'itala a la gemmano la guerra a l'obito
 in rotte l'altitudine di fregni l'ay comprato
 Per essere e fare l'ora, a fa sempre la guerra
 prese e cap. l'obito, a son l'obito all'esplicita
 di l'ora la parata, tra tutti l'esplicita
 l'ora al giro di veder a debere tutti profumate
 tra l'ora questa guerra, che parze e l'obito
 D'obito che sulla alla gemmano, restano tutte
 l'ora a l'obito l'ora l'ora l'ora l'ora l'ora
 tutto profumate scritto, l'ora e l'obito
 di l'ora l'ora l'ora, se a i fatto un gran
 a l'obito l'ora l'ora l'ora l'ora l'ora l'ora
 (ora) l'ora l'ora l'ora l'ora l'ora l'ora
 (ora) l'ora l'ora l'ora l'ora l'ora l'ora
 al punto l'ora che l'ora ancora il l'ora
 in l'ora l'obito l'ora, se a l'obito la guerra
 appena arrivati al punto gli obito la
 cadorna*

Modulo con trascrizione redatta da un prigioniero della canzone satirica su Cadorna. (PK 1285, Lautarchiv)

Retro del modulo. (PK 1285, Lautarchiv)

Il fronte di questo modulo era riservato ai dati anagrafici del prigioniero e ad altre informazioni atte a identificarlo fra cui il grado militare, il reggimento e la compagnia d'appartenenza, il luogo e la data della cattura. La prima parte del modulo è compilata in minima parte con una forma illeggibile, un'abbreviazione della parola "italiana" nella casella in alto a destra dedicata alla nazionalità e un numero a sei cifre in alto a sinistra, con ogni probabilità il numero identificativo di un prigioniero. La parte centrale del modulo, lasciata in bianco, era invece destinata all'annotazione delle caratteristiche fisiche, delle date di entrata e uscita e della collocazione del prigioniero nel Lager. La parte centrale riporta la trascrizione dei versetti finali del brano su Cadorna, i quali coprono le caselle dedicate a luogo e data di nascita del prigioniero e a nome e indirizzo del suo parente più prossimo, informazione potenzialmente utile in caso di morte. Tutto il resto del brano è trascritto sul retro del foglio, che era riservato ad annotazioni sui cambiamenti dei dati (Veränderungen) e sulle punizioni inflitte al prigioniero (Strafen). È probabile che questo utilizzo del modulo sia stato

determinato dal caso, ad esempio dalla penuria di carta bianca, ma rimane alquanto singolare che il brano più apertamente antimilitarista di questa collezione, quindi quello politicamente più pericoloso per i suoi anonimi esecutori, sia stato trascritto su un modulo destinato alla loro identificazione nell'apparato militare. L'esecuzione di brani simili poteva infatti comportare per i soldati pene anche molto pesanti, il che rappresenta di per sé una ragione plausibile all'anonimato degli interpreti.¹⁵⁶ Questa versione del brano è poi particolarmente ricca di elementi antimilitaristi, di richiami a posizioni non-interventiste di stampo socialista, di immagini della guerra come un'impresa stupida, innaturale, voluta dai capitalisti, perpetrata dai comandanti e dalla follia di Cadorna in primis, che manda “la meglio gioventù” a morire sul monte Carso. Questa la mia trascrizione ad orecchio:

*Il general Cadorna s'è messo uscito pazzo
La meglio gioventù la fa morir sul Carso*

*Piange Cadorna che non ci ha più soldati
e grida a tutta forza tira fuori gli imboscati*

*Cadorna ci ha riscritto alla nostra regina
Trieste piglieremo ma sulle cartoline*

*L'Italia alla Germania la guerra ha dichiarata
s'è rotta l'alleanza, gli inglesi l'han comprata*

*Per mare per terra si fa sempre la guerra
perché i capitalisti son venduti all'Inghilterra*

*Fu buona la pensata dei nostri bersaglieri
al grido di „Savoia“ si son dati prigionieri*

*Per vincer questa guerra che non è naturale
dar retta alla Germania reustare neutrale*

156 Si veda in proposito una sentenza del tribunale militare di guerra del VXIII corpo d'armata, riportato da Enzo Forcella e Alberto Monticone: “Dal verbale dei RR.CC., nonostante le denegazioni del caporale V.P., è emerso che il 7 aprile 1918 costui, trovandosi in licenza nel paese natale, unitamente ad altri militari, nella pubblica via cantava a squarciagola la canzone: «Il generale Cadorna faceva il carrettiere e per asinello aveva Vittorio Emanuele, ecc. Dagli Ucciali siamo maltrattati e dal governo mal nutriti, ecc. Vigliacchi quei signori che hanno fatto il prestito nazionale ed in fine di guerra saranno massacrati.»” Il suddetto caporale di “anni 30, coniugato, censurato, caporale nella 117^a compagnia mitragliatrici” per aver cantato quei versi venne “condannato a 6 anni di reclusione militare e lire 200 di multa per disfattismo e insubordinazione” (Forcella-Monticone 1998: 306).

*Stanotte a mezzanotte è passato un dirigibile
sotto portava scritto Trieste è invincibile*

*I nostri comandanti ne han fatta una grossa
han messo al fronte il novantotto si caga ancora addosso*

*Per poi contentarci ci han fatto un bel dispetto
al fronte il novantanove che piscia ancora il letto*

*I nostri interventisti che han volù la guerra
'pena arrivati al fronte gli è venù la cagarella*

*Noi tutti d'accordo la cosa è ben intesa
Per far finir la guerra lascerem tutta l'Intesa*

I brani satirici su Cadorna ebbero grande circolazione fra le truppe, ma il fatto che questo sia stato inciso da dei prigionieri di guerra è particolarmente significativo. Non solo perché molti di loro erano stati catturati dai tedeschi in seguito alle battaglie dell'Isonzo e alla disfatta di Caporetto,¹⁵⁷ capolinea della strategia cadorniana delle “spallate”, gli attacchi frontali con cui il generale sperava di sconfiggere il nemico a costo di enormi perdite nel proprio esercito. Ma anche perché sia il Comando Supremo (CS), di cui Cadorna fu a capo fino al novembre 1918, sia i vertici del governo che come è noto subirono fortemente l'influenza di quest'ultimo, adottarono nel corso del conflitto una politica di crescente ostilità nei confronti dei propri combattenti fatti prigionieri dagli Imperi centrali. Nella ricostruzione di Giovanna Procacci, che ha dedicato al tema un volume molto documentato, appare chiaro come lo Stato italiano si astenne da qualunque intervento diretto a favore dei prigionieri e anzi, ossessionato dai sospetti di diserzione e dalla volontà di punirli indiscriminatamente, fece di tutto per ostacolarne l'aiuto.

L'obiettivo del CS non era però unicamente quello di punire i probabili disertori: si volevano rendere talmente orribili le condizioni di vita di tutti i prigionieri da scon-

157 Ciò è accertato nel caso di due prigionieri di cui ho reperito i fogli matricolari. In quello del soldato Albino Dresda si legge “prigioniero di guerra nel fatto d'armi di Caporetto del 24-10-1917”. Anche Carlo Capelli, in servizio nel 22° Reggimento di fanteria e poi nel Battaglione aerostieri, cadde prigioniero il 29 ottobre del 1917. Del resto la quasi totalità dei prigionieri italiani arrivò in Germania in seguito allo sfondamento austro-tedesco del fronte italiano che seguì alla dodicesima battaglia dell'Isonzo, in Italia più nota appunto come la sconfitta di Caporetto. Nel corso della scomposta ritirata dell'esercito italiano attraverso i circa centocinquanta chilometri che separano l'Isonzo dal Piave, più di 300.000 soldati italiani caddero prigionieri del nemico. Numerose testimonianze delle dinamiche che accompagnavano e seguivano il momento della cattura si trovano raccolte e commentate in Barbero 2017.

sigliare chiunque dal tentare la fuga dal fronte, nella speranza di poter in qualche modo magari usufruire degli aiuti inviati agli altri (Procacci 2016: 206).

L'Italia aveva delegato la tutela dei propri soldati fatti prigionieri a una commissione della Croce Rossa (CR) appositamente costituita, fra i cui compiti c'erano quelli di aiutare la spedizione di pacchi di aiuto da parte delle famiglie e quello di smistare la corrispondenza da e per i campi, che passava comunque attraverso la censura del Comando Supremo. Ma nell'ottobre del 1916 quest'ultimo si appropriò della gestione della posta, affidandola al proprio Ufficio Prigionieri, con il doppio scopo di migliorare il proprio apparato di censura e di punizione dei disertori e di evitare che le pressioni della CR provocassero ingerenze governative nel proprio operato.

Il risultato – riguardo all'efficienza del servizio – fu del tutto negativo, dal momento che, dato l'ingente aumento del numero di militari catturati dal nemico, e il sospetto di diserzione che quasi su tutti gravava da parte delle autorità militari, gli uffici censura trattennero la posta per lunghi periodi, privandone sia i familiari che i prigionieri, e giungendo alla decisione di distruggere tutta quella che era rimasta giacente (Procacci 2016: 185).

La disfatta di Caporetto e la destituzione di Cadorna da comandante supremo, seppure ebbe l'effetto di diminuire le pressioni del CS sul governo, non ebbe risvolti positivi sulla politica nei confronti dei prigionieri di guerra.

L'attribuzione della rotta a un fenomeno di diserzione collettiva – a seguito della nota interpretazione da parte di Cadorna del disastro – spinse infatti gran parte dell'opinione pubblica, e tra questa Sonnino, a credere che la maggioranza dei militari catturati si fosse volontariamente arresa al nemico. D'Annunzio bollò i prigionieri con l'attributo di imboscati d'oltralpe; su vari giornali – e in particolare su quelli di trincea – essi vennero raggruppati come uomini niti, distrutti dalla colpa e dalla paura (Procacci 2016: 220).

La rotta militare causò la cattura e l'internamento di più di 300.000 militari italiani, i quali andarono ad aggiungersi a quelli già detenuti in Austria e diede inizio all'esperienza di internamento in Germania, dove la loro sorte fu particolarmente dura.¹⁵⁸

Poiché non esistevano precisi accordi con questo paese, dato il numero praticamente inesistente di italiani ivi detenuti prima di Caporetto, Sonnino – sebbene tutte

158 Questa cifra è riportata in Procacci 2016, a cui rimando anche per un'analisi dettagliata delle diverse fonti disponibili riguardo ai numeri e alle statistiche relative ai prigionieri italiani. Un'altra cifra tristemente significativa riguarda quelli di loro che non fecero mai ritorno dalla prigionia, la quale si aggira intorno alle 100.000 unità. (Cfr. Procacci 2016: 168 e Barbero 2017).

le relazioni sottolineassero l'impossibilità da parte del paese nemici di fornire cibo in scienza ai prigionieri –, d'accordo con il CS, impose la proibizione di invio di pacchi dall'Italia, sia dai comitati della CR, sia dai privati, adducendo il motivo che non esistevano garanzie per il recapito, e che i pacchi sarebbero giaciuti inutilizzati nelle dogane (Procacci 2016: 221).

Fu così che fra il marzo e il giugno del 1918 i prigionieri italiani reclusi in Germania si videro completamente privati di ogni tipo di soccorso dall'Italia.¹⁵⁹ Se i soldati che dalle trincee andavano all'assalto delle postazioni nemiche avevano ragione di provare scontentezza nei confronti delle autorità militari e del proprio governo, non meno ne avevano i prigionieri che ascoltiamo in queste registrazioni, i quali, annota Urtel in un passaggio già citato, “senza eccezione maledicevano la guerra e senza posa si prodigavano nei più aspri insulti al loro stesso governo, a Cadorna e agli imboscati”. Questi ultimi sono il bersaglio del secondo brano a più voci, nel quale il “coro degli italiani”¹⁶⁰ intona all'unisono una versione che Urtel trascrive proprio col titolo di *Canto degli imboscati*, tradotto in tedesco come “Chor der Drückeberger”. Questo brano, oltre ad accusare gli imboscati di sottrarsi al proprio dovere mentre gli altri affrontano la prima linea “morendo come mosche”, veicola un'immagine della guerra diversa e per certi versi opposta a quella del brano precedente, prendendo di mira anche il socialista non-interventista Enrico Ferri.¹⁶¹ All'incisione sono allegate due trascrizioni del brano, una a inchiostro firmata da Urtel (PK 1304/d) e l'altra a matita (PK 1304/c), verosimilmente redatta da uno dei prigionieri registrati. Queste trascrizioni sono identiche per quanto riguarda il contenuto dei versi, mentre divergono in tal senso dal testo della versione incisa.¹⁶² Nel terzo verso del ritornello è scritto “ci fanno morir” al posto di “ci tocca morir”; nel secondo verso della terza strofa “parto pel fronte a fare il mio dover” al posto di “cannone tuona la notte e il dì”; nell'ultimo verso della quarta strofa “mentre si lotta per la libertà” al posto di “mentre si muore per la libertà”. Per quanto non sia possibile indicare con chiarezza le ragioni di queste differenze, nel complesso parrebbe che i prigionieri abbiano intonato una versione del testo edulcorata rispetto alla versione scritta. Questa la mia trascrizione ad orecchio del brano.

Addio, mia bella addio

Le palle fischiano di qua e di là

159 In proposito cfr. Procacci 2014: 382. Si tratta, per coincidenza, proprio del periodo intorno al quale queste registrazioni sonore vennero incise nei campi di Hammelburg e di Limburg an der Lahn.

160 La formulazione “coro degli italiani”, usata da Urtel nel suo resoconto conservato al *Phonogrammarchiv* di Berlino, potrebbe suggerire l'esistenza di un coro attivo nel campo anche precedentemente alle incisioni effettuate dalla Commissione.

161 In realtà Ferri, pur avendo sostenuto la posizione della neutralità, simpatizzò per la causa della Triplice intesa ed espresse sostegno per i giovani che, come i suoi colleghi, partivano volontari per il fronte (Cfr. enciclopedia online Treccani, voce “Enrico Ferri”).

162 Si vedano le trascrizioni nel CD 4 in allegato al volume.

*E mentre gli imboscati
Stan discutendo chi la vincerà*

*Rit : Giornale in mano, la sigaretta
Noi all'assalto, alla baionetta
Come le mosche ci tocca morir
E gli imboscati stanno a divertir*

*Addio mia bella addio
Se la vittoria sarà nostra un dì
Diranno gli imboscati
Abbiamo vinto a costo di morir*

Rit.

*Addio mia bella addio,
Parto pel fronte a fare il mio dover
E mentre gli imboscati
----- nel caffè*

*Enrico Ferri malediranno
I nostri figli protesteranno
Che gli imboscati ora nascosti stanno
Mentre si lotta per la libertà*

Similmente ad altri due brani a più voci di italiani registrati dalla Commissione, i quali provengono invece del *corpus* di cilindri fonografici del *Phonogrammarchiv*,¹⁶³ due prigionieri eseguono un accompagnamento ritmico vocale, un “cha cha” e “una specie di singhiozzo di gola che fa venire in mente il suono sfregato del cupa-cupa, ossia il tamburo a frizione in uso soprattutto nelle regioni meridionali” (Macchiarella 2016: 94). Quest’elemento imitativo conferisce un tono leggero e giocoso all’esecuzione nonostante il tema drammatico e in essa sembra prevalere l’allegria del cantare in compagnia, di partecipare a un rituale comune nel quale “gli imboscati” sono soprattutto una categoria dalla quale distinguersi per rimarcare un’identità condivisa.¹⁶⁴

163 Phon.Komm 893/1 e Phon.Komm/2. Il secondo dei due brani in questione, dal titolo *La sveglia degli imboscati*, tratta a sua volta del fenomeno dell’ “imboscamento”, riferendosi a chi cercava di sottrarsi al reclutamento. Si veda in proposito il saggio di Ignazio Macchiarella nel presente volume.

164 Il già citato Agostino Gemelli, nella sua opera intitolata *Il nostro soldato. Saggi di psicologia militare*, trascrive una versione molto simile del brano in questione, oltre a diverse altre variazioni sullo stesso tema. Inoltre egli illustra come segue il senso del termine “imboscato” per i soldati al fronte: «In trincea ogni soldato guarda con melanconia a chi sta dietro lui; e per ciascuno è “imboscato” chi è, relativamente, più al sicuro. Per chi sta di vedetta è un imboscato il soldato che se ne sta in prima linea; per chi sta in trincea è un imboscato il cuciniere, che pure non di frequente vede la sua pignatta rovesciata da altre *marmitte*, ossia

La stessa esperienza della prigionia dovette rappresentare per questi uomini un fattore di confronto e anche di unificazione linguistica e quindi identitaria, come del resto vale per l'esperienza della guerra nel suo insieme.

La simultanea presenza al fronte di uomini provenienti da tutte le parti d'Italia e di tutte le classi sociali ha fatto di quest'incontro di genti diverse una sorta di palestra linguistica in cui, per la prima volta in dimensioni così rilevanti, si metteva alla prova e si potenziava la conoscenza della lingua italiana, a cui avevano già dato impulso altri fenomeni sociali ed economici, specialmente nelle classi subalterne (Vanelli 2014: 295).

All'apprendimento dell'italiano come linguaggio comune, reso necessario sia dall'interazione verbale fra soldati provenienti da regioni diverse, sia dalla comunicazione epistolare con i propri cari rimasti in Italia, si accompagnava "la nascita di repertori di guerra che esprimono il punto di vista dei soldati, spesso anche con toni contestativi [...]" (Portelli 2014: 165). Tali repertori non vanno comunque immaginati come un genere a sé stante, dai contorni chiari e definiti, ma piuttosto come i risultati plurali e mutevoli di un'elaborazione creativa da parte dei soldati, i quali attingevano in questo processo a un bagaglio espressivo individuale e precedente.¹⁶⁵ Proprio in quanto spazio di negoziazione fra singole istanze individuali e il carattere collettivo dell'esperienza militare, la pratica del canto al fronte fu certamente in grado di veicolare un'identità di gruppo fra i combattenti e comportò anche in seguito la circolazione, su scala nazionale, di brani che erano rimasti impressi nella memoria degli individui e che tematizzavano l'esperienza condivisa della guerra e della vita di trincea. Le registrazioni effettuate dalla Commissione nel 1918 e tuttora conservate nei due archivi sonori di Berlino offrono uno spaccato certamente limitato e parziale, ma unico nel suo genere, della cultura linguistica e musicale degli italiani coinvolti nel primo conflitto mondiale. Parlanti dialetto ma non privi di un qualche grado di alfabetizzazione¹⁶⁶, provenienti in larga parte da paesi e realtà regionali ma chiamati a combattere per la nazione in quanto italiani, pronti a intonare sia le melodie della propria cultura domestica che le canzoni apprese nel mondo militare. Questo spaccato non è stato intaccato dalla revisione egemonica della memoria collettiva della guerra che sarebbe stata operata in Italia, in senso retorico ed eroicizzante, dalle istituzioni nel

dai proiettili di grosso calibro; per chi sta in linea è un imboscato colui che sta ai carreggi o chi è di *corvée* ai viveri. Il giudizio è spietato e severo per questi poveretti, anche se lungo i camminamenti si trovano i cadaveri dei poveri portafertiti e dei portatori di rancio. Si capisce, più severo è il giudizio contro il sapiente imboscamento delle retrovie o della zona di pace.» (Gemelli 1918: 204, corsivo originale).

165 Si veda in proposito il saggio di Ignazio Macchiarella nel presente volume.

166 È assai probabile che l'alfabetizzazione dei prigionieri abbia rappresentato uno dei parametri selettivi adottati dal gruppo di Urtel, la cui prassi di ricerca prevedeva la trascrizione dialettale dei brani da parte dei prigionieri stessi.

periodo post-bellico e in misura ancora più drastica dal fascismo.¹⁶⁷ In tal senso le realtà dei campi in Germania, isolata e distante per i prigionieri dalla loro patria, lo era anche nel senso di un'impermeabilità ai discorsi e all'azione censoria delle istituzioni militari e civili italiane, e lo stesso vale per l'archivio che avrebbe preservato le loro voci. Da questo punto di vista i brani pubblicati nel presente volume costituiscono una raccolta di narrazioni che certamente è determinata alla sue radici dalla politica e dagli interessi scientifici della Commissione, nonché organizzata in base alla logica degli archivi prussiani, ma anche svincolata da successive censure o elaborazioni di natura ideologica. I due canti corali sopra citati, del quale il primo pare quasi incitare alla diserzione mentre il secondo difende l'onore di chi "lotta per la libertà", sono esemplificativi di come tale raccolta sia eterogenea e non individui un profilo univoco, ma piuttosto un campione dei temi e delle immagini, delle storie e dei suoni che un gruppo di italiani, dall'interno dell'esperienza di guerra e di reclusione, poteva richiamare alla propria memoria e interpretare nella propria lingua. In questa memoria e in questa identità, intese quindi anche nel senso del loro esercizio, i giudizi storici e politici contenuti nel brano su Cadorna non sono fuori posto accanto ai monologhi comici, alle parabole bibliche e ai canti di tema amoroso.

CANTARE D'AMORE

Forze che trascinano i destini degli individui e dei popoli, l'amore e l'erotismo trovano da sempre, proprio come la guerra, un posto d'onore nelle narrazioni attraverso cui essi elaborano la propria esperienza, e così è per numerosi brani fra quelli raccolti dalla Commissione.¹⁶⁸ Se è vero che gli esseri umani vivono nelle storie o, per riprendere un'espressione di Wilhelm Schapp¹⁶⁹, che essi sono *irretiti nelle storie*, i brani in questione sono emblematici di questo irretimento. Altre trame vincolavano gli uomini oltre a quelle imposte dall'apparato militare, il cui potere totalizzante non li aveva privati della loro cultura e dei simboli ai quali, da uomini liberi, avevano imparato ad attingere nelle proprie pratiche espressive. Anche in questo caso ci si chiederà quale tipo di relazione abbiano instaurato con questi brani i loro esecutori nel contesto peculiare della prigionia. Si tratta di brani di tradizione orale, i quali condividono con favole e miti lo status di narrazioni prive di un'origine univoca o univocamente determinabile. Ma è possibile rintracciare in queste specie che esecuzioni un contributo personale dei prigionieri, riconoscere in esse una tematizzazione

167 Si veda in proposito Savona-Straniero 1881 e Portelli 2014.

168 La vicinanza del canto "di guerra" e del canto di carattere amoroso è ricordata da Quinto Antonelli, che riprende a sua volta un'osservazione di Gian Luigi Beccaria. "Il canto di guerra è un trasferimento di un altro canto, quello amoroso: «Lo schema compositivo in rilievo, cioè il senso denotativo dell'enunciato anche di un canto di guerra è *partenza amara – lontananza – ritorno*: quello della situazione amorosa, a soluzione ora tragica ora felice»" (Antonelli 1986: 436).

169 Cfr. Schapp 1953, ed. it. 2018.

della lontananza dai loro paesaggi e dai loro affetti individuali? È legittimo leggere in un brano a tema amoroso, cantato in prima persona, un'immedesimazione del cantante nella favola, ascoltare in esso un riferimento alla propria identità, al proprio desiderio? Senza cercare una risposta univoca e definitiva a questa domanda, ecco un tentativo di analisi di due esempi specifici.

Albino Dresda, nato a Verona nell'ottobre del 1884, aveva trentaquattro anni quando nel marzo del 1918 cantò due brani nel cilindro del grammofono, nel campo di prigionia di Limburg. Era dunque piuttosto anziano rispetto alla media dei prigionieri italiani. Il suo *Personalbogen* ci dice che aveva frequentato la scuola elementare, parlava un po' di tedesco, aveva fatto il panettiere, conosceva la musica e nel *Lager* suonava la tromba. A queste informazioni raccolte da Hermann Urtel si aggiungono quelle annotate, in seno all'apparato militare italiano, sul foglio matricolare di Dresda, che ho reperito presso l'archivio di stato di Verona¹⁷⁰. Nella colonna dedicata ai "dati e contrassegni personali" si legge che era alto un metro e cinquantaquattro, aveva capelli lisci e castani, il naso aquilino, il mento regolare, che aveva lavorato anche come portinaio. Il lato destro del modulo, dedicato ad "arruolamento, servizi, promozioni ed altre variazioni matricolari", riporta invece la cronologia dei suoi spostamenti all'interno dell'apparato militare.

6 giugno 1917 - Soldato di leva, prima categoria, classe 1894, distretto di Verona, già riformato, chiamato alla rivisita a senso del decreto Luogotenenziale 1° Agosto 1915 quale rimandato per legale motivo (reduce dal carcere) ed avviato subito alle armi.

17 Giugno 1917 – Giunto in territorio dichiarato in stato di guerra.

15 agosto 1917 – Tale nel 224° Reggimento Fanteria Mobilitato [...]

5 gennaio 1918 – Tale prigioniero di guerra nel fatto d'armi di Caporetto (del 24-10-1917)

5 marzo 1919 – Rimpatriato dalla prigionia¹⁷¹

12 settembre 1919 – Tale nel Deposito del 79° Reggimento Fanteria

[...]

Quello di Dresda diventa così uno dei casi nei quali il desiderio di assegnare un corpo, un volto e una storia alla voce che ascoltiamo ha più di un elemento a cui riferirsi. Sappiamo che era stato in carcere prima di essere mandato al fronte, che era stato fatto prigioniero a Caporetto, che è poi sopravvissuto alla prigionia e ha potuto fare ritorno in patria al termine della guerra. Il *Lautarchiv* conserva due incisioni della sua voce. La prima è una versione rivisitata del noto brano "Sul ponte di Bassano", che in questa versione diventa il ponte di Poiano, e il cui testo viene trascritto da Urtel con

170 Archivio di Stato di Verona, Ruolo matricolare di Dresda Albino cl. 1894 n. 47662.

171 Le date sono state probabilmente allineate in modo approssimativo nella compilazione del modulo, poiché il rimpatrio non può essere avvenuto il 5 gennaio 1918, ma piuttosto la data successiva annotata, appunto il 5 marzo 1919.

il titolo di *Canzone satirica sulle campagne*. Il secondo brano, che essendo privo di titolo indicheremo con l'inizio del primo verso “*Un bel giorno*”, è particolarmente interessante. Questa la mia trascrizione ad orecchio:

*Un bel giorno andando a caccia
Incontrai un bel garzon
Me bastò guardarlo in faccia
M'è smarida la rason*

*Parve bello più del sol
Quel garzol ga i oci mi
Ma le dolze so' parole
Pace e onor tuto pardei*

(...)

*Fior de montagna
L'acqua che score in mare non me bagna
E ora ho el to bon cuor che m'accompagna*

Esistono altre testimonianze del brano, con differenze sia testuali che melodiche rispetto alla versione intonata da Dresda.¹⁷² Questa incisione è peculiare anche per via della sua connotazione omoerotica, quantomeno suggerita dal fatto che il brano venga cantato da un uomo solista e abbia per protagonista un cacciatore. Egli incontra un giovane “bello più del sol” le cui dolci parole gli fanno perdere “pace e onore”, scatenano cioè in lui un desiderio perturbante e socialmente problematico. Ancora più affascinante risulta la seconda strofa, diversa dalla prima sia per ritmo che per melodia. Nei tre versi che la compongono troviamo la contrapposizione di due elementi naturali, uno montano e uno marino. Il protagonista del brano è ora accompagnato dal buon cuore del “*lor di montagna*” mentre l'elemento marino viene respinto con la constatazione che l'acqua del mare non lo tocca, non lo riguarda. Questi versi possono essere letti come una chiosa lirica alla narrazione della prima parte. Il *lor* è allora una metafora del garzone e della sua bellezza, la cui accettazione sembra corrispondere alla scelta del cacciatore di una natura rispetto ad un'altra, facendo assurgere la montagna a luogo simbolico nel quale quella bellezza può regnare indisturbata.¹⁷³

172 Ringrazio Ignazio Macchiarella per avermi segnalato l'incisione di una variante valdostana di un canto molto simile conservata all'archivio dell'*Association Valdôtaine Archives Sonores* e rimando al suo saggio per un approfondimento musicologico del brano.

173 Nella versione valdostana a due voci segnalatami da Ignazio Macchiarella e declinata al femminile ho potuto ascoltare la seguente variante della seconda strofa: “*Fior di pianura / Io mi son data a te della pura / Ma ora vedo che gli occhi tue / Ah me fan paura*”.

Il secondo brano su cui voglio soffermarmi è stato inciso da Salvatore Cotroneo, nato ad Anoaia, in provincia di Reggio Calabria, la vigilia di Natale del 1898.¹⁷⁴ Troviamo la sua voce in ben quattro brani cantati di tradizione popolare, anch'essi incisi nel campo di Limburg sotto la guida di Urtel e conservati al *Lautarchiv*. Uno di questi, che chiameremo del *Pesci d'oro*, è un brano molto diffuso in Sicilia e in altre regioni del meridione italiano, già noto in diverse versioni.¹⁷⁵ Cotroneo ne ha inciso sia la versione cantata che quella recitata.

Cantato:

*E vorrà chi pisci d'oru tu!*¹⁷⁶ *rivintassi*
E nta u mezz'è mari chi nnavigaressi
E po' veni piscatori e mi piscassi
Alla chiazza di Rosarnu e mi vindissi
E po veni la me bella e m'accattassi
E ntra na padedda d'oru mi früssi
E ma non m'importa no ca mi manciassi
A basta ca ntra stu cori ti trasissi

Recitato:

Vurria chi pisci d'oru divintassi
A 'nmezzu mari chi nnavigaressi
Po' veni (..) piscatori e mi piscassi
La chiazza di Rosarnu e mi vinnissi
Po veni la me bell'e m'accattassi
Nta na padedda d'oru mi früssi

174 Grazie a una ricerca che ho svolto presso l'ufficio dello stato civile di Anoaia ho appreso che Salvatore Michele Cotroneo nacque effettivamente il 24 dicembre del 1898. Fece certamente ritorno dalla prigionia, dal momento che si sposò nel 1921 ed ebbe quattro figli. Rimasto vedovo della prima moglie nel 1937, si risposò nel 1943 ed ebbe altri tre figli, una delle quali morì nel corso del primo anno di vita. Egli emigrò a Roma nel 1942, dove la moglie e i due figli del secondo matrimonio lo seguirono nel 1950.

175 Per notizie più precise sulla circolazione di questo brano, che Cotroneo ha inciso anche su un cilindro di cera conservato al *Phonogrammarchiv*, rimando agli scritti di Ignazio Macchiarella (2016 e nel presente volume). Una versione del brano, proveniente dall'area campana molto simile a quella cantata da Cotroneo, si trova inoltre nel *Canzoniere italiano* di P. P. Pasolini (Pasolini 1972: 363).

176 Per quanto riguarda la questione affrontata in precedenza del destinatario intenzionale dell'atto linguistico questo brano sembra attraversato, nelle due versioni citate, da una sorta di "tensione dedicatoria": al primo verso del brano cantato Cotroneo dice "tu" invece che "io"; se al quinto "la mia bella" si trova in terza persona, all'ultimo verso le si rivolge invece in seconda: "basta ch'intra stu cori ti trasissi". Trovo che questi elementi, in linea con la reinvenzione testuale propria della pratica orale, siano significativi in tal senso, come lo è anche il vero e proprio errore di lettura al terzo verso della versione recitata: Cotroneo dice "la mia bella" e poi si corregge in "piscatori".

*Ma non m'importa no ca mi manciassi
Basta ch'intra stu cori ci trasissi*¹⁷⁷

L'espressione del desiderio nel primo verso del brano sancisce anche l'inizio della catena di eventi immaginativi che ne determinano lo sviluppo: il protagonista vorrebbe trasformarsi in un pesce d'oro. Pur essendo un brano di carattere lirico, esso presenta uno sviluppo narrativo. L'uso tipicamente siciliano di accordare l'indicativo con il condizionale e il ricorso a quest'ultimo dove l'italiano standard vorrebbe il congiuntivo contribuiscono a creare una catena di eventi partendo dall'esaudimento della prima richiesta, mantenendone però il carattere ipotetico di desiderio. La magica reincarnazione del protagonista in un pesce d'oro lo vede quindi nuotare in mezzo al mare, né non viene catturato da un pescatore e venduto al mercato di Rosarno, in provincia di Reggio Calabria. Fine della prima strofa. La seconda vede l'ingresso della gura dell'amata, la quale acquista il pesce d'oro. Il destino di quest'ultimo non si differenzia da quello di un qualunque pesce comprato al mercato, salvo per il fatto che la padella in cui viene cucinato deve dividerne il carattere magico: anche essa è d'oro. A questo punto, la dialettica fra l'essenza magica del pesce e l'inevitabilità del suo destino di animale sembra giungere a una contraddizione nel momento in cui si prepara la trasformazione in una materia assai più prosaica dell'oro, vale a dire in una cibaria. Questo nodo viene sciolto dalla chiusura del brano, rivelandone al contempo il carattere di dichiarazione d'amore: al protagonista non importa di venire mangiato, se ciò gli permetterà di entrare nel cuore di lei. L'annullamento fisico diventa così supremo atto d'amore e la narrazione si chiude come era iniziata, vale a dire con una vera e propria metamorfosi, creando quindi una circolarità che si trova peraltro rispecchiata anche sul piano melodico. Circolarità e soprattutto necessità, che avvolge la serie di eventi introdotta dal desiderio iniziale del protagonista come se fossero inevitabili, fino a che essi non conducono alla sua chiarificazione nel compimento della metamorfosi fisica, del sacrificio del sé per amore. La componente fisica e quella spirituale di questa metamorfosi vengono a coincidere nella parola "cori", al contempo elemento organico e sede simbolica dei sentimenti e della memoria. Comunque si decida di interpretarli, questi due brani a tema amoroso sono estremamente ricchi di simboli e di rimandi e portano in sé la densità e l'apertura semantica propria dei materiali mitologici.¹⁷⁸ E come questi ultimi, anche le testimonianze dei canti tramandati oralmente riportano prima di tutto a un *fare*, il cui significato politico e sociale va indagato rispetto al contesto in cui esso trova luogo. Dunque, per

177 PK 1283/2 e PK 1283/3 (LAHUB). Queste trascrizioni ad orecchio sono a cura di Ignazio Macchiarella: riguardo alle diversità fra la versione cantata e quella recitata rimando al suo saggio nel presente volume.

178 Preferisco qui la formula utilizzata da Furio Jesi di "materiale mitologico" a quella di "mito" per indicare l'insieme delle narrazioni mitologiche storicamente verificabili. Cfr. in proposito Jesi 2001 e Manera 2015.

riprendere la domanda posta in precedenza, quale luce getta su questi brani il fatto che gli esecutori abbiano voluto interpretarli nel contesto della prigionia? A questo riguardo colpiscono in particolare due aspetti. Il primo riguarda la loro ambientazione, la quale evoca i paesaggi dei luoghi d'origine dei rispettivi cantanti. Il secondo risiede nel fatto che entrambi i brani narrano di un cambiamento – una metamorfosi vera e propria nel caso di Cotroneo, un'esperienza emotiva in quello di Dresda – e di un travaglio che si risolve col raggiungimento di uno stato di quiete. Gli uomini che li hanno intonati erano stati soggetti alla mobilitazione obbligatoria della guerra prima, alla stasi e alla reclusione della prigionia poi. Tale consapevolezza mette in risalto un elemento sotterraneo e comune a questi due canti di carattere amoroso, a prescindere dal fatto che si voglia ricondurlo o meno a una scelta intenzionale dei prigionieri: entrambi attingono, sulla base di metafore, ai temi dello smarrimento, del movimento e del desiderio, della tensione per la libertà.

MEMORIAE

*E s'inganna su ciò che è più importante chi fa solo l'inventario degli oggetti ritrovati e non sa indicare nel terreno odierno esattamente il luogo in cui era conservato l'antico. Così i ricordi veri devono non tanto procedere riferendo, quanto piuttosto designare esattamente il luogo nel quale colui che ricerca si è impadronito di loro*¹⁷⁹

In queste pagine spero di aver disegnato un percorso, fra i molti possibili, che si può intraprendere per approfondire l'ascolto di questi materiali. Sono partito dalla storia della loro produzione per arrivare ad alcuni tentativi di interpretazione, passando attraverso un'analisi della loro natura e delle dinamiche che soggiacciono alla loro percezione. Voglio dedicare queste ultime righe a una questione importante che non ho finora trattato esplicitamente, cioè quella del valore di questi materiali e di questi archivi rispetto all'oggi. Non mi riferisco qui al loro valore strettamente scientifico: è chiaro che essi rappresentano fonti preziose per tutte le discipline umanistiche, specialmente dove queste siano animate da un interesse storico. Mi riferisco piuttosto al valore che viene loro attribuito da quegli attori, collettivi o individuali, che trovano in questi materiali le fonti di una memoria collettiva e in tal senso ne elaborano il significato, in forme che possono essere di natura scientifica o meno. Gli archivi sono, come ha scritto Claudio Pavone, “granai di multiformi memorie, dormienti ma anche pronte ad essere risvegliate” (Pavone 2007: 67). È bene sottolineare che vi è sempre qualcuno responsabile di questo risveglio: le memorie riposano nell'archivio, ma quest'ultimo è per sua stessa natura immemore, più un luogo d'oblio che di ricordo.¹⁸⁰

179 Benjamin 1932: 363. Trad. it. a cura di A. Pinotti e A. Somaini.

180 Aleida Assman, nella sua analisi delle forme della memoria culturale, sottolinea come l'oblio svolga

Un secolo dopo il lavoro di raccolta della Commissione, queste collezioni emergono dal terreno dell'archivio come elementi di un sapere cristallizzato, prodotti di un presente da molto tramontato. Il loro valore consiste quindi prima di tutto nella possibilità di leggerli con occhio critico, tentando di discernere tanto le testimonianze dei prigionieri quanto i discorsi e le ideologie dell'Istituzione le quali peraltro, avendo avuto un'influenza nel corso della storia, possono non aver smesso di esercitarla sull'oggi.

“Alle collezioni sonore appartiene così un potenziale sovversivo, che può disturbare e contrastare le narrazioni emerse da metodi di ricerca etno-socio-antropologici e che rende possibili punti di vista alternativi alla storiografia ufficiale” (Lange 2011c: 209).

Ma più che mai negli archivi nati in Europa fra le burrasche del ventesimo secolo, i documenti intrattengono un legame con identità culturali odierne e non di rado l'interesse di chi li elabora muove da una coscienza storica e da un senso di identità.¹⁸¹

Ciò vale senza dubbio nel caso di queste collezioni sonore, raccolte in seno al trauma collettivo della Grande Guerra. Esse conservano reperti di un passato che può venire rivendicato da qualcuno come proprio, si tratti degli Stati e delle nazioni che furono coinvolte nel conflitto o delle istituzioni e dei singoli individui che ne sono parte. Ma come avviene questa appropriazione? Nel momento in cui un'istanza archeologica innesca il ricordo, laddove l'archivio viene dissodato e interrogato in quanto deposito di una memoria culturale, siamo di fronte a un processo di carattere chiaramente trasformativo e creativo. Di fronte quindi, ancora una volta, a una narrazione, con tutta l'arbitrarietà insita in questo termine che calato nella realtà della cultura si presenta sempre al plurale, come le memorie sopracitate da Pavone. Ma c'è anche una dimensione etica del narrare, ed è auspicabile che questa accomuni i tanti soggetti coinvolti nel confronto con questi archivi e con le loro collezioni. Essa consiste nel vincolare la propria ricostruzione all'osservazione e all'ascolto di quanto si è ritrovato e quindi, nel nostro caso, alla sua qualità di traccia. Rendere conto dunque non solo dei singoli materiali e della loro bellezza ma anche di ciò che essi testimoniano, non solo del loro contenuto ma anche della loro provenienza dal dispositivo dell'archivio, che opera attraverso un parziale occultamento del processo di costruzione delle proprie fonti. È importante sottolinearlo perché la digitalizzazione dei materiali aumenta la loro possibilità di circolazione, ma anche quella della loro decontestualizzazione: allo svincolamento materiale delle voci dai corpi dei prigionieri tramite il processo di incisione si aggiunge quello delle registrazioni dal luogo dell'archivio. Grazie a questa

in essa un ruolo importante quanto il ricordo, e distingue in quest'ottica fra memoria d'archiviazione (*Speichergedächtnis*) e funzionale (*Funktionsgedächtnis*). La prima è una memoria strutturalmente conservativa, la quale rimane sempre potenzialmente attingibile proprio in virtù del fatto che viene messa da parte e, in modo più o meno radicale, trascurata e dimenticata. La seconda, quella propria del *ricordare*, è invece una memoria trasformativa e implica quella con la registrazione del senso la quale, per un dato soggetto, è appunto funzionale alla sussistenza e all'elaborazione della propria identità. Cfr. Assmann 2010: 130-145.

181 “Alla scoperta delle fonti archivistiche da parte della storiografia si accompagna la loro percezione come *memoriali* e, parallelamente, l'interpretazione e l'allestimento dell'archivio come luogo della memoria” (Schenk 2013: 140).

nuova mobilità l'*agency* di queste voci può esprimersi in forme inedite e raggiungere luoghi molto lontani e diversi da quello in cui sono fisicamente conservate. Potranno risuonare tanto in spazi pubblici quanto nello spazio privato delle nostre case, ed è interessante che ciò avvenga ai nostri giorni, sempre più dominati dai *media* digitali: dal punto di vista estetico, come accade per il senso della vista con i film muti o con le foto d'epoca, queste registrazioni si presentano al nostro udito come fossili acustici. Ne intuiamo senza sforzo la lontananza temporale perché, prima ancora che la Storia, possiamo riconoscere in essi le prime battute di un mondo dominato dai *media* tecnici, un passato prossimo che non ha del tutto smesso di appartenerci ma che per molti aspetti, con l'incedere dell'era digitale, scompare dalla realtà quotidiana delle masse e sbiadisce nella memoria percettiva degli individui. Un discorso simile vale anche per la familiarità che molti degli uomini registrati mostrano di avere con modi di cantare e di narrare propri di culture locali, basati su forme di tradizione orale: si tratta di un'alterità storica, ma che forse ancora oggi risulterà per molti vicina abbastanza da poterne cogliere intuitivamente i contorni.

Attraverso la ricerca biografica dei prigionieri è anche possibile far arrivare queste registrazioni a qualcuno in grado di collegare ad esse memorie private, volti e storie. Mi riferisco agli abitanti dei luoghi d'origine dei prigionieri, a chi può averli conosciuti o essere in possesso di notizie su di loro, ma soprattutto ai loro discendenti. Sia io che Ignazio Macchiarella ci siamo interessati a quest'ambito della ricerca, giungendo a incontrare figli e nipoti di alcuni prigionieri e a far loro ascoltare le registrazioni. In molti casi, questi non sono stati in grado di riconoscere la voce che sentivano. Questa constatazione che inizialmente mi ha stupito non deve, in effetti, stupire. Alla lontananza nel tempo e al fatto che questi uomini erano per lo più giovani sui vent'anni quando vennero registrati, si aggiungono la mediazione tecnica dell'apparecchio e la sua approssimazione nell'incidere il suono. Andare in cerca dei loro discendenti è anche un'occasione per domandarsi cosa sia rimasto nella memoria privata della vicenda degli italiani fatti prigionieri durante la Grande Guerra, laddove sappiamo che la storia l'ha per lungo tempo dimenticata. Ciò che loro possono raccontare e documentare dei propri padri e nonni non colma le lacune dell'archivio, non risolve il mistero di queste registrazioni che per ragioni diverse si rivelano, per noi come per loro, intime ed estranee allo stesso tempo. Tuttavia la loro testimonianza può aggiungere spessore e complessità al tessuto di narrazioni intorno a queste voci che risuonando tornano a muovere, un secolo dopo essere stata incise, scienze ed arte.

Fonti d'archivio citate:

Institut für Lautforschung (IFL), archivio della *Humboldt-Universität zu Berlin* (AHUB)

- IFL, Ordner 1, 1920-1927, AHUB, lettera del direttore del circo Krone a Wilhelm Doegen.

- IFL, Ordner 1, 1920-1927, AHUB, appunto di Wilhelm Doegen sulla retribuzione di Hermann Urtel.

- IFL, Ordner 10, 1926-1932, AHUB, lettera di Wilhelm Doegen a Helga Urtel del 13.11.1926.

- IFL, Ordner 10, 1926-1932, AHUB, lettera di Helga Urtel a Wilhelm Doegen del 17.11.1926.

Lautarchiv della *Humboldt-Universität zu Berlin* (LAHUB)

- RegISTRAZIONI sonore dei prigionieri di guerra italiani e ettuuate dalla *Königlich Preußische Phonographische Kommission* e rispettivi materiali cartacei.

Phonogrammarchiv del museo etnologico di Berlino

- RegISTRAZIONI sonore dei prigionieri di guerra italiani e ettuuate dalla *Königlich Preußische Phonographische Kommission* e rispettivi materiali cartacei (*Id. Nummer* da VII W 922 a VII W 993, *Phonogrammarchiv des Ethnologischen Museums – PK*).

- Dattiloscritto di Hermann Urtel datato 20.02.1919. *Bericht über die Arbeiten der Preussischer Phonographischen Kommission in den Kriegsgefangenenlagern. (Romanisch-baskische Abteilung)*.

Deutsches Historisches Museum (DHM)

- Dattiloscritto di Wilhelm Doegen datato 1919, *Bericht über mein Wirken und Schaffen in der Preussischen Phonographischen Kommission*, Do2 98/2157.

Archivio di Stato di Verona

- Ruolo matricolare di Albino Dresda, cl. 1894 n. 47662.

Archivio di Stato di Alessandria

- Ruolo matricolare di Carlo Capelli, cl. 1893, n. 21278.

Altre fonti citate:

Film

- *The Halfmoon files* (Philip Sche ner, Germania, 2007)

Edizioni musicali

- *Lament* (Einst rzende Neubauten, Mute Records Ltd, 2014)

- *Songs of Longing. Korean Voices from Berlin in the Beginning of the 20th Century* (National Gugak Center, 2014)

Riferimenti bibliografici

Quinto Antonelli, 1986, *Dai canti di guerra ai cori di Montagna*, in Diego Leoni e Camillo Zadra (a cura di), *La grande guerra. Esperienza, memoria, immagini*, Il Mulino, Bologna, pp. 427- 441

Quinto Antonelli, 2014, *Storia intima della Grande Guerra*, Donzelli editore, Roma

Hannah Arendt, 1963, *About Revolution*, ed. it. 2006, *Sulla Rivoluzione*, Einaudi, Torino

Aleida Assmann, 2010, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Verlag C.H. Beck, München

Ausschuss f r Rat und Hilfe in staats- und völkerrechtlichen Angelegenheiten f r In- und Ausländer, 1915, *Aus deutschen Kriegsgefangenenlagern. Les prisonniers de Guerre en Allemagne*, Literarische Anstalt R tten & Loening, Frankfurt am Main

Serenella Baggio (a cura di), 2016, *Memoria della guerra. Fonti scritte e orali al servizio della storia e della linguistica*, Università degli studi di Trento, Trento

Serenella Baggio, 2016, *La guerra come grande esperimento sociale. L'occasione sociolinguistica di Leo Spitzer*, in Serenella Baggio (a cura di), pp. 97-156

Serenella Baggio, Gerda Lechleitner e Christian Liebl (a cura di), 2017, *Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences. The Complete Historical Collections 1899-1950. Series 17/6: Recordings from Prisoner-of-War Camps, World War I -Italian Recordings*, Austrian Academy of Sciences Press, Vienna

Stefano Bannò, 2017, *Un corpus inedito. Le registrazioni fonografiche di parlari dialettali italiani nei campi di prigionia tedeschi della Grande Guerra. Scritture di prigionieri e trascrizioni di linguisti al Lautarchiv di Berlino*, tesi di laurea magistrale, Università degli studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, Trento

Stefano Bannò, 2018, *Voci e scritture di prigionieri italiani della Prima guerra mondiale*, in «RID – Rivista Italiana di Dialettologia» XLI, pp. 171-196

Alessandro Barbero, 2017, *Caporetto*, Laterza, Roma-Bari

Roland Barthes, 1980, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino

Walter Benjamin, 1932, ed. it. 2014, “Scavare e ricordare” in Andrea Pinotti e Antonio Somaini (a cura di), *Aura e Choch. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino

Margit Berner, Anette Hömann e Britta Lange, 2011, *Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot*, Philo Fine Arts, Hamburg

Marie Luise Bott, 2010, *Mittelalterforschung oder moderne Philologie?* in Heinz-Elmar Tenorth, *Geschichte der Universität Unter den Linden (1810-2010)*, Band 4, Akademie Verlag, Berlin, pp. 339-392

Cesare Cantù, 1844, *Il buon fanciullo. Racconti d'un maestro elementare*, Vol. I, Libreria e Tipografia Simoniana, Napoli

Ernst Cassirer, 1942, *Zur Logik der Kulturwissenschaften*, ried. 2011, Felix Meiner Verlag, Hamburg

Piero Cavallari e Antonella Fischetti, 2014, *Voci della vittoria. La memoria sonora della Grande Guerra*, Donzelli Editore, Roma

Fabio Dei e Pietro Meloni, 2015, *Antropologia della cultura materiale*, Carocci editore, Roma

Paolo De Simonis e Fabio Dei, 2010, *Wartime Folklore: Italian Anthropology and the First World War* in Johler Reinhard, Christian Marchetti e Monique Scheer (a cura di), *Doing Anthropology in Wartime and War Zones*, Transcript Verlag, pp. 75-98

Wilhelm Doegen, 1918, *Denkschrift über die Einrichtung eines deutschen Lautamtes in Berlin*, dattiloscritto, LAHUB, Berlin

Wilhelm Doegen, 1919, *Kriegsgefangene Völker. Vol. 1: Der Kriegsgefangenen Haltung und Schicksal in Deutschland*, Verlag für Politik und Wirtschaft, Berlin

Wilhelm Doegen, 1919, ried. 1921, *Die Lautabteilung*, in «Fünfzehn Jahre Königliche und Staatsbibliothek», NW7/Preußische Staatsbibliothek, Berlin

Wilhelm Doegen, 1925/a, *Vorwort* in Wilhelm Doegen (a cura di), *Unter fremden Völkern. Eine neue Völkerkunde*, Otto Stollberg Verlag für Politik und Wirtschaft, Berlin, pp. 5-6

Wilhelm Doegen, 1925/b, *Einleitung* in Wilhelm Doegen (a cura di), *Unter fremden Völkern – Eine neue Völkerkunde*, Otto Stollberg Verlag für Politik und Wirtschaft, Berlin, pp. 9-17

Wilhelm Doegen, 1941, *Unsere Gegner damals und heute. Engländer und Franzosen mit ihren fremdrassigen Hilfsvölkern in der Heimat, an der Front und in deutscher Gefangenschaft im Weltkriege und jetzigen Kriege*, Großdeutschlands koloniale Sendung, Berlin

Andrew D. Evans, 2010, *Science behind the Lines: The effects of World War I on Anthropology in Germany*, in Johler Reinhard, Christian Marchetti e Monique Scheer (a cura di), *Doing Anthropology in Wartime and War Zones*, Transcript Verlag, pp. 99-122

Enzo Forcella e Alberto Monticone, 1998, *Plotone di esecuzione. I processi della prima guerra mondiale*, Laterza, Bari

Petra Gehring, 2006, *Die Wiederholungs-Stimme. Über die Strafe der Echo*, in Doris Kolesch e Sybille Krämer (a cura di), *Stimme*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, pp. 85-110

Agostino Gemelli, 1918, *Il nostro soldato. Saggi di psicologia militare*, Fratelli Treves, Milano

Antonio Gibelli, 2016, *La grande guerra. Storie di gente comune*, Edizioni Laterza, Bari

Erving Go man, 1974, *Frame analysis. An Essay on the Organisation of Experience*, Harper & Row, New York

Avery F. Gordon, 2011, “*I’m already in a sort of tomb. A Reply to Philip Scheffner’s The Halfmoon Files*” in «South Atlantic Quarterly», 110/1, 121-154

Frank-Rutger Hausmann, 2016/a, 'Die Korrespondenz zwischen Heinrich Morf und Hugo Schuchardt', in Bernhard Hurch (a cura di) (2007-), Hugo Schuchardt Archiv, online su < <http://schuchardt.uni-graz.at/id/letters/2233>>, consultata il 24.03.2018

Frank-Rutger Hausmann, 2016/b, *Die Korrespondenz zwischen Hermann Urtel und Hugo Schuchardt*', in Bernhard Hurch (a cura di) (2007-), Hugo Schuchardt Archiv, online su < <http://schuchardt.uni-graz.at/id/letters/2909>>, consultata il 24.03.2018

Irene Hilden, 2017, *Die historischen Sammlungen des Berliner Lautarchivs: Zum Umgang mit akustischen Objekten*, in Ernst Seidl, Frank Steinheimer e Cornelia Weber (a cura di), *Materielle Kultur in universitären und außeruniversitären Sammlungen*, Gesellschaft für Universitäts-sammlungen, Berlin, pp. 45-52

Irene Hilden, 2018, *Who sang this song? Ein akustisches Zeugnis, gefangen zwischen Selbstermächtigung und Objektstatus*, in Anna-Marie Brandstetter e Vera Hierholzer (a cura di), *Nicht nur Raubkunst! Sensible Dinge in Museen und wissenschaftlichen Sammlungen*, Mainz University Press, Göttingen, pp. 177-191

Uta Hinz, 2014, *Prigionieri*, in Stéphane Audoin-Rouzeau, Jean-Jaques Becker e Antonio Gibelli (a cura di), *La prima guerra mondiale*, Vol. I, Einaudi, Torino, pp. 369-377

Anette Ho mann, 2011, *Voice over 1, Haneb* in Margit Berner, Anette Ho mann e Britta Lange, *Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot*, Philo Fine Arts, Hamburg, pp. 129-146

Anette Ho mann, 2014, *Echoes of the Great War: The recordings of African prisoners in the First World War*, in «Open Arts Journal», 3, pp. 7-23, online su <<https://openartsjournal.org/issue-3/2014s11ah/>>

Christoph Ho mann, 2004, *Vor dem Apparat. Das Wiener Phonogramm-Archiv*, in Sven Spieker (a cura di), *Bürokratische Leidenschaften. Kultur- und Mediengeschichte im Archiv*, Kulturverlag Kadmos, Berlin, pp. 281-294

Furio Jesi, 1979, *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Einaudi, Torino

Judith Kaplan, 2013, "Voices of the people": *Linguistic research among Germany's prisoners of war during World war I*, in *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, 49, 3, pp. 281-305

Doris Kolesch e Sybille Krämer, 2006, *Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einführung in diesen Band*, in Doris Kolesch e Sybille Krämer (a cura di), *Stimme*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, pp. 7-15

Sybille Krämer, 2003, *Negative Semiologie der Stimme* in Cornelia Epping Jäger ed Erika Linz (a cura di): *Medien, Stimmen*. Mediologie, Band 9, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln, pp. 65-84

Reinhardt Krüger (a cura di), 2001, *Drei Studien zur Körpersprache der Romanen*, Weidler Buchverlag Berlin

Britta Lange, 2011/a, *Sensible Sammlungen* in Margit Berner, Anette Hömann e Britta Lange, *Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot*, Philo Fine Arts, Hamburg, pp. 15-40

Britta Lange, 2011/b, *Tonaufnahmen in deutschen Gefangenenlagern des Ersten Weltkriegs*, in Margit Berner, Anette Hömann e Britta Lange, *Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot*, Philo Fine Arts, Hamburg, pp. 89-128

Britta Lange, 2011/c, *Aus dem Depot*, in Margit Berner, Anette Hömann e Britta Lange, *Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot*, Philo Fine Arts, Hamburg, pp. 205 – 218

Britta Lange, 2012, *Was Wir Hören. Aus dem Berliner Lautarchiv*, in Anette Hömann, Britta Lange e Regina Sarreiter (a cura di), *Was Wir Sehen. Bilder, Stimmen, Rauschen. Zur Kritik anthropometrischen Sammelns*, Basel, pp. 61-78

Britta Lange, 2013, *Die Wiener Forschungen an Kriegsgefangenen 1915-1918. Anthropologische und ethnografische Verfahren im Lager*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Band 17, Wien

Britta Lange, 2015, *Poste restante, and messages in bottles: Sound recordings of Indian prisoners in the First World War* in «Social Dynamics: A Journal of African Studies», 41, pp. 1-17

Britta Lange, 2017a, *Archive, Collection, Museum: On the History of the Archiving of Voices at the Sound Archive of the Humboldt University* in «Journal of Sonic Studies», online su <<https://www.researchcatalogue.net/view/326465/326466>> (consultato il 2 febbraio 2018)

Britta Lange, 2017b, *Die Konstruktion des Volks über Hör-Wissen. Tonaufnahmen des Instituts für Lautforschung von ‚volksdeutschen Umsiedlern‘ aus den Jahren 1940/1941*, in Daniel Morat (a cura di), *Hör-Wissen im Wandel. Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne*, De Gruyter, Berlin-Boston, pp. 329-356

Britta Lange, 2017c, *Archival Silences as Historical Sources: Reconsidering Sound Recordings of Prisoners of War (1915-1918) from the Berlin Lautarchiv*, in «Sound effects: An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience», Vol. 7, N. 3, 46-60, online su <<https://www.soundeffects.dk/article/view/105232> >

B

Britta Lange, 2018, *Gefangene Stimmen*, Kadmos Verlag, Berlin (in stampa)

Roberto Leydi, 1973, *I canti popolari italiani*, Arnoldo Mondadori editore, Milano

Roberto Leydi, 2008 (I ed. 1991), *L'altra musica*, LIM Editrice, Lucca

Erika Linz, 2003, *Die Reflexivität der Stimme* in Cornelia Epping-Jäger, Erika Linz (a cura di): *Medien, Stimmen*. Mediologie, Band 9, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln, pp. 50-64

Ignazio Macchiarella, 2016, *Voci catturate: a proposito di alcune registrazioni di canti di prigionieri italiani della grande guerra*, in Serenella Baggio (a cura di), *Memoria della guerra. Fonti scritte e orali al servizio della storia e della linguistica*, Università degli studi di Trento, pp. 75-96

Thomas Macho, 2006, *Stimmen ohne Körper. Anmerkung zur Technikgeschichte der Stimme*, in Doris Kolesch e Sybille Krämer (a cura di), *Stimme*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, pp. 130-146

Jürgen Mahrenholz, 2003, *„Zum Lautarchiv und seiner wissenschaftlichen Erschließung durch die Datenbank IMAGO“* in Marianne Bröcker (a cura di), *Berichte aus dem ICTM-Nationalkomitee Deutschland XII*, Universitätsbibliothek, Bamberg, pp. 131-152

Enrico Manera, 2015, *Memoria, violenza, scrittura: la «macchina mitologica» in Jesi*, in Giovanni Leghissa ed Enrico Manera (a cura di), *Filosofie del mito nel Novecento*, Carocci editore, Roma pp. 229-238

Pier Paolo Pasolini, 1972, *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*. Garzanti, Milano

Marta Pavan, 2017, *Educare il nemico. Jacob Wackernagel e un'inedita lezione di linguistica ai prigionieri della Grande Guerra*, in «Quaderni di Storia», n. 85, Edizioni Dedalo, Bari, pp. 47-72

Claudio Pavone, 2007, *Prima lezione di storia contemporanea*, Laterza, Roma-Bari

Alessandro Portelli, 2014, *Il Piave, la Neva, gli Arditi e Matteotti* in *Voci della vittoria. La memoria sonora della grande guerra*, Donzelli editore, Roma, pp. 165-178

Giovanna Procacci, 2014, *I prigionieri italiani* in Stéphane Audoin-Rouzeu e Jean-Jacques Becker (a cura di), ed. it a cura di Antonio Gibelli, vol. I, Einaudi, Torino, pp. 378-391

Giovanna Procacci, 2016, prima ed. 2000, *Soldati e prigionieri italiani nella Grande guerra*, Bollati-Boringhieri, Torino

Paul Ricouer, 1985, ed it. 1999, *Il tempo raccontato*, Vol. III, Jaca Book, Milano

Franziska Roy, Heike Liebau, Ravi Ahuka, 2011, “*When the war began we heard of several kings*”. *South Asian Prisoners in World War I Germany*, Social Science Press, New Delhi

Virgilio Savona e Michele Straniero, 1981, *Canti della grande guerra*, Vol I e II, Garzanti, Milano

Wilhelm Schapp, 1935, *In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Ding und Mensch*, ed. it. 2018, *Reti di storie. L'essere dell'uomo e della cosa*, Mimesis, Sesto San Giovanni

Monique Scheer, 2010, *Captive Voices: Phonographic Recordings in the German and Austrian Prisoner-of-War Camps of World War I*, in Johler Reinhard, Christian Marchetti e Monique Scheer (a cura di), *Doing Anthropology in Wartime and War Zones*, Transcript Verlag, pp. 279-309

Dietmar Schenk, 2013, «*Aufheben, was nicht vergessen werden darf*». *Archive vom alten Europa bis zur digitalen Welt*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart

Arthur Simon (a cura di), 2000, *Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900-2000: Sammlungen der traditionellen Musik der Welt*, VWB Verlag, Berlin

Leo Spitzer, 1920, *Die Umschreibungen des Begriffes “Hunger” im Italienischen*. In «Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie», LXVIII

Leo Spitzer, 1921, *Italianische Kriegsgefangenenbriefe. Materialien zu einer Charakteristik der volkstümlichen italienischen Korrespondenz*, ed. it 2014, traduzione di Renato Solmi, Bollati Boringhieri, Torino

Lorenzo Stecchetti (alias Olindo Guerrini), *postuma* 1887, Salerno editrice, Roma

Holger Stöcker, 2008, *Afrikawissenschaften in Berlin von 1919 bis 1945. Zur Geschichte und Topographie eines wissenschaftlichen Netzwerks*, Steiner, Stuttgart

Carl Stumpf, 1883-1890, *Tonpsychologie*, Vol I-II, Hirzel Verlag, Leipzig

Carl Stumpf, 1908, *Das Berliner Phonogrammarchiv*, in *Wissenschaftliche Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik*. Beilage der Münchener Allgemeinen Ztg. 22.02.1908, ried. in Arthur Simon, 2000, pp. 65-85

Emilio Tamburini, 2016, *Voci dalla prigionia: le registrazioni sonore dei prigionieri di guerra italiani al Lautarchiv della Humboldt Universität*, in «Le Carte e la Storia, Rivista di storia delle istituzioni», 2, pp. 175-184

Giuseppe Ungaretti, 1916, ried. 2011, *L'allegria*, Mondadori, Milano

Hermann Urtel, 1915, *Deutschland und Frankreich. Vortrag gehalten vor Arbeitern im hamburger Volksheim am 21. Januar 1915 von Dr. Hermann Urtel*, Bosen Verlag, Hamburg

Hermann Urtel, 1919, *Volkskunde und romanische Philologie*, in *Mitteilungen und Abhandlungen aus dem Gebiet der romanischen Philologie*, Vol. 5, Seminar für romanische Sprache und Kultur, Hamburg

Hermann Urtel, 1925, *Romanische Völker*, in Wilhelm Doegen (a cura di), *Unter fremden Völkern. Eine neue Völkerkunde*, Otto Stollberg Verlag für Politik und Wirtschaft, Berlin, pp. 338-350

Hermann Urtel, 1928, *Zur Gebärdensprache*, in *Beiträge zur portugiesischen Volkskunde*, Hamburg, ried. in Reinhardt Krüger (a cura di), 2001, “Zur portugiesischen Gebärdensprache”, pp. 33-56

Laura Vanelli, 2014, *Nota linguistica*, in Leo Spitzer, *Lettere di prigionieri di guerra italiani, 1915-1918*, Bollati Boringhieri, Torino, pp. 295-306

Adolf Lukas Vischer, 1918, *Die Stacheldraht-Krankheit. Beiträge zur Psychologie der Übergangszeit*, Rascher, Zürich

Wilhelm Von Humboldt, 1838, “*Einleitung*”, in *Über die Kawi-Sprache auf der Insel Java*, ried. in *Schriften zur Sprache*, 1995, Reclam, Stuttgart, pp. 30-203

Bernard Waldenfels, 2004, *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Suhrkamp, Berlin

Susanne Ziegler, 2000, *Die akustischen Sammlungen: Historische Tondokumente in Phonogramm-archiv und im Lautarchiv*, in *Theater der Natur und Kunst*, ed. Bredekamp-Brüning-Weber, Henschel, Berlin, pp. 197-206

Susanne Ziegler, 2006, *Die Wachszyylinder des Berliner Phonogramm-Archivs*, Ethnologisches Museum, Berlin

IGNAZIO MACCHIARELLA

La forza del suono



**Registrazione su disco di un brano cantato e recitato
dal prigioniero Salvatore Cotroneo, *Lautarchiv***

I materiali presentati in questo volume si prestano a molteplici letture e interpretazioni in considerazione delle vicende straordinarie – nel senso pieno dell’aggettivo – di cui sono l’esito. Si tratta di documenti quanto mai preziosi anche al di là dei contenuti (ossia di ciò che viene cantato, recitato, raccontato, trascritto e così via) per l’immediata potenza evocativa e rappresentativa della traccia acustica. Una traccia che ripropone, per quanto permesso dalla tecnologia, la singolarità di eventi performativi che hanno avuto luogo circa un secolo fa in un contesto di interazioni fortemente autoritarie fra i protagonisti, gerarchizzate e coercitive. Tali eventi si possono solo vagamente immaginare come interazioni fra vari protagonisti dei due versanti, quello degli studiosi tedeschi e quello dei prigionieri italiani, con di erente intenzionalità e diversi coinvolgimenti sul piano razionale ed emotivo. Se i primi determinavano lo spazio e il tempo della performance ai secondi, ai prigionieri italiani, toccava il compito di dare sostanza sonora all’incontro.

Occasionali istantanee sonore

Se le circostanze in cui una registrazione viene realizzata hanno sempre una in uenza rilevante sulla qualità dell’esito sonoro, nel caso qui in questione tale in uenza risulta determinante. Lo scenario disforico, quanto mai atroce e angosciante di un campo di prigionia, non può non avere condizionato ogni aspetto dei singoli atti performativi, ciò anche nei numerosi casi in cui, come vedremo, i contenuti consistono di espressioni giocose, ironiche, divertenti.

Pur tenendo conto delle intenzionalità e degli obiettivi di Carl Stumpf¹ e Wilhelm Doegen, di Hermann Urtel, Georg Sch nemann e degli altri collaboratori della *Phonographische Kommission*, le singole tracce vanno innanzi tutto considerate nella loro sostanza di singolari *flash* sonori, di occasionali e circoscritte ssazioni di eventi performativi unici e irripetibili al pari di qualunque altro avvenimento sonoro. Eventi non spontanei, richiesti - o forse imposti - dagli studiosi tedeschi in un contesto situazionale che di sicuro non favoriva o incoraggiava il fare musica o la narrazione, e di cui il solco dei cilindri di cera o dei dischi Berliner garantisce solo una parziale e soggettiva ra gurazione. Eventi che risentivano della non familiarità degli apparecchi di registrazione/riproduzione sonora da cui deriva un valore perentorio a ciascun suono inciso – un aspetto che va sempre tenuto presente nella fruizione dei materiali riportati nei CD allegati.

Va nel contempo considerato che, in quanto appositamente costruite per essere depositate in un archivio, le tracce acustiche qui in questione rivelano premeditadamente

¹ Il nome di Carl Stumpf è rinomato in etnomusicologia soprattutto in quanto tra i “padri” fondatori della musicologia comparata (*vergleichende Musikwissenschaft*) antecedente per vari aspetti della moderna disciplina: si veda Rice (2014: 17) nonché Leydi (2008: 35-96).

un fondo di artisticità (Lange 2017: 48-50). Esse, soprattutto, risultano funzionali al particolare concetto di scientificità della musicologia comparata e della linguistica tedesca basato su procedure di registrazione continuamente verificabili attraverso la scrittura, con un approccio imperniato sul valore euristico della comparazione.² Ciascuna traccia viene quindi concepita per costituire l'elemento di un campionario di monumenti sonori, monumenti in realtà paradossali visto il carattere ephemerico della musica e del suono verbale e il necessario loro svolgersi nel tempo.³ Alla base di tutta l'operazione traspare un orientamento grosso modo mono-culturalista, ossia (semplificando molto) l'idea propria degli studi romantici secondo cui in ogni territorio insista una specifica cultura identitaria e condivisa egualmente da tutti gli abitanti, così che il repertorio di canti o formalizzati orali di un singolo esponente corrisponde sostanzialmente a quello della sua comunità. Ogni traccia, pertanto, era verisimilmente pensata come rappresentativa almeno dell'area geo-culturale di provenienza del suo esecutore. In tale prospettiva gli studiosi della *Kommission* tendono evidentemente a diversificare la provenienza dei militari italiani, cercando, forse senza riuscirci, di avere almeno un rappresentante per regione.⁴ In realtà già alcune delle stesse tracce sonore palesano dinamiche diverse e complesse linee di circolazione di canti e formalizzati orali che contraddicono le basi monoculturaliste.

Con tali premesse, è impossibile immaginare se sul versante degli studiosi tedeschi vi sia stata una qualche attenzione verso la musicalità dei prigionieri al di là delle finalità della documentazione e quindi se in qualche modo l'interazione richiesta dalla costruzione dell'evento sonoro abbia avuto anche una qualche rilevanza sul piano umano.

Sul versante dei prigionieri italiani non si hanno notizie su come il contributo all'iniziativa sia stato vissuto, se con accondiscendenza, impegno, partecipazione e così via. Si può ipotizzare che per la stragrande maggioranza dei nostri militari (forse per

2 La bibliografia sull'impostazione scientifica della *vergleichende Musikwissenschaft* è ben ampia: il lettore italiano potrà partire da Leydi 1991. Per quanto riguarda lo specifico dell'uso della registrazione si veda tra l'altro Scheer 2010; Ziegler 2001; Lange 2017/b; più in generale, sul background dell'impegno antropologico dei tedeschi durante la guerra cfr. Evans 2010. Va osservato che alcune scelte metodologiche erano suggerite/imposte dai limiti della tecnologia del tempo (Katz 2004). Tra queste la necessità di registrare il diapason (tarato a 435Hz) alla fine di ogni traccia al fine di controllare la regolarità dello scorrimento della registrazione e quindi l'altezza assoluta dei suoi incisi. Tale espediente, in realtà, non è sistematicamente messo in atto nel *corpus* qui in questione.

3 Sull'argomento v'è un'ampia bibliografia specialistica per la quale si può partire da Macchiarella 2016/c mentre per lo specifico delle registrazioni nei campi di prigionia è indispensabile Lange 2017. Ai "non addetti ai lavori" suggerisco la lettura di Cook 2005.

4 Sul tema, e in generale sull'impianto degli approcci dell'epoca esiste una ricca bibliografia antropologica (entro cui segnalo Dei 2016). Per lo specifico musicologico, l'inconsistenza di tale prospettiva è ampiamente dimostrata (come punto di partenza si veda Rice 2014). Segnalo *en passant* che l'idea monoculturalista continua ancora oggi a circolare troppo, sulla scorta dei pericolosi essenzialismi emergenti in varie parti del nostro continente e del mondo.

tutti) possa esser stata la prima volta davanti all'imbuto di un fonografo o grammofo-
no e che ciò abbia suscitato inedite emotività, forse imbarazzi o di denze. Qualcosa
in proposito traspare in alcuni casi e se ne parlerà nel dettaglio più avanti.⁵

Le registrazioni nel complesso presentano una assai rilevante varietà di esiti sonori
cui corrisponde un altrettanto ampio ventaglio di vocalità di erenti. Vocalità alterate
e spesso disturbate all'ascolto, ciascuna delle quali, comunque sia, rivela una sua speci-
ca individualità, sebbene oltraggiata dalla situazione nella quale si rivela. Al di là
di ciò che viene cantato/recitato,⁶ ogni traccia acustica (benché, si potrebbe dire, *Low
fidelity*), è infatti la manifestazione di un esecutore con le sue particolarità timbriche,
date dalla composizione degli organi fonatori e le sue speci cità nei modi d'uso di tali
organi, nella qualità della propria emissione, padroneggiata con maggiore o minore
consapevolezza – ad eccezione di quattro incisioni a più voci dove invece si rivelano
particolari giochi di interazione reciproca alquanto signi cativi.

Nessuna delle esecuzioni incisa nei CD allegati (così come in generale qualsiasi altra
performance musicale) si deve perciò considerare improvvisata in senso letterale.

Lungi dal costituire una meccanica e anodina riproduzione di una melodia, di un
racconto, di una frase dialettale eccetera, ciascuna traccia è infatti testimonianza di
un gesto sonoro individuale ed esclusivo in cui certamente (anche perché non potrebb-
e essere altrimenti) vi sono stati elementi di caratterizzazione personale, più o meno
ricercati ed elaborati, relativi all'andamento musicale e/o al *sound*, al colore del suono.
In questa prospettiva, perciò, le registrazioni della *Preußische Phonographische Kommis-
sion* valgono innanzi tutto come rappresentazione delle unicità dei singoli esecutori,
ciascuno con il proprio bagaglio culturale, con la propria dimestichezza con la pratica
del canto o del racconto e quindi con la propria musicalità, intesa come capacità di
produrre e dare senso alla musica. Una dimensione individuale che, come vedremo
più avanti, tratteggia delle concrete gure umane in maniera ben diversa rispetto
a quanto le testimonianze letterarie del tempo siano capaci di fare, con una forza
simbolica non esprimibile a parole.

In quanto gesti sonori individuali, le diverse esecuzioni qui presentate non possono
avere il valore di attestazioni emblematiche della 'musica popolare' (o 'tradizionale'
che dir si voglia) e/o della cultura linguistica di una regione italiana, di una zona,
di un singolo paese, dei parlanti di un dato dialetto e così via. Certo il background
culturale di ciascun militare ha avuto una importanza decisiva nel caso in questione
poiché è in base ad esso che la registrazione ha avuto luogo. E sicuramente tutte le
esecuzioni qui riportate fanno riferimento a materiali all'epoca circolanti oralmente
nelle aree di provenienza dei relativi interpreti – una circolazione di cui le pagine

5 Come gli storici sanno bene, la situazione dei prigionieri italiani nei campi di prigionia tedeschi era
molto di cile, peggiore rispetto a quella di militari di altre nazioni, tanto che si parla di più di centomila
morti durante la detenzione. Tra l'altro vedi Procacci 2016.

6 Utilizzo per comodità la distinzione cantato/recitato/parlato sapendo quanto essa non sia de nibile con
esattezza e non abbia valore tassonomico: cfr. Giannattasio 2005.

seguenti daranno conto, caso per caso, per quanto è stato possibile ricavare con gli strumenti della etnomusicologia storica. Tuttavia, sarebbe oltremodo errato concettualmente dare valore paradigmatico ad una traccia melodica, realizzarne, per esempio, una trascrizione su pentagramma ritenendo che questa possa rappresentare un “brano musicale” popolare (o tradizionale che dir si voglia) dell’epoca.

Tra l’altro, bisogna tener conto che, per quanto ne possiamo sapere, la pratica musicale della “gente comune” del tempo si basava su un’idea di “brano musicale” diversa rispetto alla nostra. Mancava cioè qualcosa di corrispondente alla nostra esperienza di repertorio come raccolta di “brani/oggetto” che esistono anche quando non vengono eseguiti, consistendo di suoni con un inizio, una fine e uno svolgimento interno pressati e da riproporre ogni volta allo stesso modo - così com’è nel nostro sentire comune in cui tale idea di brano è il cardine della definizione musicale nei massmedia.⁷ Nella consapevolezza dei nostri militari (ma in generale di un uomo e di una donna del tempo, senza studi musicali d’accademia) la musica era imprescindibilmente connessa con la performance, costituiva l’esito di virtualità condivise che prendevano consistenza solo attraverso l’atto esecutivo. Una canzone, qualunque fosse la sua provenienza (e questo vale anche nel caso in cui vengono chiamate in causa delle canzoni di cui si conosce l’autore del testo e/o della musica), costituiva una sorta di canovaccio, qualcosa di analogo ad uno *script* teatrale che si concretizzava *solamente* nella realtà dell’*hic et nunc* dell’esecuzione (Cook 2013: 249 sgg). Ogni prigioniero, dobbiamo pensare, padroneggiava più tracce musicali di questo tipo, associate a comportamenti della voce e del corpo, spesso previsti per scenari diversi della vita sociale: il tutto in una fondamentale prospettiva multimusicale dal momento che ciascuno era in grado di ascoltare e di districarsi fra più tipologie musicali, comprendendo espressioni ritenute della “propria comunità” con altre pensate come esterne ad essa. Una essenziale dimensione performativa del fare musica che è andata via via perdendosi con lo sviluppo delle tecnologie di registrazione/riproduzione sonora e di cui, per singolare paradosso, proprio quelle tecnologie, ai primordi della loro storia, ci offrono uno squarcio decisamente significativo.

All’anomalo scenario esecutivo si possono genericamente imputare certi elementi sonori che lasciano pensare a incertezze e imprecisioni esecutive, al di là dell’inevitabile componente di imprevedibilità e casualità che rientra comunque in qualsiasi atto performativo. La documentazione a disposizione, tuttavia, è troppo esigua per definire, almeno con una certa approssimazione, quali tratti sonori siano da attribuire direttamente all’incidenza del dato contestuale - e, come si vedrà, alcune presumibili inesattezze esecutive potrebbero invece essere tratti consapevolmente inseriti nell’esecuzione. Tra l’altro già ad un primo ascolto si riscontra nei differenti pro li

7 Come è noto questa idea di brano musicale si afferma nell’ambito della musica d’arte, ramorandosi dal XIX secolo in poi, mentre nel campo della musica globalmente detta popular si afferma con la definizione commerciale (se ne vedrà tra poco un esempio concreto). Sull’argomento, per i non addetti ai lavori rinvio a Cook 2005, mentre in chiave etnomusicologica si può partire da Macchiarella 2017/a.

melodici la presenza - non casuale ma ripetuta all'interno di un singolo brano - di intervalli più o meno largamente divergenti rispetto a quelli della scala temperata. Una variabilità oggi normalmente sconosciuta in quanto andata progressivamente perdendosi anch'essa, nel corso del Novecento, a causa dell'effetto omologante dovuto all'esposizione agli apparati di riproduzione sonora e soprattutto dei mezzi di comunicazione di massa (Katz 2004).

Nel peculiare intreccio fra, da un lato, la tendenza alla sistematicità dei “raccoltori” tedeschi, tesa (almeno apparentemente) a basare su un supporto materiale e dunque portare fuori dello scorrere ordinario del tempo (Katz 2004: 22-25), delle sequenze di suoni, e dall'altro lato, l'ineludibile impronta personale lasciata da ogni singolo esecutore in azione, risiede il fascino tutto speciale dei materiali qui in questione, il senso profondo della loro unicità, l'essenza del loro valore documentale e di testimonianza. Un intreccio certamente non paritetico (ma del resto nella ricerca etnomusicologica *ante litteram* di quel tempo lo squilibrio fra ricercatore/esecutore era ben marcato e orientato a vantaggio del primo) nel cui esito sonoro si riscontra l'agire di tutti i protagonisti, non solo delle voci dei prigionieri italiani – del resto applicando il concetto etnomusicologico di *musiking* (Small 1998), si può ben dire che anche i “raccoltori” tedeschi sono stati concretamente attori della performance basata sui supporti di cera e nel suono che noi ascoltiamo c'è anche la loro presenza.

Nel rispetto dell'impostazione del volume, rinviando alla puntuale presentazione storico culturale dei materiali proposta nelle pagine precedenti da Emilio Tamburini (e alle fondamentali considerazioni generali di Lange 2017/a), le pagine seguenti vogliono proporre alcune riflessioni preliminari e introduttive in chiave etnomusicologica sui materiali del *corpus*. Tali riflessioni riguardano sia l'articolazione dei suoni percepibile all'ascolto sia le tipologie di espressioni vocali cui ciascuna esecuzione si può rapportare. Si tratta di un primo contributo “urgente”, orientativo e necessariamente parziale che andrà sviluppato con ulteriori ricerche preferibilmente a carattere interdisciplinare.⁸

Preciso che le trascrizioni musicali, dati i noti limiti della scrittura su pentagramma, non hanno valore oggettivo, ossia non possono costituire una fedele riproduzione del dato sonoro (Macchiarella 2000). Non si tratta nemmeno di contributi analitici (per i quali rinvio ad un prossimo lavoro) ma soltanto di brevi schematizzazioni sommarie al solo fine di focalizzare l'attenzione su certi aspetti formali evidenziati nella trattazione. Nel caso di alcune intonazioni di particolare rilievo ho fatto ricorso ad una

8 Tra l'altro Emilio Tamburini ha avviato una indagine “su campo” in tutta Italia, raccogliendo informazioni sui singoli soldati/prigionieri direttamente dalle voci dei familiari ed eredi di ciascuno di loro, un lavoro che promette indicazioni rilevanti anche sullo specifico musicale, come si vedrà più avanti.

rudimentale rappresentazione computerizzata delle linee melodiche con ricorso al software *Tony a tool for melody transcription* (<https://code.soundsoftware.ac.uk/projects/tony>).⁹

Le trascrizioni dei testi verbali sono state realizzate esclusivamente come supporto alla descrizione/interpretazione delle strutture melodiche dei diversi canti presi in considerazione: non si tratta dunque di operazioni analitiche realizzate con i criteri della linguistica per le quali saranno necessarie altre competenze in campo. I canti che non hanno un titolo riconosciuto vengono denominati sulla base dell'incipit della traccia sonora che li documenta, secondo quanto precisato nell'*Indice dei materiali*. Per quasi tutte le tracce musicali del *Lautarchiv* è sottinteso il riferimento alle informazioni contenute nei materiali cartacei realizzati dagli studiosi tedeschi e riprodotti nel CD 4 allegato al volume – in particolare alle varie trascrizioni, fonetiche e non, dei testi verbali e a quelle realizzate dagli stessi esecutori.¹⁰

Varie tipologie musicali

Le registrazioni dei prigionieri italiani sono per la stragrande maggioranza dei casi costituite da esecuzioni monodiche. Solo quattro tracce (CD 1, tracce 69-72) contengono di espressioni a più voci. Impossibile sapere se una tale preponderanza sia dipesa da scelte o preferenze di chi ha realizzato le registrazioni o da altre motivazioni.¹¹ Tra l'altro, come si vedrà più avanti, alcuni dei canti proposti in versione monodica sono noti anche per essere eseguiti a più voci, spesso in forma polifonica. Allo stesso modo non abbiamo indicazioni precise circa le modalità di selezione dei canti incisi da ciascun prigioniero. Non si conosce, ad esempio, se ogni soldato abbia potuto scegliere liberamente cosa eseguire o se vi siano state delle richieste da parte degli studiosi, alla maniera di quanto realizzato sul versante linguistico con *La parabola*.

9 La tabella degli Hz a sinistra orienta la collocazione in valore assoluto dei tracciati, mentre la grafica, richiamando una tastiera, facilita l'individuazione delle note. Dove possibile è stata verificata l'effettiva taratura a 435Hz della registrazione.

10 Per la compilazione delle pagine seguenti ho beneficiato di suggerimenti, indicazioni sulle melodie e sui testi verbali da parte vari colleghi (e amici) specialisti nello studio di pratiche musicali di uso in diverse zone d'Italia. Il contributo di ciascuno è di volta in volta specificato. Nel caso il lettore riscontrasse imprecisioni nelle trascrizioni delle melodie e dei testi e nei riferimenti tipologici la responsabilità è comunque dello scrivente: per eventuali segnalazioni o altro è a disposizione la mail <i.macchiarella@gmail.com>. Grazie in anticipo!

11 Si possono escludere motivazioni tecniche. È pur vero che gli strumenti del tempo, non all'elettrificazione del suono e l'invenzione del microfono, non riuscivano a registrare in maniera adeguata una esecuzione polifonica – sia vocale che strumentale – e dunque ciò poteva scoraggiare l'attenzione verso questo tipo di espressione musicale. Tuttavia altri corpora di registrazioni realizzati nello stesso contesto e relativi a prigionieri georgiani, dell'Est Europa o di altre nazioni contengono numerose registrazioni polifoniche, benché sovente di ascolto non chiaro (cfr. Ziegler 2012) Tornerò oltre sull'argomento.

la del figliol prodigo (Scheer 2010). Difficile, in realtà, pensare che i raccoglitori tedeschi abbiano espressamente richiesto a ciascuno dei soldati di eseguire uno specifico canto o una data tipologia di esecutiva. La varietà delle strutture musicali è infatti tale da far ipotizzare che i nostri prigionieri siano stati sollecitati a proporre qualcosa a proprio piacimento, con il vincolo del testo dialettale.

Nel complesso si possono individuare quarantacinque canti diversi e di diversa estensione, alcuni dei quali costituiti solo da brevi frammenti. Gli esecutori sono venti, provenienti da tredici regioni - Calabria, Campania, Friuli,¹² Lazio, Liguria, Lombardia, Piemonte, Puglia, Sardegna, Sicilia, Toscana, Umbria, Veneto - più un esponente della minoranza *arbëresh* del Molise.

In alcuni casi si hanno più esecuzioni di uno stesso canto ad opera del medesimo prigioniero, eventualmente registrate in giorni diversi ad opera delle due *equipe* di ricerca. In nessun caso uno stesso canto viene eseguito da cantori diversi. Fra i materiali del *Lautarchiv* si trova qualche sezione di canto ripetuta più volte, non si sa se a richiesta dell'esecutore o dell'operatore tedesco. Non si riscontrano comunque brusche interruzioni della registrazione.

In un paio di tracce si percepiscono alcune parole pronunciate dal cantore verosimilmente a commento della propria performance: di esse, tuttavia, non si comprende mai con certezza il senso. Del resto si deve ipotizzare che i nostri prigionieri non si siano solamente limitati a cantare, raccontare una storia o proporre una sequenza di frasi, ma che abbiano in qualche modo presentato e introdotto la propria performance, magari commentandola al termine. Qualche elemento in tal senso si può cogliere nei materiali cartacei (riprodotti nel CD 4), talvolta “tra le righe” di quanto è scritto, giammai nei documenti sonori.

La durata della maggior parte delle tracce audio varia dai venticinque-trenta secondi al minuto, minuto e 10 secondi. Solo quattro documenti - tra cui, di rilievo è il canto a più voci «Il general Cadorna se n'è sortito pazzo» (CD 1, traccia 67) - superano i due minuti e mezzo, con una articolazione in un numero consistente di strofe. Quasi tutti i canti compresi nel *corpus* sono conosciuti per altre vie, sia perché rapportabili a canzoni d'autore databili ai primi anni del Novecento, sia perché riscontrabili in varie raccolte demologiche o altre fonti scritte dello stesso periodo oppure di epoche di poco successive. Alcuni canti, in particolare, vengono ancora oggi comunemente eseguiti entro i contesti sociali più disparati in virtù di processi di trasmissione orale (o meglio di oralità secondaria – Molino 2005) che, ovviamente, sono ben diversi da quelli da cui scaturivano le esecuzioni qui in questione (vedi oltre).

¹² Va segnalato che le registrazioni di militari friulani (sia canti sia narrazioni), riversati in analogico da copie in dischi in ceralacca della Humboldt-Universität, sono contenuti in un CD allegato a Rossi 2015.

Non sempre tali contesti attuali sono documentati nelle stesse aree di provenienza dei rispettivi esecutori qui in questione.

Per la maggior parte delle espressioni della tradizione orale il riscontro nelle raccolte demologiche riguarda soprattutto il testo verbale. Come è noto, gli studiosi italiani di fine Ottocento-inizio Novecento erano esclusivamente (o quasi) interessati al testo poetico di un canto, trascurando ogni attenzione verso le modalità e i contesti esecutivi, oltre che gli aspetti propriamente musicali (Leydi 1991).

In generale i contenuti dei testi verbali non rivelano specifici argomenti che si possano rapportare in maniera univoca alle condizioni della prigionia. Solo in pochi casi, dei piccoli particolari dell'esecuzione, verosimilmente estemporanei, sembrano alludere alla fame e al cibo. Allo stesso modo assente è la tematica della guerra e della vita militare nel suo complesso ed anche i tre canti a più voci che la tirano in ballo riguardano piuttosto la particolare gura dell'imboscato (vedi oltre). Tale assenza potrebbe essere senz'altro letta come il frutto di proibizioni da parte degli studiosi tedeschi nel solco dell'operazione di costruzione di (pseudo) monumenti musicali cui si accennava in precedenza.

Per il resto si trova la consueta varietà di tematiche di un *corpus* disomogeneo quale quello in questione, dai temi amorosi, alle storie di vita, alle immagini liriche, avventure fantasiose, giochi di parole e così via. Non mancano, anzi si può dire abbondano, paradossalmente dato il contesto esecutivo, canti con testo ironico o umoristico, doppi sensi a sfondo sessuale o testi derisori verso il genere femminile. Si tratta di un campionario di espressioni musicali solitamente connesso con la vita di caserma e l'espresività militare, la cui presenza fra le registrazioni della *Kommission* razza l'ipotesi che la scelta dei brani da cantare sia stata presa direttamente dai singoli prigionieri. Tale tipo di espressioni era all'epoca (ed è ancora oggi) poco considerato, quando non apertamente disprezzato dagli studiosi, a partire dagli stessi compilatori delle prime raccolte di "canti di guerra" intrise di retorica epico-trionfalistica.¹³ In tali raccolte (e più in generale nella ricca produzione editoriale sull'argomento) si ritrovano solo pochi dei canti qui riportati, un dato significativo da approfondire in altra sede.

Una analoga variabilità si riscontra anche a proposito dello specifico musicale, che spazia da espressioni esclusive (ossia riservate a esecutori in possesso di apposite capacità esecutive) a forme inclusive, aperte alla più larga partecipazione, da strutture melodiche comprese entro ambiti ristretti, con prevalenza di fraseggi per gradi continui, ad altre che vanno ben oltre l'ottava, con ampi salti melodici, da canti con andamento sillabico (una nota per sillaba) a melodie riccamente ornate, e così via.

13 Così ad esempio Giulio Fara (1920: 214) definisce tali materiali con l'epiteto di canzonacce «dai versi talvolta osceni, e dalle melodie sempre volgari ...» mentre Cesare Caravaglios (1933: 8) usa il termine «canti popolarizzati» in quanto non sono «di spirito e di creazione collettiva» ma «pur cantate al fronte [...] sono invece il prodotto di un singolo».

Grande risalto ha altresì la pluralità dei timbri e colori dell'emissione vocale che nel caso di alcuni prigionieri pare essere il frutto di una ricercata impostazione.

Per quattordici canzoni, oltre alla versione (o alle versioni) cantata(e), si trovano anche delle tracce audio costituite dalla recitazione dei testi verbali. Tale evenienza è frutto ovviamente del preminente interesse linguistico della raccolta e rientra nel piano di scientificità alla base dell'azione degli studiosi tedeschi, di cui si è detto in apertura. Dal punto di vista sonoro queste recitazioni risultano nel complesso piuttosto didascaliche e relativamente poco personalizzate, segno forse che gli stessi esecutori ne avvertivano l'artificialità dal momento che nel comune far musica (al di fuori dall'accademia) testo e musica di norma non vanno scissi e non sono previsti scenari per l'esecuzione dell'uno senza l'altra (e viceversa).¹⁴ In alcuni casi si hanno solo le versioni recitate e mancano le intonazioni melodiche, in altri vi sono dei testi trascritti su carta ma non cantati.

All'interno del *corpus* si trovano esecuzioni che si possono correlare con canzoni d'autore, composte e pubblicate a stampa ed espressioni rapportabili al mondo della trasmissione/tradizione orale. Tale distinzione è oggi significativa in quanto delinea due diversi "mondi musicali" caratterizzati da differenti meccanismi di elaborazione/circolazione dei materiali, benché non reciprocamente impermeabili. Per i nostri prigionieri (e più in generale per l'idea del fare musica della loro epoca) si può pensare che tale distinzione non avesse particolare importanza. Del resto nelle situazioni esecutive non formalizzate – come, in un dei conti, si debbono considerare anche quelle qui in questione – l'origine e la provenienza di un canto non hanno, di norma, particolare rilievo. Inoltre è da presumere che anche le canzoni d'autore siano state apprese/trasmesse oralmente dagli stessi prigionieri e non certo attraverso la lettura di spartiti o fonti scritte di qualche tipo, né mediante il ricorso al fonografo o grammofo, dal momento che ben poche delle canzoni d'autore qui in questione erano state incise prima dello scoppio della guerra.

Solo di poche registrazioni non è stato possibile trovare dei riscontri nei cataloghi delle canzoni d'autore o nella letteratura sui canti di tradizione orale o in altre fonti. Alcune di queste registrazioni presentano delle caratteristiche che fanno pensare a processi di adattamento di canzoni d'autore del tempo, altre a pratiche di canto della tradizione orale dalla circolazione limitata e di cui non sono rimaste tracce.

¹⁴ Sul rapporto testo/musica nel comune far musica, fuori dall'accademia, si può partire dalle note basilari di Molino 2005.

Canzoni d'autore

Come è noto, ai primi del Novecento non esisteva una vera e propria “canzone italiana”, nell’accezione dei *popular music studies* (Liperi 2016). Le principali città ospitavano comunque una produzione, per così dire, di consumo, frutto dell’opera di compositori e interpreti professionisti e destinata ai contesti, pubblici e privati, dell’intrattenimento musicale cittadino. Il centro più importante di tale produzione era sicuramente Napoli, sede di una vera e propria industria musicale, con un fiorire vertiginoso di pubblicazioni di spartiti, fogli volanti e dischi e di varie iniziative ad opera di editori specializzati, destinato ad esercitare una profonda influenza sulla storia della canzone in Italia, dalla seconda metà del XIX secolo e almeno fino a metà Novecento (Vacca 2013).

Per un ragazzo del capoluogo partenopeo le canzoni d’autore proposte dagli stabilimenti musicali cittadini dovevano risultare decisamente familiari. Connesse emblematicamente con la celebre festa di Piedigrotta, erano spesso di use e rese popolari dalla categoria dei posteggiatori – specie di suonatori itineranti specialisti nell’intrattenimento urbano, dai concerti nei *café chantant* alle performance per le strade, alla pratica musicale nelle situazioni di ritrovo collettivo e così via. (Vacca 2013, Scialò 2010). Uno scenario musicale speciale, segnato da un «costante plurilinguismo in cui è assai difficile stabilire i diversi livelli di produzione (colto, semi-colto e popolare) e isolare le diverse matrici musicali che ne influenzano il linguaggio (musica colta, romanza da salotto, musica d’uso per il ballo, musica di tradizione orale ecc.)» (Di Mauro 2010:134).

Sono almeno sei le tracce audio riconducibili con certezza a brani d’autore, più o meno famosi all’epoca, ma è possibile che il numero sia maggiore in quanto altre intonazioni, di cui si parlerà più avanti, hanno le caratteristiche della canzone d’autore benché non se ne sia trovata la fonte.

CANZONI NAPOLETANE

La canzone probabilmente più famosa è quella proposta da Vincenzo Ravellino in tre tracce del *Lautarchiv*: si tratta de *O quatt’ e maggio*, versi e musica di Armando Gill (nome d’arte di Michele Testa), un vero e proprio successo del tempo, pubblicata ed incisa su disco dallo stesso autore per la prima volta il 4 gennaio 1917.¹⁵ È così possibile dunque che Ravellino abbia appreso la canzone da tale disco, ma non è escluso che egli l’abbia imparata grazie anche ad ascolti dal vivo - tra l’altro, lo stesso Armando Gill aveva una propria compagnia teatral-musicale con la quale metteva in scena

15 Incisione per l’etichetta Phontype, matricola 1702 (Pesce 1999:98). Online è reperibile una incisione del 1918 <https://www.youtube.com/watch?v=7HTR9N9YKCQ> (verificato 14 luglio 2018). Ringrazio Raffaele Di Mauro per avermi indicato le fonti delle tracce audio delle canzoni napoletane e per altre indicazioni sui relativi contesti esecutivi.

le sue canzoni, di cui spesso scriveva parole e musica, in riviste famose e di grande successo, una delle quali, del 1918, riprende per l'appunto il titolo dalla canzone in questione.

O quatt' 'e maggio ha ancora oggi una certa circolazione e si trova in varie antologie discografiche. Portata alla notorietà nel corso del Novecento da interpretazioni di cantanti famosi come Giacomo Rondinella, fa riferimento alla data del quattro maggio

giorno in cui – ‘secondo la tradizione’ - gli affittuari dovevano pagare la pigione ai proprietari e venivano cacciati via nel caso non fossero in grado di ottemperare agli accordi.

Nella versione originale la canzone si articola in tre strofe con ritornello. Nella prima strofa il protagonista si rassegna alla perdita di un negozio di cui non può pagare l'affitto, nella seconda alla perdita di una casa per lo stesso motivo, nella terza alla perdita di una donna che vuole brillanti e non si accontenta di quanto non ad allora ricevuto. Ogni strofa comprende un ritornello assai efficace, di grande cantabilità, con parole di immediato impatto: «core fatte curaggio/ sta vita è nu passaggio /.../ Che nce penzammo a

affitto/ si 'o munno accusci va!». Parole che certamente potevano avere un particolare effetto per il nostro prigioniero, e si potrebbe pensare che proprio tale ritornello sia stato il motivo della sua scelta. Egli non propone una versione integrale della canzone ma due frammenti intonati – sia pure parzialmente – di una trentina di secondi ciascuno (CD 1, traccia 56 e 57), con una strofa/

ritornello ciascuno, cui segue (CD 1, traccia 58) la registrazione della recitazione di tutto il brano per una durata di circa un minuto.

La prima incisione propone la terza strofa/ritornello della canzone originale con poche variazioni/aggiustamenti nel testo verbale. Ravellino intona solo la quartina iniziale, recitando il seguito della strofa, ritornello compreso. Nella seconda traccia, invece, egli esegue la seconda strofa dell'originale, intonando i primi quattro versi, recitando i quattro successivi, riprendendo il canto nei due versi che introducono il ritornello, il quale viene integralmente intonato. Anche in questo caso le differenze rispetto al testo verbale a stampa sono relativamente poche e imputabili alla realtà della situazione esecutiva. Va osservato che in varie incisioni discografiche successive della canzone (compresa quella di Giacomo Rondinella del 1953) la parte centrale

Edizioni GILL Cen. 20

'E quatt' 'e maggio

Versi e musica di A. GILL (M. TESTA)

I

E tenevo na bella putechella
 Ch'avevo fatto tanto p' accumb,
 Soglia 'e marro, lunnone, musticella,
 Nce saceva ch'ella poco pe campà
 Van' o patrone 'e casa
 Dice: a monata è poca --
 Mettete 'a si loca
 E 'na ne parliamme cchì!

E aggio lassato chella putechella,
 Speranno 'e ne trava 'nta cchì bella.

Core fatte curaggio,
 Sta vita è nu passaggio,
 Facimencillo chistu quatt' 'e maggio
 Che nce penzammo a fin
 Si 'o munno accusci va!

II

E tenevo na bella casarella
 C' 'o stanz' 'e letto e camera 'e mangi,
 N' caccina, nu muer' e fuggarella,
 N'ceve' int' o grillaggio pe l' ena
 Arriva l'astore.

Dice: a mensa è poca --
 Mettete 'a si loca
 E 'na ne parliamme cchì!
 E aggio lassato chella casarella,
 Speranno 'e ne trava 'nta cchì bella.

Core fatte curaggio,
 Sta vita è nu passaggio,
 Facimencillo 'e sicunde quatt' 'e maggio
 Che nce penzammo a fin
 Si 'o munno accusci va!

III

E tenevo na bella ammannata
 C'avevo fatto tanto p' o spah...
 Ma che sacco ch'è 'o fiammo scucata
 N'ce 'o ch'è da la ch'era 'n anno la,
 Firenze, 'a rosa scupita --
 M' 'a decra felice,
 L'è 'o e brillante e dice
 Ca mancho minne sb...
 E nu l'èno par' a casa e bonare
 E me ne tro' 'a mata cchì sacera
 Core fatte curaggio,
 Sta vita è nu passaggio,
 Facimencillo sta terzo quatt' 'e maggio
 Che nce penzammo a fin
 Si 'o munno accusci va!

È proibito di ristampare nelle Opere di proprietà dell'Autore A. GILL altri versi, che non sono quelli originali. Per i ristampatori si procederà a norma di legge.

Proprietà dell'Autore per 1918. I passi
 A. FERRARO GILL (M. TESTA) - NAPOLI

Tutti i diritti di esecuzione, riproduzione, traduzione, **GUSTAVO TESTA**

Per acquisti, vendita, abbonamenti delle Opere, Edizioni G. GILL rivolgersi alla Casa Editrice Edizioni GILL
 Rappresentante GUSTAVO TESTA - S. Giuseppe dei Lombardi, 45 - NAPOLI

Figura 1. *O quatt' 'e maggio*, copiella (foglio volante) (collezione Raffaele Di Mauro)

della strofa viene recitata a mo' di dialogo tra l'esattore e l'attuario dando così enfasi particolare al senso d'ingiustizia per lo sfratto, tema cruciale della composizione. Le due tracce incise da Ravellino fanno pensare che l'uso di tali passaggi recitati esistesse già agli esordi della canzone.

La terza registrazione, quella recitata, ripropone il brano nella successione di strofa/ritornello proposta nelle tracce precedenti (quindi la terza strofa/ritornello relativa alla perdita della donna e la seconda della casa) omettendo così la prima strofa. La linea melodica di Ravellino – almeno per le parti intonate – è grosso modo corrispondente a quella dello spartito. In più punti si percepiscono delle esitazioni che contrastano con la sicurezza nel canto avvertibile nelle parti intonate. Forse nella foga di voler cantare tutto, di raccontare la situazione proposta dalla canzone e arrivare presto al ritornello, il Nostro alterna in maniera concitata la successione cantato/ recitato, con passaggi che si possono considerare delle imprecisioni e non variabili ricercate: è il caso nella seconda traccia (CD1, traccia 57) di una esitazione alla fine del primo verso pare far sì che il verso successivo «c'a stanze'e letto e cammera 'e mangià» (con la stanza da letto e la camera da pranzo) diventi «cu tante lett'e stanze da mangià» (con tanti letti e stanze “da mangiare”). Non va comunque escluso che il Nostro fosse potenzialmente in grado di cantare con maggiore abilità il brano. Per quanto si può ascoltare, infatti, egli dovette avere una consolidata esperienza come cantante, ciò che si può cogliere, per dire, nel frammento del verso del ritornello, nella ricercatezza della variazione agogica delle parole del ritornello «sta vita è nu passaggio».

Lo stesso Vincenzo Ravellino è presente nei materiali del *Phonogramarchiv* con altre due incisioni, entrambe riferibili a canzoni d'autore composte negli stessi anni della guerra. La prima (CD1, traccia 59) ripropone una parte della canzone *Nun te voglio, Cuncettè!*, testo di Giuseppe Capaldo, musica di Vittorio Fassone, pubblicata nel 1916 dalle edizioni La Canzonetta. Il brano è stato presentato alla festa di Piedigrotta e faceva parte del repertorio del celebre cantante Roberto Ciaramella, il quale lo incise il 27 settembre del 1916.¹⁶

Il testo ha carattere satirico, contro “gli usi e le novità” della moda femminile: «Cuncettè non fai per me/ Pecchè fai troppa toilette/ Mo, pari 'na parigina / Cu cappell'e ca velette/ E co' pass 'e da pe-ppè/ Tocca tutt'e nerv'a me»¹⁷ eccetera. Ravellino esegue le prime due stanze, riproponendo quasi fedelmente i versi del testo stampato,

16 Si tratta di un disco Phonotype, matr. 1684 (Pesce 1999: 97). Il brano è stato inciso nel 1918 da Aristide Sigismondi (cantante abruzzese trasferitosi nel 1904 negli Stati Uniti dove ha avuto successo come attore cantante umorista) per le edizioni Columbia New York, destinato alla circolazione presso le comunità degli immigrati napoletani (<https://www.youtube.com/watch?v=sEfRi5wcG38> verificato 13 agosto 2018). Per altro verso, i contenuti del testo si trovano, tra l'altro, in un duetto comico dei personaggi Peppariella e Cuncettella, compreso nella sceneggiata *Santa Lucia Luntana* di Oscar di Maio, composta fra il 1919-1922 (Scialò 2010: 147-151).

17 Concettina non vai bene per me/ perché passi troppo tempo a truccarti/ adesso sembri una parigina/ con il cappello e la veletta/ e con il tuo ancheggiare/ mi fai diventare nervoso.

con l'eccezione del primo verso che sia nel disco che nello spartito è «Nun te voglio Cuncettè» (invece di «Cuncettè non fai per me»). Anche la linea melodica risulta grosso modo corrispondente, mentre tra una stanza e l'altra intona un breve vocalizzo che riprende l'interludio strumentale del disco. Le particolare vivacità del canzone (che sia stata scelta per questo motivo dal nostro prigioniero?) e la (relativa) brillantezza dell'esecuzione, alquanto fedele all'andamento originale paiono rinforzare l'idea che Ravellino avesse una certa dimestichezza con l'atto del cantare.

La sua seconda registrazione del *Phonogramarchiv* (CD1, traccia 60) è senz'altro il documento più originale dell'intero *corpus*. Si tratta infatti dell'esecuzione di un richiamo vocale di venditori ambulanti napoletani inserita in un'opera letteraria di un celebre autore teatrale napoletano dei primi del Novecento, ossia 'O maruzzaro di Ra aele Viviani, datato 1915.

Che si tratti di un richiamo di venditori ambulanti è subito evidente dal testo verbale

Neh, purpetiè!
Te faccio vevere verace 'o brodo
d' 'o purpetiello verace chino 'e pepe!
Guagliò, te ne passe
e 'addore nun 'a siente
d' 'o purpetiello verace chino 'e pepe!

[urlato-distorto]
I' ve vengo 'o pacco...pacco americano!
Accattateve 'e fiere vecchie!
Compa', v' 'a vengo na bona cassetta!

Traduzione: Neh polipo/ Ti faccio bere verace il brodo / del polipo verace pieno di pepe/
 Ragazzo te ne passi/ e l'odore non lo senti /del polipo verace pieno di pepe// Io vengo il pacco
 ... pacco americano!/comprate i ferri vecchi/ Compare ve la vendo una buona cassetta¹⁸

L'esecuzione musicale presenta alcuni evidenti stilemi che alludono a questo tipo di espressione nella tradizione orale. L'attacco raggiunge subito il suono più acuto dell'ambito (Mi_4 crescente di 50 cent circa) presto lasciato per un rapido frammento discendente in cui viene intonata la maggior parte del testo, che termina sulla *finalis*, Si_3 (oscillante fra Do_4 calante di circa 10 cent e Sib_3 circa + 20 cents) nota tenuta e cardine dell'intero percorso melodico.¹⁹

18 Trascrizione e traduzione di Ra aele Di Mauro.

19 In etnomusicologia solitamente si indica come *finalis* il suono conclusivo dell'intero percorso melodico di una esecuzione o di una unità musicale di senso concluso. Tale suono rappresenta il punto di attrazione di una espressione melodica di tradizione orale (Macchiarella 2000).

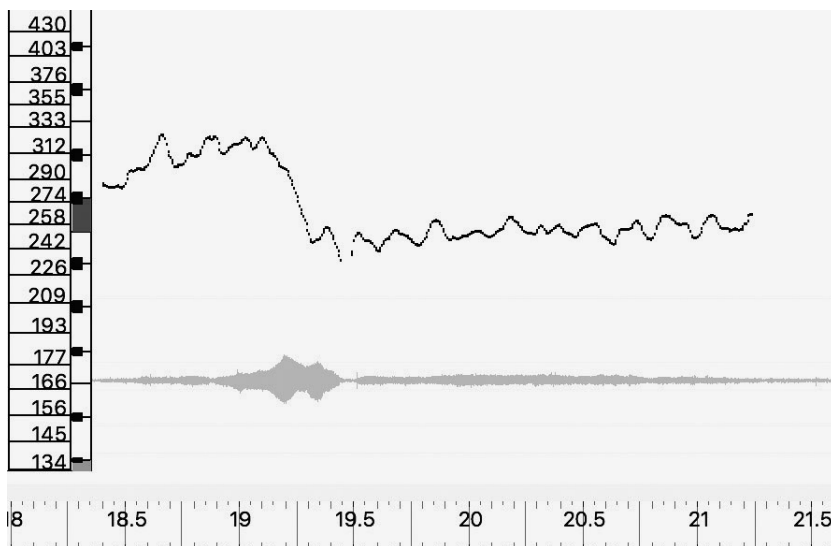


Figura 2. «Neh, purpetiè!» Frammento tracciato delle altezze (in corrispondenza con le parole «chino 'e pepe»).

Alcuni passaggi (vedi alla prima comparsa della formula «purpetiello verace») enfatizzano anche il secondo grado ($\text{Do}\#_4 + 18$ cent circa). Nel corso dell'esecuzione l'intonazione va progressivamente crescendo e la *finalis* sulle parole «chino 'e pepe» raggiunge $\text{Do}_4 + 40$ cents circa.

Tale tipo di percorso musicale è caratteristico delle grida degli ambulanti benché nelle esecuzioni contestuali la nota più acuta si collochi ad una distanza intervallare decisamente più ampia rispetto alla *finalis* e la voce risulti “urlata”. Di ciò doveva avere piena consapevolezza Ravellino il quale, a conclusione della propria incisione, pare voler esemplificare meglio l'effettiva realtà sonora dei richiami dei venditori ambulanti. Così egli attacca un nuovo frammento musicale partendo da Lab_4 (-10 cents circa) per raggiungere con andamento “a terrazza” discendente la *finalis*.²⁰ Tale passaggio risulta tuttavia distorto e poco comprensibile all'ascolto. Dati i limiti della tecnologia dell'epoca la registrazione di un passaggio urlato andava adeguatamente preparata: v'è quindi da pensare che Ravellino possa aver “improvvisato”. Subito dopo la conclusione di tale passaggio si ascolta una voce dire «non ce l'ho fatta» o qualcosa del genere: forse è la voce del prigioniero napoletano o forse, chissà, quella di Urtel.

²⁰ Per comodità espositiva adotto qui la terminologia di Adams 1976.

Nella città di Napoli, come altrove, le grida dei venditori ambulanti, costituivano (e talvolta ancora costituiscono) componenti importanti dei paesaggi sonori urbani (Biagiola 1992). A seconda delle diverse tradizioni locali, ogni tipologia di venditore ambulante aveva una sorta di proprio richiamo sonoro che poteva essere in qualche modo stilizzato e riproposto anche al di fuori della propria funzionalità. All'epoca in questione si trattava di figure rappresentative del paesaggio sonoro urbano, che avevano una importanza simbolica anche al di là dell'attività commerciale. Il richiamo proposto da Ravellino, come accennato, corrisponde a quello ripreso dal commediografo Rachele Viviani ed incluso come tale all'interno di un brano intitolato 'O *maruzzaro*, «scritto nel 1915 per il teatro di Varietà, poi inserito, nel 1918, nell'atto unico *Piazza Ferrovia*» (Sialò 2010: 298) - il *marruzzaro* tradizionalmente è il venditore di lumache di mare (e di terra) lessate.²¹ Tale versione di Viviani presenta delle precise correlazioni con la traccia qui presentata, specie per quanto riguarda l'attacco stilizzato e non a voce urlata. Tuttavia la parte finale della traccia, che propone il richiamo di un altro venditore, probabilmente quello dei "ferri vecchi", fa pensare che Ravellino possa aver proposto la sua incisione pensando direttamente al mondo dei venditori ambulanti napoletani, senza la mediazione di Viviani.²²

Altro caso singolare è costituito dalle registrazioni del prigioniero Umberto Saitta. Nato a Catania dove ha vissuto fino a sei anni, cominciando il percorso scolastico, si è poi spostato a vivere a Napoli. Sacrestano di mestiere, egli propone frammenti di brani in napoletano appartenenti alla tradizione della canzone di Piedigrotta che fanno pensare a forme di adattamento musicale piuttosto comuni all'epoca in questione.²³ In una delle sue tre incisioni (CD 1, traccia 62) Saitta propone una larga parte di *Mandulinata a mare. Canzone di Piedigrotta*, testo di Aniello Califano, musica di Francesco Buongiovanni, edizione Casa editrice Emilio Gennarelli, 1915. Anche in questo caso si tratta di una celebre composizione, incisa da diversi noti interpreti e ancora oggi contemplata in varie antologie della cosiddetta canzone classica napoletana.

21 Il brano è stato inciso due volte dallo stesso Rachele Viviani nel 1930, con accompagnamento di mandolino e chitarra e nel 1934 a Montevideo per voce e pianoforte (Sialò 2010: 298). Quest'ultima esecuzione si può ascoltare in <https://www.youtube.com/watch?v=DfhUn6zE1cQ> (ultimo accesso 13 agosto 2018).

22 Uno studio analitico su certi modelli compositivi di Rachele Viviani ripresi dalla tradizione dei richiami dei venditori ambulanti napoletani, con particolare riferimento proprio a *O Maruzzaro*, è in Di Mauro 2003/04.

23 Al di là delle vicende biografiche di Saitta, il caso di un siciliano che canta in napoletano non era all'epoca affatto desueto. La Sicilia faceva (e continua tutt'oggi a fare) parte dell'ampia area di diffusione (in un'accezione) della grande produzione napoletana la quale possedeva (e possiede ancora oggi) un forte potere attrattivo sulle preferenze musicali di molti isolani (Vacca 2015: 410).

che accudisce alle capre) e del suo “Vicienzo” che l’accompagna alla montagna chiedendole di lasciare il mestiere e di andare con lui.

Così come è incisa, la canzone è costituita da due strofe con ritornello. L’intonazione della prima parte richiama vari elementi della analoga sezione della *Mandulinata a mare*, mentre il ritornello è completamente diverso e risulta piuttosto strano sia per quanto riguarda il testo («si bella veru, si bona assai») è quanto si ascolta benché Saitta scriva «si buona overo si buona assai», vedi PK 1296/d), sia per l’intonazione quasi urlata/recitata. Riporto un frammento del tracciato delle altezze corrispondente alle parole «si bella veru»: si noti la rapida discesa di quarta non temperata.

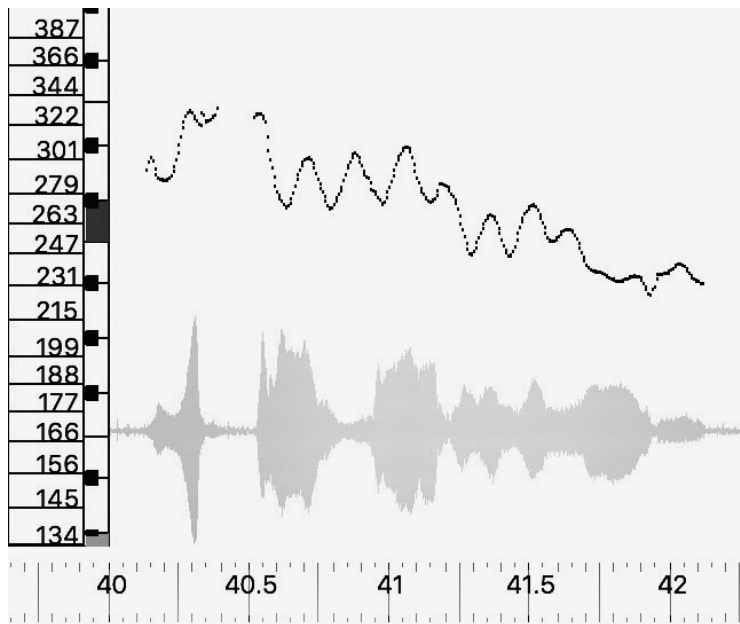


Figura 5. Frammento del tracciato delle altezze «Me chiam'Angela Rosa a craparella»

Non è chiaro se si tratti realmente di un'altra canzone oppure di una combinazione di versi di di erente provenienza, secondo una pratica che doveva essere assai frequente. Contro essa, infatti, si trovano dei ammonimenti già nelle *copielle* e nella pubblicistica dell'epoca: si veda ad esempio in calce alla gura n. 1, il foglio volante di *E quatt'e maggio* dove è scritto testualmente: «È proibito di adattare sulle Canzoni di proprietà

dell'Autore A. Gill altri versi che non sieno quelli originali. Per i contravventori si procederà a norma di legge».

Ad ogni modo, Saitta propone una versione lirica, verrebbe da dire solenne del canto, decisamente personalizzata. Ciò è ben evidente in dalla frase ascendente d'apertura, in cui si osservano variazioni agogiche e dinamiche alquanto ricercate e con altri espedienti espressivi (si noti, per dire, l'attacco della sillaba "Ro" di Rosa e così via). La stessa canzone è contenuta in un cilindro del *Phonogrammarchiv* (CD 1, traccia 63), non si sa se inciso prima o dopo l'altra esecuzione. In questo caso l'incisione viene interrotta bruscamente giusto all'inizio della seconda stanza - parrebbe per un problema tecnico e non per una interruzione del canto. Le differenze fra le due esecuzioni sono notevoli e si prestano a differenti interpretazioni. A confronto con la "solennità quasi lirica" di cui si è detto in precedenza, quest'altra versione risulta più rapida e relativamente più regolare nella scansione ritmica, e alquanto contenuta nell'ornamentazione. Solo nel ritornello la voce di Saitta pare lasciarsi andare, raggiungendo un climax in corrispondenza con la frase «lassa a muntagna».

L'esempio seguente propone una schematizzazione su pentagramma degli attacchi delle due versioni di «me chiam'Angela Rosa» di Saitta, mostrando subito la notevole diversità delle durate, con la versione *Phonogrammarchiv* quasi un terzo di meno rispetto all'altra:

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Me chia - m'a - nge - la ro - sa a cra - pa - re - lla

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Me chia - m'a - nge - la ro - sa a cra - pa - re - lla

(ca-40c.) (ca+20c.) (ca-20c.) (ca+40c.)

Figura 6. Frammento del primo verso delle due versioni de «me chiam'Angela Rosa» in alto *Lautarchiv* e in basso *Phonogrammarchiv*

Rinviando ad altra occasione un approfondimento di questo caso decisamente significativo, si può qui ipotizzare che il differente esito musicale delle esecuzioni possa riflettere un diverso agio con cui il Nostro potrebbe essersi trovato nei rapporti con

le due *equipe* di studiosi.²⁴ Va altresì segnalato che la cartella di documenti cartacei, tra le più ricche di documenti dell'intero *corpus*, contiene, tra l'altro, una trascrizione del «*Me chiam'Angela Rosa*» (PK 1296/d), redatta tutto di seguito, senza articolazione in versi, rimata «Saitta Umberto, Napolitana»; un'altra trascrizione redatta allo stesso modo e con la medesima rima che pare essere quella di un altro canto non intonato, vale a dire la canzone umoristica «*O guaglione 'co speciale*», testo di Giovanni Capurro, musica di Francesco Buongiovanni, datata 1895 (PK 1296/e);²⁵ la versione del testo de *Mandolinata a mare* (PK 1296/g) di cui si è detto prima, trascritta in una grafia di erente rispetto a quella dei fogli precedenti, e articolata in versi, di cui non si comprende la provenienza.

CANZONI ROMANESCHE E ALTRO

A Roma e alla cosiddetta canzone romana rimandano due tracce. Il prigioniero/scultore Alfredo Ponziani offre un esteso estratto da una cosiddetta canzone romana (o romanesca) intitolata *La pizzicarola*, testo di Temistocle Della Bitta, musica di Ernesto Capparucci, pubblicata nel 1900 (Micheli 1989). La canzone all'epoca era molto conosciuta ed eseguita nei teatri e nei luoghi di ritrovo: secondo la memoria orale della città, essa veniva eseguita anche da Ettore Petrolini, vestito in panni femminili, in un suo spettacolo teatrale degli anni a ridosso della Grande Guerra. Il canto ha avuto una sua continuità esecutiva nei contesti musicali romani e viene ancora oggi eseguito nei concerti di “musica romanesca”, con ampia presenza nelle trasmissioni televisive e radiofoniche destinate, e nell'intrattenimento turistico.²⁶

Si tratta di un canto satirico, giocato su degli immediati doppi sensi a sfondo sessuale, in forma di divertimento musicale (vedi oltre). Tale canto viene inciso ben tre volte, sia pure in maniera incompleta. Nei materiali cartacei allegati si trova la trascrizione fonetica curata da Urtel (PK 1333/c-d) con a fianco la traduzione in italiano limitata ad alcune frasi del testo e non integrale come invece avviene per (quasi) tutti gli altri canti del *corpus*. Mancano soprattutto i passi dove più evidenti sono i doppi sensi (per esempio del terzo verso viene riportato solo «c'è la padrona che è» omettendo «un pezzo de donna»); il quarto, «ve mette in mostra tutta robba na», è omissso del tutto, e così via), una mancanza di cui non si comprendono le ragioni.

L'esecuzione del primo file (CD1, traccia 53) presenta delle differenze nelle composizione dei versi rispetto alla versione originale (e a quelle che girano oggi nei

²⁴ Va comunque segnalato che manca la registrazione del diapason e quindi è possibile che, almeno in parte, la velocità reale dell'esecuzione risulti falsata per problemi tecnici.

²⁵ In realtà, rispetto all'originale, questa versione scritta è alquanto approssimativa e parziale. Dallo stesso documento di Saitta non si ricavano indicazioni circa la realizzazione musicale.

²⁶ Di solito, in questi casi, il canto viene attribuito *tout-court* allo stesso Petrolini (per esempio <https://www.youtube.com/watch?v=X3ZliL4Gw1E> - video il 5 dicembre 2017)

massmedia), con vari aggiustamenti delle parole.²⁷ Ponziani canta solamente due strofe rispetto all'originale: la prima, in cui viene presentata la gura della pizzicarola e la terza incentrata sulle "visite" al negozio da parte del curato. Manca del tutto il ritornello presente nella versione a stampa, giocato con un semplice gioco di parole («la pizzicarola/ a tutti fa gola» eccetera) - un ritornello, va detto, che non si riscontra in tutte le altre riproposizioni del canto che ho potuto ascoltare. La voce è sicura, ben scandita e poco ornata, con un andamento quasi ieratico, specialmente nella prima strofa, che crea un effetto parodistico in considerazione dei contenuti del testo verbale.

Nella seconda traccia (CD1, traccia 54) Ponziani recita tutte e tre le strofe del canto, invertendo però, rispetto all'originale, la seconda con la terza. Si tratta di una scansione alquanto regolare, imperniata su una nota cardine fra Sib₃-Si₃, una chiusura di verso, in alternanza, intorno al Sib₃ e l'altra, più grave, intorno al Sol₃, contenuta entro un ambito grosso modo di quarta - più largo rispetto ai *range* di gran parte delle altre recitazioni di testi di canti o narrazioni.

Il file del *Phonogramarchiv* (CD1, traccia 55) presenta dei problemi tecnici che ne limitano l'ascolto, compreso anche un lungo silenzio fra la prima e la seconda strofa di cui non si comprendono le ragioni. L'andamento musicale comunque è grosso modo analogo a quello della versione *Lautarchiv*.

A Roma parrebbe rinviare un'altra canzone satirica, anch'essa ricca di allusioni a sfondo sessuale: *Siamo in cento ventitrè* (incipit «Bella ragazza che ch'ài mille amanti», CD 1, traccia 45) proposta dal fiorentino Dino Mari.²⁸ Anche questa canzone è oggi alquanto nota e viene eseguita in vari contesti dell'intrattenimento musicale che fanno riferimento alla cultura tradizionale della capitale.²⁹ Nell'opinione comune la canzone - talvolta denominata anche *Serenata Trasteverina* - sarebbe la rielaborazione di un «canto popolare» (intendendo di tradizione orale) realizzata nei primi anni Settanta da Gabriella Ferri (ma secondo altri da Giorgio Onorato, oppure Lando Fiorini eccetera). In realtà si può pensare che il nostro Mari riproponesse una versione appresa oralmente che a sua volta faceva riferimento a qualche canto d'autore che non è stato possibile rintracciare finora. Il tema della bella che inganna tanti amanti i quali si riuniscono sotto il suo balcone si può far risalire alla canzone umoristica *Sciuldezza bella*, pubblicata nel 1905 con testo del poeta napoletano Edoardo

27 Per un rapido confronto si veda <http://dialettoderoma.iobloggo.com/103/canzone-romane-56> (verificato il 17 agosto 2018).

28 Nella parte superiore della scheda personale di Mari si legge «erste Strophe gesungen (frei vorgetragen)» ossia prima stanza cantata (eseguita liberamente) che potrebbe far riferimento alla mancanza della trascrizione del testo da parte del prigioniero c/o ad una esecuzione senza il supporto della scrittura. Anche si trova anche la nota «Lied gesprochen» (canzone parlata) di cui non ben chiaro il senso. Rinvio l'approfondimento ad altro lavoro.

29 La notorietà attuale del brano è confermata anche dalle diverse versioni, con arrangiamenti stile reggae, ska ed altro, che si possono trovare facilmente su Youtube e altri social-network.

Nicolardi (autore di testi di famose “canzoni classiche” partenopee come *Voce ‘e notte*) e musica di Alberto Montagna.³⁰

La prima strofa di versi endecasillabi dell’esecuzione di Mari corrisponde quasi integralmente, sia nel testo che nell’andamento melodico, alle versioni in romanesco oggi comunemente circolanti. Il Nostro poi ripropone tale strofa con diverse parole, omettendo il ritornello *non-sense* che invece caratterizza la canzone ai nostri giorni.

Una ulteriore corrispondenza riguarda la seconda parte proposta da Mari, con tre quartine di ottonari in cui si elencano alcuni degli amanti radunati sotto al balcone, benché diverso sia l’elenco degli spasimanti che comunque, in entrambi i casi, si conclude con il distico «ci sta pure il sacrestano/ siamo centoventitrè».

Mari canta in toscano. Della canzone tuttavia non sono state trovate nora altre attestazioni nella stessa regione. L’intonazione è a tratti incerta, specie sulle note gravi. Nella seconda sezione della strofa il ritmo diviene più incalzante e si riscontrano varie esitazioni che compromettono la precisione del canto e la sua conclusione.

Sempre alla cultura urbana della capitale fanno riferimento anche due particolari testi narrativi. Il primo (CD3, traccia 18), intitolato *Il fattaccio o Er fattaccio* (incipit «Signor delegato mio non sono un assassino») viene proposto, stando almeno alle carte allegate (vedi CD 4, documenti PK1281/2c-g), dal romano Luigi Giacobbi. Si tratta di un estratto da un monologo drammatico in romanesco conosciuto anche come *Er fattaccio der vicolo der Moro*, scritto da Americo Giuliani negli anni dieci del Novecento e pubblicato da E. Gennarelli & C., Napoli, circa nel 1917, per poi essere ripubblicato dalla Ferdinando Bideri, la nota casa editrice napoletana specializzata in produzioni musicali. Il testo (in cui in breve si racconta di un giovane che uccide il fratello il quale, spinto da cattive amicizie, aveva rinnegato la propria famiglia) raggiunse un grande successo ben prima d’essere pubblicato grazie alle interpretazioni di Alfredo Bambi.³¹

30 Il rinvio è proposto tra l’altro dal critico musicale Marcello De Santis. Questi attribuisce a Gabriella Ferri il ruolo di autrice della canzone, inserendo, tra le modi che da lei apportate, la trovata del raduno dei cento ventitré amanti – evenienza che viene ovviamente smentita dalla traccia del nostro Dino Mari (<http://signoradeli-tri.overblog.com/2015/08/sciuldezza-bella.html>). Rinvio ad altro lavoro un approfondimento del caso.

31 Il testo ha continuato ad essere proposto da diversi attori nel corso del secolo. Di recente è stato assunto a cavallo di battaglia teatrale dall’attore Gigi Proietti (di tale interpretazione si trovano dei video in Youtube).

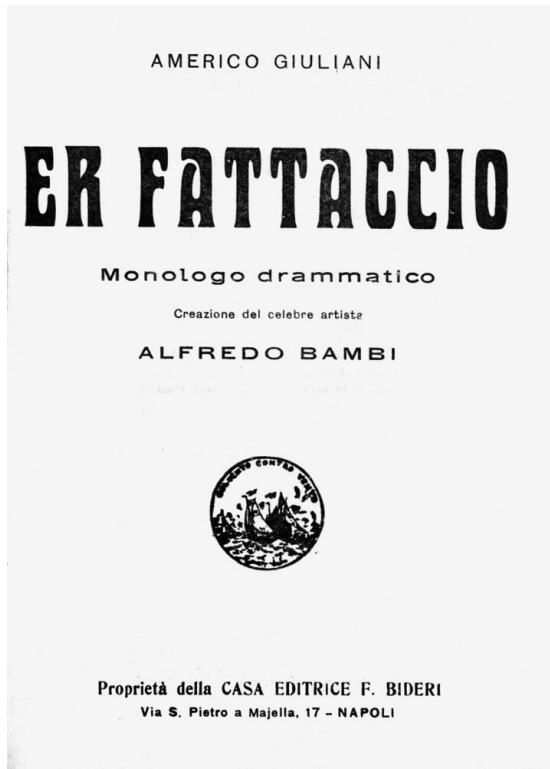


Figura 7. Frontespizio de Er Fattaccio (immagine da internet)

Esso viene riportato anche da Pier Paolo Pasolini (1955, LXXX) come esempio di poesia non considerata dai «raccolgitori a causa della sua semi-popolarità». Per il poeta friulano si tratta di un «canto monodico [...]: una specie di narrazione aedica [...] ma cantata in chiave di canzonetta con gli stessi esibizionismi canori dello stornello». La versione proposta da Pasolini corrisponde quasi integralmente a quella di Giacobbi. Egli scrive di averla appresa «da un diciottenne che l'aveva imparata da suo nonno attore di varietà. Ma si trova stampata anche in piccoli e rozzi canzonieri ancora venduti in periferia o al mercato di Porta Portese» (Pasolini 1955: LXXXI). Il nome dell'autore della storia viene comunque omissso. L'inizio della traccia presenta problemi di ascolto. Il nostro prigioniero recita una parte del racconto, circa un terzo, interrompendosi forse per la fine del disco di registrazione (parrebbe comunque una

interruzione pianificata, non improvvisa), nel momento in cui il testo comincia ad elencare le malefatte del fratello che sarà ucciso. La recitazione è estremamente accurata e corrisponde quasi letteralmente alla versione a stampa. Giacobbi interpreta il senso del testo facendo ricorso a un discreto campionario di espedienti (pause, variazioni di intonazione, accelerazioni e così via) che, insieme con le capacità mnemoniche (verisimilmente allenate con regolarità) lasciano pensare ad una sua certa dimestichezza con la narrazione in pubblico. Va segnalato che questa prima parte del testo del racconto contiene il riferimento ad una formula di stornello romano molto famosa («Fior de gaggia/ io so' felice co' vojantri dua/ Ar monno nun ce stà chi v'assomija») che tuttavia nella performance di Giacobbi non riceve una speciale intonazione.³² L'altro testo narrativo *Gigetto (o Gigi) er bullo* (incipit «Chi dice che so un prepotente», CD1 Traccia 11) viene proposto dall'impiegato postale romano Armando Bruschetti.³³ Anche in questo caso si tratta di una parte consistente di un testo assai famoso all'epoca nella capitale, una macchietta romanesca legata al nome del celebrato attore Ettore Petrolini. Questi ne ha inciso una versione discografica, con accompagnamento di una piccola bandella a piano, già nel 1900 per l'etichetta *La voce del padrone*, insieme ad un'altra celebre scenetta comica intitolata *Er sor Capanna*.³⁴ L'esecuzione del nostro prigioniero coincide quasi integralmente con la registrazione petroliniana nella parte iniziale in versi endecasillabi. Quindi, laddove il testo del celebre attore/autore romano prosegue liberamente in prosa, senza accompagnamento strumentale, Bruschetti mantiene un andamento cadenzato, muovendosi di norma entro una quinta Do#₄-Fa#₃, ma con dei "picchi" fino al Re₄-Re#₄. In tale fase il testo propone contenuti diversi di cui non è chiara la provenienza, tranne che per il riferimento all'innamorata Nunziatina la Fardona (in gergo locale la ragazza «ben fornita») sotto le cui cure Gigetto tutte le sere va a cantare «canzoni che mo' te fa senti». In questo modo come nell'incisione petroliniana, la performance di Bruschetti si conclude con il canto di uno stornello – un canto per altro incerto al primo attacco.

32 La formula di stornello *Fior di gaggia*, con seguito diverso da quello qui documentato, viene cantata, tra l'altro, da Anna Magnani nel film *Mamma Roma* di Pier Paolo Pasolini (1962).

33 I materiali cartacei che accompagnano questo documento mettono nella stessa scheda personale i dati su Bruschetti e quelli di Giacobbi, quasi che si trattasse di due interpreti dello stesso brano (che tra l'altro prevede una parte recitata e una cantata). In realtà, all'ascolto – e dal confronto con gli altri materiali proposti dai due prigionieri - risulta evidente che la traccia sia stata interamente incisa da Bruschetti.

34 L'incisione è conservata presso l'Istituto centrale per i beni sonori ed audiovisivi. Se ne veda la descrizione nel portale Cultura Italia (identificativo IT-DDS0000058403000100). La versione restaurata del brano è stata inserita in varie antologie discografiche recenti ed è facilmente rintracciabile su Spotify e altre piattaforme internet, oltre che in Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=S0CY3tLzZK4> (verificato il 22 luglio 2018)

**Testo stornello cantato
da Petrolini**

«A accete alla nestra o grugno
sfranto [ossia infranto]/
der bene mio conoschi er sentimento/
der bene mio conoschi er sentimento/
tu pagheme da beve/ ch'io t'amo
tanto»,

**Testo stornello cantato
da Bruschetti**

A acciat'a la nestra sganganata [ossia
donna con dei difetti sici]
der bene mio conoschi er sentimento
der bene mio conoschi er sentimento
se tu me paghi la cena/io t'amo tanto.

L'auspicio di aver pagata «una cena» del canto di Bruschetti - invece che «da beve [bere]» com'è nel testo di Petrolini - potrebbe essere una variabile consapevole proposta dal nostro prigioniero. Essa, tra l'altro, comporta una incongruenza metrica che è un *unicum* in tutta la performance, narrazione e canto compresi, la quale risulta sempre ben precisa e attenta alla scansione ritmica. Questa piccola variazione improvvisata potrebbe quindi essere stato un modo, forse inteso come scherzoso, per esprimere il desiderio più avvertito da Bruschetti - così come dagli altri prigionieri - quello del cibo!

Fra i brani d'autore, in *ne*, va anche segnalata la presenza della linea melodica della celeberrima *O surdato nmammurato* di Califano – Cannio 1915, usata per l'intonazione a più voci della parodistica *Marcia degli imboscati*: d'essa si dirà più avanti.

Espressioni della cultura orale

I riferimenti a brani d'autore trovati a proposito delle tracce sonore prima viste non implicano necessariamente processi di apprendimento musicale attraverso la scrittura, la lettura di uno spartito o di qualcosa del genere. È piuttosto più appropriato pensare a processi di oralità secondaria, quelli che per l'appunto si costruiscono con riferimento a tracce scritte (Ong 1986). È infatti verisimile che i prigionieri prima citati abbiano imparato “ad orecchio” le linee di canto, circolanti oralmente benché scritte dalla scrittura, apprendendole da altri cantori, specializzati o meno. E potrebbero averne coltivato la memoria attraverso tracce scritte a proprio uso, o magari servendosi delle *copielle* – chissà che qualcuno di loro non abbia avuto con sé, in trincea, uno o più di tali “fogli volanti” – o di altri espedienti mnemonici che all'epoca dovevano essere numerosi e variegati.

Al di là di questo piccolo nucleo di “testi scritti”, la porzione più consistente dei materiali sonori dei prigionieri italiani è costituita da intonazioni di melodie della cosiddetta tradizione orale.³⁵ Di gran parte di tali materiali si trovano attestazioni, più

³⁵ La definizione di musica di tradizione orale, se presa alla lettera, è poco significativa in quanto contiene una evidente contraddizione dal momento che la musica è sempre per natura e non può dunque persistere

o meno numerose e dettagliate, all'interno della letteratura folkloristica e demologica dal secondo Ottocento in poi, attestazioni che, come accennato prima, riguardano quasi esclusivamente i testi verbali. Sporadiche segnalazioni sul dato musicale si riscontrano solo negli studi etnomusicologici dal secondo Novecento, posteriori dunque agli anni qui in questione. Tali riscontri comunque risultano utili per comprendere la tipologia esecutiva di diverse melodie eseguite dai nostri soldati/prigionieri.

Nell'insieme si tratta di materiali alquanto diversi fra di loro per quanto riguarda l'impianto musicale, l'andamento melodico, la struttura e i contenuti dei testi verbali adottati, variando da forme convenzionalmente connesse con il cosiddetto canto narrativo ad altre d'argomento cosiddetto lirico/amoroso, altre ancora legate al ciclo dell'anno, all'accompagnamento del ballo o a varie situazioni dell'intrattenimento collettivo, ad altre in fine che, nonostante lo scenario esecutivo, paiono rivelare un carattere "leggero e spensierato".³⁶

STORIE CANTATE

Cantare una storia era (ed è ancora in certi contesti) una diffusa pratica musicale di tradizione orale soprattutto nelle regioni italiane del centro Nord. Una pratica con meccanismi narrativi differenti che operano di norma agli esecutori ampi margini di variazione e di personalizzazione (Leydi 1995). Uno dei meccanismi più noti è quello solitamente associato ai cantastorie, figure di intrattenitori specializzati che operavano (e ancora oggi operano) raccontando in musica fatti di cronaca o di vita vissuta. Basato sulla successione di più stanze di testo verbale con impianto metrico differente a seconda delle aree culturali di provenienza, il canto dei cantastorie si svolge su una linea melodica alquanto schematica tesa a favorire la piena comprensione del significato delle parole (benché non siano del tutto assenti abbellimenti e espedienti espressivi diversi). Il canto poteva/può essere accompagnato dalla chitarra e/o da un piccolo gruppo di strumenti a fiato e percussione.

A tale tipologia esecutiva, nella sua variante toscana, si può connettere il frammento di storia cantata proposto da Renato Pistoria (CD1, traccia 52). Si tratta di tre strofe

attraverso il tempo, essere una "tradizione"; sono le modalità esecutive, i contesti e così via che si possono tramandare di generazione in generazione, sempre trasformandosi (Lortat-Jacob 2000). Comunque sia, la definizione non va usata con l'intento di circoscrivere un repertorio di brani o delle raccolte di canzoni e così via, ma per indicare delle modalità di trasmissione e circolazione del fare musica: solo in questa accezione essa viene qui accolta (per una introduzione all'argomento rinvio a Macchiarella 2016/b)

³⁶ La ricerca etnomusicologica contemporanea ha dimostrato come certe definizioni convenzionalmente in uso a proposito delle pratiche trasmesse oralmente, basate sui contenuti dei testi verbali (canti d'amore, canto lirico, canto sociale eccetera) non abbiano alcun valore tassonomico. Più in generale, la validità della definizione "musica di tradizione orale" è stata profondamente messa in discussione e per vari tratti superata: non è ovviamente questa la sede per trattare di tali questioni, per le quali si può partire da Macchiarella 2016/c. Ad ogni modo, qui di seguito farò ricorso ad alcuni di tali termini solo per comodità espositiva e senza intenti sistematici.

riferibili a *La storia dell'Angelica* (o di *Angelica*), un racconto drammatico di una ragazza assalita da tre fratelli che viene salvata dal proprio fratello il quale uccide uno dei tre assalitori, quello di cui l'Angelica, ingenuamente, s'era innamorata e ferendo gli altri. La storia sarebbe stata arrangiata e pubblicata su un foglio volante da cantastorie del 1904 da Lorenzo Magazzini, basata, a quanto pare, su un fatto di cronaca dei primi anni del Novecento che si dice sia avvenuto a Bagnore di Arcidosso (Barontini et al. 2012: 144-145).

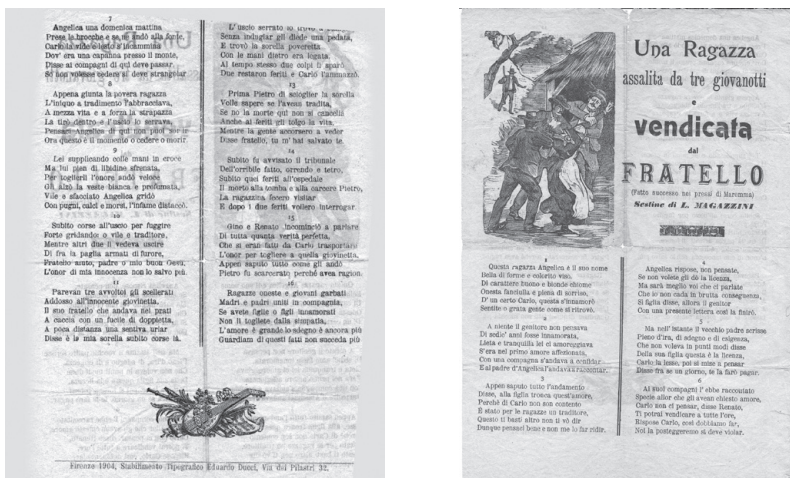


Figura 8. Foglio volante da cantastorie de *La storia dell'Angelica* (collezione di Corrado Barontini).

Per quanto ne sappiamo, la storia dell'Angelica ha avuto una notevole diffusione in Maremma e Casentino: tra l'altro delle sue esecuzioni sono state documentate nel 1954 da Alan Lomax, nel 1960³⁷ da Giorgio Nataletti³⁸ e nel 1965-1966 da Diego Carpitella.³⁹

Le tre stanze proposte da Pistoria riguardano l'antefatto dell'aggressione, presentando le attitudini di Angelica e del suo amato, e l'occasione dell'aggressione: esse corrispondono alle stanze 1, 2 e 7 della versione trascritta sul foglio volante, formata da sei versi

37 Accademia Nazionale di Santa Cecilia, raccolta 24, brano 46. Tale esecuzione adotta la struttura polifonica del *Bei* toscano, dunque senza una vera funzionalità narrativa (su questo aspetto vedi Macchiarella 1996).

38 Idem, raccolta 51, brano 004. Anche questa esecuzione è in forma di *Bei*.

39 Idem, raccolta 92/B brani 12, 81 e 92/E brani, 24, 32. Tutte e quattro le esecuzioni sono in forma monodica e sono cantate da donne, le prime due con un impianto musicale simile all'intonazione di Pistoria, le altre con differenti moduli melodici (vedi Gatteschi 2004).

di endecasillabi con rima ABABCC. La versione cantata ripropone l'ultimo distico in rima baciata secondo un uso piuttosto comune. La prima strofa intonata dal Nostro corrisponde quasi testualmente alla versione stampata, con una rilevante variazione sull'ultimo verso dove il primo emistichio «Sentite o grata gente» si trasforma in «Sentite ingrata gente», un ribaltamento di senso la cui consapevolezza è difficile da interpretare.⁴⁰ Le altre due stanze presentano invece diverse variazioni tutte rapportabili alla situazione performativa.

L'ascolto della registrazione fa ritenere che il nostro prigioniero avesse una certa dimestichezza con l'atto del cantare. L'intonazione risulta infatti piuttosto sicura, tranne verso la fine della terza strofa in cui si possono cogliere delle note non precise (ma anche la mancanza, nell'ultimo distico ripetuto del salto di terza minore ascendente, caratterizzante nelle altre due stanze) attribuibili alla stanchezza dovuta forse alla innaturalezza della posizione nella quale gli esecutori erano costretti a stare.

Fraseggio e ornamentazioni, in particolare, rinviano a modalità esecutive spesso riscontrate nelle pratiche da cantastorie documentate in Toscana, con una scansione sempre chiara ma con un gioco di “abbellimenti” ricorrente di norma sulla decima sillaba ma anche, sovente, su seconda/terza e/o quarta/quinta per evitare la monotonia. Da notare in tal senso le variazioni melodiche nella ripetizione dell'ultimo distico – specialmente nella seconda strofa – anche esse comuni in questa tipologia performativa. Anche Doegen, nel suo commento alla scheda personale (PK 1299/b), sottolinea la chiarezza delle voci di Pistoria, definendola altresì «un po' stridula» - aggettivo quest'ultimo, di fatto, poco comprensibile.⁴¹

Un'altra importante tipologia di narrazione cantata trasmessa oralmente è senz'altro quella della cosiddetta ballata. Al contrario dei racconti di cantastorie, i temi delle ballate non sono connessi con fatti di cronaca o vita vissuta ma vengono ambientati in scenari fantasiosi, immaginari contesti medievali e così via. L'esecuzione musicale si articola su linee di canto alquanto schematiche, di norma con andamento decisamente sillabico (una sillaba per una nota) e poche concessioni all'ornamentazione. Spesso si tratta di esecuzioni in forma polivocale oppure polifonica.⁴²

Alla tipologia delle ballate rinvia una delle tracce cantate dal siciliano Giuseppe Liotta. Questi, infatti, esegue cinque quartine (CD1, traccia 30, incipit «Supra sta

40 Nella pratica esecutiva dei cantastorie espressioni come «Sentite grata gente», «buona gente» e così via venivano usate come formule nel rapporto con il pubblico. In mancanza di una situazione performativa di questo tipo si può pensare che quella di Pistoria sia stata una casualità.

41 Come è noto, il discorso sulla qualità della voce umana risulta molto difficile da sostenere per la carenza di una adeguata terminologia – una carenza propria della cultura musicale occidentale. Tornerò in conclusione sull'argomento.

42 In realtà il termine ballata è decisamente di problematico uso e viene diversamente adoperato dai vari studiosi: per quel che può servire nel caso in questione rinvio a Leydi 1995 e Magrini 1995. Segnalo inoltre che con il termine polivocalità in etnomusicologia si tende a indicare il canto con raddoppio all'unisono di una linea a differenza di polifonia che, come nella musica cosiddetta d'arte, implica la presenza di più parti.

muntagnella») riconducibili alla ballata *La pesca dell'anello*, convenzionalmente indicata come *Nigra 66*.⁴³

Il fenomeno ballata, come è noto fra “gli addetti ai lavori”, ha ampia diffusione in tutto il Nord Italia, dove dà vita sovente ad esecuzioni in polifonia a parti parallele, mentre è piuttosto raro nelle regioni meridionali (Leydi 1995).⁴⁴ *La pesca dell'anello*, però, fa eccezione ed è largamente documentata nelle regioni del Centro-Sud (Carpitella 1959; Bonanzinga 2011).

La documentazione riguardante la Sicilia è relativamente antica dal momento che la ballata venne ascoltata e trascritta su pentagramma dal compositore tedesco Giacomo Meyerbeer nel 1816 a Siracusa (Bose 1993). Essa è stata in seguito attestata e studiata da uno dei padri della demologia, Giuseppe Pitrè, già nel 1873 (Bonanzinga 2011: 162). Segue poi una lunga teoria di documentazioni di versioni di erenti fra loro dal punto di vista testuale e musicale. Rispettando il cosiddetto verso epico-lirico, ossia un lungo verso suddiviso in due emistichi con alternanza piano/tronco (Leydi 1995), *La pesca dell'anello* viene solitamente considerata come una espressione acquisita “dal settentrione”, caso esemplare delle forme di circolazione dei materiali trasmessi oralmente dovute all’istituzione, a seguito dell’unità d’Italia, del servizio militare obbligatorio che ha determinano inedite occasioni di incontro fra giovani uomini di ogni regione (Bonanzinga 2011: 179).⁴⁵

L’esecuzione di Liotta si articola in un comodo andamento ternario per accelerare leggermente verso la fine. Dall’ascolto si può ricavare una certa consuetudine al canto del nostro prigioniero, anche se la particolare situazione performativa della registrazione ha certamente avuto la sua notevole incidenza. Tra l’altro, nella prima strofa, il Prigioniero propone un verso *non sense* («Napuli bella ciuri d’amor») che non compare nelle altre strofe: tale verso – o qualcosa d’analogo – si trova sovente, nella medesima posizione, in forma di ritornello aggiunto alla quartina, nelle esecuzioni presenti nella letteratura demologica (Bonanzinga 2011: 172-174) e in numerose registrazioni etnomusicologiche. Attribuibile alle speciali condizioni della performance potrebbe essere il ricorso all’italiano nelle ultime strofe («io da te sola voglio/un bacino d’amor»), benché in tutto il testo diverse espressioni risultano in qualche modo “italianizzate”

43 Tale titolo convenzionale fa riferimento alla raccolta di Costantino Nigra (1888), caposaldo dell’interesse degli studi demologici italiani sul fenomeno ballata – benché essa riguardi i testi verbali, trascurando quasi del tutto l’aspetto musicale (cfr. Leydi 1995).

44 Numerosi plot narrativi delle ballate si ricollegano al vastissimo fenomeno delle *folk ballad* che ha una circolazione in larga parte del continente europeo (e negli USA dove sono arrivate con i coloni nord-europei). Anche la trama della ballata qui in questione ha dei riscontri fuori dall’Italia (vedi Nigra 1888; Leydi 1995:178-182): ciò, comunque, non è rilevante per la trattazione in corso.

45 Da segnalare anche una versione inserita da Guglielmo Cottrau nei *Passatempi Musicali* (terza edizione 1829), antologia a stampa all’intrattenimento musicale che ha avuto una larghissima diffusione nei salotti borghesi napoletani e dell’Italia del Sud in generale (Di Mauro 2013). Tra gli altri materiali, particolare rilievo hanno anche quelli discussi in Carpitella 1959.

(«non voglio tricent'unzi», «*nemmeno un milion*») e suonerebbero diverse in siciliano.⁴⁶ Il mancato lieto ne («Vattinni birbantuni/ Ci u dicu a mia mamà/ Ci u dicu a mia mamà/ E ti faccio bastonà») è un tratto frequente nelle versioni meridionali della ballata. Ecco la schematizzazione delle prime due stanze al fine di apprezzarne le variazioni.

Durata circa 42"

+40circa

su - pra sta mu - nta - gne - lla
 Na - pu - li be - lla ciu - ri - d'a - mor
 su - pra sta mu - nta - gne - lla
 ci - sta no tri su - re
 u - na di li chiù be - ddi
 s'a mmi s'a na - vi - gar
 no na - vi ga - ri ca fe - ce
 l'a - ne - llo ei - ca - scò - -

Figura 9. Frammento schema melodico delle prime due stanze de *La pesca dell'anello*.

Una storia in forma di dialogo, decisamente molto triste (un giovane che va a cercare la sua bella scoprendo che essa è morta) si trova in una delle due registrazioni del *Phonogrammarchiv* attribuite all'unico prigioniero di cui non si hanno dati precisi, se

⁴⁶ Lascio questo aspetto ad una futura indagine linguistica

non il cognome, ossia Perez. Di lui, infatti, non vi sono riscontri nelle carte del *Lautarchiv*, mentre in quelle dell'altro archivio sonoro si legge solamente «Perez (Sicilien)» ma non si comprendono le altre annotazioni (CD 4, Phon 11, PK 894-895 Notizien).

Dall'ascolto delle due registrazioni (benché alquanto disturbato) parrebbe trattarsi di un siciliano della zona occidentale dell'isola, verisimilmente di Palermo o dell'hinterland. La storia proposta da Perez (CD1, traccia 50: la registrazione ha un attacco incomprensibile e, del primo verso, si percepiscono le parole «[...] grapiti sta porta») adotta un testo in quartine di settenari con rime irregolari, un impianto metrico infrequente nella pratica di tradizione orale della Sicilia. La tipologia della storia in forma di dialogo in Sicilia ha delle antiche attestazioni nell'Isola (Carapezza 1978:120), ma in questo caso l'intonazione, in un tranquillo tempo ternario, pare avere un sapore potremmo dire “tonaleggiante” – introdotto all'attacco della strofa con un rivolto dell'accordo maggiore – con comodi salti di terza e quarta che richiama genericamente certi moduli di canti di intrattenimento femminili, alquanto di uso in Sicilia – no a tempi relativamente recenti.⁴⁷ Riporto la trascrizione del testo verbale con traduzione italiana e lo schema melodico dell'intonazione della terza strofa.

« [...] grapiti sta porta »
 « gghiu chi veni a fari »
 « Vegniu pi Pippinedda »
 Si ma vuliti dari »

« Figliu ti nni po iri »
 Ca Pippinedda è morta »
 Morta è Pippinedda »
 È sutta la balata »

« Spiamu a li vicini »
 [...] »
 « Mi manca Pippinedda »
 È sutta la balata »

« Chiamamu un sacristanu »
 Cu na lanterna nmanu »
 Rapi sta sepultura »
 Quantu ci chianciu un'ura »

« [...] aprite questa porta »
 « Figlio che veni a fare »
 « Vengo per Pippinedda »
 Se me la volete dare »

« Figlio te ne puoi andare »
 Perché Pippinedda è morta »
 Morta è Pippinedda »
 È sotto la lastra di marmo »

« Chiediamo ai vicini »
 [...] »
 « Mi manca Pippinedda »
 È sotto la lastra di marmo »

« Chiamiamo un sacrestano »
 Con una lanterna in mano »
 Apri la sepultura »
 Così posso piangervi per un'ora »

47 Ringrazio Sergio Bonanzinga per l'indicazione.

Chia - ma - m^un sa - cri sta - nu

cu na la - nte - rna nma - nu

ra - pi sta sa - pu - ltu - ra

qua - ntu ci chia - nciu - n'u - ra

Figura 10. Frammento schema melodico della terza strofa di «[...] grapiti sta porta»

INTONAZIONI RISERVATE

Il siciliano Giuseppe Liotta, oltre alla ballata di cui si è detto prima, è arte ce di altre quattro tracce: una presenza ripetuta che potrebbe essere il frutto di un particolare apprezzamento della sua voce e/o dei suoi saperi musicali da parte della Regia Commissione. Due di queste tracce sono altrettante registrazioni, realizzate in momenti diversi, di uno stesso canto con incipit «Amici Amici ca mPalermu iti». Si tratta di un testo in distici di endecasillabi alquanto famoso e di uso in tutta la Sicilia, documentato da tanta letteratura demologica, da registrazioni etnomusicologiche⁴⁸ e, in tempi recenti, oggetto di numerose riprese e rielaborazioni nell'ambito del movimento del folk music revival.⁴⁹ Di solito il canto viene collocato fra le cosiddette *Canzuna di Vicaria*, o canti dei carcerati – la Vicaria era l'antico carcere di Palermo (Uccello 1974: 166).⁵⁰

La prima registrazione (CD 1, traccia 28) è lunga ed articolata: sette distici intonati con sicurezza e, si potrebbe dire, con una certa intenzionalità interpretativa. La linea melodica richiama vari aspetti della tipologia del canto monodico dell'isola

48 Si trova tra l'altro nelle Raccolte dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (per esempio raccolta 27, n. 151, 1955) e nelle Raccolte del Folkstudio di Palermo, in parte ascoltabili nel portale del Centro catalogra co della Regione Sicilia (per esempio Raccolta 01-5c-6, brano 33 dove è de nito *Canto di carrettiere*. <http://www.cricd.it/pages.php?idpagina=326> - ultimo accesso 17 agosto 2018)

49 Per esempio il long-playing Rosa Balistreri, *Noi siamo nell'inferno carcerati*, Cetra Folk 1974.

50 Tra l'altro il distico iniziale del testo è lo stesso di quello di un'ottava inserita nell'opera teatrale in siciliano *I mafusi di la Vicaria* di Giuseppe Rizzotto e Gaspare Mosca, 1863 e ambientata appunto nel carcere palermitano (Uccello 1974: 166)

solitamente indicata come *canzuna alla carrittera* (Garofalo 1989), una pratica di canto riservata, ossia non alla portata di tutti, richiedente capacità vocali e intenzionalità nell'apprendimento, esecuzione e trasmissione. È il caso del marcato andamento ad arco (attacco sulla nota più acuta e progressiva discesa per gradi congiunti verso il grave) all'interno di un ambito esteso oltre un'ottava, della chiara bipartizione del percorso melodico di Liotta, con il primo distico cantato sul registro superiore concluso da cadenza sul quinto grado, suono cardine che introduce il secondo distico, d'andamento discendente verso la *finalis* ($Do_3 + 40$ cents circa).⁵¹ Tale suono conclusivo, inoltre, viene introdotto da un intervallo di seconda minore discendente (piuttosto stretto), un elemento ricorrente nelle altre cadenze e ritenuto caratterizzante negli studi sulle antiche fonti musicali siciliane (Carapezza 1978) che come vedremo più avanti, si trova anche in altre intonazioni melodiche del *corpus*. Altri elementi del canto di Liotta che richiamano la *canzuna alla carrittera* sono la frequente presenza di micro-intervalli *en-passant* e soprattutto l'adozione di una struttura ritmica 'libera' ossia senza proporzionalità fra i valori di durata. È il caso di segnalare che la pratica della *canzuna alla carrittera* raggiungeva vette di alta ricercatezza melodica da parte dei migliori esecutori che spesso si s davano reciprocamente in appositi contesti. Certamente Liotta non apparteneva a questo tipo di élite vocale, ma risulta comunque districarsi adeguatamente in questo tipo speciale di pratica musicale. L'incisione del *Phonogrammachiv* (CD1 traccia 31) che propone lo stesso canto si limita invece a quattro distici, con riferimento a una *finalis* più grave in altezza assoluta di circa un tono. L'andamento melodico è sostanzialmente analogo a quello prima considerato e le variazioni riguardano elementi ornamentali, sfumature melodiche e/o agogiche.

Figura 11. Frammento schema melodico della seconda strofa di «Amici Amici ca mPalermu iti» (*Phonogrammachiv*)

⁵¹ In questa registrazione manca il suono del diapason (435Hz) indicativo dell'altezza assoluta dell'intonazione.

Anche la recitazione del testo verbale del canto presente nei materiali del *Lautarchiv* (CD 1, traccia 29) corrisponde a quanto viene effettivamente eseguito e risulta piuttosto regolare. Liotta pone comunque una particolare espressività nella recitazione, scandendo bene con la voce l'articolazione formale del canto, muovendosi entro ambiti melodici piuttosto ampi, come nel caso seguente dal Fa \sharp_3 al Fa $_4$.

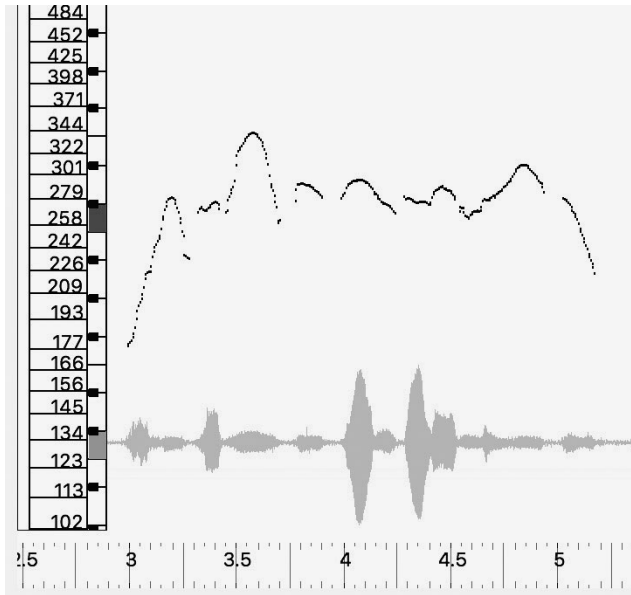


Figura 12. Frammento del tracciato delle altezze del primo verso recitato di «Amici Amici camPalermu iti» (*Lautarchiv*)

Su questa base è possibile che qualche accentuazione di certi elementi della recitazione possa aver avuto nelle intenzioni del Liotta un intento interpretativo e/o sia stata l'occasione di un commento per la situazione vissuta: per esempio l'enfasi sull'avverbio "fora" (fuori) nel terzo e quarto distico, o sul sostantivo *matri* (madre) del secondo distico e così via.

A pratiche vocali specifiche del mondo contadino dell'Italia centrale rimandano tre incisioni dell'umbro Basilio Belli (CD 1, tracce 3-5). Si tratta, in particolare, di una tipologia formale che prevede l'attacco su un registro relativamente alto seguito da un continuo passaggio fra intonazioni di petto e suoni sforzati su un registro acuto.

Doegen usa la definizione di canto «in falsetto». Tale definizione non pare proprio adeguata in quanto, raggiungendo il limite estremo acuto del proprio registro, il Nostro pare continuare a cantare “in voce” senza la “leggerezza” propria dal canto in falsetto. Egli di fatto usa tutto il proprio corpo, producendo un timbro vocale caratteristico, con una emissione alquanto “colorata”.

Nell'esecuzione Belli raggiunge presto il suono più acuto per poi discendere progressivamente verso il grave: in corrispondenza con la conclusione del primo verso la prima parte termina con una cadenza sulla seconda minore rispetto alla *finalis*. L'esecuzione gioca sull'alternanza fra “stile sillabico” (una nota per una sillaba) e ornamentale (più note per sillaba) e presenta frequenti variazioni agogiche date dai suoni tenuti sulle posizioni chiave del verso. La figura seguente dà un'immagine delle cadenze sulla *finalis* del primo distico delle prime due incisioni.

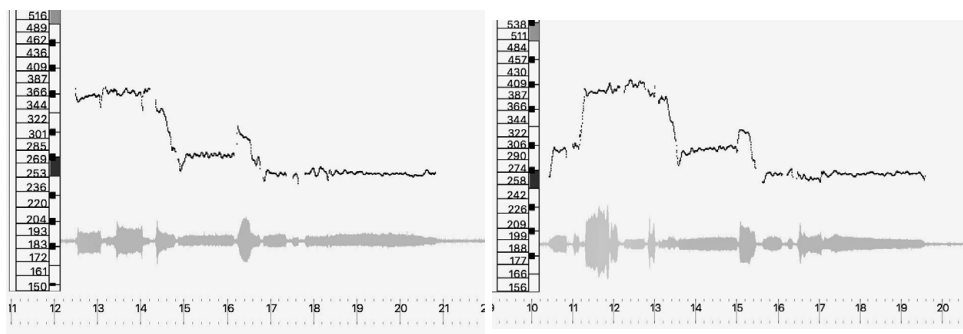


Figura 13. Frammento del tracciato delle altezze della cadenza sulla *finalis* del primo distico di «Lo benedi(ma) lo fiore di grano» (CD1, traccia 3) e di «Lo benedica lo fiori del pero» (CD1, traccia 4)

Lo benedi(ma) lo fiore di grano
E dice mi vuole bene ma(e) nun è vero

Dice mi voli bene ma(e) non è vero
So che lo parlare tua non è mai chiaro

Che lo parlare tua non è mai chiaro
E non è mai chiaro e manco non è sincero

Nella prima registrazione del *Lautarchiv* (CD 1, traccia 3) il testo che si percepisce all'ascolto non corrisponde alle trascrizioni, fonetiche e non fonetiche, presenti nelle carte allegate (le PK 1300/c-e). Si tratta di una evenienza piuttosto rara poiché, come detto in apertura, l'azione della *Kommission* si caratterizza per la verificabilità attraverso la scrittura dei materiali incisi. Urtel in particolare (PK 1300/e) organizza i testi in quartine con ripetizione del secondo verso, senza tener conto dell'intonazione musicale.

La seconda registrazione del *Lautarchiv* (CD 1, traccia 4) presenta lo stesso testo verbale, con alcune variazioni esecutive, di quella del *Phonogrammarchiv* (CD 1, traccia 5): quest'ultima, in particolare, è più breve, meno ornata e con i suoni tenuti di minore estensione temporale.

*Lo benedica lo fiori del pero
E per me non si fa più (ne) lo giorno chiaro*

*Per me non si fa più lo giorno chiaro
E se so scurite le(ne) stelle dal cielo*

L'impianto musicale richiama tratti del cosiddetto *cantu a vatoccu*,⁵² una delle diverse denominazioni utilizzate nell'area in questione per designare pratiche di canto a due parti non parallele, documentate dalle prime ricerche di etnomusicologia degli anni Cinquanta (Agamennone – Facci 1989).⁵³ Si tratta di una rilevante varietà di modelli esecutivi che richiedono specifiche competenze e che possono essere eseguiti a più voci maschili o miste. Pur nella notevole diversità dei modelli musicali documentati, un dato ricorrente è l'attacco a dato ad una sola voce (a seconda dei casi maschile o femminile) la quale propone un segmento musicale d'andamento discendente, nella logica di quanto proposto da Belli anche se in maniera più elaborata, con una rapida discesa conclusiva verso la *finalis*. L'altra voce, a solo, riprende grosso modo quanto proposto dalla prima, cantando le stesse parole. Quindi le due parti si sovrappongono alternando andamenti per moto obliquo o parallelo (rari i moti contrari), non sempre in omoritmia, ripetendo ciascun verso più volte, con una diversa frammentazione interna. È possibile che il Nostro avesse familiarità con questo tipo di pratica vocale e che gli sia venuto immediato proporla pur trovandosi da solo. Si può altresì ritenere che Belli padroneggiasse anche dei modelli esecutivi del canto monodico fra i tanti circolanti nelle aree del centro Italia (Magrini 2001)⁵⁴ e che egli abbia particolarmente risentito dello scenario esecuti-

52 Ringrazio Francesco Giannattasio per la segnalazione.

53 Molteplici fonti sonore di questo tipo sono ascoltabili on line (raccolta 33 dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia (http://bibliomediateca.santacecilia.it/bibliomediateca/cms_nd) e nella fonoteca online del Cedrav (Centro per la documentazione e la ricerca antropologica in val Nerina) <http://www.cedrav.org/?q=node/46> (ultimo accesso 15 giugno 2018)

54 Anche per quanto riguarda il canto monodico si rimanda alle materiali citati nella nota precedente.

vo: una nota nella parte superiore della scheda personale sottolinea come egli fosse «da sehr aufgeregt» molto emozionato (PK1300/b). È quindi probabile che egli abbia intonato per intonare una “sorta di ibrido”, mescolando elementi da di erenti pratiche vocali. Tale ipotesi potrebbe trovare sostegno nelle quattro tracce del *Lautarchiv* del prigioniero umbro. Le prime due, di circa cinque secondi ciascuna (CD3, tracce 1 e 2) sono tentativi di intonazione di una coppia di distici di endecasillabi riportati nei materiali cartacei – sia pure nei modi approssimativi cui si diceva prima. Nel primo caso si capisce che Belli voglia intonarli alla maniera delle tracce precedenti, con l’attacco di voce di testa, ma il tentativo non riesce e già alla metà del primo verso egli si arresta. Nel secondo caso prova a cantare lo stesso testo cambiando intonazione, attaccando su una nota ribattuta, nel registro di petto, in ritmo puntato: ma anche in questo caso il tentativo non dà evidentemente gli esiti attesi e viene abbandonato. La traccia seguente presenta una semplice recitazione, piuttosto “meccanica” del testo verbale che Belli non è riuscito ad intonare nei tentativi precedenti, mentre l’ultima (CD 3, traccia 4) si apre con un timido, non riuscito tentativo di intonazione di un’altra coppia di distici presenti nei materiali cartacei, che vengono recitati di seguito, sempre nella stessa traccia. La presenza di tali frammenti può far pensare che il raccoglitore tedesco avesse un particolare interesse per la vocalità di Belli e l’abbia incoraggiato a cantare. Questi stessi frammenti, per altro verso, possono essere interpretati come una testimonianza ben eloquente del condizionamento dello scenario esecutivo sulle performance dei prigionieri, in grado di suggestionare cantori che avevano piena padronanza della propria voce e familiarità con l’atto esecutivo, capacità certamente possedute da Basilio Belli.

UNA TRACCIA DI UN RITUALE DI QUESTUA

Nelle pratiche vocali di tradizione orale grande rilievo hanno di solito le espressioni connesse con eventi rituali del ciclo festivo dell’anno. Per quanto è stato possibile appurare finora una sola traccia fra quelle incise dai nostri prigionieri richiama questa tipologia: si tratta di una delle tre registrazioni per il *Phonogrammarchiv* di Giuseppe Liotta (CD1, traccia 33). Il documento è costituito da un frammento di una trentina di secondi di un canto rituale per la *strina*, questua di fine d’anno, attestato nella Sicilia orientale, in Calabria e in altre regioni meridionali.⁵⁵ All’ascolto i quattro distici di endecasillabi risultano intonati in maniera, potremmo dire, approssimativa,

55 In realtà forme di questua per la fine dell’anno sono documentate un po’ ovunque in Italia e fuori (con recenti operazioni di revival), con gruppi di cantori che giravano le case dei paesi intonando canti con testi d’augurio e ricevendo in dono cibo, dolci o comunque alimenti simbolici. L’espressione musicale è di norma di tipo polivocale, spesso con accompagnamento variabile di strumenti musicali, caratterizzata dalla più ampia varietà melodica, sebbene sempre a carattere inclusivo (ossia in grado di permettere la più larga partecipazione possibile). Si vedano le osservazioni basilari sul fenomeno delle questue in Sicilia in Buttitta 2016.

senza, ovviamente, le normali dinamiche che si hanno nelle esecuzioni contestuali di un evento rituale.

Sugnu vinutu cca sta siritina mi cci ha mannatu lu capu di l'annu	sono venuto qui stasera/ mandato dal capo d'anno/
--	--

Sacciu ca aviti passula e racina mastazzeleddi fatti e senza ngannu	so che avete uvetta passita e uva/ ma- stazzoletti (biscotti tipici della Sicilia e del sud Italia) fatti senza inganno/
--	--

Cu si li mancia su na miricina e a cu l'ha fattu ci arresta l'a annu	per chi li mangia sono una medicina/ a chi li ha fatti resta la fatica
---	---

L'andamento è sostenuto e poche sono le ornamentazioni, solo in fase di cadenza nale. In conclusione si ascolta Liotta ripetere un paio di volte «Tagghiati funnu» (tagliate a fondo), espressione di cui non si evince con certezza il senso: potrebbe trattarsi della reiterazione di una qualche formula pronunciata durante le esecuzioni contestuali della questua. Oppure potrebbe essere il Nostro a chiedere agli operatori tedeschi di interrompere la registrazione.

CANZONI A BALLO

Una tipologia musicale potenzialmente imprevedibile dato lo scenario esecutivo è quella delle cosiddette *canzoni a ballo*, ossia delle melodie che accompagnano un ballo collettivo, scandendone il ritmo. Si tratta infatti di una pratica esecutiva che immediatamente richiama l'idea del divertimento, se non altro in considerazione della vivacità dell'azione performativa, un'idea agli antipodi rispetto all'atmosfera di un campo di prigionia. In realtà, entro tale atmosfera qualsiasi canto doveva risuonare come “fuori luogo” e dunque, in un dei conti, ogni tipologia di canto ne valeva un'altra. Si può quindi immaginare che a qualcuno dei prigionieri italiani sia venuto “spontaneo” intonare qualcosa di “allegro e divertente”, forse chissà, proprio per evadere, almeno per il tempo della performance, dall'angoscia della situazione.

Il prigioniero in questione è il pugliese Pasquale Brescia, uno fra i militari italiani del gruppo con il più alto grado di scolarizzazione. Egli è presente in due brevi tracce del *Phonogrammarchiv* con esecuzioni che si potrebbero definire didascaliche perché prive necessariamente (data anche la posizione dell'esecutore nell'atto della registrazione illustrata dalle foto in questo volume) di qualunque connessione con movimenti coreutici.

Il primo brano (CD 1, traccia 8 incipit «Ji pè te vohij la nottè») si può definire come una *matinata* che gira in tarantella (pizzica-pizzica). Dopo un attacco in un comodo tempo ternario, verso la fine della traccia il canto modifica il proprio carattere pas-

sando ad una incalzante scansione ritmica binaria.⁵⁶ Si tratta di una modalità esecutiva piuttosto di uso in Puglia che dà vita ad eventi performativi più lunghi e articolati rispetto a quanto, ancora una volta, non possa risultare dalla registrazione in questione. La *matinata* è una tipologia convenzionalmente connessa con l'idea della serenata tradizionale, con testo a carattere amoroso, spesso nei contenuti, di solito ben comprensibile all'ascolto (Magrini 2001). La *pizzica-pizzica* cantata, nelle situazioni contestuali, ha una precisa funzionalità nella guida del ballo. Il testo ha un rilievo secondario e spesso si fa ricorso a sillabe e interi versi *non sense*:

Ji pè te vohij la nottè
vohè la notti camminannè
ci l'apurjè ca tu m'ingannè
n'altra amandè m'agghjià trovà

Io per te vado la notte
vado la notte camminando
se mi accorgo che mi inganni
un'altra amante mi troverò

Pondè e pondè di chessa strada
tenè chiandatè lu basèliconè
per la forta passionè
sembè da ddò vengniè a passà

Da un punto all'altro di questa strada
è piantato il basilico
per la forte passione
sempre da qui passo

Ueiauellè e ueiauellà
non ti 'ngaricà
che l'amorè m'ha fattè
e l'amorè m'ha à
mala novè ti vegnè
mala novè digghj'avè
tu lu fattè lu sapivè
e ti vuò spusè ché mè

Ueiauellè e ueiauellà
non preoccuparti
che l'amore abbiamo fatto
e l'amore faremo
brutta notizia ti venga
brutta notizia avrai
tu il fatto lo sapevi
e ti vuoi sposare con me

Un altro breve esempio di ballo cantato, poco più di una decina di secondi, è la seconda esecuzione cantata da Pasquale Brescia (CD 1, traccia 9, incipit «E uè chëmma Marì»). La scansione ritmica è regolare e ben marcata, *ra orzata* – così parrebbe all'ascolto – dal battito di due legni, o forse schiocco di dita o pietre – mentre per pochi secondi si sente un rumore in lontananza che pare andare a tempo: la traccia è troppo breve per essere più precisi nel merito. Il testo viene ripetuto due volte: anche in questo caso esso è poco significativo ed è poco più che un pretesto per la scansione ritmica:

⁵⁶ Ringrazio Massimiliano Morabito per le indicazioni, le trascrizioni e le traduzioni in italiano dei testi verbali di questa e della traccia seguente.

E uè chëmma Mari
 e ue chëmma lëci
 ma dà fà pèsà lu salè
 jindè u murtalè dè signëri

Ei comare Maria
 ei comare Lucia
 mi devi far pestare il sale
 nel mortaio di sua signoria

L'esecuzione di Brescia è sicura e dimostra una sostanziale familiarità con questo tipo di materiali musicali e più in generale con il fare musica. Per Doegen si tratta, semplicemente, di una «voce media, forte e con sufficiente consonanza» (vedi oltre per il termine consonanza).

CANTI DI INTRATTENIMENTO E CANTI NON NARRATIVI

Al di là delle espressioni connesse con specifiche situazioni performative (e, ovviamente eseguibili anche al di fuori d'esse) di cui si è detto finora, altre forme musicali vengono solitamente associate ai momenti di ritrovo della vita sociale di una collettività, alle cosiddette occasioni dell'intrattenimento collettivo. Entro tali scenari si trova di solito una grande varietà di strutture melodiche e testuali, potenzialmente alla portata di molti esecutori benché non manchino casi in cui il canto richieda particolari capacità, proprie di interpreti specializzati. Il *corpus* qui presentato contempla materiali che si possono comprendere in quest'ambito.

Un caso esemplare è dato dall'ultima registrazione del più volte citato Giuseppe Liotta contenuta nei cilindri di cera del *Phonogrammarchiv* (CD1, traccia 32). Il testo è costituito da quattro distici di endecasillabi con l'intercalare di una formula *non sense*, «Tiritirollallà», proposta al termine di ciascuna coppia di versi. Il primo distico «Mamma nun mi mannati a lu mulinu/ Lu mulinaru mi tocca la manu» (*mamma non mi mandate al mulino/il mugnaio mi tocca la mano*) si trova di frequente nella letteratura specialistica e viene annoverato fra i «canti siciliani» più famosi.⁵⁷ Gli altri tre distici cantati da Liotta, invece, non sono stati reperiti in altre fonti, almeno finora.

Tale primo distico (tutt'al più con la variante nel secondo verso di «Lu mulinaru mi voli vasari» – *mi vuole baciare*) si trova, tra l'altro, in due trascrizioni musicali del fondamentale (e ben noto) *Corpus di musiche popolari siciliane* redatto ad inizio Novecento dal maestro Alberto Favara e pubblicato postumo (Favara 1957). Si tratta del numero 125 *Carrittera* (provenienza Santa Caterina di Villermosa) e del numero 318 *Partannisa. Canto di ragazze durante la raccolta delle olive* (provenienza Palermo, detto canto alla ma-

57 Un testo con il primo distico analogo a quello di Liotta, viene ricordato tra l'altro dalla scrittrice Dacia Maraini nella propria autobiografia (*La grande festa*, RCS, 2011) come l'esempio di un canto famoso della propria infanzia.

niera di Partanna),⁵⁸ quest'ultimo definito in nota «canto popolarissimo» e attribuito al signor Cocò Patera, palermitano (Favara 1957: vol. 2, 188).

L'intonazione di Liotta è comunque ben diversa rispetto alla prima trascrizione di Favara. Nel secondo caso invece, la *Partannisa*, si può rintracciare qualche analogia nell'andamento melodico di inizio distico imperniato su una nota ribattuta e nell'impianto ritmico ternario. L'esecuzione del Nostro prigioniero propone comunque degli ampi salti melodici entro una estensione superiore all'ottava, che delineano una certa immagine di “modernità” del canto. L'esecuzione è meno sicura delle precedenti: tra l'altro la nota più grave $Sol\#_2$ (circa + 30 cents), al termine del primo verso, parrebbe mettere in difficoltà l'esecutore, segno di un attacco troppo basso.

Va altresì notato che la *Partannisa* di Favara presenta una aggiunta alla coppia di endecasillabi costituita da un intervento corale a due parti (e verisimilmente a più voci), con testo *non sense* costituito da una sorta di gioco verbale. Per analogia, si potrebbe ritenere che anche il «Tiritirollallà» proposto da Liotta, nella normale pratica esecutiva contestuale, venisse intonato a più voci.⁵⁹

durata circa 10,5" -10 cents circa

Ma-mma nu - n ma - nna - t'a lu mu - li - nu

lu mu - li - na - ru mi to - cca la ma - nu

ti ri lli llo lla lla

Figura 14. Frammento schema melodico de «Mamma nun mi mannati a lu mulinu», verso *non sense*.

58 Il riferimento parrebbe quindi al quartiere di Partanna (oggi Partanna-Mondello) frazione a ovest di Palermo. Con lo stesso nome v'è un paese di circa diecimila abitanti in provincia di Trapani (da cui provengono tra l'altro molte delle trascrizioni di Favara).

59 Ricontri analoghi si hanno in altre attestazioni di canti con lo stesso primo incipit «Mamma nun mi mannati a lu mulinu». Va notato che sia Alberto Favara sia, soprattutto, Ottavio Tiby, curatore postumo del lavoro di Favara, erano convinti che la “musica popolare” siciliana fosse monodica e non avesse forme di polifonia. In realtà, tra le righe del *corpus* risulta evidente una certa diffusione del cantare a più voci, spesso proprio in forma di intercalari fra strofe o versi di testi cantati da un solista: è quanto lascia intendere l'esecuzione di Liotta il quale propone il suo «Tiritirollallà» con ritmo leggermente più lento e marcato.

Un caso analogo è dato dalla seconda traccia di Perez (CD1, traccia 51) costituito da un breve frammento di un canto piuttosto noto nella Sicilia occidentale, ossia *Na picciuttedda di la Conca d'oru*. Si tratta di un canto dal gusto “tonale”, verisimilmente una composizione di un autore ancora sconosciuto, inquadrabile nell’ambito della poco indagata produzione in lingua siciliana di fine Ottocento–primo Novecento destinata all’intrattenimento borghese/salottiero (Giglio 2015). Il canto ha avuto una larga diffusione entro ambiti diversi, all’interno dei repertori dei gruppi folkloristici un po’ di tutta l’Isola e dei numerosi cantanti *popular* in siciliano, nelle incisioni discografiche realizzate da esecutori siciliani negli Stati Uniti e destinate agli immigrati (Fugazzotto 2015), nelle pratiche esecutive trasmesse oralmente, eseguite con impianti musicali differenti.⁶⁰

Perez attacca la prima strofa con un’esitazione (si ascoltano solo le sillabe «Na pi-»), bloccandosi immediatamente per poi, dopo un paio di secondi (e senza, parrebbe, che si interrompa la registrazione), riprendere il canto. Il testo proposto corrisponde ai primi due distici della seconda strofa della versione più comunemente riscontrata nella letteratura e nell’ambito *popular*, seguito da un’altra coppia di versi coincidente con il secondo distico della prima strofa di tale versione più diffusa. Va segnalato che specie nelle incisioni discografiche di tipo folkloristico le due strofe del canto, dopo le prime due quartine eseguite in minore, prevedono altre quartine di endecasillabi cantate in maggiore, di cui non c’è riscontro nella registrazione di Perez.

Un’altra traccia attribuibile genericamente alle pratiche dell’intrattenimento viene proposta dal calabrese Salvatore Cotroneo (o Cottroneo), uno dei prigionieri più registrati da entrambe le *equipe* tedesche (tornerò più avanti sulle altre sue incisioni). Si tratta di un canto alquanto conosciuto e diffuso nelle regioni meridionali, in genere noto con il titolo *Pisci d’oru* (incipit «E vorrà ca pisci d’oru tu divintassi»). Di esso vi sono due esecuzioni, entrambe costituite da quattro distici di endecasillabi, dalla durata sostanzialmente analoga. I testi verbali risultano nella sostanza corrispondenti, mentre qualche diversità minima si riscontra rispetto alla versione recitata del testo (CD 1, traccia 16) e alla trascrizione fonetica di Urtel (PK 1283/c) – quest’ultima due, ad esempio, all’inizio dell’ultimo verso recitano «basta ch’intra stu cori ti trasissi» mentre nelle due versioni cantate si ascolta «apposta ch’intra stu cori ci trasissi». Tale testo verbale si trova in varie raccolte ottocentesche di “canti popolari” ed è stato numerose volte trascritto da folkloristi. È il caso, tra gli altri, di Leonardo Vigo (1857: m. 506) che ne asserisce una provenienza dalla città di Palermo. Secondo Alessandro D’Ancona (1878: 307), poi, si tratterebbe di uno strambotto di «nascimento aulico», ossia di origine colta poi diventato “popolare”, questione che ovviamente va oltre

60 Una esecuzione in polifonia maschile di tipo accordale (localmente chiamata *canzuni a pagghia*) è nel LP *La tradizione musicale a Calamonaci*, a cura di Giovanni Moroni, Vincenzo Vacante, Ignazio Macchiarella, Albatros VPA 8506, 1991.

queste pagine. Poiché la letteratura folkloristica trascura quasi del tutto l'aspetto musicale nulla si può dire circa la linea melodica su cui tali testi venivano intonati prima dell'incisione del nostro Cotroneo.

La versione del *Lautarchiv* (CD 1, traccia 15) attacca sul Do#₄ crescente, nota cardine del brano ribattuta, raggiunta con un marcato portamento dal La₃ (circa -50 cent) – portamento ben evidente anche nell'attacco dei versi successivi. Il canto si dipana entro un ambito di circa una sesta maggiore, con *finalis* raggiunta mediante un salto di terza discendente maggiore piuttosto stretto rispetto all'intervallo temperato. L'esecuzione risulta ben sicura e con una certa brillantezza (si veda quanto scritto da Emilio Tamburini nel proprio saggio infra). La seconda registrazione, appartenente al *Phonogrammarchiv* (CD 1, traccia 23) viene intonata una terza sotto circa e risulta meno "spigliata".⁶¹ La voce, anche in questo caso, è regolare e sostenuta, di andamento sillabico con poche e brevi ornamentazioni di norma sulla penultima sillaba. Qui di seguito il tracciato delle altezze dell'ultimo verso della versione *Phonogrammarchiv*:

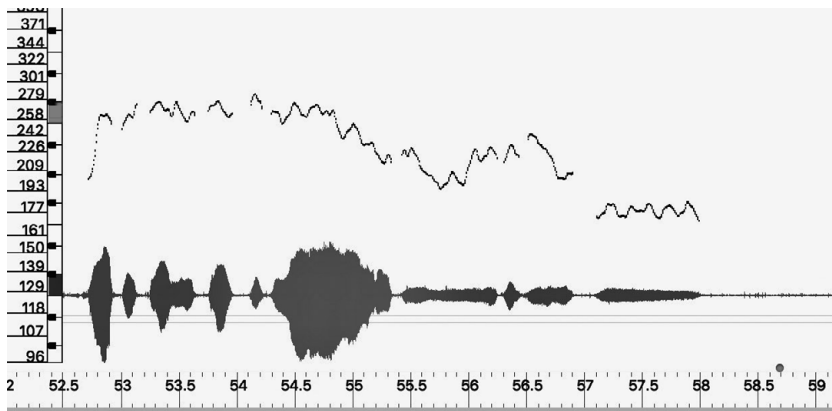


Figura 15. Frammento del tracciato delle altezze dell'ultimo verso de «E vorrà ca pisci d'oro tu divintassi» (versione *Phonogrammarchiv*)

Un'altra ben nota tipologia di canto di intrattenimento, consolidata soprattutto nel centro-sud Italia è quella dello stornello, a cui si può riferire una brevissima registrazione del *Phonogrammarchiv* attribuita a Pasquale Brescia (CD 1, traccia 9 incipit «Fior di pompelm»). Tale attribuzione (si vedano comunque i documenti cartacei CD 4, Phon. 6-8) lascia in realtà qualche dubbio irrisolto in quanto all'ascolto non si riconosce immediatamente la stessa voce delle canzoni a ballo prima considerate. Il

⁶¹ Va comunque osservato che nella prima versione non v'è il diapason nale che invece è presente nella seconda.

termine *stornello* ricorre assai di frequente a proposito di pratiche trasmesse oralmente all'interno di una vastissima area di diffusione, grosso modo dalla Romagna alla Sicilia (cfr. Agamennone 1988). Esso in realtà viene utilizzato per indicare espressioni spesso diverse fra di loro, ancorché con alcune caratteristiche in comune, tra cui l'adozione di brevi strofe di tre-quattro versi, con andamento melodico discendente, sovente riccamente ornato. Altro tratto caratterizzante è la presenza, in apertura, di un breve verso stereotipo che evoca il nome di un uccello.

In questo caso l'esecuzione, della durata di poco più di una ventina di secondi, è fortemente melismatica e con una assai lunga cadenza conclusiva alquanto ornata, come si evince dal grafico.



Figura 16. Frammento del tracciato delle altezze della cadenza finale de «Fior di pompelm»

L'emissione è su un comodo registro medio, la voce è sicura e precisa, mentre il ritmo manca della proporzionalità dei valori di durata, specialmente sul lungo vocalizzamento. Il richiamo all'uccello, come avviene più comunemente nella pratica dello *stornello* (a differenza di quanto visto con le esecuzioni di Basilio Belli che pure facevano riferimento in apertura ad un uccello), avviene con un breve verso quinario; segue un solo endecasillabo, con la prima parte d'andamento sillabico. La registrazione risulta a tratti leggermente "satura". È altresì possibile che si tratti di una esecuzione interrotta.

Altri due canti rapportabili a situazioni dell'intrattenimento vengono dal veronese Albino Dresda. Il primo (CD 1, traccia 26 incipit «Un bel giorno andando a caccia») è, in vero, un brano relativamente elaborato e si presta a diverse letture. Esso, infatti, presenta dei tratti che richiamano delle espressioni di tradizione orale insieme con elementi che fanno pensare a forme di intervento ad opera di qualcuno in possesso di rudimenti di teoria musicale "d'arte". Comunque sia, parrebbe trattarsi di un canto

non stroco, forse una sorta di assemblaggio di materiali diversi, una sequenza di frasi con impianti musicali diversi.

La parte iniziale può essere considerata come un distico in verso epico-lirico (già riscontrato a proposito de *La pesca dell'anello*) con alternanza piano/tronco («un bel giorno andando a caccia/ incontrai un bel garzon»). Il tema dell'incontro amoroso «andando a caccia» (o «andando a spasso» o «andando in Francia»)⁶² è piuttosto frequente nelle pratiche di canto polifonico dell'arco alpino.⁶³ L'intonazione melodica di Dresda richiama sommariamente l'andamento solitamente associato a questi testi, con estensione oltre l'ottava e salti ampi ascendenti e discendenti. Qui di seguito riporto lo schema melodico della prima sezione, seguito dal tracciato delle altezze corrispondente al secondo verso («incontrai un bel garzon») in cui si osserva l'ampiezza del portamento sul termine «garzon».

duata ca 21,3"

U - n_ bel gio - m'a - nda - ndo_ a ca - ccia i - n_ co - ntra - i' u bel ga - rzon

Me ba ↘ sto gua - rda - ll'i - n'la - ccia m'è sma - ri - ta la - ra - - son - - ↗

Figura 17. Frammento schema melodico di «Un bel giorno andando a caccia».

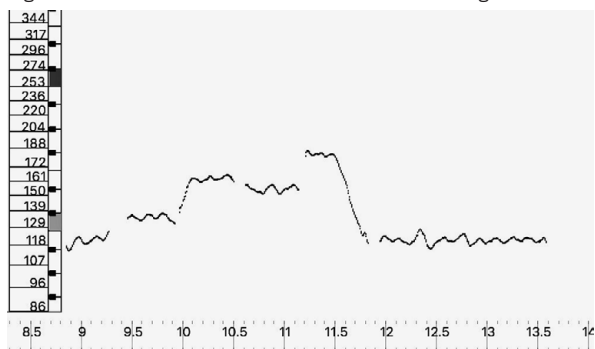


Figura 18. Frammento del tracciato delle altezze.

62 Nella letteratura il canto viene talvolta intitolato *Casto rifiuto* (vedi Mantovani 1979). Va segnalato che la linea melodica con cui solitamente si intona questo distico iniziale è stata ripresa e adattata a testi connessi con la Resistenza, sotto il titolo *La bella partigiana* (vedi <https://www.antiwarsons.org/canzone.php?id=46374&lang=it> - ultimo accesso 31 luglio)

63 Va ricordato che vi sono poche notizie sulla pratica del canto monodico nell'Arco Alpino (Macchiarella 1999), questione su cui il *corpus* di registrazioni qui in questione forse dice qualcosa – vedi oltre.

Dopo questa parte iniziale, l'andamento del canto muta articolandosi in altre due sezioni in cui pare riscontrarsi una certa eco di procedimenti simil operistici (per esempio il passaggio quarta ascendente/sesta discendente sulle parole «più del sol»). Segue un breve intercalare con sillabe *non sense* dal sapore tonaleggiante di cui riporto il tracciato in cui si osservano ancora i portamenti discendenti.

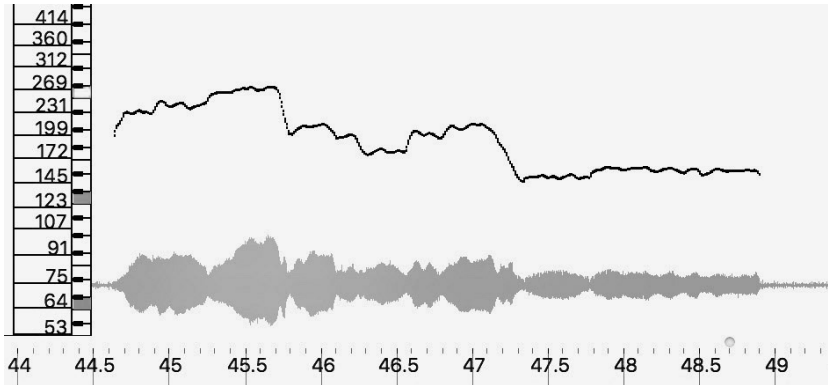


Figura 19. Frammento del tracciato delle altezze dell'intercalare *non sense*.

Quindi l'esecuzione propone una quartina che ha le caratteristiche di un ritornello («Fior di montagna/l'acqua che scorre in mare non mi bagna», eccetera), sebbene non venga ripetuta dal momento che con essa termina la registrazione. Il cambio del ritmo in ternario ed altri elementi formali fanno pensare ancora una volta a materiali, in certo senso, «d'autore».

Espressioni musicali di questo tipo richiamano immediatamente la produzione musicale dei cosiddetti cori alpini organizzati (ossia con maestro e repertorio frutto per lo più di armonizzazioni di materiali tradizionali - Macchiarella 2004). Ed in effetti nei repertori di varie formazioni corali di questo tipo, di differenti aree alpine e padane, si trovano oggi brani che in varie parti corrispondono, grosso modo, a quanto cantato da Dresda – quanto meno la sezione che attacca con «Fior di montagna». ⁶⁴ All'epoca, tuttavia, questo tipo di formazioni musicali non aveva una presenza organizzata sul territorio come accadrà dal ventennio fascista, entro l'OND (opera nazionale dopolavoro), in poi. Ciò non toglie che nelle situazioni di intrattenimento precedenti potessero circolare incroci fra materiali diversi, fra saperi trasmessi oralmente e scritti

⁶⁴ Per esempio *La pastorella*, del coro Grigna di Lecco, armonizzata di recente da Antonio Scaioli http://www.corogrigna.it/canti/la_pastorella.htm. Si vedano ad esempio le versioni disponibili nell'ATOV (Archivio delle tradizioni orali del Veneto) <http://www.venetrad.it/archivio/lista.asp?G=L>

nella scrittura. Ugualmente, si può ipotizzare che il canto nelle situazioni contestuali venisse eseguito in forma polifonica, verisimilmente a parti parallele (Macchiarella 1992): un suggerimento in tal senso proviene da una registrazione audio depositata presso l'archivio della *Association Valdôtaine Archives Sonores* (riferimento B000317) e registrata a Cogne (Aosta) negli anni Ottanta e studiata da Mauro Balma, che presenta una versione polifonica a due voci femminili con un testo molto simile a quello di Dresda (pur mancante del passaggio *non sense*) e un andamento melodico della voce principale grosso modo corrispondente.⁶⁵

Il nostro veronese dunque altro non avrebbe fatto se non proporre la parte da lui conosciuta, quella più grave (vedi oltre per un caso analogo). Nella traccia di Dresda è certamente di rilievo il fatto che l'incontro con «un garzon», «bello come il sol», che fa perdere «la ragion» e «pace e onor» venga cantato da una voce maschile. La questione può certamente prestarsi a diverse interpretazioni (si veda quanto scritto da Tamburini): si tenga conto comunque che nelle pratiche di canto in polifonico di tradizione orale vengono di norma meno le forme di personalizzazione del testo verbale (Macchiarella 1999). Dresda, cioè, potrebbe avere appreso il canto in questa versione nell'ambito di una situazione di canto collettivo, entro cui non esistono «parti staccate» e avrebbe continuato a cantarla così come l'ha imparata, senza curarsi di questioni di genere.

L'altra esecuzione di Albino Dresda (CD 1, traccia 24, incipit «Eccole che le arriva») corrisponde a due strofe di un canto assai famoso, conosciuto di solito con il titolo *Sul ponte di Bassano*. Tale canto viene solitamente inserito nei canzonieri dei soldati come brano rappresentativo che celebra l'importanza strategica della cittadina di Bassano del Grappa e del relativo ponte di legno che «Nel corso del con itto 1915-18 [...] fu innumerevoli volte attraversato, al canto della famosa canzone, dalle nostre truppe» (Savona-Straniero 1981: p. 46). La versione proposta da Dresda non inizia con il celeberrimo distico «Sul ponte di Bassano/ noi ci darem la mano», così come nelle innumerevoli versioni documentate del brano, ma con due quartine meno conosciute benché comunque varie volte attestate⁶⁶.

*Eccole che le arriva
Ste belle moscardine
Gli è tutte verdesine*

65 Per esempio la voce principale di questa esecuzione valdostana, caratterizzata da una vocalità sforzata, predomina nettamente rispetto alla seconda che, dopo vari tentativi, e diversi raddoppi all'unisono, riesce ad entrare nel ritornello, su una terza superiore. Ringrazio il collega e amico Mauro Balma per avermi messo a disposizione questo documento.

66 Virgilio Savona e Michele Straniero de niscono la prima quartina una «aggiunta prima dell'incipit» rinviando ad una «lezione» raccolta da Caravaglios (1934) e da Pier Paolo Pasolini (1955), mentre la seconda quartina viene segnalata negli anni 40 da Attilio Frescura (cfr. Savona-Straniero 1981: vol 2, 556-560).

*Colori non le ghe na
Colori non le ghe na
Colori non le ghe na*

*Colori no ghe n'avemo
Ne manco gh'en serchemo
E un canto ghe faremo
Sul ponte de Pojan
Sul ponte de Pojan
Sul ponte di Pojan*

durata circa 25"

ca-20 cents circa

E - cco - le che a - rri -- va - -

ste be - lle mo - sca - rdi - nc

ic tu - tte ve - rde - si - ne

co - lo - ri no - n'è ghe - n'ha

co - lo - ri - no n'è gh'è n'ha

co - lo - ri - no n'è ghe n'a

Figura 20. Frammento dello schema melodico del canto (prima strofa).

Va sottolineato che a conclusione della seconda strofa non viene citato il «ponte di Bassano» - come nelle tante versioni che documentano queste prime due strofe -, bensì un tal «ponte di Pojan» che potrebbe essere il nome veneto di Povegliano Veronese, dove, però, non pare vi sia un ponte di una qualche notorietà.⁶⁷ Si potrebbe pensare che il Dresda abbia voluto citare un luogo per lui di qualche rilievo o chissà cosa altro.⁶⁸ La linea melodica del canto corrisponde nella sostanza a quella comunemente di uso con il titolo *Sul ponte di Bassano*. Ecco la rappresentazione del terzo e del quarto verso ripetuto tre volte: si noti la regolarità dell'andamento ad arco di tale ripetizione.

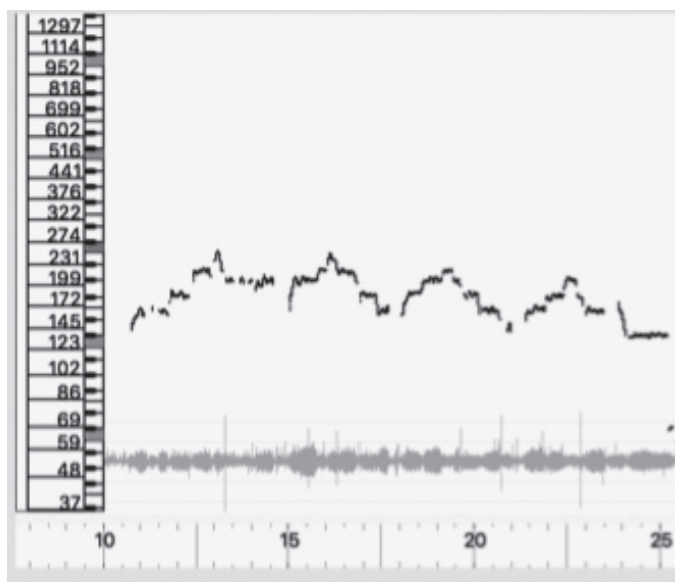


Figura 21. Frammento del tracciato delle altezze de «Eccole che le arriva», terzo e quarto verso.

Fra le fonti più conosciute di questo canto v'è senz'altro la celebre raccolta di canti delle trincee di Cesare Caravaglios (1934) che propone un arrangiamento polifonico per terze parallele.


67 Al momento mi sono limitato a ricerche via internet: la questione verrà approfondita in successivi lavori.

68 *Pojan, poian, poiano* è un toponimo molto di uso in Veneto e dunque il riferimento potrebbe essere a chissà quale luogo.

— 59 —

1. *Eccole che la riva.*

Moderato



Ec-co-le che la ri-va Ste be-le mo-scar-di-ne --

Son fresche verda-li-ne co-lo-ri non ghe n'ha co-lo-ri non ghe

n'ha co-lo-ri non ghe. n'ha --

Eccole che la riva	Per un bacin d'amore
Ste hele mostardine,	Successer tanti guai
Son fresche, verdoline	Non lo credevo mai
Colori non ghe n'ha.	Doverti abbandonar.
Sul ponte di Bassano,	Doverti abbandonare
Là ei darem la mano,	Volerti tanto bene
Noi ei darem la mano	E un giro di catene
Ed un bacin d'amor!	Che m'incatena il cuor!!

Che m'incatena il cuore
Sarà la mia morosa
Che a maggio la va sposa
E mi vo fa' il solda.

E mi farò soldato
Nel 6° Reggimento
Non partirò contento
Se non l'avrò sposa




Figura 22. «Eccole che le arriva», arrangiamento polifonico da Caravaglios 1934.

Entrambi i canti di Dresda sono seguiti dalla registrazione del testo verbale recitato (CD 1, tracce 27 e 25 rispettivamente). Nel primo caso i versi corrispondono nella sostanza a quelli cantati, senza l'intercalare *non sense*. La scansione all'inizio tende a risultare regolare, lenta e ripetitiva per poi accelerare progressivamente no alla ne. Una scansione più pacata è invece quella della recitazione del secondo testo (incipit «Eccole che le arriva») che presenta ben tre strofe in più rispetto alle due cantate. La prima strofa recitata lentamente si limita alla quartina del testo verbale, senza la ripetizione tre volte dell'ultimo verso, mentre la seconda e le altre tre successive strofe presentano tale ripetizione nel rispetto della logica dell'intonazione cantata. Se la terza strofa recitata (come le prime due viste prima) è ampiamente documentata dalla letteratura specializzata (al di là della questione *Pojan* al posto di *Bassan* di cui si è detto), delle ultime non si è ora trovato riscontro in altre esecuzioni di questo stesso brano. In realtà potrebbe trattarsi di adattamenti di materiali ricavati da altri canti.

*Quando saremo giunti*⁶⁹
Sul ponte de Pojano
Là ci darem la mano
Ed un bacin d'amor
Ed un bacin d'amor
Ed un bacin d'amor

La prima l'è la ricciolina
Seconda la Rosa fiora [?]
La terza l'è la Marcellina
bravina de far l'amore
bravina de far l'amor
bravina de far l'amor

Bravina de far l'amore
Per ingannar gli amanti
Ghe ne ho ingannati tanti
E ingannerò anca ti
E ingannerò anca ti
E ingannerò anca ti

Come il precedente, pure questo secondo canto proposto da Dresda viene (e verosimilmente veniva all'epoca) eseguito in forma polifonica a parti parallele. In questo caso la parte proposta dal nostro prigioniero pare essere la seconda, ossia la più acuta, una terza sopra la fondamentale.⁷⁰ Pur senza avere una vocalità prominente (Doegen parla di «voce rauca e profonda con forte consonanza» - vedi documento cartaceo PK 1292/b) anche Albino Dresda parrebbe aver avuto una notevole familiarità con il canto. Una familiarità, va ricordato, dovuta anche al fatto che, sempre stando alle schede personali del *Lautarchiv*, si trattava di un militare che «suonava la tromba nel lager».

Negli scenari dell'intrattenimento musicale della tradizione orale uno speciale risalto acquisisce sovente la tematica amorosa. Questa è al centro di due delle incisioni che documentano la voce del friulano Guglielmo Sommero. Si tratta di esecuzioni non particolarmente accurate nelle quali la voce è a tratti imprecisa e incerta. Doegen parla di «Voce malata, occlusa e roca con sufficiente consonanza»: è quindi verisimile che il Nostro fosse in condizioni di sofferenza fisica.

69 Va segnalato che prima dell'attacco di questo verso si ascolta la voce di Dresda pronunciare la sillaba «La p.» ossia l'inizio della strofa successiva. Il Nostro deve essersi accorto subito dell'errore e dopo una brevissima pausa riparte con la recitazione.

70 Su questo tipo di esecuzioni di polifonie per terze parallele a voce sola si veda Macchiarella 1999:164-171).

Basandosi sulla recitazione del testo proposta dallo stesso prigioniero (CD 1, traccia 68), che non tiene conto delle ripetizioni delle parole dei versi realizzate a ni musicali durante la performance, Urtel rappresenta in trascrizione fonetica le due tracce come un solo brano di sei lunghi versi di ottonari + settenari rimanti alla ne.

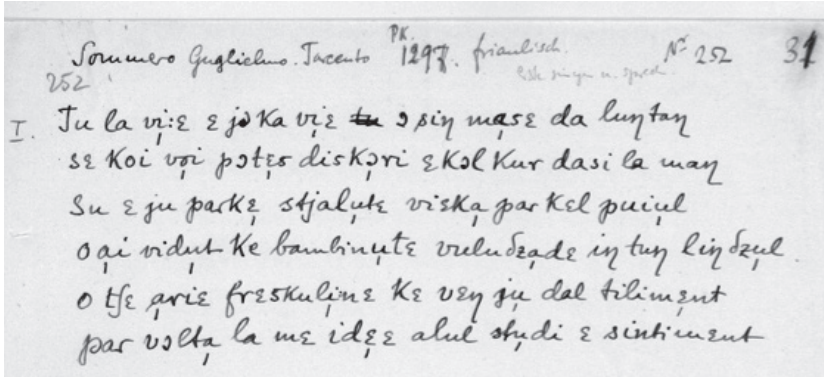


Figura 23. Frammento della trascrizione fonetica di Urtel (PK 1297d).

Questa rappresentazione non tiene conto dell'esecuzione musicale la quale si articola in unità corrispondenti ad un distico di testo verbale (ottonario + settenario). Più che un unico canto parrebbe trattarsi di due brani con diverso testo e analogo impianto melodico.

Le frammentazioni e ripetizioni di parti del verso del canto di Sommero rimandano al vasto e indefinito campo delle cosiddette *villotte*. Tale termine, dal significato incerto, si riscontra dalla metà del XVI secolo nelle fonti scritte della musica polifonica.⁷¹ Nelle pratiche musicali trasmesse oralmente nelle regioni del Nord-Est lo stesso termine viene usato per definire genericamente testi di carattere amoroso per lo più intonati a due parti per terze parallele, talvolta con passaggi a parti non parallele, come nel caso delle cosiddette *villotte a discanto*. Alcune attestazioni fanno pensare altresì che nel passato vi fosse anche una pratica di canto a solo di cui poco è noto (Magrini 2001). Nonostante si tratti dello stesso termine, non vi sono tracce precise di una qualche relazione diretta fra le fonti scritte e le diverse pratiche di tradizione orale (Macchiarella 1996/b).

Nel caso in questione, in entrambe le registrazioni (CD 1, traccia 64, incipit «Tu la vie, tu la vie»; e CD 1, traccia 65, «Tu e ju, tu e ju») la melodia, dal carattere arioso, si sviluppa entro un ambito di settima, con un comodo andamento ritmico binario.

71 Il termine parrebbe derivare da vilote (contadino) e nell'ambito della musica scritta rinascimentale veniva usato come equivalente di *villanella*, *villanesca*, e simili per indicare una provenienza nordica, grosso modo veneto-lombarda, dell'espressione musicale (Macchiarella 1996/b).

L'attacco del primo verso viene realizzato su un motivo melodico iniziale (salto di quarta ascendente, sesta discendente) assai caratterizzato, così come singolare è il forte portamento discendente di quarta in chiusura dello stesso verso. La seconda parte dell'unità musicale presenta una tipica discesa, tra intervalli congiunti e salti di terza, che si conclude con la *finalis* raggiunta con intervallo di semitono discendente. Tale linea melodica potrebbe essere quella base di una esecuzione polifonica a parti parallele, secondo modalità riscontrabili anche nella pratica attuale in regione. Dell'esecuzione proposta da Sommero – non sono stati trovati precisi riscontri in altre fonti, soprattutto per quel che riguarda l'andamento melodico. Varie parti del testo comunque si riscontrano in diverse raccolte. Ad esempio, due distici nella forma «O su su par ché schialutte,/ O vie vie par chel pujul,/ A vedè ché bambinutte/ Invuluzzade tal linzul» sono contenuti in un volume di Giovanni Gortani (1867:22), ma senza alcuna indicazione circa l'intonazione musicale. Un distico nella forma «E a vedè che bambinutte invulu ade in t'un linz l» si trova in un album di villotte arrangiate in forma polifonica per coro alpino (Piovesan 2017), in un brano intitolato *Dait un tic a di che puarte*, che sarebbe stata trascritta a Pontebba, nel 1921, dal maestro Arturo Zardini – anche in questo caso la linea melodica è ben diversa da quella qui in questione.⁷²

Propongo qui di seguito la schematizzazione del percorso melodico e la trascrizione dei due testi verbali.⁷³

durata circa 13,7"

+ 30 cents circa

Su e ju su e ju par ché scia - lu - te

vi e ca vi e ca par chel pù - il

Figura 24. Frammento schema melodico «Tu la vie, tu la vie», primo distico.

⁷² Zardini è conosciuto come autore della celeberrima *Stelutis alpinis*, quasi un inno per la gente friulana, scritto negli anni della guerra.

⁷³ Ringrazio Valter Colle per la trascrizione del friulano e la traduzione in italiano e per le varie indicazioni sulle *villotte* di oggi.

CD 1 traccia 64

(Traduzione Urtel):

Tu là vie, tu là vie e jo ca vie
 nô o sin masse, o sin masse di lontan
 se cui voi, se cui voi podès discori
 e cul c r, e cul c r dâsi la man

Tu lontana e io qui
 siamo troppo lontani
 se con gli occhi potessi discorrere
 e con il cuor darsi la man

CD 1 traccia 65

Sù e jù, sù e jù par chê scjalute
 vie ca, vie ca par chel pui l
 o ai viod t, o ai viod t chê bambinute
 volu antle, volu antle intun linz l
 o ce arie, o ce arie fresculine
 che e ven jù, che e ven jù dal Tiliment
 par voltâ, par voltâ la mê idee
 al v l studi, al v l studi e sintiment

Su e giù per quella scaletta
 via e qua per quel davanzal
 ho visto quella bambina
 avvolta in un lenzuolo
 o che aria frescolina
 che vien giù dal Tagliamento
 ma per interpretare la mia idea
 ci vuole studio e sentimento

CANZONETTE

Alcune delle tracce rimanenti presentano una struttura musicale di primo acchito “semplice”, giocata su pochi suoni, accessibile a qualsiasi esecutore (ed ascoltatore), spesso con un testo verbale dal carattere disimpegnato, giocoso, quando non ammiccante e scurrile. Fino a qualche decennio fa, nella letteratura demologica ed etnomusicologica, espressioni con tali caratteristiche venivano raggruppate sotto la categoria del “popolare”, “popolareggiante” o simile, spesso con una accezione negativa quando non dispregiativa. Pertanto erano poco o punto considerate dall’attività di documentazione e studio, presupponendo che si trattasse di “forme della modernità”, di recente “creazione/acquisizione” e comunque di materiali di ben scarsa importanza.

In realtà, anche espressioni di questo tipo hanno una propria rilevanza se non altro perché, al pari di qualsiasi altra musica, sono l’esito di un produrre/ascoltare suoni organizzati all’interno di uno scenario culturale - e di certo la complessità/semplificata in musica non si misura in termini di quantità di note!

Rinviando ad altra occasione un approfondimento dell’argomento generale,⁷⁴ qui di seguito per parlare di questo tipo di materiali proposti dai nostri prigionieri, farò ri-

74 A proposito di tali materiali risulta cace per il periodo storico in questione fare riferimento alla

corso al termine *canzonetta*, un termine meno connotato negativamente rispetto a “popolare” e simili, che richiama subito l’idea di qualcosa di orecchiabile, “leggero e spensierato”. Un termine che tra l’altro viene usato da alcuni dei nostri prigionieri e si ritrova nelle carte del *Lautarchiv*.⁷⁵

La presenza di questo tipo di materiali nella specifica situazione esecutiva di un campo di prigionia può forse stupire e prestarsi a diverse interpretazioni. Al di là delle scelte e preferenze individuali, su cui praticamente nulla è dato sapere, l’esecuzione di tali materiali pare comunque rimandare all’idea di musica come *divertissement*, al canto come momento di svago individuale e collettivo. Una idea che doveva essere piuttosto comune nel contesto bellico, offrendo un fugace conforto e un momentaneo estraniamento dalla drammaticità della vita di ogni giorno. In questo senso si colloca anche la presenza di testi scherzosi e allegri, talvolta con elementi triviali e osceni (lo si è visto anche in precedenza a proposito dell’esecuzione di canzoni d’autore come la *Pizzicarola*, *Siamo in cento ventitrè*), presenza sulla quale sarebbero oltremodo insensati giudizi moralistici.⁷⁶

Questo carattere scherzoso, da *canzonetta*, si manifesta immediatamente nei tre restanti canti del calabrese Salvatore Cotroneo. Il primo (CD 1, traccia 14, incipit «Mamma lu zitu passa»), documentato e ancora oggi di uso nelle regioni meridionali semplicemente con il titolo *Lu zitu*, ha un carattere brioso e presenta evidenti richiami erotici nel testo. Questo propone un immaginario dialogoglia-madre nel quale la prima suggerisce alla seconda come comportarsi con il danzato, facendo sì che quest’ultima ne ricavi, in conclusione, tanto piacere personale («E tutta m’arricrià»). Tale dialogo si dipana in ben sette strofe di testo comprendenti due versi *non-sense* e la regolare ripetizione del primo verso. Le ultime due presentano un secondo verso *non-sense* («E larioli e lariolà») con un ben evidente carattere allusivo.⁷⁷

de nizione di “piccola tradizione della musica”. Mutuata dagli storici sociali, all’opposto della “grande tradizione” consapevolmente coltivata nelle scuole, nei templi, nelle accademie eccetera, la piccola tradizione della musica concerne le espressioni che circolano nelle consuetudini della vita quotidiana della gente comune, che hanno il valore di un intrattenimento dilettevole e non ‘impegnato’, che si imparano “senza farci troppo caso” e di cui, di norma, non si riesce a identificare i canali di apprendimento. Un fenomeno ancora oggi ben vivo – moltiplicato a dismisura dai media – basti pensare a brani come *Il mazolin di fiori* e così via (Macchiarella 2016/b).

75 Il termine *canzonetta* ha una larga varietà d’accezioni delle quali posso non tener conto in questa sede rinviano a un qualsiasi dizionario musicologico. Tra l’altro nella cosiddetta “musica d’arte”, dalla seconda metà del XVI secolo, designa delle tipologie di brani vocali considerate di “provenienza popolare”.

76 Si veda anche quanto detto alla precedente nota 9 a proposito delle critiche moraleggianti su questo tipo di materiali avanzate già in epoca post-guerra.

77 Traduzione della trama del racconto, senza le ripetizioni: Mamma il danzato passa/ glià apri la porta/Apri la porta e fallo entrare/ O mamma già è entrato/ Figlia dagli la sedia/ Dagli la sedia e fallo sedere/ O mamma si è seduto/ Figlia apparecchia la tavola/ Apparecchia la tavola e fallo mangiare/ O mamma già ha mangiato/ Figlia prepara il letto/ Prepara il letto e fallo coricare/ O mamma si è addormentato/ Figlia coricati tu/E lariolilà e lariolà/ O mamma mi sono coricata/ e ne ho ricavato tanto piacere/ E lariolilà e lariolà

Mamma, lu zitu passa e fa po-po Mamma lu zitu passa E po-po-po Figlia ghia apri la porta Apri la porta e fallo entrà	Oi mamma si curcau E po-po-po O mamma si curcau E po-po-po Figlia ghia conza [esitazione/errore] toccaci i peri Toccaci i pedi e viri chi fa
O mamma già entrat' E po-po-po O mamma già entrat' E po-po-po Figlia ghia [esitazione/errore] Danci la seggia 'Anci la seggia e fall'assità	Mamma [esitazione/errore] s'addor- mentau E po-po-po Mamma s'addormentau E po-po-po Figlia ghia curcati tu(e) E lariolilà e lariolà
O mamma s'assittàu E po-po-po O mamma s'assittàu E po-po-po Figlia ghia consa la taula Consa la taula e fallo mangià	O mamma mi curcai E po-po-po O mamma mi curcai E po-po-po E tutta m'arricria' E lariolilà e lariolà
O mamma già ha mangiat' E po-po-po O mamma già ha mangiat' E po-po-po Figlia ghia consa [esitazione/errore] consa lu lettu Consa lu lettu e fallu cuccà	

L'esecuzione musicale è piuttosto regolare, in un continuo ritmo puntato, ben scandito e quasi senza abbellimenti, che lascia comprendere immediatamente il testo verbale. All'attacco l'andamento è piuttosto lento e va progressivamente accelerando nel corso dell'esecuzione fino al termine. Tra le altre cose da segnalare è la *finalis* raggiunta per grado discendente, secondo modalità viste in precedenza in altri casi. I doppi sensi del testo non vengono enfatizzati in alcun modo nel corso dell'esecuzione, secondo modalità esecutive proprie della tradizione orale che prevedono una sorta di distacco performativo del cantore, specie nel caso in cui si racconti una storia

(Leydi 1992) – come è, in un certo senso, nel caso del dialogo qui in questione. Riporto il tracciato dell'ultimo verso del canto.

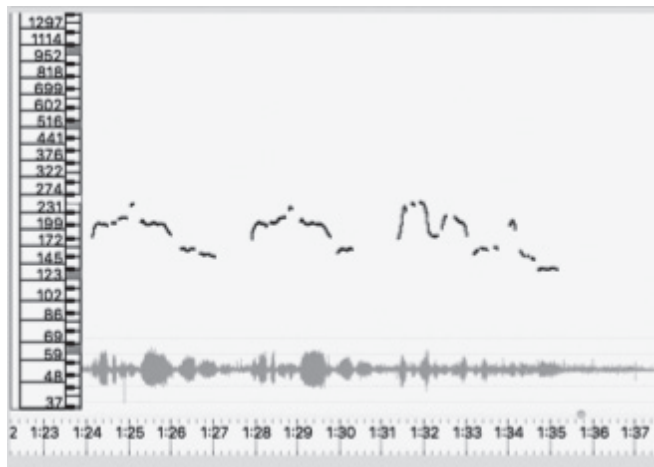


Figura 25. Frammento del tracciato delle altezze de «Mamma lu zitu passa», ultimo verso.

Il canto viene eseguito ancora oggi nelle regioni meridionali, grosso modo con la stessa linea melodica proposta dal nostro Cotroneo.⁷⁸

Un carattere del genere hanno anche gli altri due canti proposti da Cotroneo. Il primo, incipit «Lu pecuraru di la Puglia veni», presente in entrambi gli archivi, è un insolito brano che si fa be e della gura del pecoraio. Di tale brano, nora, non è stato trovato alcun riscontro nella letteratura o in altre fonti documentarie sulle pratiche musicali trasmesse oralmente nel passato.

Nella versione *Lautarchiv* (CD 1, traccia 17) il canto si compone di quattro strofe con un distico di endecasillabi in apertura, seguito da un ritornello con chiusura *non sense*. In realtà nella seconda terza e quarta strofa l'inizio è costituito dalla reiterazione di un solo verso. Nella trascrizione cartacea curata da Urtel (PK 1284/c) il primo verso del ritornello rende esplicita la be a. Dalla trascrizione fonetica si ricava, infatti, il verso «quanto è ssa stu pecuraru/ mina li pecuri a fare dzo dzo veni» e nella tradu-

78 Va segnalato che nell'ambito delle cosiddetta *folk music* contemporanea si trovano diverse versioni del canto "girare a" ballo in stile pizzica o tarantella come ad esempio <https://www.youtube.com/watch?v=F8UaUKNlojY&t=29s>; oppure <https://www.youtube.com/watch?v=HSKK4deAQ7I> (ultimo accesso 18 giugno 2018). Non vi sono notizie che ciò accadesse all'epoca della registrazione di Cotroneo.

zione italiana si legge «quanto è imbecille questo pecoraio/ mena le pecore e fa rio rio». Il testo dell'esecuzione cantata, al pari della versione recitata (CD 1, traccia 18) invece si caratterizza un uso sarcastico dell'aggettivo "bello":⁷⁹

1. Lu pecuraro di la Puglia veni A Francia si nni iu ma pé notaru Quantu è beddu stu pecuraru Mina li pecuri e fa riò Riò zò zò	3. Lu cucchiau lu pigghiau pe manichinu Lu cucchiau lu pigghiau pe manichinu Quantu è beddu stu pecuraru Mina li pecuri e fa riò Riò zò zò
2. La chirca la pigliau per calamaru La chirca la pigliau per calamaru Quantu è beddu stu pecuraru Mina li pecuri e fa riò Riò zò zò	4. La chjesia la pigghiau pi nu pagghiaru La chjesia la pigghiau pi nu pagghiaru Quantu è beddu stu pecuraru Mina li pecuri e fa riò Riò sciò sciò

La stessa versione recitata del canto evita di riproporre la ripetizione del primo verso delle ultime tre strofe, mentre ripropone ogni volta il ritornello con la formula *non sense*. Essa inoltre presenta una rilevante indecisione nella seconda strofa.

L'altra versione dello stesso canto, quella documentata dal *Phonogram Archiv* (CD1, traccia 21), della durata di una ventina di secondi soltanto, si limita alla sola prima strofa, con una esitazione quasi a metà. Al pari di casi analoghi precedenti (vedi le due versioni de «Me chiam'Angela Rosa a craparella» - CD1, tracce 61 e 63), l'intonazione di questa versione risulta all'incirca una terza più bassa rispetto all'altra, forse a causa di una diversa impostazione della velocità di scorrimento dello strumento di registrazione che per altro non è possibile verificare visto che manca l'incisione dell'altezza del diapason.

La linea musicale di base ad entrambe le esecuzioni, d'andamento sillabico, si muove quasi sempre per gradi congiunti, con l'eccezione di alcuni salti di terza, ed è contenuta entro un ambito di quinta, giocando intorno alle due note cardine d'apertura e chiusura. Ancora una volta la *finalis* viene raggiunta per grado discendente.

79 Sulla base della traduzione di Urtel (vedi PK1284/c), il testo si può così tradurre (senza le ripetizioni): il pecoraio viene dalla Puglia/ Va in Francia per notaio (come un notaio? Ossia come uno ricco?)/ Quanto è bello questo pecoraio/ Picchia le pecore e fa riò/rio zò zò/. Scambiò il canestro (di giunco per fare il formaggio) per un calamaio/ Scambiò il cucchiaino per un manichino /Scambiò la chiesa per un pagliaio.

Anche per quanto riguarda l'ultima canzone di Cotroneo (incipit «Oï farfariello, oï farfariello»), un canto con testo con tratti che paiono misogini, non è stato possibile non trovare precisi riscontri nella letteratura e nella discografia. La gura del *farfariello* evocato dal testo verbale è ben nota nella cosiddetta tradizione napoletana e corrisponde ad una sorta di diavoletto o folletto.⁸⁰ Esistono anche delle canzoni intitolate semplicemente *Farfariello* che hanno però un andamento musicale e testuale decisamente diverso da quello delle tracce qui in questione.

Come per il brano precedente, di tale canzone si hanno due versioni – una per ciascun archivio – più la recitazione del testo. La versione del *Lautarchiv* (CD 1, traccia 19) della durata di una trentina di secondi, risulta a tratti incerta e approssimativa, con varie esitazioni e momenti nei quali la metrica non viene rispettata e una accelerazione del ritmo verso la conclusione. La melodia si muove entro un ambito di ottava, con primo e quinto grado cardine e il settimo grado con funzione di sensibile. Il brano può essere suddiviso in tre (breve) sezioni, con quella centrale in qualche modo “contrastante” con le altre due tra di loro corrispondenti, le quali parrebbero funzionare da ritornello.

La versione del *Phonogramarchiv* (CD 1, traccia 22) corrisponde nell'impianto a quella appena vista (ancora una volta con intonazione circa una terza minore più bassa) e non mancano brevi esitazioni e un leggero accelerare verso la fine e alcune variazioni nel testo in conclusione. La versione recitata (CD1, traccia 20), da parte sua, presenta diverse esitazioni e numerose varianti rispetto alle altre due registrazioni. Ecco, per comodità, la trascrizione “ad orecchio” del testo verbale delle tre esecuzioni del brano.

80 La gura del *farfariello* era all'epoca molto diffusa, utilizzata in diverse produzioni (compresa ad esempio una pièce teatrale di Eduardo Scarpetta del 1894), con una lunga tradizione letteraria, ivi incluso il *Cuntu di li Cunti* di Giovan Battista Basile. Negli anni della guerra negli Stati Uniti era celebre il personaggio di *farfariello* interpretato dall'attore napoletano di Macchiette Eduardo Migliaccio. Come è noto, un demone *farfarello* compare nella *Comedia* dantesca, XXI-XII.

CD1, TRACCIA 19	CD1, TRACCIA 20 (RECITATA)	CD 1 TRACCIA 22
Oi farfariello	Oi farfariello	Oi farfariello
E cchetè là	oi farfariello	E cchetè là
E porta le femmine e falle schiattà	Pigliati i femmine e portatelle	E porta le femmine e falle schiattà
E cchete e cchete e cchete là	Tutte a l'inferno [esita] ti l'ha portà	E cchete e cchete e cchete là
Porta l'omine e falli ngrassà	Lu quali focu ci ha fari pruvà	[esita] Porta l'omine e falli ngrassà
Son tutti questi femmine [sic]	E zicchete zichette zic- chete là	
Son tutti 'e na maniera	Piglia l'omine e farli	So tutti questi femmine
Ficcate senza pettu	ingrassà	So tutti 'e na maniera
Vonnu fare a primavera		Ficcate senza pettu
	Son tutti questi femmine	Vonnu fare a primave'
Oi farfariello	Son tutti i 'na maniera	
Oi farfarié	Ficcate senza pettu vonnu	Oi farfariell'
E pigghiate i femmine e portatelle	fari a primavera	E cchete là
Tutte a l'inferno ti l'ha portà	E zicchete zicchete zic- chete là	E porta li femmine e falle schiattà
Tu quali focu ci ha fari pruvà.	[esita] porta l'omini e falli ingrassà	E cchete cchete là Porta l'omini e falli ngrassà

Di *canzonetta* si può parlare anche a proposito della traccia proposta dal ligure [Georg] Giorgio Agnese (CD 1, traccia 2, incipit «Evviva u vin da vinti»). Si tratta di una sorta di canto di scherno in cui si esalta ironicamente il vino proveniente da Corniggen (ossia Cornigliano Ligure, oggi una frazione di Genova, all'epoca comune autonomo) che permette di ubriacarsi con pochi soldi, mentre si lanciano degli strali contro le mogli e le donne in generale con le quali si litiga proprio a causa del vino. Tale brano, di cui finora non è stato trovato riscontro altrove, viene eseguito come una successione di nove quartine quasi sempre costruite da un distico di versi ottonari/settenari, piano-tronco, un impianto che richiama il cosiddetto verso epico (vedi infra), pur non essendo un canto a carattere narrativo. Molto lineare nella successione melodica il canto ha un'aria tonaleggiante: dopo l'attacco con un salto di quarta ascendente la melodia procede sempre in stile sillabico per gradi congiunti verso l'alto nel primo verso, verso il grave nel secondo. L'intonazione del signor Agnese non è molto sicura e pare concentrata solo sul testo verbale, con poca cura per il risultato

sonoro, con una intonazione che parrebbe sforzata – Doegen parla di una «Voce malata, debole e roca, con scarsa consonanza» (PK 1293/b).

Va segnalato che per tre volte Agnese ripete il distico «cuziture, schene dure, gambe storte maleduché / glie care abiat pazienza e pe st'ano non ve maje» che evidentemente per lui doveva avere un particolare rilievo. La traccia contenente la versione recitata il testo del canto (CD 1, traccia 1) risulta più breve, mancando la quarta e quinta quartina, una mancanza che si riscontra nella trascrizione del testo di Urtel (PK 1293/c). Nel foglio in basso risulta l'aggiunta della quarta strofa e l'attacco della quinta, più la ripetizione della terza strofa, che erano state evidentemente dimenticate nella prima versione scritta. Qui di seguito una trascrizione ad orecchio del testo del canto di Agnese.⁸¹

Evviva o vin da vinti
che ven da Cornigèn
con inque o sei palanche
s'enbriegomma bèn.

E li se fàva a seja
che o vin comanda lè
son lite de seg o
in casa co-a mogë.

[Ti] E piggi ti e schenn-e dr e
gambe storte mäduchae
gge càe agéi pasiensa
e quest'anno no ve majae.

E a-a matin a sei e mèza
sona u schio per anâ a louâ
cun 'n pan sotta l'ascéla
ogni passu una dentâ

[Ti] E piggi ti e schenn-e dr e
gambe storte mäduchae
gge càe agéi pasiensa
e quest'anno no ve majae.

Evviva il vino da venti [centesimi]
che viene da Cornigliano
con cinque o sei soldi
ci ubriachiamo bene

E lì si faceva la serata
e il vino comanda[va] lui
di sicuro sono [sarebbero] liti
in casa con la moglie

Le prendi tu le schiene rigide
gambe storte maleducate
care ragazze abbiate pazienza
quest'anno non vi sposate

E al mattino alle sei e mezzo
suona la sveglia per andare a lavorare
con il pane sotto l'ascella
ogni passo un morso

Le prendi tu le schiene rigide
le gambe storte maleducate
care ragazze abbiate pazienza
quest'anno non vi sposate

81 Trascrizione del testo e traduzione in italiano a cura di Mauro Balma, che ringrazio.

Se coae me ne vegnisse
d'in tocco de mogè
'ste gge ittadinn
-e no ne voria pe-i pê.

Pe-i monti e pe-i villaggi
me ne vurìa anà
unn-a do mae capri io
me ne vurìa piâ.

Voriae ina paisanotta
Che sa menare i buoi
ca sa segà de l'erba
(...)

[Ti] E piggi ti e schenn-e dr e
gambe storte mäduchae
gge cäe agéi pasiensa
e quest'anno no ve majae.

Se mi venisse voglia
di una moglie [di un pezzo di moglie]
di queste ragazze di città
non ne vorrei per i piedi

Per i monti e per villaggi
me ne vorrei andare
una che mi andasse a genio
me ne vorrei prendere

Vorrei una contadina
che sa badare ai buoi
che sa falciare l'erba
(...) dei bambini

Le prendi tu le schiene rigide
le gambe storte maleducate
care ragazze abbiate pazienza
quest'anno non vi sposate

ca-20 cents circa durata circa 25"

El ma - g l'è mez di fiur

pre - vi - e - d'a - le - gria

l'e il mez che fa l'a - mur

sy donc ca si_a ve via E così via

Figura 26. Frammento schema melodico de «El maggio è'l mes di fior» (incipit).

Anche la breve registrazione proposta dal vogherese Carlo Capelli (CD 1, traccia 13, incipit «El maggio è'l mes di or») richiama l'idea di *canzonetta*, benché riguardi argomenti amorosi. Si tratta di due strofe di senari, la prima a rima ABAB, la seconda ABBA, seguite da un ritornello di ottonari in rima baciata che viene ripetuto. La linea melodica è alquanto schematica, in ritmo puntato, entro un ristretto ambito melodico di quinta.

Capelli dimostra a tratti di avere una certa dimestichezza con la pratica musicale, specialmente nella parte iniziale. Tuttavia pare perdere ben presto la propria sicurezza, accelera e finisce per non riuscire a intonare la ripetizione finale del ritornello, restando “senza voce”. Si potrebbe pensare che, forse sulla scia dell'emozione, abbia attaccato su una nota troppo alta per le sue possibilità. Per Doegen si tratta di una «voce media, rauca e con sufficiente consonanza» (PK 1294/3b). Della canzone incisa dal nostro vogherese non è stato trovato alcun riscontro nella letteratura/discografia.

Carattere di *canzoncina* giocosa, con un fondo di ironia, manifestano anche le due registrazioni di prigionieri piemontesi.⁸² La prima è ad opera di Joseph (Giuseppe) Molossi (CD1, traccia 46, incipit «Al zitadin de Turin l'è nì la cuccagna»). Si tratta di una esecuzione un po' approssimativa dal punto di vista musicale, costituita dall'adattamento di un testo di protesta per le condizioni di vita a Torino durante il periodo bellico ad un modulo melodico di larga circolazione. Tale modulo, con altre parole e con diverse intitolazioni, è stato numerose volte attestato, almeno nella seconda metà del Novecento, soprattutto in contesti esecutivi urbani. Presente nella produzione discografica di tipo “folkloristico” esso ha ancora oggi una larga e diversificata diffusione.⁸³

A proposito del testo eseguito da Molossi, l'addetto alla registrazione Hermann Urtell (1925: 345) scrive che «ein anderer zitierte im launigen Ton die Lebensmittelnot in Turin wo Hunde und Katzen Leckerbissen sind» (un altro [militare] ha parlato in tono umoristico dell'emergenza alimentare a Torino dove cani e gatti sono prelibatezze). Testo da lui stesso vergato (PK 1294/b) Molossi pare intitolare il testo cantato *Turin ad oltranza*: non si conoscono altre attestazioni di tale testo.

All'ascolto della versione recitata del canto (CD1, traccia 47) l'impianto strofico risulta diviso in due parti: una quartina di ottonari seguita da due settenari più il ritornello finale «aiut, aiut, aiut/ a Turin il manca tut». Tale versione recitata si estende per

⁸² Ringrazio Guido Raschieri per le informazioni, le trascrizioni dei testi verbali e le altre indicazioni su entrambi i canti dei prigionieri piemontesi.

⁸³ Il modulo melodico è analogo a quello di un celebre canto intitolato *Poveri Pellegrin* (se ne possono ascoltare versioni anche su Youtube per esempio <https://www.youtube.com/watch?v=PWRR21JHTPk>), dove si prendono in giro i pellegrini delle città di provincia che arrivano a Torino per vedere la Sindone. Un'altra stretta parentela riguarda un'altra famosa canzone *A la moda di montagnon*, con testo ironico sui montanari, circolante anche al di là del Piemonte e molteplici volte incisa in disco (inclusa una versione di Gigliola Cinquetti del 1972).

quattro strofe, vale a dire due in più rispetto a quella cantata (si veda la trascrizione di Urtel PK 1294/d).

In stile prettamente sillabico, il canto è giocato su pochi gradi ribattuti entro un ambito di quinta, con *finalis* introdotta con semitono discendente. La prima parte della strofa è in ritmo puntato e si dipana su tre gradi; la seconda, mantenendo la stessa scansione ritmica (solo un poco accelerata) porta il modulo alla conclusione con un frammento melodico nale, sul testo del ritornello, assai orecchiabile e dal sapore musicale piuttosto comune.

+30 cents circa durata circa 4,3"

Ai - u ai - u - ai - u

a Tu - rin ai ma - nca - tut

Figura 27. Frammento schema melodico de «Al zitadin de Turin l'è fini la cuccagna», ritornello.

Molossi svolge il proprio canto su un registro vocale piuttosto acuto e poco adatto alle sue possibilità (attacca sul Mi_4 crescente) ragion per cui l'intera performance pare sforzata e alla fine pare proprio perdere il fiato. In realtà dall'ascolto attento appare evidente come il nostro militare piemontese padroneggi bene la voce e fosse in grado di realizzare anche passaggi musicali relativamente elaborati (come nella seconda strofa in corrispondenza con il verso «Ai manca la farina»). Secondo Doegen si tratta di una «Voce baritonale rauca con bassa consonanza».

Ancora dal Piemonte proviene Michele Bertino il quale propone un brano relativamente lungo (CD1, traccia 6, incipit «E così la polverina»), piuttosto singolare nel testo e nella musica di cui, al momento, non si conoscono altre attestazioni.

Lo stesso esecutore, trascrivendo le parole del testo, intitola il brano *Canzonetta Canavesana. L'há [sic] Polverina Dla Pueles*. Della *canzonetta*, almeno nell'accezione del termine qui usata, il canto di Bertino ha soprattutto il carattere giocoso del testo, mentre la linea musicale, articolata in più fasi, non ha la stessa immediatezza dei brani precedenti e richiede una certa attenzione in alcuni passaggi.

Nel complesso si ha una esecuzione in due parti speculari formate da due strofe di quattro versi in alternanza ottonari/settenari, seguite da due strofe più rapide in versi senari e un altro paio di strofe in versi decasillabi. Il carattere, diciamo così, ironico

risulta evidente in dalle prime due strofe nelle quali viene presentata la miracolosa polverina «scoperta am Palestina/ capital del Canadà» (scoperta in Palestina/ capitale del Canadà), capace di bonificare «An croda ad boie ad rat» (una tana di blatte o di topi) pur essendo «de boun patt» (a buon prezzo). Tale prima parte presenta un regolare motivo in ritmo puntato con andamento discendente entro un ambito d'ottava. Segue una seconda breve parte, quasi a carattere transitorio, composta da due distici di senari nella quale al «Servente militar» vien chiesto di verificare l'effettivo basso costo della polverina. Il ritmo puntato continua fino ad un rallentando in simil stile operistico sulla conclusione «n'solt ogni pachet».

Quindi il canto raggiunge il proprio clou, due quartine caratterizzate da una scansione molto serrata, quasi virtuosistica, in terzine dove si dimostrano ironicamente le virtù della polverina dicendo ad esempio nella seconda quartina «Ma se na pules a m dà na mordiura /Cun custa puver l'ambraco sicura/ E puoi la sgnacu cun i'unge e cui di/ E la bescia mas mangia mai più» (ma se una pulce mi dà una morsicata/ con questa polvere l'ammazzo di sicuro [non] grido di sicuro /E poi la schiaccio con le unghie e con le dita/ e questa bestia non mi mangia mai più).

Il canto continua ripartendo dalla quartina iniziale portando avanti il discorso ironico («Mi che sai la medicina/ voeu ciucè cò mes miliun/ sa i'è n'otra pulverina da gavè la smangiasiu») - io che so la medicina voglio scommettere un mezzo milione se c'è un'altra polverina per togliere il prurito), seguita dalle altre sezioni, coinvolgendo anche le donne nel discorso ironico («Male anche chila madama charii/ quante volte sa prouval ga ti / e san pulira la punta del di/ e la douvra coumpagn del fuosi» – ma anche lei madama che ride/ quante volte si sente pizzicare/ e s'impolvera la punta del dito/ e l'adopera come un fucile).

Nel complesso, l'andamento musicale fa pensare ad una espressione a di usione urbana, diciamo così. Urtel denisce *Refrain* (PK 1288/g,i) l'ultima sezione del canto, mentre la precedente parrebbe avere i caratteri di un "pre-ritornello", compreso il rallentando prima citato, tutte tracce che autorizzerebbero a pensare ad una canzone d'autore.

Per altro verso è immaginabile l'inuenzata della musica da banda di strumenti a fiato e percussione, una compagine musicale allora particolarmente diffusa e spesso presente nel paesaggio sonoro urbano. In questo caso potrebbe trattarsi di una marce cui sono state adattate delle parole sul tema dell'igiene personale certamente molto avvertito all'epoca – e non solo al fronte. Bertino tra l'altro dichiara nella scheda personale di saper suonare il clarinetto, legame possibile con la pratica entro una banda di fiati e percussioni.⁸⁴

84 L'etnomusicologo Guido Raschieri, in particolare, ritiene che «soprattutto il rapido ritornello di questo canto non corrisponde a una ritmica pensata per le parole, ma per il virtuosismo di tromba o clarinetto.» (comunicazione personale)

Potrebbe altresì trattarsi di un arrangiamento sulla base di canzoncine “pubblicitarie”, da venditori ambulanti di prodotti miracolosi. Del resto lo stesso UrteI (1925: 347) scrive «Ein Canavese trug uns im Dialekt von Valperga die lustige Anpreisung eines Charlatans vor, der sein Flohpulver emp ehlt» (Un Canavese ci ha presentato nel dialetto di Valperga la bu a arringa con cui un ciarlatano vendeva le sue polveri).

La registrazione è associata a un numero relativamente ampio di fogli compilati con varie cancellature e modi che. In particolare vi sono più trascrizioni fonetiche di UrteI (PK 1288/c,g,i) con diverse varianti, che paiono dimostrare un particolare interesse dello studioso tedesco verso questo canto.

L'idea di un piccolo gioco musicale si può associare anche ad un'altra delle registrazioni del friulano Guglielmo Sommero (o Sommaro), vale a dire il canto comunemente intitolato *O ce biel cis'ciel a Udine* (*O che bel castello a Udine*, CD1 traccia 66). Si tratta di una sorta di canzonetta assai largamente conosciuta in Friuli, appresa n dall'infanzia come una specie di lastrocca, con versi ripetuti e formule *non sense*. Oggi inserita praticamente in tutti i “canzonieri popolari” locali, essa è presente altresì in numerosi repertori dei cosiddetti cori alpini della regione e di tutto il Nord Italia entro cui viene considerata come emblema di “friulanità”.

Tra l'altro, con il titolo *O ce biel ghischiel a Udin*, il canto è presente nella storica raccolta di *Canti di soldati* curata da Piero Jahier e Vittorio Gui (1919: 38), uno dei caposaldi della retorica della cosiddetta “canzone di guerra”. La melodia di base dell'armonizzazione di Gui è sostanzialmente coincidente con quella intonata da Sommero.

Nella sua esecuzione, il Nostro inizia con il salto di quarta dell'attacco dell'altro brano (la *villotta* di cui si è detto in precedenza) da lui stesso proposto (ossia CD 1, traccia 64) ma si accorge subito dell'errore, riprendendo con una sorta di recitativo che presto si incanala nella melodia propria del canto. Tale errore è decisamente rappresentativo di meccanismi del cantare basati su moduli performativi e diversi rispetto alla logica della semplice ripetizione di un brano musicale; aspetti su cui tornerò in conclusione.

Sommero propone solo due delle strofe del canto, formate da due versi ripetuti. I primi due sono cantati entro un ristretto ambito di quarta, con andamento sostenuto; negli altri si registra un netto rallentamento dell'agogica e si riscontrano salti di quarta e quinta ascendenti e discendenti, in un contesto chiaramente tonale.

O ce biel, o ce biel cjs'ciel di Udin,
o ce biel, o ce biel cjs'ciel di Udin,
no ce biel cjs'ciel a Udin, o ce biela
zoventut
no ce biel cjs'ciel a Udin, o ce biela
zoventut

Zoventut, zoventut come a Udin,
zoventut, zoventut come a Udin,
zoventut, come a Udin, non si ciate in
nissun luch
zoventut, come a Udin, non si ciate in
nissun luch

Come visto a proposito della *villotta*, l'esecuzione di Sommero, quasi sempre d'andamento sillabico, è poco precisa e curata e non fa pensare ad una particolare dimestichezza con l'atto esecutivo. La versione recitata del testo (CD1, traccia 67), alquanto didascalica, omette del tutto le varie ripetizioni funzionali all'intonazione melodica.

UN PICCOLO CAMPIONARIO DI FORME POETICO MUSICALI

Uno spazio a parte all'interno del *corpus* occupano le registrazioni del sardo Giuseppe Loddo, il primo dei prigionieri italiani ad essere registrato (vedi la premessa di Britta Lange) e tra quelli con il maggior numero di tracce musicali dell'intero *corpus*. Per gli studiosi tedeschi, la Sardegna meritava una particolare attenzione dal punto di vista linguistico. Fra l'altro, tra gli addetti alle registrazioni (vedi le schede relative a Enrico Spiga) compare anche il nome del glottologo Max Leopold Wagner (1880 – 1962), specialista di lingue romanze, fondatore della linguistica sarda, specialista nella lingua campidanese, il quale aveva cominciato le proprie ricerche nell'Isola, giovanissimo nel 1905 (cfr. Putzu 2012).

Phonogramm-Archiv der Staatl. Hochschule für Musik in Berlin				
Sammlung aus den Kriegsgefangenen-Lagern				
(Prof. Dr. G. Schünemann)				
West- und Süd-Europa	Wahren	Kaukasus	Wahren	Vorder-Asien
Baskisch	33	Georgisch	9	Armenisch
Bretonisch	5	Mingrelisch	15	Persisch
Vlämisch	2	Grusinisch	25	Asserbeidschan
Französisch	6	Gurisch	10	
Italienisch	7	Kathalanisch	2	Nord- und Zentral-Asien
Sardisch	3	Kachetisch	4	Sibirisch
Sizilianisch	1	Adjanisch	1	Kirgisch
Portugiesisch	1	Kalmükisch	2	Syrienisch
	58	Lesgisch	1	Baschkirisch
Ost-Europa			69	Wotjakisch
Russisch	106	Afrika		Mordwinisch
Ukrainisch	61	Nord-Afrika		Tschuwaschisch
Kosakisch	2	Tunesisch	43	Tatarisch
Polnisch	1	Algerisch	18	Ararisch
Deutschrussisch	38	Marokkanisch	19	
Estnisch	6	Kabyllisch	6	Süd- und Ost-Asien
Litauisch	4	Berber	1	Indisch
Jiddisch (u. hebräisch)	31	Beduinen	4	Gurkha
	249	Wolof	4	Sikh
Balkan		West-Afrika	26	Thakor
Rumänisch	56	Ost-Afrika	20	Hindustani
Bulgarisch	13		141	Koreanisch
Serbisch	65			Malayisch (Singapur)
Griechisch	70			
Türkisch	10			
Zigeunerisch	4			
	218			
				31
				3
				3
				37
				2
				2
				5
				4
				12
				16
				11
				9
				61
				16
				138
				1
				4
				4
				26
				7
				4
				1
				8
				5
				41
				951

Figura 32. Catalogo registrazioni dei prigionieri curato da Georg Schünemann per il *Phonogrammarchiv*: si noti come Sardegna e Sicilia vengano considerati a parte rispetto all'Italia.

Le cartelle dei materiali di Loddo contengono, dunque, dieci tracce di canti (benché alcune costituite da intonazioni di pochi secondi), quattro delle quali appartenenti al *Phonogrammarchiv*, più la narrazione *La parabola del figliol prodigo*. Ad essi si associano, oltre alle schede personali, solo quattro documenti cartacei (PK 1286/c-f) costituiti dalla trascrizione dialettale (in bella grā) della parabola evangelica curata dallo stesso prigioniero, più la relativa trascrizione fonetica a cura di Urtel. Mancano del tutto trascrizioni fonetiche o d'altro tipo dei brani cantati. Si tratta di una assenza di documentazione che si riscontra solo nel caso del prigioniero molisano appartenente alla minoranza *arbëresh* di cui dirò tra poco. Per tutti gli altri prigionieri/cantori esiste, invece, quantomeno una trascrizione testuale di almeno uno dei canti eseguiti. Non è noto se tale mancanza sia dovuta alla sparizione di documenti o se si tratti di una assenza *ab origine* –⁸⁵ per questa ragione riporto in questa sede la trascrizione del testo verbale di ciascuna delle tracce audio.⁸⁶

I materiali musicali incisi da Giuseppe Loddo presentano vari motivi di interesse musicologico (oltre che linguistico), compresi alcuni elementi sorprendenti alla luce delle conoscenze attuali. Tra l'altro di Giuseppe Loddo, tornato dalla guerra e morto nell'ottobre del 1966, è stato possibile avere delle informazioni da alcuni discendenti diretti (compresa una delle figlie, la signora Giovanna), nel corso di una visita al suo paese di nascita e residenza, Fonni, situato sul massiccio del Gennargentu.⁸⁷ Al di là delle notizie biografiche di cui si dirà in un successivo lavoro,⁸⁸ qui interessa sottolineare come quasi nessuno dei testimoni ricordi il Nostro nell'atto di cantare (vagamente la figlia ha rievocato un'immagine del padre intento ad accompagnarsi con il canto mentre scolpiva una fontanella di pietra). Di lui inoltre non si hanno tracce nella memoria collettiva del paese legata alla pratica del *canto a tenore*, l'espressione musicale localmente più diffusa, cui si accompagna una piena consapevolezza storica al punto che le narrazioni sul canto contemplano elenchi di nomi dei cantori del passato cronologicamente risalenti fino alla metà del XIX secolo (Pilosu 2012/a). Anzi le testimonianze paiono delineare l'immagine di un uomo serio, che parlava poco e a cui non piaceva cantare - naturalmente possiamo ipotizzare che tali tratti fossero un lascito dell'esperienza bellica e comunque non abbiamo notizie su di lui precedenti quella esperienza.

85 Secondo Emilio Tamburini potrebbe anche trattarsi di casi in cui gli addetti hanno preferito mantenere per sé tali materiali in virtù di un particolare interesse riscontrato in essi dal punto di vista linguistico (comunicazione personale).

86 Ringrazio Sebastiano Pilosu per la trascrizione dei testi verbali e per le numerose indicazioni sulle strutture formali in questione e Marco Lutz per vari suggerimenti sulle dinamiche esecutive di uso nel Campidano.

87 Ringrazio l'amico cantore a tenore Mario Mureddu di Fonni che mi ha introdotto a casa della signora Loddo.

88 Come accennato in apertura del volume è già in corso una ampia ricerca documentaria di informazioni dirette sui protagonisti del *corpus* qui in questione.

I canti proposti da Loddo alle due *equipe* prussiane appartengono a tipologie esecutive/improvvisative alquanto duttili che, per quanto è dato sapere, avevano ampio spazio nel passato negli scenari pubblici/collettivi del fare musica nell'Isola, così come nelle situazioni di ritrovo private e domestiche.

Secondo Sebastiano Pilosu (comunicazione personale) «parrebbe che Loddo abbia voluto proporre una sequenza di brani non casuale ma con l'intenzione di far conoscere diverse tipologie di canto, alternando forme della poesia e misure dei versi, passando dai settenari dei *mutetus* campidanese alla *batorina* di ottonari logudorese cantata a sa *'ereta* (o a sa *sèria*), per poi proporre una *batorina* logudorese in endecasillabi cantata a sa *sèria*; quindi due forme poetico musicali rappresentative, una del campidano *sa cantzoni a curba* di contenuto ironico e scherzoso e una logudorese, alla maniera detta de *unu modellu* probabilmente scelta come contrappeso tra le espressioni tristi e funebri». Al di là di tale presumibile intenzionalità è evidente che Loddo non fosse un grande cantore, un protagonista della vita musicale del proprio paese o qualcosa del genere. Si può comunque ritenere che egli avesse buone conoscenze sulla poesia sarda e sapesse utilizzare adeguatamente la propria emissione vocale.

La varietà linguistica delle tracce è sicuramente rilevante: mentre la recitazione della *Parabola del figliol prodigo* (CD 2, traccia 17) si dipana con sicurezza nella variante del sardo logudorese del paese di nascita, Loddo fa ricorso a tipologie poetico musicali sia campidanese che logudorese. La presenza del sardo campidanese (ossia della lingua parlata nella pianura meridionale dell'Isola) nelle esecuzioni musicali di un barbaricino/fonnesse potrebbe spiegarsi con la transumanza: come tutti i pastori dell'entroterra sardo, anche quelli fonnesi migravano verso le pianure del sud dell'isola dove trascorrevano l'inverno entrando così in contatto culturale con le popolazioni locali, apprendendo dunque modi di parlare e di cantare diversi rispetto a quelli del proprio paese di provenienza.⁸⁹ Si può quindi pensare che il Nostro abbia fatto, magari in età giovanile, il pastore (tale evenienza, però non è stata confermata né esclusa dalle testimonianze che ho potuto raccogliere secondo le quali egli era in grado di fare qualunque mestiere, non solo il contadino) oppure che avesse appreso da qualche pastore i canti qui in questione.

Un notevole rilievo fra le competenze musicali di Loddo ha una tecnica esecutiva molto di usa e di grande rilievo nel micro-mondo musicale della Sardegna, largamente indagata per gli aspetti testuali (Cirese 1988) ma, ahimè, poco o nulla studiata dal punto di vista musicale, vale a dire il canto *a mutos* (denominazione in logudorese) o *mutetus* (in campidanese). Il termine identifica in buona sostanza un meccanismo per

89 Per tale ragione, in occasione del primo lavoro sui materiali del *Phonogrammarchiv*, chi scrive - non conoscendo le schede personali del *Lautarchiv* e non avendo altre informazioni biografiche oltre al nome e una indicazione di una presumibile provenienza dall'area del nuorese in uno dei documenti cartacei allegati - aveva notato (con il supporto di "addetti ai lavori") che non era possibile stabilire esattamente, al solo ascolto dei canti, la provenienza di Giuseppe Loddo, sottolineando la particolare «doppia competenza linguistica di "alta qualità"» che già quelle tracce sonore rivelavano (Macchiarella 2016/a: 84).

produrre testi poetici in cui le ragioni della comunicazione verbale vengono a combinarsi in maniera originale con le ragioni dell'elaborazione musicale.

Tale meccanismo si basa su modelli metrico-melodici, spesso in versi settenari, con strofe formate da un numero variabile e non previsto di versi, articolate in due sezioni (*isterrida* e *torrada* o altro nome), non sempre di eguale lunghezza e con di erente signifi cato. Nella prima parte il canto propone delle strofe introduttive (*isterrida*) nella seconda delle strofe (*torradas*) che riprendono singolarmente i versi della prima parte combinandoli con altri materiali. Tale tecnica di canto viene detta *torrare sos mutos* (girare a *mutos*) e può contemplare un cambiamento nell'ordine delle parole per creare nuove rime. Talvolta si aggiunge l'eventuale presenza di versi con formule *non sense* quali *a s'andra*, *a trallalera*, *a tandimironnai* e così via (Lutz-Macchiarella 2012: 39-45). Procedimenti performativi di tal genere erano largamente di uso in buona parte dell'isola e quasi tutti gli esecutori erano in grado di improvvisare (anche se in maniera rudimentale, combinando formule stereotipe) e di memorizzare numerosi testi, dando loro forma sonora diversa ad ogni realizzazione. Molti altresì erano in grado di comunicare reciprocamente cantando *a mutos/mutetus* e, specie in occasioni di un qualche rilievo nella vita personale e/o della comunità, si poteva assistere a lunghi dialoghi con l'alternanza di più cantori nella produzione di *isterridas* e *torradas*. Cantare a *mutos/mutetus*, improvvisato o meno, dava (e dà tutt'ora) vita a esecuzioni musicali di di erente esito sonoro, dalla monodia (oggi in vero poco praticata nei contesti pubblici) alla polivocalità (di solito è il ritornello *non-sense* ad essere cantato all'unisono da un numero indefinito di persone) e alla polifonia vocale e alle varie forme di canto con accompagnamento strumentale realizzato da organetto, o sarmonica, launeddas, chitarra eccetera.

Che questa speciale modalità del fare musica in Sardegna fosse nota e padroneggiata da Giuseppe Loddo si evince dall'insieme delle sue registrazioni, benché, ovviamente condizionate dalla realtà della situazione performativa. Una prima, brevissima traccia del *Lautarchiv* (CD 1, traccia 34 incipit «E da inui beneis») propone tre versi settenari solamente seguiti da ritornello *non sense*: si tratta in realtà di un frammento della seconda parte del *mutu* proposto in una delle registrazioni *Phonogrammachiv* (vedi oltre a proposito di traccia 41). Al termine dell'incisione si ascolta il suono di una voce (forse di Urtel?) di cui non è stato possibile comprendere cosa dica. L'esecuzione risulta di fatto tronca ma non è chiaro se per scelta dell'esecutore o richiesta dell'addetto alla registrazione.

E da inui beneis
e imposta mi torrais
e s'amore bistu m'eis?

Da dove venite
e che notizie mi portate
avete visto il mio amore?

A s'andira a s'andira
Indirandorandai

Qui di seguito riporto la schematizzazione su pentagramma del ritornello A s'andira a s'andira/ Indirandorandai

durata ca 6":34

A ss'a mdi - ra ss'a ndi - ra - - - - -
E - - - - - ndi - - - - - ra_c - - - - - ndo - - - - - ra - - - - - mda - - - - - i - - - - -

Figura 33. Frammento schema melodico verso non-sense *A s'andira a s'andira Indirandorandai*.

La formula linguistica *A s'andira* viene ancora oggi proposta benché con altre linee melodiche rispetto a quella proposta da Loddo. Anche la seconda registrazione (CD 1, traccia 35, incipit «Non cherent bella a ti amare») pare essere troncata bruscamente (e comunque non si comprendono le ragioni della sua così limitata estensione. Essa registrazione propone un esito musicale basato su una quartina di ottonari con rima ABBA, con l'ultimo distico ripetuto:

Non cherent bella a ti amare
ne a craru ne a cua
e naraliu a mamma tua
chi si fetat impicare
naraliu a mamma tua
chi si fetat impicare

Non vogliono, bella, che t'ami
né pubblicamente né in segreto
dillo a tua madre
che si faccia impicare

La melodia raggiunge subito, con un lungo portamento, la nota più acuta (Sol₄ + 40 cents circa), ribattuta più volte, su cui si canta quasi tutto il testo del verso con

una rapida discesa in conclusione, verso la quinta inferiore. Nel secondo distico la melodia prevede un andamento discendente che parte dallo stesso Sol_4 (quasi sempre crescente) subito lasciato per un movimento a terrazza, più articolato che si conclude sulla *finalis* un quinta sotto (Do_4) introdotta però dal grado inferiore con un semitono ascendente (Si_3) piuttosto “largo”, particolarmente enfatizzato sulla chiusura delle strofa in corrispondenza del verbo *impicare* che comporta un ampliamento passeggero dell’ambito melodico.

Riporto a mo’ di esempio il tracciato del *pitch* dell’attacco (silabe «Non chere[n]t bella») in cui è evidente l’esteso portamento dell’attacco del verso, elemento musicale riscontrabile in tutti gli attacchi analoghi.

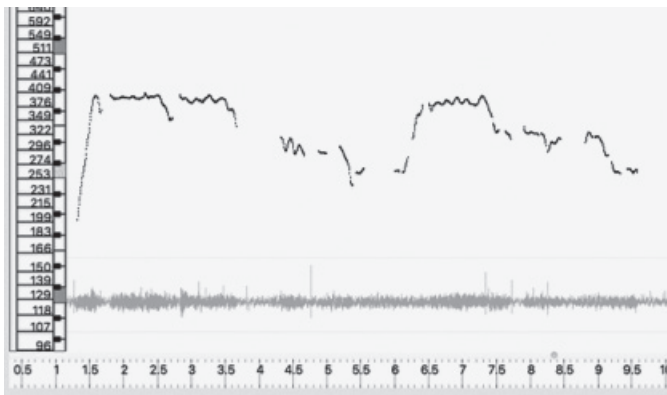


Figura 30. Frammento del tracciato delle altezze de «Non chere[n]t bella a ti amare», primo verso.

La medesima quartina, nelle registrazioni del *Phonogrammarchiv* che vedremo tra poco, viene cantata con un diverso intreccio di versi.

Se nelle prime due esecuzioni l’andamento del canto risulta alquanto sillabico, la successiva registrazione (CD 1, traccia 36, incipit «Bella che a comari Caterina») o re un esempio di elaborata ornamentazione vocale. La struttura metrica è ancora una quartina di endecasillabi a rima ABBA che rinvia ad altri processi di organizzazione del canto. La linea melodica, tuttavia, riprende nella sostanza quella vista negli esempi precedenti e si sviluppa entro un ristretto ambito di quinta, con attacco sulla nota più acuta ($\text{Sol}\#_4$ poco calante) e un pro lo discendente con *finalis* introdotta con discesa di un tono dal secondo grado. In altri versi, tuttavia, l’inizio è sul terzo grado, con salti di terza ascendenti e discendenti. L’andamento ritmico è lento e permette di apprezzare bene le ornamentazioni soprattutto sulle vocali «a» ed «e».

Cantare in quartine di endecasillabi può richiamare alla cosiddetta *poesia a bolu* (poesia improvvisata) di tradizione logudorese (Pilosu 2012/b), una pratica per altro molto diffusa in tutta l'isola. La brevità del documento sonoro, la lingua nella variante fonetica e soprattutto i tratti della linea melodica fanno altresì pensare ad un frammento di una *zirada* di una *boghe seria*, vale a dire un passaggio alla maniera della voce solista (*sa boghe*) nell'ambito di una delle tipologie base del *cantu a tenore*, la pratica appunto de *sa boghe seria*. Sulla base delle conoscenze odierne, il canto di Loddo rivela una dinamicità che fa effettivamente credere che egli conoscesse almeno i rudimenti del ruolo cruciale de *sa boghe* e che quindi la sua esecuzione possa assimilarsi alla tipologia della cosiddetta *boghe 'e campagna*, ossia il canto solitario, come esercizio privato, senza il sostegno de *su tenore* (vale a dire composto da *mesa oghe, contra e bassu* – cfr. Pilosu 2012).

Bella che a comari Caterina
e non nchè nd'at in sa 'idda 'e Nugoro
giughet sos pilos che aneddos d'oro
e i-sas laras che beta arantzina

Bella come comare Caterina
Non ce ne sono nella città di Nuoro
ha i capelli come anelli d'oro
e le labbra come cerbiatta color arancio

Va segnalato che questa quartina (*batorina* in sardo) è conosciuta ancora oggi e viene talvolta cantata a tenore sia nella modalità a *boghe seria*, sia a *ballu*.⁹⁰

Figura 31. Frammento dello schema melodico di «Bella che a comari Caterina».

durata ca 18,3"

(ca. -40 cents) (ca. -20cents) (ca. +20 cents)

E be-lla che a co ma - re - Ca -- te -- ri - na - - -

E nomche nd'at in sa i - dda de Nu o ro

Dopo un frammento di una decina di secondi (CD1, traccia 37, incipit «Pobidedda mia») che pare interrompersi per evidente errore del cantore, la registrazione seguente (CD 1, traccia 38 incipit «Cotu mi nd'at duus») comprende dei versi che nella esecuzione ancora successiva seguono l'attacco della traccia precedente. Parrebbe

⁹⁰ Questo caso si può inquadrare in una piccola tradizione poetico musicale (cfr. infra), ossia un testo conosciuto da tanti senza che se ne conosca l'origine o se ne ricordi le modalità di apprendimento. Per una descrizione delle modalità esecutivi del canto *a tenore* si veda Pilosu 2012/a.

dunque che Loddo abbia ripreso il brano precedentemente interrotto (traccia 37) senza cominciare da capo. Questa esecuzione risulta piuttosto didascalica e poco curata, quasi si trattasse di una sorta di prova.

Cotu mi nd'at duus/ che duus ischidonis	Ne ha cotto due/ come due spiedi
mi nd'arruit unu/ e mortu m'at su cani	me ne cade uno/ e mi ha ucciso il cane
pobidedda mia / torramindi a fai	mogliettina mia/ fammene ancora

La traccia seguente (CD 1, traccia 39, incipit «Pobidedda mia») si propone come ripetizione del canto delle due tracce precedenti, ripreso dall'inizio. La brevità di questa esecuzione non permette una precisa definizione della tipologia di appartenenza. Non vi si riconoscono tratti significativi del *mutu*, mentre vari elementi (la lingua e la presenza di versi dodecasillabi o senari doppi) parrebbero rinviare ad una espressione alquanto diversa dell'intrattenimento campidanese detta *cantzonis a curba* (canzone a strofe). Si tratta di una tipologia musicale che di norma prevede l'accompagnamento di uno strumento musicale (launeddas, chitarra, armonica) – benché non manchino attestazioni di esecuzioni monodiche – con testi spesso di notevole lunghezza sui temi più diversi, dalle articolate narrazioni (spesso scritte in foglietti volanti secondo modalità viste in precedenza per altre espressioni dell'oralità), ai testi ironici e scherzosi, come il frammento qui in questione (Lutzu-Macchiarella 2012).

Pobidedda mia / m'at cotu macarronis	La mia mogliettina/ mi ha cucinato i
cotu mi nd'at duus / che duus ischidonis	maccheroni
	ne ha cotto due/ come due spiedi
mi nd'arruit unu / e mortu m'at su cani	
pobidedda mia / torra-mi-ndi a fai	me ne cade uno/ e mi ha ucciso il cane
	mogliettina mia/ fammene ancora

In questo caso il percorso melodico è concentrato su un ambito ristretto ad una terza, con inizio sul secondo grado ($Re\#_4$ crescente) e *finalis* ($Do\#_4$ calante) introdotta per grado discendente. All'attacco del primo verso della seconda quartina compare il quinto grado (Sol_4 poco crescente) con salto di terza discendente che riporta la melodia nel suo alveo.

Le rimanenti quattro tracce incise dal signor Giuseppe Loddo provengono dal *corpus* del *Phonogrammarchiv*. La prima (CD 1, traccia 40) fa subito pensare ad un lamento

funebre, anche se risulta ben diverso, nei modi esecutivi, rispetto a quanto viene di solito cantato nella pratica oralmente trasmessa in Sardegna de *s'atitu*. Si tratta piuttosto dell'esecuzione di una parte del poema in lingua logudorese *Sa Campana trista* del poeta Antonio Sini Ogana di Pattada, pubblicato in varie edizioni dal 1907 in poi.⁹¹ Un poema con diverse soluzioni metriche, verosimilmente circolante anche oralmente come gran parte di questo tipo di produzione in lingua sarda dell'epoca. Il tono della voce è malinconico ma fermo, l'intonazione sicura, l'andamento tranquillo.

(E) Cando sa campana trista det a totu annunziare de chi deo mortu sia	Quando la campana triste annunzierà a tutti che io sono morto
(E) cun làgrimas a sa vista ti des ponner a atitare nende coro e vida mia	Con lacrime evidenti ti metterai a atitare [ossia, intonare atitos, lamenti funebri] ripetendo cuore e vita mia
Custu mai non creia (e) de mi lassare in guai custu non creia mai lassare mi, prella de oro.	Non avrei mai creduto che mi avresti lasciato nei pasticci non avrei creduto mai che mi avresti lasciato, gioia d'oro.
(E) Cun làgrimas a sa vista chi des benner a m'atitare vida mia nende e coro;	Con lacrime visibili verrai a cantare il mio canto funebre ripetendo vita mia e cuore
Perdid'apo su tesoro, morte chi mi as divididu. su tesoro apo perdidu e deo ancora vivende.	Ho perduto il tesoro, morte che mi hai separato, il tesoro ho perduto e io ancora vivo.

Si tratta di parte di un componimento in versi ottonari organizzati secondo un complesso sistema metrico detto *moda* o *modellu*. Nel testo cantato manca la quartina introduttiva del componimento originale. L'esecuzione ha inizio con il canto di due terzine di ottonari che completano la fase iniziale (*sa pesada*) dello schema poetico, l'ultima delle quali funziona come un ritornello. Quindi lo schema de *su modellu* si sviluppa quindi con una serie di quartine che si alternano con la terzina presa a mo'

91 Stando ai cataloghi bibliografici regionali, l'edizione più antica è Antonio Sini Ogana, *Sas campanas tristas. Lamentu pro una giovana morta a sa vigilia de affidare*, Ubaldo Satta, Sassari 1907 (fascicolo di 15 pagine). La tematica del lamento funebre, incentrato sull'elemento *campana trista*, ha ampia diffusione nella poesia scritta sarda del secondo Ottocento-primo Novecento. Non vi sono notizie precise sull'autore che dovrebbe essere vissuto nella prima metà del XIX secolo. Sulla letteratura poetica in sardo si veda l'introduzione di Caocci-Corsi 2006.

di ritornello. Ciascuna quartina inizia con un verso che rima con l'ultimo verso della *pesada* (ossia il ritornello – in questo caso «creia»/ «mia»), mentre il secondo verso va a rimare con una parola interna al primo verso («guai»/ «mai»). Quindi il primo verso viene ripetuto invertendo l'ordine delle parole e ponendo in ultima posizione quella rimante («Custu non creia mai» invece di «Custu mai non creia» formando così un distico a rima baciata al centro della quartina). Questa operazione di inversione è detta *retrogada*. Si tratta di una tecnica molto diffusa in alcune tipologie della poesia sarda, solitamente definita con l'espressione *retrogare su versu*, ovvero cambiare l'ordine delle parole che compongono un verso così da creare nuove rime. La quartina termina con un verso che rima con una parola interna all'ultimo verso del ritornello.

Loddo mostra di conoscere il sistema dei versi *retrogados* che interpreta con disinvoltura e sicurezza. Solo in un caso sostituisce un termine in un verso ripetuto: “ti des ponner a atitare” diventa “chi des benner a m'atitare”, cosa peraltro molto comune nel canto delle *modas* e in genere nel canto della poesia orale.⁹²

L'esecuzione musicale del testo poetico di Sini Ogana, con la sua diversità nella articolazione delle strofe del testo, richiama modelli formali del *cantu a sa seria* (canto serio) con cui spesso si eseguono i testi dell'ampio *corpus* di poesie *in limba*, ossia nelle varianti linguistiche dell'Isola. Anche questa volta l'ambito è circoscritto ad una quinta e la linea melodica è di andamento discendente. L'attacco, in $Re\#_4$ poco calante (trasposto nella trascrizione per comodità di scrittura) porta alla nota più acuta Mi_4 su cui si intona la maggior parte del primo verso. Quindi i versi successivi si concludono regolarmente sulla *finalis* (La_3 alquanto crescente) introdotta per grado discendente. Il ritmo è lento e senza una precisa proporzionalità fra i valori di durata (ragione per cui la trascrizione adotta il sistema temporizzato).

92 Il sistema delle ripetizioni e delle *retrogas* è di solito ben più articolato: se in questo caso riguarda una quartina abbondano i casi in cui il gioco delle inversioni delle parole riguarda strofe di sei, di otto, e anche di dieci e più versi (Cirese 1988).

0 1 2 3 4 5 6

E qu - a - si - m'a - s_a sa vi - sta

6 7 8 9 10 11

ti des po - nne - r_a - ti - tta - re

10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

ne - nde co - ro_e vi - da - mi - a

Figura 33. Frammento dello schema melodico di *Sa campana trista* (seconda strofa).

Ancora Loddo, in un ulteriore cilindro *Phonogrammarchiv* (CD 1, traccia 41) propone una esecuzione in due parti inframmezzata da una lunga pausa (in cui non pare non interrompersi la registrazione). Il testo della prima parte è costituito da un *mutu a duus peis* (ossia a due piedi, ossia versi):

[Isterrida]

*E pillonis chi bolais
e da inui beneis?*

[Torrada]

*E s'amore bistu m'eis?
e imposta mi torrais*

con l'intercalare della formula *non sense Assandira assandira norandirondai*. Come si vede della trascrizione testuale, l'esecuzione cantata sviluppa il *mutu* in più versi che vengono intrecciati fra di loro sulla base di set di regole base proprie di questa tipologia di canto. In questo modo l'esecutore ha la possibilità di scegliere diverse soluzioni personalizzando il proprio canto. Tale procedimento esecutivo viene detto *torrare su mutu* (*girare il mutu*).

Il testo della seconda parte della registrazione è invece la stessa quartina di ottonari con rima ABBA vista nella traccia 35, solo che i versi sono intrecciati in modo diverso, con di erenti logiche di ripetizione.

E pillonis chi bolais e da inui beneis?	Uccelli che volate da dove venite?
E pullonis chi bolais E s'amore bistu m'eis? e imposta mi torrais	Uccelli che volate avete visto il mio amore? E che notizie mi portate?
Assandira assandira norandirondai	(nonsense)
e inui beneis e imposta mi torrais e s'amore bistu m'eis	Da dove venite? e che notizie mi portate e avete visto il mio amore?
Assandira assandira norandirondai	(non sense)
[Lunga pausa]	
Non cherent bella a ti amare ne a craru e ne a cua e naraliu a mamma tua e naraliu a mamma tua	Non vogliono, bella, che t'ami né pubblicamente e né in segreto dillo a tua madre dillo a tua madre
e naraliu a mamma tua chi si fetat impicare	dillo a tua madre che si faccia impicare
ne a craru e ne a cua ne a craru e ne a cua non cherent bella a ti amare	né pubblicamente e né in segreto né pubblicamente e né in segreto non vogliono, bella, che t'ami

Particolarmente di rilievo è la capacità di Loddo di adattare un pro lo melodico simile nella sostanza per versi settenari (*mutos*) e ottonari (quartina), proponendo elaborazioni ornamentali di tutto riguardo – per esempio sul verso «E inui beneis». La traccia seguente di Loddo (CD 1, traccia 42) è una rielaborazione della precedente traccia 36, altrettanto breve, caratterizzata da un verso in cui viene ripetuto esclusivamente l'aggettivo «bella» (con le zeppe “oi”, “e”) che precede la ripetizione del verso iniziale.

E Bella che a comari Caterina
e non nhè nd'at in sa 'idda e de Nugoro
giughet sos pilos che aneddos d'oro
e i-sas laras che beta aranzina

Bella come comare Caterina
non ce ne sono nella città di Nuoro
ha i capelli come anelli d'oro
e le labbra come cerbiatta color arancio

Oi bella bella bella e bella bella
E bella che a comari Caterina

Ancora una volta le ragioni dell'elaborazione musicale prevalgono nel canto del Nostro fonnese sull'articolazione del testo verbale.

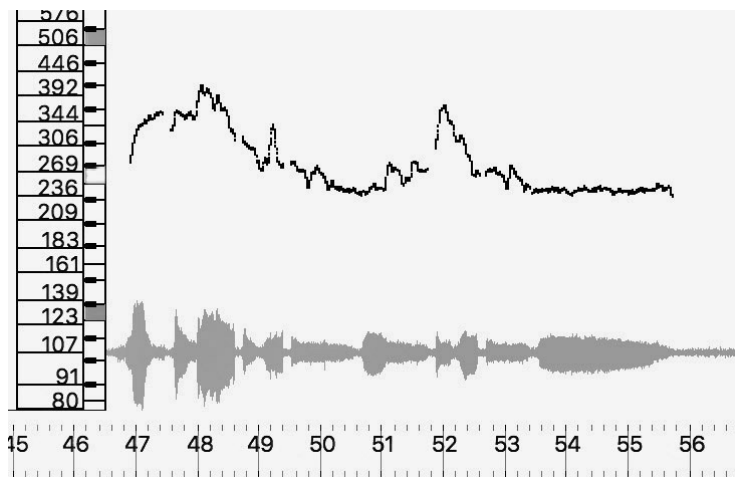


Figura 33. Frammento del tracciato delle altezze de «E bella che a comari Caterina», verso costituito dalla ripetizione dell'aggettivo «bella».

L'ultima traccia (CD 1, traccia 43) è una ulteriore rielaborazione musicale di quanto contenuto nel *Lautarchiv*. L'esecuzione è più scandita rispetto alle altre, quasi didascalica. Nel mezzo della registrazione v'è una lunga pausa seguita da una ripetizione quasi testuale delle prime due quartine.

Pobidedda mia
m'at cotu macarronis
cotu mi nd'at duus
che duus ischidonis

La mia mogliettina
mi ha cucinato i maccheroni
ne ha cotto due
come due spiedi

arrutu mi n'at unu
e mortu m'at su cani
pobidedda mia
torramindi a fai

me ne cade uno
e mi ha ucciso il cane
mogliettina mia
fammene ancora

e larallarallara. e larallarallara.

[pausa lunga]

e larallarallara. e larallarallara.

Pobidedda mia
m'at cotu macarronis
cotu mi nd'at duus
che duus ischidonis

arrutu mi n'at unu
e mortu m'at su cani
pobidedda mia
torramindi a fai

Il verso *non sense* adotta diverse sillabe e un di erente andamento rispetto al precedente

durata ca 5":40

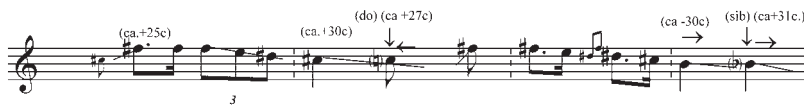


Figura 34. Frammento dello schema melodico de «Pobidedda mia», verso *non sense* *larallarallara*

Le scelte di Giuseppe Loddo (se di scelte, al momento della registrazione, si sia trattato) rivelano in definitiva una familiarità di base con la pratica esecutiva del canto monodico in Sardegna. Una familiarità che non implica forme di specializzazione musicale, come quelle dei poeti improvvisatori logudoresi e campidanesi o le varie

gure di esecutori semi-professionistiche che operavano (e ancora oggi operano) in Sardegna. Le esecuzioni di Loddo paiono piuttosto il frutto di competenze comuni, lasciano immaginare quanto fosse diffusa la pratica del canto monodico. E ciò anche nel caso di espressioni relativamente elaborate come i *mutos* in cui l'esecuzione musicale si basa sulla gestione di forme metriche che richiedono intrecci fra ripetizioni e inversioni di versi del testo verbale.

Nel contempo la musicalità di Loddo, ricca di tratti di diversa provenienza, risulta per alcuni versi atipica rispetto a quelle che generalmente può essere immaginata per un ragazzo trentenne di Fonni del tempo. O forse, tale atipicità è solo presunta e in realtà le registrazioni di Loddo aprono uno squarcio eccezionale circa forme di circolazioni di materiali a noi sconosciute e di (relativa) multi-musicalità fra Nord e Sud Sardegna, troppo facilmente pensate come reciprocamente impermeabili: una questione che rinvio ad altra occasione.

TRACCE ARBÈRESH

La lista dei prigionieri italiani registrati dalla *Kommission* del Lautarchiv include anche un *arbèresh*, Giuseppe Musacchio, proveniente da Ururi (Campobasso), uno dei quattro paesi del Molise in cui è presente una comunità italo-albanese.⁹³ La sua voce dà vita a quattro diversi documenti sonori:⁹⁴ una narrazione inedita, in due parti, della durata complessiva di circa 6:30, che tratta di una famiglia che smarrisce un bambino mentre il padre emigra in America (CD3, tracce 27 e 28); una interpretazione della *Parabola del figliol prodigo* tradotta nella variante linguistica del paese di provenienza di Musacchio (CD 2, tracce 19 e 20); l'intonazione di un canto *Qifti arbèresh* seguito dalla versione recitata (CD 1, traccia 48 e traccia 49, incipit «Ishi një ditë të muojt prillit, një bukur djell e pa vare» Era un giorno del mese di aprile, c'era un bel sole senza vento).

Tale canto tratta di argomenti amorosi, con immagini letterarie elaborate e di valore simbolico (per esempio il nibbio arberesh - *qift albresh* - vedi la prefazione di Britta Lange). Ancora oggi è molto conosciuto e praticato fra gli *arbèresh* molisani (ed in particolare di Ururi) che in qualche modo lo considerano come un proprio inno identitario.

93 Come è noto gli *arbèresh* sono oggi una minoranza formata da circa centomila persone insediati in una cinquantina di comunità nelle regioni del sud Italia, dal Molise alla Sicilia. Tali comunità hanno cominciato a sorgere dalla seconda metà XV secolo, sotto la guida del principe albanese e re d'Epiro Giorgio Castriota Scanderberg, formate da popolazioni in fuga dall'invasione ottomana. Da allora gli *arbèresh* hanno sostanzialmente mantenuto una propria specificità culturale comprendente anche la lingua e la musica.

94 Ringrazio la dottoressa Maria Luisa Pignoli per la trascrizione e traduzione in italiano dei testi per altre indicazioni sui documenti in questione.

Ishi një ditë të muojt prillit, një bukur djell e pa vare	Era un giorno del mese di aprile, c'era un bel sole senza vento
Ngrita sitë drelartë motit e pa një qift albresh gja ne	Ho alzato gli occhi su al cielo e ho visto un nibbio italo-albanese come noi
Zonjëza im thome ' ke ë sembra qa e maju me hare	Mia piccola signora dimmi cosa hai che piangi sempre e non ridi mai
Ka një kopsht ishën aq lule aq trënda le të luluzuora	In un giardino c'erano tante rose orite
Një manusaqe ë bëi hje, u ngjata dorën e e mora me hare	Una violetta che ritteva ombra, ho allungato la mano e l'ho presa con gioia
Zonjëza im thome ' ke ë sembra qa e maju me hare	Mia signora dimmi cos'hai che piangi sempre e (non stai) ⁹⁵ mai con gioia
Kur të kjeja uc ka shpia, më pjesi mëma ë lule ishi	Quando ti ho portata via a casa, mia madre mi ha chiesto che ore era
E u i tha “një manusaqe ë bëi hje, ngjata dorën e e mora me hare”	E io le ho detto “una violetta che ritteva ombra, ho allungato la mano e l'ho presa con gioia”
Ti zonja im thome ' ke ë sembra qa e maju me hare	Tu mia signora dimmelo cos'hai che piangi sempre e (non stai) mai con gioia

L'esecuzione di Musacchio risulta a tratti incerta, con una trama melodica in tempo ternario piuttosto liberamente condotta in un contesto che parrebbe di tipo tonale. Nel complesso la struttura musicale di fondo potrebbe essere quella di una strofa bipartita. La prima parte, dopo un attacco con salto di quarta ascendente a partire dal quinto grado rispetto alla *finalis*, si caratterizza per una successione di salti ascendenti e discendenti. La seconda parte muove dal quarto grado, con un marcato motivo ritmico. Dopo questa prima strofa (almeno ciò che parrebbe una strofa) si registra una esitazione nel canto, con una interruzione (intorno a 0:34) che parrebbe condizionare il seguito dell'esecuzione. Nel resto dell'incisione, infatti, si possono cogliere tratti delle due parti della prima strofa ma anche successioni melodiche diverse, più volte con approssimativi intervalli, che sembrerebbero provenire da altri canti. Rinvio ad altro lavoro l'approfondimento di questa particolare registrazione. La voce di Musacchio è comunque assai gradevole e calda soprattutto nel registro grave (Urteil a de nisce «con morbida consonanza»). Mentre il testo coincide largamente con le versioni oggi circolanti fra gli *arbëresh*, la melodia risulta alquanto diversa, e non si ritrova la struttura in strofe prima ipotizzata.⁹⁶

95 Tra parentesi tonde vi sono aggiunte per facilitare la comprensione della traduzione, ma non vengono esplicitate nel testo del canto *arbëresh*.

96 Una variante del testo viene altresì proposta da Pier Paolo Pasolini (1955:225) che ne dichiara la

A PIÙ VOCI

Quattro tracce del *corpus* presentano esecuzioni a più voci: due provengono dal *Lautarchiv*, le altre dal *Phonogrammarchiv*. Si tratta di esecuzioni in cui sembra contare l'atto del cantare insieme piuttosto che l'elaborazione del risultato sonoro. Questo infatti si risolve in tentativi di canto polifonico con un impianto musicale in forma di melodia solista con accompagnamento.

Anche in questo caso non è noto se a monte dell'incisione vi sia stata una richiesta da parte degli studiosi tedeschi o se siano stati gli stessi prigionieri a proporre di cantare in tal modo. All'epoca, cantare insieme, in polifonia, per ragazzi di così diversa provenienza geo-culturale doveva essere un comportamento musicale tutt'altro che immediato. Sulla base di quanto oggi sappiamo, diverse pratiche esecutive di tradizione orale si trovavano infatti nelle differenti aree culturali italiane, basate su assetti formali assai differenti fra di loro (Macchiarella 1996/a). Così nelle regioni settentrionali era del tutto normale trovarsi in gruppo e cantare a parti parallele (una pratica a cui si è fatto riferimento anche nelle pagine precedenti), nel centro Italia si avevano procedimenti polifonici a due parti non parallele (a discanto – si veda quanto detto a proposito di Belli), mentre nel sud e nelle isole predominava il canto ad accordi. Tipologie diverse di sovrapposizione delle voci, basate sui principi opposti della linearità/orizzontale *versus* accordalità/verticale che, già alla luce della scarsa documentazione rimasta, si può pensare avessero una pletera di varianti locali in cui potevano combinarsi impianti orizzontali e verticali.

Per contro mancavano spinte all'uniformità musicale da parte della scuola e delle istituzioni dello stato italiano (sarà il fascismo a tentare un processo di omologazione culturale anche attraverso il canto corale, nelle scuole e nell'OND), mentre nella pratica del culto religioso in cui era prevista la partecipazione assembleare, grazie altresì alla cruciale opera delle confraternite laicali, si avevano riessi della varietà dei modelli polifonici della tradizione orale. Varie pubblicazioni economiche, patrociniate dalla Chiesa di Roma, provavano a costruire repertori di espressioni polifoniche devozionali condivise in tutta Italia ma, per quanto è noto finora, senza particolare successo (e comunque, per intenderci, nel mondo cristiano non v'era niente di paragonabile all'azione unificante a livello anche di pratica musicale popolare realizzata dal corale luterano).

Decidere di cantare insieme in polifonia per i nostri prigionieri poteva dunque risultare difficile se non impossibile. La soluzione adottata nelle quattro tracce si può considerare una sorta di compromesso al ribasso, poiché è basata su una specie di pseudo polifonia in cui predomina decisamente il canto solista mentre l'accompagnamento

provenienza da Montecilfone, altro paese arbëresh del Molise. Di tale variante non viene fornita alcuna indicazione circa le modalità esecutive.

risulta alquanto ra-azzonato, verisimilmente improvvisato al momento, inteso come una forma di sostegno del *solo*.

Tre dei brani a più voci rappresentano gli unici testi del *corpus* realmente in italiano (al di là delle registrazioni di due soldati toscani Dino Mari e Renato Pistoria).⁹⁷ Testi appresi durante la vita militare e per tal motivo connessi con le tematiche della guerra, che si scagliano in particolare contro gli imboscati e contro i vertici dell'esercito (si veda l'ampia trattazione al riguardo nel testo di Tamburini). Non sappiamo quanto la loro incisione sia stata indotta dall'apparato austriaco o proposta direttamente dai nostri prigionieri, né di chi sia stata la scelta del cantare a più voci. È chiaro che l'esecuzione a più voci (non importa quanto accuratamente) riorza il senso della protesta alla base dei testi, i quali non avrebbero avuto lo stesso significato se eseguiti a voce sola.

Il primo brano del *Lautarchiv* (CD 1, traccia 69 incipit «Il general Cadorna se n'è sortito pazzo») è una lunga invettiva contro il generale Cadorna che da Urtel viene intitolata *spottlied auf Cadorna by Anonymus Cadornuccio* (canzone a scherno contro Cadorna opera di un "anonimo cadornuccio"). Si tratta di una lunga traccia (una delle più lunghe dell'intero *corpus*) in forma responsoriale, pensata come dodici distici di versi settenari doppi a rima baciata eseguiti da una voce solista con l'entrata fra un distico e il successivo, di un gruppetto di voci - parrebbe di cinque-sei - che propone un intercalare *non sense*. Nei materiali cartacei l'esecuzione viene definita «Gesang mit Begleitung» (Canto con accompagnamento). Strofe di questo tipo erano diffusissime all'epoca fra i soldati e hanno continuato a circolare (e in un certo senso ancora circolano), anche in versione dialettale, negli scenari della tradizione orale in tutte le regioni italiane.⁹⁸

Non si conosce il nome del solista né degli altri esecutori: Bannò (2016/17: 499) giustamente ipotizza che i soldati italiani abbiano richiesto l'anonimato per il timore di ritorsioni da parte degli ufficiali italiani, dati gli argomenti trattati nel canto per la cui esecuzione si rischiava la reclusione o addirittura la pena di morte. Tale timore, probabilmente, dovette essere relativo, forse più istintivo che altro - e comunque le carte relative alle esecuzioni incise dal *Phonogrammachiv* contengono i nomi di alcuni partecipanti, come si vedrà tra poco.

.....
97 Il catalogo comprende anche un terzo militare, Paolo Maretti, proveniente da un comune all'epoca appartenente alla Toscana, il quale in realtà parla romagnolo.

98 Per esempio alcune versioni dialettali particolarmente significative, registrate durante ricerche sul campo in Abruzzo, Puglia, Campania negli anni Sessanta-Settanta sono presso l'Archivio Sonoro *La rete* (<http://www.archiviosonoro.org> ultimo accesso 12 settembre 2018)

ca-20 cents circa durata circa 14,3"

il ge - ne - ral Ca - do - ma
 se - n'è u - sci - to pa - zzo
 la me - glio gio - ve - ntù - - -
 la fa mo - rir sul Ca - rso
 Bo - bo - bo - bo - ro - mbo - bo - bo bo

Figura 35. Frammento dello schema melodico de «Il general Cadorna se n'è sortito pazzo».

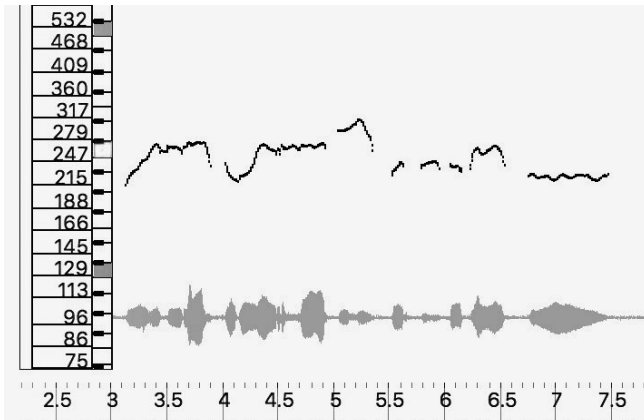


Figura 36. Frammento del tracciato delle altezze de «Il general Cadorna se n'è sortito pazzo» (attacco del solo).

La prima parte della strofa si apre con un intervallo di terza minore ascendente ed è giocata entro tale ambito. La seconda, attaccando con una quarta ascendente dallo stesso grado di partenza, si muove su altezze più acute – no ad ampliare l'ambito ad una sesta minore. Il verso *non sense*, da parte sua, si muove su quattro suoni, partendo ed arrivando dalla nota una terza maggiore sotto l'attacco del solo.

Nell'esecuzione qui in questione l'attacco della prima strofa è piuttosto acuto (Sib₃ crescente) e l'esecutore articola dei suoni un poco “strozzati” nella seconda parte della strofa. Già dalla terza strofa l'altezza dell'intonazione viene abbassata (intorno La₃) e più comodo risulta il canto. Il resto della performance si sviluppa con sostanziale regolarità e precisione, tranne che per piccoli particolari nell'intonazione delle frasi da parte della voce solista – per esempio la mancanza di rima nella terza strofa per un evidente errore (“cartoline” per “cartolina”), la mancata sineresi nella quarta strofa su “gli inglesi” che comporta una momentanea imprecisione metrica, l'intonazione di un verso nella strofa nona, con un numero esorbitante di sillabe («Ha messo al fronte il novantotto si cagan ancora addosso») e così via. Il cantante solista pare avere dimestichezza con la pratica vocale e guida agevolmente l'esecuzione. L'esposizione del testo risulta dunque decisamente chiara e prontamente comprensibile mentre sembrano non mancare alcune sfumature interpretative – per esempio l'enfasi, nella strofa undici, sul termine «cacarella» a disprezzo degli interventisti che «han volùt la guerra». L'intervento del gruppetto d'accompagnamento risulta decisamente irregolare. Le voci tendono a seguire omoritmicamente la formula melodica del verso *non sense* senza precisione. I rumori di sottofondo e la non perfetta qualità dell'ascolto non permettono di individuare con esattezza l'intonazione dei suoni che si sovrappongono.⁹⁹ La maggior parte delle voci pare muoversi all'unisono (o tendenzialmente all'unisono) mentre di tanto in tanto paiono stagliarsi bicordi di terza, quinta, quarta inferiori rispetto alla *finalis*. L'intervento corale conclusivo risulta allungato rispetto ai precedenti e pare essere costituito da un suono all'unisono, quasi a rorzare il senso dell'ultima strofa del canto dove il testo propone una soluzione della guerra a nome di un «Noi tutti d'accordo».

Il modulo musicale, decisamente orecchiabile, è oggi molto conosciuto, sia pur in numerose varianti, e c'è da pensare che lo fosse anche allora. Esso parrebbe derivare dalle pratiche improvvisate del canto degli stornelli dell'area urbana di Roma, segnatamente dalla cosiddetta melodia *dei Bombacé* o *fior de Bombacé* o ancora stornelli alla *daje pe'*. Si tratta di materiali poco considerati nella letteratura demo/etnomusicologica, la cui provenienza è dunque praticamente oscura (al saldo delle tante leggende circolanti sul web). È noto che oggi ad essi sovente vengono adattati testi vernacolari, magari pieni di allusioni e doppi sensi verbali. Il verso *non sense* eseguito collettivamente dovrebbe onomatopoeicamente richiamare il rumore del cannone: in molte

99 Si è già detto delle difficoltà della tecnologia di quegli anni nella registrazione delle espressioni polifoniche.

versioni circolanti, infatti, il verso esso è costituito dalla sequenza «bom bom bom /al rombo del cannon».

Come accennato, strofette di questo tipo erano ampiamente diffuse ma non costituivano un brano, ossia non v'era una sequenza pressata nella quale dovevano comparire, un aspetto lasciato all'estro (e alle convenienze) della situazione esecutiva. Nella registrazione in questione l'anonimo prigioniero che ha svolto la parte solista di fatto propone una sorta di collage, mettendo insieme strofette che, per quanto possiamo saperne, erano all'epoca molto diffuse - per esempio «Cadorna ci ha riscritto alla nostra regina/ Trieste piglieremo ma sulle cartolina» (anche se, come visto, pronuncia "cartoline") oppure, quella iniziale, «Il general Cadorna s'è messo uscito pazzo/ la meglio gioventù la fa morir sul Carso») - con altre meno conosciute che si potrebbe ritenere siano state "invenzate" dagli stessi carcerieri - per esempio «Stanotte a mezzanotte è passato un dirigibile/sotto portava scritto Trieste è invincibile», oppure «Noi tutti d'accordo la cosa è ben intesa/ per far finir la guerra lascerem tutta l'Intesa» con la ripetizione della parola "intesa" al termine dei due versi).

Anche il secondo canto a più voci del *Lautarchiv* (CD 1, traccia 70 «Addio mia bella addio») è eseguito da un gruppo anonimo di soldati, verosimilmente gli stessi del brano precedente. Nei materiali cartacei dell'archivio (PK 1304/c contenente una trascrizione del testo da parte di un prigioniero e PK 1304/d una trascrizione dissimile in alcune parti realizzata da Urtel) il brano viene intitolato come *La canzone degli imboscati*.

Di primo acchito l'incipit pare rinviare alla ben nota "canzone di guerra" *Addio mia bella addio*, attribuita al toscano Carlo Alberto Bosi.¹⁰⁰ Tale canto è tra l'altro ampiamente documentato nella letteratura dell'epoca e oggi viene considerato un vero e proprio emblema della memoria della Grande Guerra, eseguito nelle più disparate occasioni dalle più diverse formazioni musicali.

In realtà il canto proposto in questa registrazione, al di là del primo verso, è ben distante dal brano attribuito a Bosi sia nell'andamento melodico sia nel testo verbale. Si tratta infatti di tre strofe di versi ottonari e decasillabi diversamente rimanti, articolate in diverse fase musicali. La prima quartina sembra funzionare da stanza vera e propria mentre il restante materiale potrebbe essere letto come un ritornello - un ritornello un po' *sui generis* in quanto nella terza strofa anche il testo di quest'ultima parte muta. Sviluppata entro un ambito d'ottava, la linea del canto risulta alquanto orecchiabile e quindi decisamente inclusiva nonostante la sua estensione.

100 Secondo, tra gli altri, Pier Paolo Pasolini si tratta di un brano che avrebbe avuto «il suo battesimo del fuoco nella battaglia di Curtatone» (Pasolini 1955: CXX). Secondo la stessa fonte, Richard Wagner avrebbe amato questo canto «quasi ce lo invidiava» in quanto può trattarsi di «un sentimento vero a suo modo popolare» (Pasolini 1955: CXX).

durata 14,4" circa

A - ddi - o mia be - ll'a - ddi - o
 le pa - lle - fi - schia - no di qua_e di là
 e me - ntre gl'i - mbo - sca - ti
 stan di - scu - te - ndo chi la vi - nce - rà

Figura 37. Frammento dello schema melodico della prima parte di «Addio mia bella addio».

*Addio mia bella addio
 le palle fischiano di qua e di là
 e mentre gli imboscati
 stan discutendo chi la vincerà
 gli ho dato in mano / la sigaretta
 noi all'assalto a/ la baionetta
 come le mosche ci tocca morir
 e gli imboscati stanno a divertir*

A questo punto (minuto 0:34 della registrazione) v'è una lunga pausa.

*Addio mia bella addio
 se la vittoria sarà nostra un di
 diranno gli imboscati
 abbiamo vinto a costo di morir
 giornali in mano / la sigaretta
 noi all'assalto a/ la baionetta*

*come le mosche ci tocca morir
e gli imboscati stanno a divertir*

A questo punto (minuto 1:07 della registrazione) v'è ancora una lunga pausa

*Addio mia bella addio
parto pel fronte a fare il mio dover
e mentre gli imboscati
[...] nel caffè
Enrico Ferri /Malediranno
i nostri figli/ Protesteranno
che gli imboscati ora nascosti stanno
mentre si lotta per la libertà*

Più che un testo d'addio alla propria bella da parte dell'eroe che parte a compiere il proprio dovere in guerra, si tratta dunque di versi molto duri contro la gura degli imboscati. Come è noto, tale gura ha una particolare rilevanza nelle vicende della prima guerra e viene sostanzialmente a identificare non tanto il singolo disertore che fugge dal combattimento e dall'esercito quanto il gruppo di soldati che cerca di evitare o ritardare il più possibile l'arrivo in prima linea. Un biasimo collettivo, rafforzato simbolicamente dalla scelta dell'esecuzione a più voci.

Il solista dovrebbe essere lo stesso del brano precedente (CD 1, traccia 69), così come il gruppetto delle voci di accompagnamento. A chiusura della quartina iniziale della terza strofa la trascrizione di Urtel riporta il verso «cannone tuona la notte e di» che non viene cantato dalla voce solista la quale ha in questo punto l'unica incertezza della sua performance, per il resto molto sicura.

Il modello musicale è invece di erente, basato su logiche orizzontali. Mentre alcuni prigionieri tendono a raddoppiare la linea del solista, altri, forse due, propongono una sorta di ostinato più o meno costante, qualcuno ribattendo una stessa nota rapida in controtempo (*un-za, un-za* eccetera) con emissione vocale aperta, un altro proponendo salti melodici ascendenti/discendenti di quinta (o sesta) con una specie di singhiozzo di gola che fa venire in mente il suono "sfregato" del cupa-cupa (o putitpù, o caccavel-la, eccetera), ossia il tamburo a frizione in uso soprattutto nelle regioni meridionali. Un accompagnamento che dà all'esecuzione un carattere piuttosto allegro, spensierato, che si potrebbe ritenere paradossale in considerazione del contenuto del testo, oltre che in generale della situazione performativa. Le due lunghe pause fra le strofe (non dovute ad una interruzione nella registrazione) fanno pensare ad un momento di coordinamento collettivo fra gli esecutori, verosimilmente non avvezzi a cantare insieme - le incertezze e le imprecisioni delle voci di accompagnamento, talvolta presenti ad intermittenza, sono piuttosto eloquenti in tal senso.

Questa versione di «Addio mia bella addio» non pare aver avuto una grande diffusione. Di certo la sua circolazione non è neanche lontanamente paragonabile all'altra con lo stesso primo verso. Secondo Savona - Straniero (1981: 41) si tratterebbe di una «canzonetta» di cui i due autori rintracciano una fonte nella raccolta di Serafino Baj (1933: 45). In realtà il testo di tale raccolta è molto differente, con parole diverse rispetto a quello attribuito a Bosi, il tema dell'addio del soldato e non ha nulla a che vedere con gli imboscati. In mancanza di indicazioni sulla musica si può osservare che comunque la metrica del testo di Baj corrisponde a quella del canto dei nostri prigionieri.

Con il titolo *La canzone degli imboscati* si trova un disco 45giri inciso dal cantastorie siciliano Franco Trincale e pubblicato dalla Phonola (n.p. 2131) nel 1973, destinato al mercato folkloristico-canzonettistico. Larga parte del testo cantato da Trincale corrisponde all'invettiva anti-imboscati del testo eseguito dai nostri prigionieri, così come sostanziali corrispondenze vi sono anche per quanto riguarda il procedimento melodico (benché la versione discografica sia arrangiata per voce e complesso con armonica, batteria e basso elettrico). La copertina del disco si presta alle più diverse interpretazioni



Figura 38. Copertina 45 giri de «Addio mia bella addio» (collezione Macchiarella).

La stessa modalità esecutiva de «Addio mia bella addio» appena vista si trova nelle due registrazioni di esecuzioni a più voci del *Phonogrammarchiv*, la prima (CD1 traccia 71 con incipit «C'era na vota a Cifali») è un frammento di un canto in siciliano eseguito su una melodia che riprende quella degli stornelli alla *Bambacè*; la seconda intitolata *La marcia (o sveglia) degli imboscati* (CD 1, traccia 72, incipit «È nita la cuccagna») è un noto canto contro la gura degli imboscati sull'aria del celebre *O surdato Nnamurato*, parole di Aniello Califano, musica di Enrico Cannio, pubblicato nel 1915.

Dalle carte del *Phonogrammarchiv* (CD 4, Phon. 09), che come accennato in apertura sono degli appunti manoscritti per larghi tratti illeggibili, si può ricavare che alle due esecuzioni abbiano preso parte Pasquale Brescia, Giuseppe Liotta, Umberto Saitta, Vincenzo Ravelino, Salvatore Cotroneo. Un altro nome è incomprensibile. Dall'ascolto delle tracce (e in considerazione anche dell'adozione della stessa tecnica di canto) si può ritenere che il gruppo degli esecutori delle tracce *Phonogrammarchiv* fosse lo stesso di quello dei materiali *Lautarchiv* o quanto meno che uno stesso nucleo di cantori abbia preso parte ad entrambe le sedute di registrazione, magari con l'aggiunta di altri prigionieri anonimi.

La prima traccia presenta un distico di settenari doppi ripetuti, intercalati da versi *non sense*. Una voce non identificata (potrebbe essere la stessa del solo delle due registrazioni *Lautarchiv*) dà l'attacco cantando un primo verso con il raddoppio di un'altra voce (o forse altre due) all'unisono. Tale verso viene ripetuto con l'entrata di altre voci d'accompagnamento, una delle quali almeno emette quella specie di singhiozzo di gola di cui si è detto in precedenza. Quindi il secondo verso del canto che precede un verso *non sense* del tutto simile a quello visto a proposito delle strofe contro Cadorna (CD 1, traccia 69), cui segue la ripetizione del secondo verso e quindi ancora il *non-sense* che chiude la registrazione.

C'era na vota a Cifali lu mastru pettinaru
C'era na vota a Cifali lu mastru pettinaru
Faceva siempri pettini nun ci nn'avia lu paru
Bom-bom-mbom;
bara-baram-mbara
Faceva siempri pettini nun ci nn'avia lu paru
Bom-bom-mbom;
bara-baram-mbara¹⁰¹

101 Sintesi in italiano del testo: C'era una volta a Cifali (Cibali) il maestro costruttore di pettini, faceva sempre pettini, nessuno come lui.

Il testo verbale fa riferimento alla gura umoristica del *mastru pettinaru* (il maestro costruttore di pettini) alquanto diffusa a inizio Novecento a Catania e nei dintorni (Cifali oggi più comunemente Cibali è un quartiere popolare del capoluogo etneo). Questi per il proprio lavoro utilizzava i corni e su questa circostanza il testo, nelle differenti varianti che si possono rintracciare, propone vari giochi di parole incentrati sulla gura del cornuto. Di questo testo si conoscono versioni musicali a stampa, che rientrano nel mondo della produzione di intrattenimento di cui si è detto prima (vedi Giglio 2016: 175). In questo caso è da ipotizzare che uno dei catanesi del gruppo - più verosimilmente Giuseppe Liotta che non Umberto Saitta il quale, come visto prima, aveva a lungo vissuto a Napoli - avesse insegnato la storiella a mo' di canzoncina da condividere attraverso il modello musicale stornellistico. E del resto, ascoltando a confronto le registrazioni del *Lautarchiv* (CD1, tracce 28-30) con la registrazione qui in questione potrebbe essere del tutto verosimile che l'anonima voce solista sia proprio quella di Liotta.

A proposito di questa registrazione, nel materiale cartaceo di accompagnamento si parla di un'alzata della voce alla maniera di un grugnito («Hochziehen der Stimme in grunzender Manier»), con riferimento evidentemente a quella sorta di gioco di suoni di singhiozzi di gola che non ha (almeno alla luce delle conoscenze attuali) alcuna precisa formalizzazione all'interno delle pratiche del canto a più voci in Italia, ma che si può considerare come un gesto vocale a carattere estemporaneo analizzato in qualche modo a rendere l'idea di un accompagnamento strumentale. Lo stesso si può dire per gli interventi in controtempo (*un-za, un-za*) che pure si ascoltano sia pure con difficoltà e sporadicamente.

Sulla stessa falsariga si dipana anche il secondo brano *Phonogrammarchiv*. Si tratta della parte iniziale (una strofa e ritornello) della *Sveglia degli imboscati*, brano numerose volte documentato nelle raccolte sulla grande guerra, sulla linea melodica della celeberrima canzone napoletana *O surdato Nnamurato*. Tale travestimento è quindi uno dei primi nella storia della canzone che ha avuto un lungo seguito di operazioni del genere nel corso del secolo - ed ancora ai giorni nostri - in virtù della immediata cantabilità e della forza inclusiva del ritornello.¹⁰² Il carattere allegro, da "canto d'osteria", garantito dall'esecuzione dei nostri prigionieri, rinforza il senso di condivisione creato dal gesto sonoro. Un contributo decisivo è comunque garantito dalla immediatezza della linea melodica di Ennio Cannio che garantisce, con il ritornello, la più ampia inclusione all'atto performativo. Va segnalato che il ritornello cantato dai nostri prigionieri risulta presenta alcune differenze rispetto alla versione solitamente riportata nei canzonieri a stampa.

102 Rinvio ad altra occasione un approfondimento della "storia" di tale travestimento (vedi comunque Savona-Straniero 1981: 220). Il nesso con la trincea è indicato, tra l'altro, già da AA.VV. 1926: 18; Colantuoni 1929: 29; Baj 1933: 22.

*È finita la cuccagna
gl'imboscati fan partenza
vanno a fare conoscenza
con il fronte che li aspetta già*

[Pre-rit.] *Or non più privilegiati
Non più figli di papà*

[Rit.] *Addio mia bella addio
Addio sogni beati
La sveglia degli imboscati
Tutti pe'l fronte li farà partir*

In questa incisione l'accompagnamento pare avere un maggiore rilievo e viene a tratti portato in primo piano, verosimilmente disponendo i relativi esecutori più vicini allo strumento di registrazione (forse troppo poiché il suono in alcuni punti risulta come distorto). Inoltre tale accompagnamento non è continuo ma rimane in certo senso, sospeso nella fase che possiamo definire pre-ritornello (in corrispondenza con i versi «Or non più privilegiati/ non più figli di papà»). Qui, infatti, gli esecutori paiono non saper bene cosa fare, eseguono qualche “colpo vocale”, ma nella sostanza sembra solo che aspettino il ritornello. Tali esitazioni rinforzano l'idea dell'estemporaneità dell'accompagnamento vocale, un po' arrangiato alla buona e senza dei precisi riferimenti formali. Nelle note cartacee il brano viene definito *Frontgesang* (canto del fronte) e si sottolinea la presenza di «Grunzen und Zischen» (grugniti e schi).

Individualità narranti

Al di là di quanto visto finora, elementi di grande interesse musicologico sono certamente offerti anche dalle tracce audio con le narrazioni, le brevi frasi esemplificative, le diverse versioni dialettali de *La parabola del figliol prodigo*, e così via. Tracce le quali, se non altro, offrono rilevanti contributi al primario campo della ricerca sugli usi della voce e sui (supposti) confini fra parlato/cantato (Giannattasio, 2005).

Un caso esemplare è la specie di lastrocca proposta dal contadino piemontese delle Langhe, Carlo Ferro (CD3 traccia 16, incipit «Adess cuntrè ncura quaicòs che scultà da ragazzi»). Dopo una breve presentazione in cui precisa di proporre qualcosa che ascoltava da ragazzo, egli espone una lunga sequenza di brevi frasi che progressivamente si vanno cadenzando su un regolare tempo puntato. Lo schema grafico,

relativo ai versi «La gata le pa 'ncan/ Pavia l'è pa Milan/ Milan l'è pa Pavia/El tulun l'è pa Marseila» illustra l'andamento della recitazione

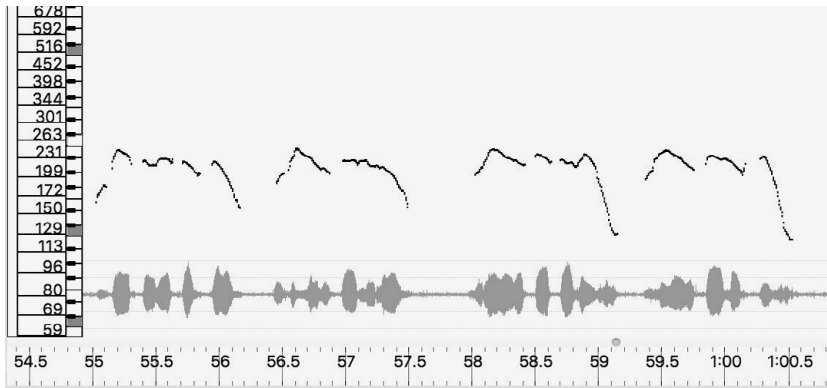


Figura 39. Frammento del tracciato delle altezze della narrazione «Adess cuntrè ncura quaicòs che scultà da ragazzi».

Oppure l'appassionata narrazione in endecasillabi del ventenne siciliano (benché la voce sembri quella di un uomo più maturo) Tomaso Brucato, *Dutturì arriversa* (dottore al contrario, CD 3, traccia 6) divertente parodia di un ciarlatano che si vanta di saper risuscitare i morti ma che messo alla prova fallisce miseramente ed è costretto a scappare inseguito dai parenti del defunto - testo evidentemente d'autore di cui - nora non è stato possibile individuare l'origine. L'esecuzione si basa su un tendenziale impianto ritmico terzinato, con un elaborato andamento a terrazza discendente compreso entro un ambito circa di quinta, illustrato dal seguente schema grafico relativo ai versi «E la mé fami è ghiunta a tanti banni/ macari è ghiunta all'arcu di lu [?]]» (La mia fama è giunta in tanti luoghi/ per no è arrivata all'arco del [?]).

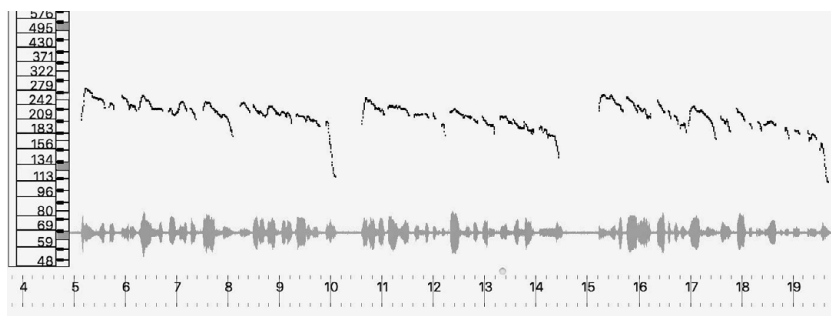


Figura 40. Frammento del tracciato delle altezze della narrazione «Dutturi arrivessa» primi tre distici.¹⁰³

E così via. Non mancano comunque i casi di narrazioni poco curate dal punto di vista del fraseggio sonoro, che spesso si risolvono in semplici scansioni di brevi frasi, intervallate da frequenti pause, intorno ad una altezza. Ne deriva un sorta di «etto meccanico», in cui manca la vivacità del racconto e quel che conta è la successione delle parole con la loro singola intonazione dialettale. Un «etto chiaramente dovuto all'obbligo della lettura del testo, di norma trascritto dagli stessi prigionieri prima dell'incisione (vedi infra), che limitava ogni tendenza all'improvvisazione o all'interpretazione del senso del racconto, soprattutto nelle incisioni delle varianti de *La parabola del figliol prodigo*.

Ciò è ben evidente nel caso, assai frequente, di prigionieri con scarsa alfabetizzazione i quali facevano una gran fatica a leggere la loro stessa scrittura interrompendosi e rileggendo più volte le frasi. È quanto si può osservare a proposito della narrazione del romano Armando Bruschetti (CD 2, traccia 5) in cui ad una iniziale recitazione sicura, probabilmente memorizzata, segue una seconda parte esitante, con tante pause in cui il ritmo narrativo viene perduto. Oppure la stentata esecuzione, in due parti, dell'emiliano Mentore Galantini (CD 2, tracce 11-12) o quella del cagliaritano Gustavo Varsi (CD 2, traccia 30) che pure inizia con un bel ritmo narrativo per poi interrompersi di frequente, esitare nella lettura del testo arrivando stentatamente alla fine (nonostante in questo caso si tratti di un militare con una delle più alte scolarizzazioni di tutto il gruppo dei prigionieri).¹⁰⁴

¹⁰³ Il testo stranamente non compare fra i materiali cartacei del *Lautarchiv* (mentre è presente l'altra narrazione di Brucato). Ecco la trascrizione dei versi dell'esempio: Sugnu dutturi granni famosu e granni/ chi nta lu munnu l'uguale non c'è/ e la me fama è ghiunta a tanti banni/ macari è ghiunta all'arcu di lu [...]/ mmini cari hai statu cosa granni/ c'hauu statu primiatu di tutti li re (sono un dottore grande e famoso e grande/ che non c'è uno uguale al mondo/ e la mia fama è arrivata in tanti posti/ è arrivata all'arco di [...]/ care donne sono stato qualcosa di grande/ e sono stato premiato da tutti i re).

¹⁰⁴ In questo caso comunque potrebbe trattarsi di una stentatezza dovuta alla mancata familiarità con il sardo campidanese da parte dell'esecutore, come si evince dalla trascrizione (PK 1459/e) con diversi italianismi e imprecisioni (ringrazio Sebastiano Pilosu per il suggerimento).

Diverse narrazioni tendono ad avere un ritmo rapido, risultano quasi frettolose (per esempio quella di Gino Quintavalla, CD2, traccia 21, ma anche il racconto di Johann Giannini, CD3, traccia 19), riflesso ovviamente del disagio dell'esecutore davanti ad un apparecchio di registrazione.

Del resto, si può pensare che l'esperienza di raccontare una storia nella tromba di un fonografo/grammofono potesse risultare all'epoca ancora più strana e insolita rispetto a quella dell'esecuzione di un canto. Recitare un testo leggendolo da una trascrizione dialettale – la scrittura del dialetto era certamente insolita per la stragrande maggioranza degli italiani del tempo (Lo Porcaro 2017 – doveva risultare ben difficile, forse imbarazzante. E c'è da credere che gli esiti sonori che possiamo ascoltare rendano solo in minima parte le potenzialità espressive dei singoli performer/narratori.

Fra le esecuzioni delle versioni de *La parabola* non mancano performance elaborate dal punto di vista del fraseggio, dell'interpretazione narrativa. Ecco ad esempio l'attacco («El fratel magiur el se arrabià») della seconda parte del racconto del lombardo Giovanni Gelosa (CD2, traccia 16).

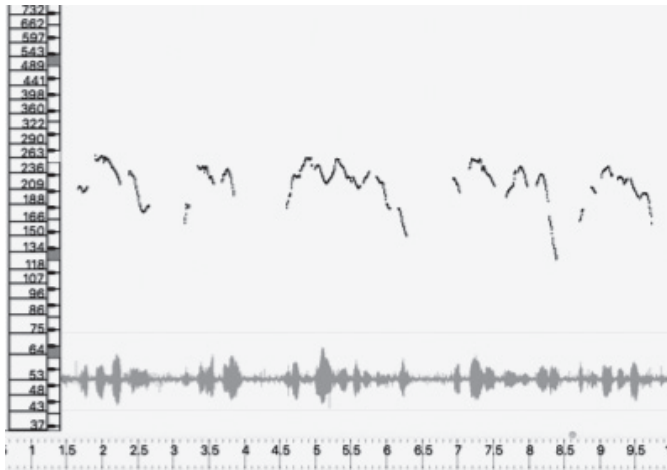


Figura 41. Frammento del tracciato delle altezze della narrazione «La parabola del figlio prodigo» di Giovanni Gelosa.

Anche nel caso delle narrazioni, come visto per i canti, quel che i materiali sonori restituiscono è, in ultima analisi, un flashback dell'individualità vocale di ciascun prigioniero/soldato il quale nell'atto esecutivo è il suono che produce, *dà corpo* alla musica, al racconto. Uno speciale tratteggio di concrete figure umane in maniera ben diversa rispetto a quanto le testimonianze letterarie del tempo siano capaci di fare, con una forza rappresentativa non esprimibile a parole.

Squarci su sensibilità altre

Le brevi, frettolose note in qui esposte non hanno un carattere definitivo e certamente non possono esaurire la varietà dei rinvii, dei riscontri, delle ipotesi circa la provenienza delle tracce musicali in questione. Si tratta di una disamina preliminare con lo scopo di dare un'idea di massima dell'articolazione del *corpus* dei materiali italiani della *Preußische Phonographische Kommission* in vista di specifici approfondimenti sia dal punto di vista musicologico ma anche, ovviamente, sui versanti storico, antropologico, linguistico, dei *performing studies* e così via, nella prospettiva di un'auspicabile collaborazione fra competenze diverse. Un *corpus* relativamente consistente dal punto di vista quantitativo, eccezionale già semplicemente considerando la pressoché totale mancanza di altre fonti sonore che documentino voci di italiani del tempo. Come è stato ricordato, si tratta -almeno sinora- della più antica fonte sonora contenente il canto e la voce di "italiani comuni", vale a dire di gente ordinaria, categoria alla quale per l'appunto appartenevano, al di là dell'uniforme, i nostri prigionieri. Se si escludono le molteplici incisioni dei cantanti lirici e qualche sporadica registrazione di intellettuali o membri delle élite politico-economiche, la storia del primo Novecento italiano è decisamente silenziosa,¹⁰⁵ frutto di un disinteresse verso il suono riprodotto difficile da comprendere e interpretare (Zucconi 2015). In particolare, nel campo degli studi sulle cosiddette musiche (e in generale tradizioni) popolari, tale silenzio risulta assai "assordante"! Mentre in altre regioni europee, già a fine Ottocento primi anni del Novecento, il fonografo cominciava a divenire uno strumento indispensabile per la ricerca e l'analisi (basti ricordare la ben nota figura di Béla Bartók), in Italia al primo congresso di etnografia italiana, a Roma nel 1911, viene proposto un ordine del giorno sulla *necessità* di usare il fonografo nella ricerca sul campo, che tuttavia non sortisce alcun effetto (cfr. Leydi 1991:55 e 150n.78). Al di là di qualche sparuta

105 Come è noto le prime registrazioni di italiani riguardano cantanti d'opera, sotto lo stimolo anche della Società Fonografica Napoletana, la prima casa discografica italiana, sorta nel 1901, divenuta nel 1905, in Phonotype Record (celeberrime sono quelle di Enrico Caruso fra il 1903-1921). Nel 1904 a Milano ha inizio l'attività della Società Italiana di Fonotopia che include anche incisioni di famosi attori come Nicolò Maldacca o Leopoldo Fregoli. Altre sporadiche incisioni riguardano voci di uomini politici o di intellettuali, compresi anche i comandanti e i principali protagonisti della Grande Guerra (cfr. Cavallari e Fischetti 2014; Casellato 2011: 4-5).

registrazione frutto di speciali condizioni (per esempio le incisioni sarde di Gavino Gabriel del 1922 cfr. Lutz 2018) l'uso sistematico nella ricerca della registrazione sonora avrà inizio solo nel secondo dopoguerra, un ritardo enorme rispetto al resto d'Europa, ben difficile da comprendere.

Pur rispondendo alla speciale sistematicità, adattata all'occasione, del team della *Kommision*, le registrazioni dei prigionieri italiani hanno quindi il valore di una piccola breccia nel muro di un silenzio secolare. Una breccia che per il musicologo ha il valore di uno squarcio sonoro su sensibilità musicali *altre* che si sono andate perdendo nel corso del tempo. Così, ad esempio, l'attento ascolto dei proli melodici (magari con il supporto dei programmi informatici) rivela la *normalità* dell'uso di intervalli più o meno largamente divergenti rispetto a quelli della scala temperata. Tale tipo di divergenze potrebbe rivelare abitudini melodiche di use e padroneggiate dai diversi esecutori – sebbene non si possa sapere quanto di use, entro quali scenari culturali e così via. Per dire, certe “secondo strette”, soprattutto in andamenti discendenti e in fase di cadenza, di Liotta, di Cotroneo, di Loddo, certi intervalli non temperati di Belli, di Pistoria, di Rivelino ed altri non costituiscono delle stonature – così come il nostro orecchio potrebbe di primo acchito far pensare - ma delle manifestazioni di “altri modi” di intendere e realizzare gli intervalli, meno rigidi rispetto al modello scala-temperata, magari con variabilità di ampiezza in fase ascendente e discendente, con sfumature dell'intonazione di cui, per altro, la notazione su pentagramma non riesce a dar conto.

Non va dimenticato che il paesaggio sonoro dell'epoca sconosceva il bombardamento acustico degli strumenti di riproduzione sonora che, dagli anni Sessanta in poi ha finito per “livellare” agli standard della scala temperata, ogni espressione vocale, comprese gran parte di quelle trasmesse oralmente. Lontano dall'acquario sonoro del nostro tempo – per riprendere una vecchia ma ancora efficace immagine di Umberto Eco (1964) – il concreto far musica della gente del primo Novecento doveva avere delle differenziazioni sostanziali anche in termini di intonazioni, articolazioni melodiche, tecniche del parlando-rubato e uso dei cosiddetti ritmi liberi e così via, oltre che nei colori e nei timbri vocali e strumentali certamente più diversi ricati rispetto alle odierne differenziazioni culturali. Tale questione è stata finora poco studiata in Italia proprio per la carenza delle fonti sonore. Una qualche attenzione ad essa si è avuta nel secondo dopoguerra, ma solo entro studi su particolari contesti esecutivi locali, non in lavori d'ampia portata.¹⁰⁶ Le tracce dei nostri prigionieri certamente non risolvono la carenza di documentazione, ma qualche elemento indicativo sulla questione da esse si può ricavare. Si tratta di approfondire l'analisi nelle più minute sfumature, anche grazie al ricorso ad una tecnologia analitica più sofisticata di quella assai rudi-

¹⁰⁶ Segnalo tra gli altri il contributo di Pietro Sassu (2011) sulle monodie femminili (*a ninnias*) della Sardegna.

mentale messa in campo nelle pagine precedenti, al solo scopo di evidenziare alcuni elementi indicativi senza appesantire oltremodo la lettura ai non addetti ai lavori. Va detto comunque che negli scritti dei pochi studiosi del “canto popolare” del primo Novecento attenti alla dimensione musicale, emergono tra le righe delle indicazioni su questo tipo di intonazioni non temperate. In un certo senso, ad esempio, si può pensare che il canto di Liotta o — ra una sorta di “suggerione acustica”, benché indiretta, a quanto Alberto Favara osservava nelle sue trascrizioni e nei suoi appunti pubblicati postumi (Favara 1957:vol 2, 116 sgg.), o quello di Loddo possa aiutare a comprendere quanto Gavino Gabriel (1910:927) scrive su «sfumature di frazioni di emitono che rendono coloratissima una singola nota ribattuta». Di fatto, l'insieme delle registrazioni *Lautarchiv* e *Phonogrammarchiv* lascia pensare ad una ricchezza e varietà dell'espressione musicale ben oltre quanto pagine e pagine di raccolte di canti, canzonieri, collezioni di testi poetici eccetera del tempo lascino concepire, ben più ricca, diversa e articolata di quanto gli studi etnomusicologici (ed antropologici) — nora non siano stati capaci di immaginare.

Nella prospettiva dell'etnomusicologia storica (Macchiarella 2016/ b), riprendendo concetti basilari dei cosiddetti studi culturali, il *corpus* delle registrazioni dei nostri prigionieri non deve essere considerato un *antecedente* del fare musica delle epoche successive (e quindi della nostra contemporaneità) ma, piuttosto, come la testimonianza di una cultura altra rispetto alla nostra, una cultura da leggere e interpretare nei suoi propri termini (Burke 2009).

Il quadro o — erto sulla pratica musicale (soprattutto su quella trasmessa oralmente) non ha certamente un valore informativo assoluto, è ben lungi dall'essere oggettivo e risente delle scelte degli operatori e degli esecutori. Ad esempio, per quanto attiene in particolare alle pratiche esecutive è evidente che il *corpus* presenti un quadro non attendibile, decisamente parziale e insufficiente del *fare* musica di tradizione orale nell'Italia del tempo. Basti considerare come spicchi nel complesso una netta predominanza di espressioni monodiche mentre le poche performance a più voci hanno carattere di estemporaneità, non rappresentano assetti consolidati del canto polifonico. Una pratica musicale, quella polifonica, che in realtà doveva risultare frequente e ben di — usa nel panorama sonoro delle campagne e delle città un po' in tutta Italia, articolata in una grande e signi — cativa varietà di strutture esecutive — evenienza del resto implicitamente confermata da alcune delle tracce monodiche prima considerate come quelle proposte ad esempio dal friulano Guglielmo Sommero, dal veneto Albino Dresda, dall'umbro Basilio Belli, dal siciliano Giuseppe Liotta. Impossibile sapere se questa assoluta predominanza della monodia fosse un pregiudizio degli studiosi tedeschi oppure fosse dovuto alla mancanza di cantori a disposizione in grado di dare vita alla realizzazione dei vari impianti polifonici. È altresì possibile che l'interesse preminente sull'aspetto linguistico/dialettologico dell'*equipe* del *Lautarchiv* spingesse

verso esecuzioni monodiche, certamente più funzionali allo studio del testo verbale rispetto alle pratiche polifoniche in cui le ragioni della musica sovente mettono in secondo piano la comprensione delle parole (Macchiarella 2004). Si può ancora pensare che pregiudizi del genere derivassero dai ritardi della ricerca in territorio italiano (in effetti ancora non a metà Novecento le ricerche sugli assetti del canto polifonico di tradizione orale in Italia sono scarse e approssimative – Agamennone 1996) ma nulla è noto sulle conoscenze di Wilhelm Doegen, Hermann Urtel, Georg Sch nemann a proposito di questo tipo di ricerca.

Per altro verso la monodia, il cantare a solo di per sé costituisce un comportamento musicale meno scontato e spontaneo di quanto si pensi di solito: se non altro perché esso richiede un *fare* che si presta all'immediato giudizio e alla critica di chi ascolta. Un mettersi in gioco in prima persona che se è ben difficile per il cantante professionista e specializzato (v'è una lunga letteratura sull'argomento a partire dal basilare Patel 2007) diventa arduo, ostico, stressante per chi non vi sia abituato, per la "gente comune", diciamo così. Difficoltà di certo ampliate emotivamente a dismisura dal contesto esecutivo del caso in questione con l'aggiunta anche della necessità di dover cantare in maniera innaturale, indirizzando la propria emissione dentro "un imbuto" metallico, sapendo che in questo modo sarebbe stato possibile riascoltare e conservare il proprio canto - chissà se qualcuno dei nostri prigionieri aveva già provato l'esperienza di riascoltare la propria voce registrata!¹⁰⁷

Da un altro versante, l'ascolto delle registrazioni evidenzia una certa sicurezza esecutiva da parte di quasi tutti i prigionieri italiani tale da far pensare che avessero avuto precedenti esperienze nel proprio passato, che in qualche modo avessero sperimentato l'atto di cantare a solo per un qualche uditorio in ascolto. Insomma ad eccezione di qualcuno, i prigionieri protagonisti del *corpus* non sembrano esser stati dei cantanti improvvisati e alle prime armi. Ciò ovviamente autorizza a ritenere che i membri delle due *Kommision* avessero fatto una qualche selezione degli esecutori a monte delle sedute di registrazione. Ed anche la corrispondenza dei nomi dei prigionieri chiamati in causa (tutti i soldati registrati dall'*equipe* del *Phonogrammarchiv* sono stati registrati in altra data da quella del *Lautarchiv*, tranne uno, il siciliano Perez) potrebbe rafforzare tale convincimento.

Bisogna comunque tener conto che all'epoca in questione cantare, l'atto del fare musica "dal vivo" era una esperienza molto più comune nella vita delle persone di quanto possiamo immaginare oggi. Competenze e saperi musicali erano ampiamente diffusi e padroneggiati, soprattutto tra i ragazzi, per l'importanza che la pratica musicale

107 Sappiamo che ancora non al 1914 circa la mediocrità della resa sonora delle incisioni fonografiche ne ostacolava la più ampia diffusione commerciale e non si pensava che lo strumento potesse mai soppiantare la pratica musicale, anche quella domestica (Tournes 2006).

aveva nella vita sociale. In questa prospettiva non si può escludere che i prigionieri/cantori siano stati scelti al momento, senza alcuna precedente selezione, solo sulla base della loro provenienza geo-culturale – dando proprio sulla grande probabilità di aver a che fare con militari in grado, in qualche modo, di cantare. E non è neanche da escludere che possa esservi stato una sorta di passa-parola, ossia che un cantore selezionato abbia indicato il nome di qualcun altro nella sua stessa condizione di prigioniero con cui magari aveva condiviso una esperienza esecutiva.

Difficile invece pensare che ai nostri prigionieri sia stata data l'opportunità di fare delle prove prima del canto. La cronologia delle registrazioni ricavata dalle schede fa pensare che queste venissero realizzate con ritmi piuttosto forzati, una dietro l'altra, in pochi giorni.¹⁰⁸ Del resto l'idea stessa di provare “prima di una registrazione”, per il fare musica di tradizione orale, non doveva avere, per le ragioni prima dette, un significato preciso nella consapevolezza dei nostri militari (almeno di tanti di loro) e concettualmente il suono musicale era concepito solamente per nascere e morire nell'atto esecutivo.¹⁰⁹

Per altro verso non sappiamo se ai nostri prigionieri sia stato concesso di ascoltare ciò che avevano registrato. In ogni caso quella con il fonografo/grammofono dovette essere una esperienza estraniante. Quanto meno l'idea che fosse possibile ascoltare se stessi dall'esterno, ossia da diversa fonte e angolazione rispetto all'orecchio interno – cosa che per noi è del tutto normale – doveva avere i connotati di una esperienza extra ordinaria. E c'è da pensare che, anche se percepita solo virtualmente, l'idea del riascolto di ciò che si canta abbia avuto una sua rilevante influenza sull'atto esecutivo.

Colori e timbri vocali

Le note a piè pagina sulla tessitura della voce («Beschaffenheit der Stimme»), redatte da Doegen, Urtel e gli altri collaboratori del progetto e contenute nelle schede personali, costituiscono un elemento particolarmente interessante (a fascino in certo senso) ma al tempo stesso assai difficile da trattare: la qualità del suono!

Le difficoltà nel discorrere di tale aspetto nella cultura occidentale sono ben note. Già all'inizio del Novecento, per dire, Béla Bartók sottolineava la questione a proposito dei limiti della scrittura, scrivendo che «non abbiamo, infatti, segni sufficientemente esatti per indicare l'espressione (salvo i noti ma generici segni dinamici) e assolutamente nessuno per dare l'idea del colore (timbro)» (Bartók 1977: 245). Un deficit della scrittura che è il riflesso della carenza di attenzione verso le caratteristiche del suono

¹⁰⁸ Naturalmente il lavoro di documentazione sugli italiani va inquadrato nel quadro delle ricerche sui prigionieri delle altre nazioni (vedi Ziegler 2010 e 2013; Song of Longing 2014, e ancora il saggio di Tamburini).

¹⁰⁹ Non è noto se i cantori partecipanti abbiano goduto di un qualche beneficio per la loro prestazione cfr. Lange 2017.

da parte della cultura musicale d'arte europea e occidentale in generale, diversamente da quanto avviene in altre culture – comprese anche delle culture tradizionali presenti nel vecchio continente che invece pongono particolare riguardo alla questione.¹¹⁰ Su questa base, la terminologia solitamente utilizzata per definire la qualità del suono finisce per avere significato soggettivo, senza alcun valore tassonomico. Aggettivi associati al sostantivo voce, ad esempio, quali “profonda”, “gradevole”, “squillante”, “aspra” e così via non corrispondono a caratteristiche sonore uniche e circoscrivibili con esattezza. Una questione ben evidente anche nello specchio dei commenti contenuti nei nostri materiali cartacei. Ad esempio, la definizione di «voce brillante» per Basilio Belli (PK 1300/b) proposta direttamente da Wilhelm Doegen può risultare opinabile: non risulta chiaro l'idea di “brillantezza vocale” da cui deriva, così come non è ben evidente su che base lo stesso aggettivo venga usato dallo stesso studioso tedesco per l'emissione di Francesco Bolognini (PK 1463/b) e di Tomaso Brucato (PK 1334/b). Lo stesso si può dire per «voce scura» proposta da Doegen per Sergio Cesari (PK 1313/b), Armando Diambri (PK 1339/2/b), Giovanni Druetti (PK 1461/b), Cesare Gamba (PK 1337/2/b), Luigi Giacobbi (PK 1281/2/b), Johann Giannini (PK 1307/a), Giuseppe Loddo (PK 1280/b), Giuseppe Musachio (PK 1324/b), Gino Quintavalla (PK 1329/2/b), Giovanni Siega (PK 1340/b), Antonio Souvico (PK 1335/b), Enrico Spiga (PK 1239/b). O ancora la definizione di «voce baritonale» per Egidio Meneghini (PK 1319/b), Joseph Molossi (PK 1294/1/b) e Alfredo Ponziani (PK 1333/b) – ma non, per dire, per Dresda o Saitta, mentre decisamente singolare risulta la definizione di «voce forte, un po' emminata» per il cagliaritano Gustavo Varsi (PK 1459/b). E così via. Ulteriori ricerche sui contenuti del *corpus* saranno in grado di definire la logica alla base delle definizioni di Doegen e i suoi collaboratori, ma soprattutto di qualificarle in maniera approfondita la diversità e ricchezza coloristica intuibile all'ascolto, purtroppo mortificata e non restituita a pieno a causa dei limiti degli strumenti di registrazione.

Tranne alcuni casi di “voci malate” (come vengono definite nelle schede) dovute a problemi di salute, l'emissione vocale risulta in generale buona, quantomeno adeguatamente sostenuta. In generale, poi, si deve presupporre che anche nelle caratteristiche dell'emissione vocale, ben lungi da qualsiasi idea di spontaneità, vi siano dei tratti culturalmente appresi insieme con elementi di elaborazione personale, più o meno consapevole. Per esempio, l'impostazione della voce e la singolare emissione sforzata di Basilio Belli (CD 1, tracce 3-5) richiamano immediatamente certe pratiche di canto legate convenzionalmente al mondo contadino, documentate in fonti sonore della seconda metà del Novecento in varie aree del centro Italia. Un confronto sistematico con tali documentazioni, supportato da adeguati programmi informatici di analisi

110 Senza andare molto lontani, le pratiche musicali di tradizione orale della Sardegna, ad esempio, contemplano tale attenzione (Macchiarella 2017/b). Nel corso del Novecento, comunque, la questione timbro è stata al centro di varie correnti musicali d'arte, mentre lo sviluppo della tecnologia digitale ha favorito lo svilupparsi di programmi analitici sui parametri timbrico-coloristici.

timbrica, impostato secondo i criteri più recenti della ricerca diacronica sulle pratiche di tradizione orale (Macchiarella 2016/b), potrà offrire segni cativi elementi in più direzioni. Pur nella consapevolezza che non sarà mai possibile arrivare a definire le peculiarità dello stile vocale del nostro cantore, un confronto di questo tipo potrà comunque suggerire qualche indicazione ipotetica sulla sua musicalità, insieme con un ampliamento della definizione delle proprietà delle tracce in questione.

Un termine molto ricorrente negli spazi relativi voci delle schede personali è consonanza («Konsonanz»). Di primo acchito il termine risulta tutt'altro che chiaro, e lascia intendere il riferimento a una scala di valori di cui non si comprende la logica. Definizioni come «sufficiente consonanza», «scarsa consonanza», «limitata consonanza» ma anche «consonanza morbida», «incerta consonanza», «forte consonanza» e così via, si ritrovano sovente a proposito di espressioni vocali diverse fra di loro (per esempio quelle Armando Bruschetti Giuseppe Musachio, Michele Bertino sotto la dizione «consonanza morbida»). In realtà, secondo Ignazio Putzu (comunicazione personale) sulla base dei pochi accenni di Doegen, ciò che egli chiama “consonanza” doveva consistere in un insieme di caratteristiche attinenti al piano dell'espressione, e segnatamente di ordine fonetico-fonologico, sia di natura segmentale sia di natura sopra-segmentale (in specie ritmico-intonazionale); nell'assunto di Doegen, tali tratti potrebbero fungere da spie dell'appartenenza del parlante a una certa comunità linguistica in senso geografico (diatopia) e/o in senso sociale. In altri termini, Doegen si poneva il problema di indagare attraverso quali meccanismi si realizzino i processi di attribuzione dell'appartenenza linguistica che comunemente avvengono nell'interazione comunicativa orale. In effetti, è ragionevole assumere che l'associazione di tali tratti possa dare luogo a stereotipi (nella originaria accezione psico-cognitiva del termine) ossia a paradigmi attraverso i quali si effettua un atto di riconoscimento, ossia la riconduzione di un caso singolo a un modello (al di là della fondatezza oggettiva di questo).

Doegen in certo senso lamentava che il fondamento linguistico della nozione di “consonanza” non fosse stato ancora elaborato. In effetti, la definizione dei tratti di “significazione” e la loro valutazione non sono state precisate da Doegen con esattezza e, in un certo senso si può ritenere che i giudizi sulla “consonanza” espressi dallo stesso Doegen fossero puramente soggettivi, ad uso proprio – rinvio la questione ad un futuro auspicabile lavoro di analisi linguistica sul *corpus*.

Per quanto siano numerosi gli studi psicolinguistici sulla identificazione di specifici stimoli o anche sulla valutazione di questi a livello di percezione sociale, rilevante anche a livello sociolinguistico, il concetto di “consonanza” come preconizzato da Doegen non è stato sviluppato in linguistica¹¹¹.

111 Ringrazio Ignazio Putzu per queste informazioni.

Corpi sonori

Più che mediante i contenuti delle diverse registrazioni, è attraverso le modalità esecutive che, in definitiva, si rivela l'unicità dei nostri prigionieri. È il suono, con la sua forza espressiva, la sua capacità di trasmettere significati, valori, emozioni e quant'altro a dare una viva immagine dei vari Giuseppe, Basilio, Umberto, Vincenzo e così via, una proiezione ideale di un gruppo di uomini che a quel suono hanno *dato corpo* che, per la durata della loro breve performance, *sono stati* quel suono – nonostante il contesto esecutivo, nonostante tutto!

Tutte le esecuzioni dei nostri prigionieri rivelano forme di creatività individuali, in diverso modo ricercata. Un aspetto di cui si tiene poco conto negli studi musicologici – ritenendo la creatività in musica un'esclusiva di compositori e grandi interpreti (Cook 2013) – che è praticamente assente nei discorsi sulle cosiddette “canzoni di guerra”.

Una creatività che non aveva finalità estetiche assolute ma che era indissolubilmente connessa con l'evento performativo e la messa in gioco delle singole personalità dei cantori in quanto corpi sonori (*soundful body*) all'interno di un contesto di relazioni.

Ben lontano dall'idea di semplici riproduttori di successioni di note apprese e memorizzate, i nostri militari, specialmente quelli più avvezzi alla pratica del canto, hanno messo tutto loro stessi di fronte alla macchina manovrata dagli studiosi tedeschi, vivendo (e facendo vivere agli operatori e agli astanti), per un pur breve lasso cronologico, una particolare esperienza del “tempo altro” creata dalla musica. Le tracce del nostro *corpus*, infatti, confermano eloquentemente come cantare davanti a (o per) qualcuno, pur nell'infernale contesto in questione, sia ben altro rispetto all'idea di banale passatempo, spensierato divertimento, momentanea evasione, ovvero il «canta che ti passa» alla Jahier-Gui 1919 propagato dalla retorica di guerra (e spesso ancor oggi banalmente reiterato). Si tratta di un mettere in atto comportamenti controllati e ragionati attraverso cui, momentaneamente, l'ordinaria percezione della scansione temporale lascia spazio ad un tempo qualitativo, segnato dallo scorrere dei percorsi melodici, dall'intrecciarsi dei suoni. La realizzazione di qualcosa di serio perché la musica è sempre e comunque qualcosa di molto serio attraverso cui la gente pensa se stessa, gli altri e il mondo intorno a sé. Si può scherzare, anche volgarmente, con la musica, magari cantando dei prosciutti di una procace donna romana o delle voglie di una danzatrice calabrese, ma non si può scherzare sulla musica, sulle modalità esecutive, l'emissione vocale, la postura, in breve tutti i molteplici elementi performativi che entrano in gioco perché in essi è il *background* di ogni singolo cantore, la manifestazione della sua appartenenza ad un gruppo, la rappresentazione della propria identità individuale e sociale – e la serietà dell'esecuzione delle *canzonette* prima vista credo sia esemplare in tal senso.

Come spesso avviene per i materiali sonori del passato la componente casualità ha molta incidenza, se non altro in virtù della arretratezza degli apparecchi di registrazione

sonora. Questi, imponendo tempi di registrazione e posizioni nello spazio degli attori dell'esecuzione, di certo non permettevano lo svolgimento di sistematiche e prolungate operazioni di rilevamento sul campo come le intende la ricerca contemporanea: si registrava quello che si poteva e per il meglio permesso dalla chance unica o ereditata dalle circostanze, ottenendo così furtive immagini delle competenze musicali degli uomini la cui voce veniva catturata. Quanto in questo caso abbiamo la fortuna di poter ascoltare a cento anni di distanza grazie ai cilindri e ai dischi deriva, comunque sia, da eventi complessi entro cui vari partecipanti, con ruoli e intenti diversi nei due versanti, italiano e tedesco, hanno interagito sulla base della propria, personale musicalità. Eventi che, al di là dei contenuti, rappresentano una importante e al tempo stesso drammatica conferma della particolare complessità del canto e del fare musica nella vita delle persone.

Il lavoro analitico appena iniziato con questo volume si presenta quanto mai promettente da molteplici prospettive della ricerca umanistica. Un lavoro che, tra l'altro, offre la *chance* unica di poter approfondire, attraverso l'indagine sul suono, la conoscenza di un gruppo di (poveri!) ragazzi di inizio Novecento i quali l'assurdità della guerra l'hanno vissuta sulla propria pelle, contribuendo così a restituirne la memoria.

Riferimenti bibliografici

AA.VV., 1926, *Una brigata di fanti di ogni trincea e di tutte le guerre*, in *Canta che ti passa. Canti di trincea*, Tip. Centrale, Cremona

Maurizio Agamennone, 1988, *I suoni della tradizione*, in *Storia sociale e culturale d'Italia*, vol. VI, Bramante, Busto Arsizio

Maurizio Agamennone, a cura di, 1996, *Polifonie, procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione a più voci*, Il Cardo, Venezia

Maurizio Agamennone e Serena Facci, 1989, *Il cantare a coppia nella musica di tradizione orale italiana*, in Cesare Corsi e Pierluigi Petrobelli, a cura di, *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, Torre d'Orfeo, Roma

Leonardo Alario, 2012, *La presenza del canto*, Rubbettino, Soveria Manelli

Charles Adams, 1976, *Melodic Contour Typology* in «Ethnomusicology», XX (2), pp. 179-215

Serenella Baggio (a cura di), 2016, *Memoria della guerra. Fonti scritte e orali al servizio della storia della linguistica*, Università degli studi di Trento

Sera no Baj 1933, *Canti di guerra e patriottici*, s.e., Milano

Stefano Bannò, 2016/17, *Un corpus inedito. Le registrazioni fonografiche di parlanti dialettali italiani nei campi di prigionia tedeschi della grande guerra. Scritture di prigionieri e trascrizioni di linguisti al Lautarchiv di Berlino*, Tesi di Laurea Magistrale, Università di Trento (Relatore prof.ssa Serenella Baggio).

Corrado Barontini, et al., 2012, *Canti popolari in Maremma*, C&P Adver E gi, Arcidosso (Gr)

Béla Bartók, 1977, *Scritti sulla musica popolare*, Bollati-Boringhieri, Milano

Sandro Biagiola, 1992, *Canti dei venditori ambulanti italiani. Tipi e processi compositivi*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 26/1

Sergio Bonanzinga, 2011, *La ballata e la storia: canti narrativi tra Piemonte e Sicilia*, in Piercarlo Grimaldi e Giampaolo Fassino, a cura di, *Costantino Nigra etnologo. Le opere e i giorni*, Omega, Torino

Franz Bose, 1993, *Musiche popolari siciliane raccolte da Giacomo Meyerbeer*, Sellerio, Palermo (*Meyerbeer. Sizilianische Volkslieder*, De Gruyter, Berlin 1970)

Peter Burke, 2009, *La storia culturale*, Il Mulino, Bologna

Ignazio Buttitta, 2016, *Il destino nelle parole. Questue, mascheramenti e formule augurali*, in Pietro Sisto, Piero Totaro (a cura di), *Maschera e linguaggi*, Progedit, Bari, pp. 159-225

Duilio Caocci – Gianluca Corsi, a cura di, 2006, *Poeti contemporanei*, L'Unione Sarda, Cagliari

Paolo Emilio Carapezza, 1978, *Canzoni popolari alla siciliana, cioè alla catanese ed alla palermitana*, «Rivista Italiana di Musicologia», 13/1

Cesare Caravaglios 1934, *I canti delle trincee: contributo al folklore di guerra*, *Bollettino dell'Ufficio Storico* n. 3, del 5 luglio 1934-XII, Tip. del Senato, Roma

Diego Carpitella, 1959, *Antiche canzoni epico-liriche italiane: la pesca dell'anello*, Trasmissione Radiofonica, Rai Tre, (<http://www.teche.rai.it/1959/01/antiche-canzone-epico-liriche-italiane-la-pesca-dellanello/>) (verificato il 14 febbraio 2018)

Piero Cavallari e Antonella Fischetti, 2014, *Voci della vittoria. La memoria sonora della Grande Guerra*, Donzelli Editore, Roma

Alberto Mario Cirese, 1988, *Ragioni metriche. Versificazione e tradizioni orali*, Sellerio, Palermo

Alberto Colantuoni, 1929, *Canti di trincea*, Carish &C., Milano

Nicholas Cook, 2005, *Musica. Una breve introduzione*, Edt, Torino

Nicholas Cook, 2013, *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford University Press, Oxford

Alessandro D'Ancona, 1878, *La poesia popolare italiana*, Vigo, Livorno

Fabio Dei, 2016, *Antropologia culturale*, Il Mulino, Bologna

Raffaele Di Mauro, 2003/04, *La musica di tradizione orale nel teatro di Raffaele Viviani*, Tesi di Laurea, Università di Roma "Tor Vergata", Roma (Relatore prof. Giorgio Adamo)

Raffaele Di Mauro, 2013, *I Passatempi musicali di Guglielmo Cottrau: matrici colte e popolari di un repertorio urbano*, in Pasquale Scialò e Francesca Seller, a cura di, *Passatempi Musicali. Guillaume Cottrau e la canzone napoletana di primo '800*, Guida editore, Napoli, pp. 119-170

Wilhelm Doegen, 1925, *Unter fremden Völkern – Eine neue Völkerkunde*, Otto Stollberg Verlag für Politik und Wirtschaft, Berlin, pp. 9-17

Umberto Eco, 1964, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano

Andrew D. Evans, 2010, *Anthropology at War. World War I and the Science of Race in Germany*, University of Chicago Press, Chicago

Giulio Fara, 1920, *L'anima musicale d' Italia. La canzone del popolo*, Ausonia, Roma

Alberto Favara, 1957, *Corpus di musiche popolari siciliane*, 2 voll., Accademia di Scienze Lettere e Arti, Palermo

Giuliana Fugazzotto, 2015, *Ethnic Italian Records. Analisi, conservazione e restauro del repertorio dell'emigrazione italo-americana su dischi a 78 giri*, Documenta, Cargeghe (SS)

Girolamo Garofalo, 1989, *I canti dei carrettieri della provincia di Palermo. Per una analisi formalizzata del repertorio*, « Culture musicali» nn.12-14, pp. 80-105

Maurizio Gatteschi, 2004, *Il canto popolare aretino, la ricerca di Diego Carpitella*, Le Balze, Montepulciano (Siena)

Francesco Giannattasio, 2005, *Dal parlato al cantato*, in *Enciclopedia della musica*, vol. V, Einaudi, Torino, pp. 1003-1036

Consuelo Giglio, 2015, *Un genere urbano dimenticato: la canzone siciliana a Palermo (1880-1940)* in Orietta Sorgi, a cura di, *La canzone siciliana a Palermo Un'identità perduta*, Regione Sicilia Cricc, Palermo

Giovanni Gortani, 1867, *Saggio di canti popolari friulani raccolti e coordinati*, Gambierasi, Udine

Piero Jahier e Vittorio Gui, 1919, *Canti di soldati, raccolti da Piero Jahier; armonizzati da Vittorio Gui*, Sonzogno, Milano

Mark Katz, 2004, *Capturing sound. How technology has changed music*, University of California Press, Berkeley

Lars-Christian Koch, Albrecht Wiedmann and Susanne Ziegler, 2004, *The Berlin Phonogramm-Archiv: A treasury of sound recordings*, in «Acoustical Sciences and Technology», 25, pp. 227-231

Britta Lange, 2017, *Archival Silences as Historical Source. Reconsidering Sound Recordings of Prisoners of War (1915-1918) from the Berlin Lautarchiv*, in «Sound Effects», 7/3

Britta Lange, 2017/b, *Archive, Collection, Museum: On the History of the Archiving of Voices at the Sound Archive of the Humboldt University* in «Journal of Sonic Studies», online su <<https://www.researchcatalogue.net/view/326465/326466>> (consultato il 2 febbraio 2018)

Gioachino Lanotte, 2016, «*Scrivi sempre e stai contenta*». *Canti e memorie della Grande Guerra*, Isuc, (http://isuc.crumbria.it/sites/isuc.crumbria.it/files/pdf_eventi/Gioachino_Lanotte_Canti_e_memorie_della_Grande_Guerra.pdf)

Roberto Leydi, 1991, *L'altra musica*, Ricordi, Milano

- Roberto Leydi, a cura di, 1995, *Canté bergera. La ballata piemontese dal repertorio di Teresa Viarengo*, Diakronia, Vigevano
- Felice Liperi, 2016, *Storia della Canzone italiana*, Rai-Eri, Roma
- Michele Lo Porcaro, 2017, *Profilo linguistico dei dialetti d'Italia*, Laterza, Bari (I ed. 2009)
- Bernard Lortat-Jacob, 2000, *Musiques du monde: le point de vue d'un ethnomusicologue*, in «Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review», n. 5 (<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/242/musiques-du-monde-le-point-de-vue-d-un-ethno-musicologue> - ultimo accesso 31 agosto 2018)
- Marco Lutz – Ignazio Macchiarella, 2012, *Il canto monodico*, in *Enciclopedia della Musica sarda*, voll. I-II, Unione Sarda Editoriale, Cagliari
- Marco Lutz, 2018, *Gavino Gabriel studioso di folklore musicale*, in Susanna Pasticci, a cura di, *Gavino Gabriel*, Lim, Lucca
- Ignazio Macchiarella, 1996/a *Il canto a più voci di tradizione orale*, in Roberto Leydi, a cura di, *Guida alla musica popolare in Italia, vol. 1*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, pp. 43-79
- Ignazio Macchiarella, 1996/b *Polivocalità di tradizione orale nel Rinascimento italiano: ipotesi e prospettive di ricerca* in Maurizio Agamennone, a cura di, *Polifonie, procedimenti, tassonomie e forme: una riflessione a più voci*, Il Cardo, Venezia, pp. 205-238
- Ignazio Macchiarella, 1999, *Introduzione al canto di tradizione orale nel Trentino*, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Università di Trento, Trento
- Ignazio Macchiarella, 2000, *L'analisi nell'etnomusicologia*, «Bollettino di Analisi e Teoria Musicale - Monografia G.A.T.M.», VII/1
- Ignazio Macchiarella, 2004, *La pratica corale amatoriale nel Trentino*, in Rossana Dalmonte e Carlo Nardi, a cura di, *Professione: musicista*, Edizioni UCT, Trento, pp. 96-122
- Ignazio Macchiarella, 2016/a, *Voci Catturate: a proposito di alcune registrazioni di canti di prigionieri italiani della grande guerra*, in Serenella Baggio, a cura di, *Memorie della guerra. Fonti scritte e orali al servizio della storia e della linguistica*, Università di Trento, Trento, pp. 81-103

Ignazio Macchiarella, 2016/b, *Per quel che ne possiamo sapere*, in Orietta Sorgi, a cura di, *La canzone siciliana a Palermo Un'identità perduta*, Regione Sicilia, Cricd, Palermo

Ignazio Macchiarella, 2016/c, *The need to deal with what cannot be dealt with. A focus on (ethno)musicology from the heart of the Mediterranean Sea*, in *World Music Studies*, a cura di Regine Allgayer-Kaufmann, Logos Verlag, Berlin, pp. 183-208

Ignazio Macchiarella, 2017/a, *Making music in the time of YouTube*, *Philomusica*, n. 16/1

Ignazio Macchiarella, 2017/b, *It is a Matter of Amalgam. Constructions of Sound Image in Multipart Singing Practices*, in Ardian Ahmedaja, ed. *European Voices III. The Instrumentation and Instrumentalization of Sound Local Multipart Music Practices in Europe*, Böhlau verlag Wien Köln Weimar, pp. 121-141

Tullia Magrini, 1995, *Ballad and Gender: Reconsidering Narrative Singing in Northern Italy*. In «Ethnomusicology Online» 1. (<https://www.umbc.edu/eol/eol.html>) (verificato il 15 giugno 2018)

Tullia Magrini, 2001, *Italy (Traditional music)*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. XII, Macmillan Publishers, London, pp. 664-680

Giuseppe Micheli, 1989, *Storia della canzone romana*, Newton Compton Editori, Roma

Jean Molino, 2005, *Che cos'è l'oralità musicale*, in *Enciclopedia della Musica*, vol V, Einaudi, Torino, pp 367-414

Costantino Nigra, 1888, *Canti popolari del Piemonte*, Loescher, Torino

Walter Ong, 1986, *Oralità e scrittura. La tecnologia della parola*, Il Mulino, Bologna

Pier Paolo Pasolini, 1955, *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Guanda, Milano

Aniruddh D. Patel, 2007, *Music, language and the brain*, Oxford University Press, Oxford

Anita Pesce, 1999, *Napoli a 78 giri. La produzione discografica all'inizio del Novecento*, Avagliano, Cava dei Tirreni

Sebastiano Pilosu, 2012/a, *Il canto a tenore*, in *Enciclopedia della Musica sarda*, voll. I-II, Unione Sarda Editoriale, Cagliari

Sebastiano Pilosu, 2012/b, *La poesia improvvisata*, in *Enciclopedia della Musica sarda*, vol XIII, Unione Sarda Editoriale, Cagliari

Sergio Piovesan, a cura di, 2017, *Villotte e altri canti friulani*, Edizione Coro Marmolada, Venezia (www.coromarmolada.it : ultimo accesso 31 agosto 2018)

Giovanna Procacci, 2016, *Soldati e prigionieri italiani nella Grande guerra*, Bollati-Boringhieri, Torino

Ignazio Putzu, 2012, *La posizione linguistica del sardo nel contesto mediterraneo*, in Cornelia Stroh (ed.), *Neues aus der Bremer Linguistikwerkstatt. Aktuelle Themen und Projekte*. Brockmeyer, Bochum, pp. 175-205

Timothy Rice, 2014, *Ethnomusicology. A short introduction*, Oxford University Press, Oxford

Bruno Rossi, 2010, *Venti anni di CD del Friuli (1990-2010)*, Pizzicato, Udine

Pietro Sassu, 2010, *Le strutture musicali*, in Diego Carpitella, Leonardo Sole, Pietro Sassu, a cura di, *Musica Sarda*, Nota, Udine (ed. or. Albatros 1973 – VPA 21)

Virgilio Savona e Michele Straniero, 1981, *I canti della grande guerra*, Garzanti, Milano (2 voll.)

Monique Scheer, 2010, *Captive Voices: Phonographic Recordings in German and Austrian POW camps of the First World War*, in Reinhard Johler, Christian Marchetti, Monique Scheer, eds., *Doing Anthropology in Wartime and War Zones. World War I and the Cultural Sciences in Europe* Bielefeld, pp. 279-309

Pasquale Scialò 2010, *Storie di musiche*, Guida, Napoli

Christopher Small, 1998, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, Middletown

Song of Longing, 2014, *Korean Voices from Berlin in the Beginning of the 20 th Century*, National Gugaku Center (2 Cd allegati)

Ludovic Tournès, 2006, *L'enregistrement sonore et les mutations de la sensibilité musicale Vingt-tième Siècle* «Revue d'histoire», 92, pp. 5-15

Thomas Turino, 2008, *Music as Social Life. The Politics of Participation*, The University of Chicago Press, Chicago

Antonino Uccello, 1974, *Carcere e mafia nei canti popolari siciliani*, De Donato, Bari

Hermann Urtel, 1925, *Romanische Völker*, in Wilhelm Doegen (a cura di), *Unter fremden Völkern. Eine neue Völkerkunde*, Otto Stollberg Verlag für Politik und Wirtschaft, Berlin, pp. 338-350

Giovanni Vacca, 2013, *Gli spazi della canzone. Luoghi e forme della canzone napoletana*, Lim, Lucca

Giovanni Vacca, 2015, *L'“efficacia simbolica” della canzone napoletana*, in Orietta Sorgi, a cura di, *La canzone siciliana a Palermo Un'identità perduta*, Regione Sicilia Cricd Palermo

Lionardo Vigo, 1857, *Raccolta di canti popolari siciliani*, Accademia Gioenia, Catania

Susanne Ziegler, 2001, *Die Sammlungen von Edisonzylindern im “Berliner Phonogramm-Archiv. Systematische Musikwissenschaft”*, VII (3), pp. 223-242

Susanne Ziegler, 2012, *Recordings of Georgian Prisoners in Germany (1915-1919)*, in *The Sixth International Symposium on Traditional Polyphony, Proceedings*, International Research Center for Traditional Polyphony of Tbilisi State Conservatory, Tbilisi pp. 418-424 (http://polyphony.ge/uploads/sixthsymposium/english/54.susanne_ziegler.eng.pdf)

Susanne Ziegler, 2013. *“It is my hope that ethnomusicology will gain broader acceptance by musicologists”*. Interview by *El oído pensante*. «El oído pensante» 1 (1). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>

Susanne Ziegler, 2010, *Historical Sources in the History of Ethnomusicology – A Critical Review*, in Susanne Ziegler, ed., *Historical Sources and Source Criticism*, Svenskt visarkiv, Stockholm (<http://www.ictmusic.org/group/102/post/ziegler-historical-sources-history-ethnomusicology--critical-review-introduction-his>)

Benedetta Zucconi, 2015, *Esordi della riflessione discografica in Italia: Il disco. Bollettino discografico mensile (1933–1937)* in «Forum Italicum» 49/2, pp. 474–49 (DOI: 10.1177/0014585815582431)

Note dal Phonogrammarchiv e Lautarchiv di Berlino

Scatole contenenti i materiali cartacei relativi
ai dischi sonori, *Lautarchiv*

Le registrazioni della Commissione Fonografica presso il Museo etnologico di Berlino

Le collezioni sonore storiche del *Phonogramm-Archiv* di Berlino comprendono 351 collezioni di cilindri di cera, per un ammontare totale di circa 30.000 supporti sonori (2.749 cilindri di cera originali, 14.065 negativi di rame (i cosiddetti *Galvanos*), 15.214 duplicati storici in cera). Al fondo storico appartengono inoltre circa 2.000 registrazioni grammofoniche su disco. Per quanto concerne i contenuti, il focus delle registrazioni riguarda la musica “tradizionale” europea ed extraeuropea. Alcune collezioni sono accompagnate da documenti che offrono informazioni dettagliate sulla loro genesi e sul loro contenuto, altre da una documentazione estremamente scarsa. L'attuale stato della ricerca su queste collezioni e sulla loro provenienza è di conseguenza molto variabile. È possibile dividerle a sommi capi fra registrazioni effettuate nel contesto di performance pubbliche – ad esempio nelle esposizioni coloniali (*Völkerschauen*) o nei circhi –, registrazioni prodotte all'interno dell'archivio stesso e registrazioni effettuate “sul campo”. Lo stato di questi documenti d'archivio è eterogeneo quanto la loro genesi per quanto concerne la quantità di informazioni scritte che li riguardano.

Una raccolta di circa 1.000 registrazioni in cilindri di cera è stata realizzata in Germania nei campi di prigionia durante la prima guerra mondiale. Poco dopo l'inizio della guerra era stata fondata la cosiddetta Commissione Fonografica Reale Prussiana, sulla base del progetto ideato dal docente di inglese Wilhelm Doegen. Carl Stumpf, fondatore del *Phonogrammarchiv* di Berlino, ne venne nominato presidente. Fra i membri della commissione fonografica c'erano, tra gli altri, il musicologo Georg Schönnemann e numerosi linguisti ed antropologi. Costoro consideravano i *Lager* di prigionia come “campi” per le proprie ricerche ed i soldati internati e le loro lingue e culture musicali come oggetti di ricerca.

Ai nostri giorni le registrazioni della Commissione Fonografica rappresentano una sfida per diverse ragioni. La necessità di un loro trattamento responsabile è stata al centro di un dibattito interdisciplinare e di vari progetti di approfondimento. La genesi di tali fonti risale, infatti, ai campi di prigionia militare, contesto che può essere considerato come altamente sensibile e che richiede oggi particolare attenzione. Diversamente dai repertori registrati e dalle informazioni relative agli esecutori, le situazioni delle registrazioni di per sé non sono state adeguatamente documentate all'epoca e rappresentano tutt'ora un *desideratum* per la ricerca.

Il fondo della Commissione Fonografica, ancora oggi diviso fra il *Phonogrammarchiv* del Museo Etnologico di Berlino e il *Lautarchiv* della Humboldt-Universität zu Berlin, rappresenta inoltre una sfida per via della sua eterogeneità. In esso sono documentate più di 60 diverse lingue e culture musicali. La ricerca su queste registrazioni è pos-

sibile solo con la collaborazione di persone e comunità che le considerano in quanto patrimonio culturale, le quali siano in possesso di conoscenze specifiche riguardo alle lingue e ai repertori musicali registrati essendo altresì in grado di valutarne il valore. Un primo passo in questa direzione è stato fatto nell'ambito di un progetto di ricerca finanziato dalla *German Research Association* fra il 2012 e il 2015. Nella cornice di tale progetto, intrapreso presso il Museo Etnologico di Berlino, le registrazioni su cilindri di cera e i relativi documenti cartacei della Commissione Fonografica sono stati digitalizzati; parallelamente sono stati avviati contatti fra il museo e una serie di ricercatori e di istituti di ricerca specializzati nello studio delle diverse aree linguistiche, culture musicali e aree geografiche rappresentate in queste collezioni. Venivano così poste le fondamenta per ulteriori ricerche e progetti di pubblicazione, con l'obiettivo di accrescere la consapevolezza riguardo a queste registrazioni storiche e di renderle accessibili.

Fra i circa 1.000 cilindri di cera prodotti dalla Commissione Fonografica, 11 contengono registrazioni vocali di prigionieri di guerra italiani. Essi vennero registrati da Georg Schlemminger nei campi di Limburg e di Kitzingen fra il 1915 e il 1918.

Nel contesto della presente edizione, queste registrazioni e il materiale cartaceo che le accompagna vengono per la prima volta presentate a un pubblico più ampio. I saggi di Ignazio Macchiarella e di Emilio Tamburini fanno luce sulla situazione dei prigionieri italiani durante la prima guerra mondiale, sugli interessi accademici della Commissione Fonografica e sui ricercatori in essa coinvolti, così come sul repertorio musicale registrato. Così facendo non solo richiamano alla mente registrazioni risalenti a un secolo fa, ma gettano anche un ponte fra un passato ed un presente sonoro che permette di attraversare lo spazio che li separa.

Dr. Ricarda Kopal – *Curator*

*Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz
Abt. I Medien – Musikethnologie, Berliner Phonogramm-Archiv, Visuelle Anthropologie*

Voci ritrovate

Il progetto intrapreso dai nostri colleghi italiani costituisce la prima indagine critica sullo specifico dei materiali audio e dei relativi contesti inerenti ai prigionieri di guerra italiani nei campi militari tedeschi durante la prima guerra mondiale. Malgrado lo sforzo coordinato della Regia Commissione Fonografica, la cui attività rimase segretata fino al termine della guerra, e nonostante la grande quantità di dati da essa raccolti, non sembra che gli specialisti coinvolti abbiano elaborato alcuna nuova teoria del linguaggio. Mentre le registrazioni musicali del *Phonogrammarchiv* di Berlino hanno fortemente influenzato la metodologia e i concetti della musicologia comparata, nessun impulso analogo si è avuto nel campo della fonetica o della linguistica sul versante del *Lautarchiv*. È importante comprendere che le registrazioni della commissione prussiana erano parte di un progetto concertato del *Phonogrammarchiv* dell'epoca (quello di Carl Stumpf, che registrava su cilindri fonografici di cera) e di Wilhelm Doegen, che acquisì una certa notorietà nel campo dell'insegnamento delle lingue straniere con le sue registrazioni in gommalacca. Alcuni anni più tardi Doegen separò tutte le registrazioni linguistiche realizzate all'interno del progetto al fine di creare il suo *Lautabteilung*. Tuttavia, tra le registrazioni odierne del *Lautarchiv* troviamo anche delle incisioni musicali che risalgono alla prima guerra mondiale. I commenti dei curatori espongono con chiarezza questi rilevanti contesti.

La campagna di registrazione rende evidente il più ampio dispositivo etnografico e antropologico della raccolta sistematica, un'azione chiaramente improntata al controllo e al dominio, sebbene lo sforzo concettuale nell'approccio alle registrazioni sia stato minimo. Le registrazioni linguistiche, data la natura riservata della campagna nel periodo bellico, non avrebbero potuto probabilmente fungere da modelli nel pubblico insegnamento delle lingue. Benché apparecchiature di registrazione professionali siano state introdotte nei campi per realizzare le matrici delle registrazioni, è improbabile che per le case discografiche la loro distribuzione risultasse di un qualche interesse. L'ambivalente ed eticamente assai sensibile situazione della registrazione – di solito non si pensa alla reclusione come un contesto legato ad attività rare e decisamente private come il canto – si rispecchia quindi nella profonda insicurezza sul ruolo attribuito a questo *corpus* da parte dei linguisti prussiani.

Allo stesso tempo, la commissione si è attenuta alla visione di Doegen, tesa a catturare il linguaggio non solo in forma scritta ma come atto performativo, come pratica che si svolge nel momento del parlare. In tal senso il progetto si colloca nel tracciato dell'attività di ricerca di Wilhelm von Humboldt, il quale voleva comprendere che cosa caratterizzasse ciascuna lingua come specifica forma di rappresentazione, di appropriazione del mondo, di espressione di visioni del mondo. Tali considerazioni

sono assenti dal discorso di Doegen il quale era, in primo luogo, un pragmatico. Paradossalmente è proprio questo pragmatismo, unito a un atteggiamento burocratico tipicamente prussiano, a permetterci di ricostruire biogracamente le circostanze delle registrazioni, poiché ogni sessione era accompagnata da un questionario dettagliato relativo alla persona presa in considerazione.

Il presente progetto è fondamentale per una più profonda comprensione del background storico e dell'attuale rilevanza delle registrazioni e del *Lautarchiv* in quanto istituzione.

Esso segna una nuova fase di collaborazione e di ricerca, insieme ad attori e istituzioni di quelle culture che cento anni fa erano state rese *oggetto* di analisi ed ora sono diventate *partner* nella valutazione critica di istituzioni come il *Lautarchiv* e delle sue strategie di raccolta, quindi delle più ampie narrazioni coloniali e dell'adesione alle "scienze pure" che lo hanno caratterizzato, del suo ruolo esplicito o implicito nel forgiare discorsi sull'"Altro". Le registrazioni, anche se apparentemente "oggettive" e tecnicamente "solide", trasportano diversi strati di significati culturali che cambiano nel tempo. È una sfida a rontare questi ultimi in modo riflessivo e responsabile, caratterizzando l'*agency* performativa dei prigionieri che vennero chiamati ad adoperarsi per scopi che erano al di fuori del loro controllo. Prigionieri cui normalmente si chiedeva di tacere o di rispondere a comando, ma che tramite queste performance avevano la possibilità di intervenire in prima persona, di assumere una posizione attiva rispetto a quanto articolavano, mediante sfumature e aggiungendo nuovi significati all'esito sonoro.

A nome del Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik della Humboldt-Universität zu Berlin, di cui il *Lautarchiv* è parte, vorrei ringraziare i curatori del progetto per il loro impegnato lavoro. Grazie ad esso sarà possibile cogliere più a fondo l'enigmatica presenza delle *voci ritrovate*, tanto frammentarie quanto capaci di riempire il momento dell'ascolto, che informano e al contempo turbano il modo in cui facciamo esperienza della storia.

Dr. Sebastian Klotz – *Professor of Transcultural Musicology
and Historical Anthropology of Music*
Director-in-charge of Lautarchiv – Humboldt-Universität zu Berlin

(traduzione dall'inglese di I.M. e E.T.)

I CD allegati

Riproduzione di un disco presso il *Lautarchiv*



CD 1 Monodie – Canti a più voci

MONODIE

1. GIORGIO AGNESE (LIGURIA)

PK 1293/2, «EVVIVA U VIN DA VINTI» (1:20)

2. GIORGIO AGNESE (LIGURIA)

PK 1293/1, «EVVIVA U VIN DA VINTI» (TESTO RECITATO) (0:49)

3. BASILIO BELLI (UMBRIA)

PK 1300/1, «LO BENEDIMA LO FIORE DI GRANO» (1:00)

4. BASILIO BELLI (UMBRIA)

PK 1300/2, «LO BENEDIMA LO FIORI DAR PERO» (0:39)

5. BASILIO BELLI (UMBRIA)

PHON. KOMM. 889, «LO BENEDIMA LO FIORI DAR PERO» (0:48)

6. MICHELE BERTINO (PIEMONTE)

PK 1288/1, «E COSÌ LA POLVERINA». *LA POLVERE DELLE PULCI: CANZONETTA CANAVESANA* (1:30)

7. MICHELE BERTINO (PIEMONTE)

PK 1288/2, «E COSÌ LA POLVERINA». *LA POLVERE DELLE PULCI: CANZONETTA CANAVESANA* (TESTO RECITATO) (1:26)

8. PASQUALE BRESCIA (PUGLIA)

PHON. KOMM. 890/1, «IO PE' TE VOGH'Ì LA NOT'» (0:57)

9. PASQUALE BRESCIA (?) (PUGLIA)

PHON. KOMM. 890/2, «FIOR DI POMPELM» (0:27)

10. PASQUALE BRESCIA (PUGLIA)

PHON. KOMM. 890/3, «E UÈ CHEMMA MARÌ» (0:44)

11. ARMANDO BRUSCHETTI (LAZIO)

PK 1281/1, «CHI DICE CHE SO' UN PREPOTENTE» («AFFACCIAT'À LA FINESTRA SGANGANATA») *GIGETTO ER BULLO* (1:33)

12. CARLO CAPELLI (LOMBARDIA)

PK 1294/3, «ÈL MAGGIO È'L MES DI FIOR». *MOURIR IN MEZ AI FIOR* (TESTO RECITATO) (1:10)

13. CARLO CAPELLI (LOMBARDIA)

PK 1294/4, «ÈL MAGGIO È'L MES DI FIOR». *MOURIR IN MEZ AI FIOR* (0:37)

14. SALVATORE COTRONEO (CALABRIA)

PK 1283/1, «MAMMA LU ZITU PASSA E FA PA'-PA'». *LU ZITU* (1:37)

15. SALVATORE COTRONEO (CALABRIA)

PK 1283/2, «È VORRÀ CA PISCI D'ORU TU DIVINTASSI». *PISCI D'ORO* (0:45)

16. SALVATORE COTRONEO (CALABRIA)

PK 1283/3, «È VORRÀ CA PISCI D'ORU TU DIVINTASSI». *PISCI D'ORO* (TESTO RECITATO) (0:29)

17. SALVATORE COTRONEO (CALABRIA)

PK 1284/1, «LU PECURARU DI LA PUGLIA VENI» (1:00)

18. SALVATORE COTRONEO (CALABRIA)

PK 1284/2, «LU PECURARU DI LA PUGLIA VENI» (TESTO RECITATO) (0:36)

19. SALVATORE COTRONEO (CALABRIA)

PK 1284/3, «OI FARFARIELLO, OI FARFARIELLO» (0:31)

20. SALVATORE COTRONEO (CALABRIA)

PK 1284/4, «OI FARFARIELLO, OI FARFARIELLO» (TESTO RECITATO) (0:35)

21. SALVATORE COTRONEO (CALABRIA)

PHON. KOMM. 888/1, «LU PICURARU DI LA PUGLIA VENI» (0:30)

22. SALVATORE COTRONEO (CALABRIA)

PHON. KOMM. 888/2, «OI FARFARIELLO E ZICCHETELLÀ» (0:32)

23. SALVATORE COTRONEO (CALABRIA)

PHON. KOMM. 892/2, «È VORRÀ CA PISCI D'ORU TU DIVINTASSI». *PISCI D'ORO* (1:03)

24. ALBINO DRESDA (VENETO)

PK 1292/1, «ÈCCOLE CHE LE ARRIVA». [SUL PONTE DI BASSANO] (0:53)

25. ALBINO DRESDA (VENETO)

PK 1292/2, «ECCOLE CHE LE ARRIVA». [SUL PONTE DI BASSANO] (TESTO RECITATO) (1:00)

26. ALBINO DRESDA (VENETO)

PK 1292/3, «UN BEL GIORNO ANDANDO A CACCIA». (1:10)

27. ALBINO DRESDA (VENETO)

PK 1292/4, «UN BEL GIORNO ANDANDO A CACCIA» (TESTO RECITATO) (0:30)

28. GIUSEPPE LIOTTA (SICILIA)

PK 1289/1, «AMICI AMICI CA M'PALERMU ITI» (1:20)

29. GIUSEPPE LIOTTA (SICILIA)

PK 1289/2, «AMICI AMICI CA M'PALERMU ITI» (TESTO RECITATO) (0:37)

30. GIUSEPPE LIOTTA (SICILIA)

PK 1289/3, «SUPRA STA MUNTAGNELLA». *LE TRE SORELLE* (1:48)

31. GIUSEPPE LIOTTA (SICILIA)

PHON. KOMM. 887/1, «AMICI AMICI CA M'PALERMU ITI» (1:11)

32. GIUSEPPE LIOTTA (SICILIA)

PHON. KOMM. 887/2, «MAMMA NUN MI MANNARI A LU MULINU» (1:00)

33. GIUSEPPE LIOTTA (SICILIA)

PHON. KOMM. 892/1, «SUGNU VINUTU CCA STA SIRITINA» (0:33)

34. GIUSEPPE LODDO (SARDEGNA)

PK 1280/1, «E DA INUI BENEIS» (0:25)

35. GIUSEPPE LODDO (SARDEGNA)

PK 1280/2, «NON TENE BELLA TI AMARE» (0:37)

36. GIUSEPPE LODDO (SARDEGNA)

PK 1280/3, «BELLA CHE A GOMMARI CATERINA» (0:41)

37. GIUSEPPE LODDO (SARDEGNA)

PK 1280/4, «POBIDDEDDA MIA M'AT COTTU MACCARRONIS» (0:12)

38. GIUSEPPE LODDO (SARDEGNA)

PK 1280/5, «COTTU MI ND'AT DUUS CHE DUUS ISCHIDONIS» (0:16)

39. GIUSEPPE LODDO (SARDEGNA)

PK 1280/6, «POBIDDEDDA MIA M'AT COTTU MACCARRONIS» (0:28)

40. GIUSEPPE LODDO (SARDEGNA)PHON. KOMM. 885, «È CANDO SONAT SA CAMPANA TRISTA». *SA CAMPANA TRISTA* (2:14)**41. GIUSEPPE LODDO (SARDEGNA)**

PHON. KOMM. 886, «È PILLONIS CHI BOLAIS E DA INUI BENEIS?» (2:20)

42. GIUSEPPE LODDO (SARDEGNA)

PHON. KOMM. 891/1, «EST BELLA CHE A GOMMARI CATERINA» (1:06)

43. GIUSEPPE LODDO (SARDEGNA)

PHON. KOMM. 891/2, «POBIDDEDDA MIA M'AT COTTU MACCARRONIS» (1:00)

44. DINO MARI (TOSCANA)PK 1462/1, «BELLA RAGAZZA CHE CH'AI MILLE AMANTI». *SIAMO IN CENTO VENTITRÉ* (TESTO RECITATO) (2:25)**45. DINO MARI (TOSCANA)**PK 1462/2, «BELLA RAGAZZA CHE CH'AI MILLE AMANTI». *SIAMO IN CENTO VENTITRÉ* (1:00)**46. JOSEPH MOLOSSI (PIEMONTE)**

PK 1294/1, «AL ZITADIN DE TURIN, L'È FINIA LA CUCCAGNA» (1:00)

47. JOSEPH MOLOSSI (PIEMONTE)

PK 1294/2, «AL ZITADIN DE TURIN, L'È FINIA LA CUCCAGNA» (TESTO RECITATO) (0:53)

48. GIUSEPPE MUSACHIO (ARBËRESH)PK 1327/2, «ISHI NJË DITË TË MUOJT PRILLIT» *QIFTI ARBERESH* (1:32)**49. GIUSEPPE MUSACHIO (ARBËRESHE)**PK 1327/3, «ISHI NJË DITË TË MUOJT PRILLIT» *QIFTI ARBERESH* (TESTO RECITATO) (1:03)

50. [...]PEREZ (SICILIA)

PHON. KOMM. 895/1, «... «RAPITIMI STA PORTA/ FIGGHIU CHI VENI A FARI »
(1:02)

51. [...]PEREZ (SICILIA)

PHON. KOMM. 895/2, «DE MURRIALI SCINNI OGNI MATINA». *LA PICCIUTTEDDA DI LA CONCA D'ORU* (1:04)

52. RENATO PISTORIA (TOSCANA)

PK 1299, «QUESTA RAGAZZA ANGELICA È IL SUO NOME» *L'ANGELICA* (3:36)

53. ALFREDO PONZIANI (LAZIO)

PK 1333/1, «E PROPRIO LÌ NEL CENTRO ALLA ROTONDA» *LA PIZZICAROLA* (1:26)

54. ALFREDO PONZIANI (LAZIO)

PK 1333/2, «E PROPRIO LÌ NEL CENTRO ALLA ROTONDA» *LA PIZZICAROLA* (TESTO RECITATO) (1:32)

55. ALFREDO PONZIANI (LAZIO)

PHON. KOMM. 894, «... C'È LA PADRONA CHE È UN PEZZO DE DONNA» *LA PIZZICAROLA* (3:10)

56. VINCENZO RAVELLINO (CAMPANIA)

PK 1291/1, «JA TENEVA NA BELLA NNAMURATA» *O QUATTO 'E MAGGIO* (0:38)

57. VINCENZO RAVELLINO (CAMPANIA)

PK 1291/2, «JA TENEVA NA BELLA CASARELLA» *O QUATTO 'E MAGGIO* (0:36)

58. VINCENZO RAVELLINO (CAMPANIA)

PK 1291/3, «JA TENEVA NA BELLA NNAMURATA». *O QUATTO 'E MAGGIO*. (TESTO RECITATO) (1:05)

59. VINCENZO RAVELLINO (CAMPANIA)

PHON. KOMM. 889/2 «CUNCETTÈ NON FAI PER ME». *NUN TE VOGLIO CUNCETTÈ!*
(1:20)

60. VINCENZO RAVELLINO (CAMPANIA)

PHON. KOMM. 893/3 «NEH PURPETIÈ». *VOCE DI VENDITORI AMBULANTI NAPOLETANI*
(1:01)

61. UMBERTO SAITTA (SICILIA)

PK 1296/1, «MI CHIAM'ANGELA ROSA A CRAPARELLA» (1:40)

62. UMBERTO SAITTA (SICILIA)PK 1296/2, «ME SO MBARCATO CON NU BASTIMENTO». *MANDULINATA A MARE* (1:47)**63. UMBERTO SAITTA (SICILIA)**

PHON. KOMM. 888/3, «MI CHIAM'ANGELA ROSA A CRAPARELLA» (1:30)

64. GUGLIELMO SOMMERO (FRIULI)

PK 1297/1, « TU LÀ VIE, TU LÀ VIE E JO CA VIE» (0:36)

65. GUGLIELMO SOMMERO (FRIULI)

PK 1297/2, « SÙ E JÙ, SÙ E JÙ PAR CHÈ SCJALUTE» (0:55)

66. GUGLIELMO SOMMERO (FRIULI)

PK 1297/3, « O CE BIEL» (1:16)

67. GUGLIELMO SOMMERO (FRIULI)

PK 1297/4, « O CE BIEL» (TESTO RECITATO) (0:12)

68. GUGLIELMO SOMMERO (FRIULI)

PK 1297/5, « TU LÀ VIE, TU LÀ VIE E JO CA VIE» (TESTO RECITATO) (0:34)

CANTI A PIÙ VOCI**69. PIÙ VOCI NON IDENTIFICATE**

PK 1285, «IL GENERAL CADORNA SE N'È SORTITO PAZZO» (2:43)

70. PIÙ VOCI NON IDENTIFICATE

PK 1304, «ADDIO MIA BELLA ADDIO» (1:45)

71. PASQUALE BRESCIA, GIUSEPPE LIOTTA, UMBERTO SAITTA, VINCENZO RAVELINO, SALVATORE COTTRONEO E FORSE ALTRI

PHON. KOMM. 893/1, «C'ERA NA VOTA A CIFALI» (0:25)

72. PASQUALE BRESCIA, GIUSEPPE LIOTTA, UMBERTO SAITTA, VINCENZO RAVELINO, SALVATORE COTTRONEO E FORSE ALTRIPHON. KOMM. 893/2, «È FINITA LA CUCCAGNA» *LA MARCIA DEGLI IMBOSCATI* (0:42)

CD 2: La Parabola del figliol prodigo

1. MICHELE BERTINO (PIEMONTE)

PK 1302, «UN PARE A L'AVIA DU FIJOI» (3:33)

2. FRANCESCO BOLOGNINI (PUGLIA)

PK 1463, «U FIGGIU PRODIGU. N'OMMO TENIA DOI FIGGHI» (3:10)

3. LUDWIG BONATI (LOMBARDIA)

PK 1306, «UN OMO AL GH'AVA DU FIJO», (4:03)

4. PASQUALE BRESCIA (PUGLIA)

PK 1287, «N'OMMINE TENEVA DO FIGLI» (3:27)

5. ARMANDO BRUSCHETTI (LAZIO)

PK 1282, «ER FIGLIO PRODIGO. UN OMO CA AVEVA DU FIGLI» (3:41)

6. CARLO CAPELLI (LOMBARDIA)

PK 1305, «UN OM AL GH'AVIVA DU FIJO» (3:06)

7. SERGIO CESARI (ROMAGNA)

PK 1331, «UN OMAN L'AVEVA DU FJO» (3:18)

8. SERGIO CESARI (ROMAGNA)

PK 1332/1, «IN VEN A QUESTO FIOI» [SECONDA PARTE] (0:30)

9. GIUSEPPE DI BARI (PUGLIA)

PK 1464, «N'OM TENEVA DO FIGLI» (3:10)

10. GIOVANNI DRUETTI (PIEMONTE)

PK 1461, «UN OM A L'AVIA DOI FIOI» (2:54)

11. MENTORE GALANTINI (EMILIA)

PK 1328, «UN OM AL GH'A DU EJOL» (2:35)

12. MENTORE GALANTINI (EMILIA)

PK 1329/1, «MA AL PEDER AL DIS CONTRA» [SECONDA PARTE] (2:12)

13. CESARE GAMBA (LOMBARDIA)

PK 1337/2, «UN OM EL GH'ERE DU BAGAI» (1:26)

- 14. CESARE GAMBA (LOMBARDIA)**
PK 1338/1, «E COSÌ ANDÒ EL DAL SO PA'» [SECONDA PARTE] (2:18)
- 15. GIOVANNI GELOSA (LOMBARDIA)**
PK 1301/1, «UN FIJEL CHE SCAPPÀ DE CASA. UN OM EL GH'AVEVA DU FIJE» (3:05)
- 16. GIOVANNI GELOSA (LOMBARDIA)**
PK 1301/2, «EL FRATEL MAGIUR EL SE ARRABIÀ» [SECONDA PARTE] (0:57)
- 17. GIUSEPPE LODDO (SARDEGNA)**
PK 1286, «UN'ÒMINE TENIAT DUOS 'IGIOS E SU PRUS GIÒVANU» (3:55)
- 18. JOSEPH MOLOSSI (PIEMONTE)**
PK 1303, «N OM AIAVA DUI MATOC» (4:20)
- 19. GIUSEPPE MUSACCHIO (ARBERESHE)**
PK 1326, «NJÈ BURR KISHI DI BIJÈ, MÈ TRIMI I THAJATIT» (3:28)
- 20. GIUSEPPE MUSACCHIO (ARBERESHE)**
PK 1327/1, «JATI I THA: BIRI IM TIJE SEMBRU ME MUA» [SECONDA PARTE] (0:19)
- 21. GINO QUINTAVALLA (EMILIA)**
PK 1329/2, «AL FIOL PRODIG. UN OM AVIA UN FIJO» (0:57)
- 22. GINO QUINTAVALLA (EMILIA)**
PK 1330, «È À MI E MOR E FAM» [SECONDA PARTE] (3:10)
- 23. GIOVANNI SIEGA (FRIULI)**
PK 1340, «UN OM EL AVEVA DEI FIGL» (3:04)
- 24. GIOVANNI SIEGA (FRIULI)**
PK 1341, «[E] MENAIT FUR IL VIGIEL INGRASAT» [SECONDA PARTE] (3:01)
- 25. GUGLIELMO SOMMERO (FRIULI)**
PK 1298, «IL FIL PROTESTANT. UN OMO ALVEVA DOI FIGL» (4:02)
- 26. ANTONIO SOUVICO (LOMBARDIA)**
PK 1335, «UN OM AL GH'AVEVA DU FIJEL» (3:02)
- 27. ANTONIO SOUVICO (LOMBARDIA)**
PK 1336/1, «SO FRATEL, SO FRATEL È VENU» [SECONDA PARTE] (1:07)

28. PIETRO TESTA (PIEMONTE)

PK1336/2, «UN OM AVIA DUI FIJOI» (2:10)

29. PIETRO TESTA (PIEMONTE)

PK 1337/1, «[E] MANGIUMLU E RALEGRAGRUMSE» [SECONDA PARTE] (1:48)

30. GUSTAVO VARSÌ, (SARDEGNA)

PK 1459, «*RACCONTU DE UNO BABBO E DUS FILLUS. UN OMINI TENIAT DUS FIZZUS*» (4:03)

CD 3: Altri materiali sonori

1. BASILIO BELLI (UMBRIA)

PK 1300/3, «FACCETE LA FINE'» (0:03). FRAMMENTO INIZIALE DI UN CANTO

2. BASILIO BELLI (UMBRIA)

PK 1300/4, «FACCETE LA FINE'» (0:05). FRAMMENTO INIZIALE DI UN CANTO

3. BASILIO BELLI (UMBRIA)

PK 1300/5, «FACCETE A LA FINESTRA SE CE SEI» (0:13). TESTO DI CANTO NON INTONATO

4. BASILIO BELLI (UMBRIA)

PK 1300/6, « [...] So' STAT'A ROMA» (0:25). TESTO DI CANTO NON INTONATO

5. PASQUALE BRESCIA (PUGLIA)

PK 1295, «DIC NA VOLTA CA NDE TIEMPO DU PRIM RE DE CIPRO» NOVELLA DAL DECAMERON DI BOCCACCIO (PRIMA GIORNATA, NONA NOVELLA). NARRAZIONE (2:39)

6. TOMASO BRUCATO (SICILIA)

PK 1334/1, «*DUTTURI ARRIVERSA. SUGNU DUTTURI GRANNI, FAMUSU E GRANNI*». NARRAZIONE (1:13)

7. TOMASO BRUCATO (SICILIA)

PK 1334/2, «*LU FOCU DI MONCILERA. APPENA AFFACCIU DI LA CANTUNERA*». NARRAZIONE (1:18)

8. SERGIO CESARI (ROMAGNA)

PK 1313, «UN. STAN CHI AL RACOLT LE STA BON». FRASI NUMERATE (3:02)

9. SERGIO CESARI (ROMAGNA)

PK 1314, «VENTIOT. UN TURDAS E UN MERAL I CANTAVA SUL TILI». FRASI NUMERATE (3:29)

10. SERGIO CESARI (ROMAGNA)

PK 1332/2, «UN URGANIN AL SONA PAR LA STRADA». RECITAZIONE DI TESTO POETICO (0:27)

11. SERGIO CESARI (ROMAGNA)

PK 1332/3, «GUARDA MAMA AL CHE BEL CAPINERA» (0:43)

12. SERGIO CESARI (ROMAGNA)

PK 1332/4, «AH... COM' SUM CUNTENT» (0:40)

13. SERGIO CESARI (ROMAGNA)

PK 1332/5, «UN, DU, TRI». NUMERAZIONE DA UNO A VENTICINQUE (0:41)

14. ARMANDO DIAMBRI (EMILIA)

PK 1339/2, «SIGNORI, VOJEN PIGIAR 'A CAROZA MIGA» *L'ARRINGA DEL VETTURINO*. NARRAZIONE (1:53)

15. ARMANDO DIAMBRI (EMILIA)

PK 1339/3, «CANZONETTA *ZENEISE*. PEI PAISI E PEI VILLAGI». NARRAZIONE (1:12)

16. CARLO FERRO (PIEMONTE)

PK 1339/1, «ADESS CUNTRÈ ANCORA QUALCOS». NARRAZIONE E FILASTROCCA (1:09)

17. CESARE GAMBA (LOMBARDIA)

PK 1338/2, «UN, DU, TRI». NUMERAZIONE DA UNO A CENTO (0:30)

18. LUIGI GIACOBBI (LAZIO)

PK 1281/2, «SIGNOR DELEGATO MIO NON SONO UN ASSASSINO». *IL FATTACCIO DE VICOLO DEL MORO (TRASTEVERE)*. MONOLOGO (1:34)

19. JOHANN GIANNINI (PIEMONTE)

PK 1307, «E GH'ERA UNA MAMA». NARRAZIONE (4:19)

20. PAOLO MARETTI (ROMAGNA)

PK 1315/1, «UN. STA NEL RACOLT LE S'È BON». FRASI NUMERATE (1:16)

21. PAOLO MARETTI (ROMAGNA)

PK 1315/2, «OT. LA TERRA [...]». FRASI NUMERATE (2:16)

22. PAOLO MARETTI (ROMAGNA)

PK 1321, «VENTION. TRA PUCH MIS ANDARAN». FRASI NUMERATE (3:17)

23. PAOLO MARETTI (ROMAGNA)

PK 1322, «QUARANTUN. A SENTI QUEST, TE TOIS SELT». FRASI NUMERATE (3:41)

24. EGIDIO MENEGHINI (FRIULI)

PK 1319, «ON. CHEST'AN LA RACOLTA È STADA BIELLE ». FRASI NUMERATE (4:01)

25. EGIDIO MENEGHINI (FRIULI)

PK 1320, « VENTION. FRA POC MES ANDAREM». FRASI NUMERATE (3:46)

26. EGIDIO MENEGHINI (FRIULI)

PK 1323, «QUARANTUN. A SINTIR QUEST TU 'L SALT». FRASI NUMERATE (3:17)

27. GIUSEPPE MUSACCHIO (ARBERESHE)

PK 1324, «NJÈ ZOT ISHI VARREJTUR SHTRÈMBUR KA DHRENJET E HORÈS TIJA.»
(UN UOMO ERA GUARDATO IN MALO MODO DAI DELINQUENTI DEL SUO PAESE).
NARRAZIONE (3:00)

28. GIUSEPPE MUSACCHIO (ARBERESHE)

PK 1325, «JATI KAPILES NGÈ SHKONJÈN DITÈ E VDES. » (NON PASSANO GIORNI E IL PADRE DELLA RAGAZZA MUORE). NARRAZIONE (SECONDA PARTE TRACCIA PRECEDENTE) (3:30)

29. ENRICO SPIGA (SARDEGNA)

PK 1639/1, «APU TZERRIAU SA ...». FRASI NUMERATE (2:46)

30. ENRICO SPIGA (SARDEGNA)

PK 1639/2, «UNO, DUE ... UNU, DUSU, VTRESI». NUMERAZIONE (0:54)

31. ENRICO SPIGA (SARDEGNA)

PK 1640, «SA TERRA, SU SOLI, SA LUNA». SEQUENZA DI TERMINI (3:36)

32. ANTONIO TARUFFI (EMILIA)

PK 1316, «ON STAN AL RACOLT LE STE BON ». FRASI NUMERATE (3:17)

33. ANTONIO TARUFFI (EMILIA)

PK 1317, «VINT. GUARDA SE AL NONN ». FRASI NUMERATE. (3:24)

34. ANTONIO TARUFFI, (EMILIA)

PK 1318, «QUARANTUN. SINTANT QUEST QUE». FRASI NUMERATE (3:30)

CD 4: un archivio digitale

Il quarto Compact Disc raccoglie, raggruppati in base al cognome dei prigionieri, i materiali cartacei relativi alle registrazioni sonore dei due archivi sonori berlinesi. Per indicazioni sul contenuto dei singoli documenti e sui brani ai quali essi si riferiscono si prega di consultare la sezione “I materiali” nel presente volume.

L'archivio digitale all'interno del Compact Disc è in formato HTML, liberamente consultabile da qualunque browser moderno. Per visualizzare l'archivio sarà sufficiente aprire il file iniziale (INIZIA-QUI.html), o in alternativa, dal browser scegliere “apri file” e quindi indicare il suddetto file di partenza.

I MATERIALI SONORI E CARTACEI CONTENUTI NEI QUATTRO CD IN ALLEGATO AL PRESENTE VOLUME SONO DESTINATI ESCLUSIVAMENTE ALLA CONSULTAZIONE E ALLO STUDIO. PER QUALUNQUE ALTRO USO È NECESSARIO RIVOLGERE UNA RICHIESTA FORMALE AI RISPETTIVI ARCHIVI DI PROVENIENZA.

Ignazio Macchiarella, professore ordinario di etnomusicologia presso l'Università di Cagliari, si occupa soprattutto di *multipart music* e dello studio della musica come performance. Tra l'altro è *vice-chair* dello *S.G. on Multipart Music* dell'International Council for Traditional Music e direttore del Labimus (Laboratorio interdisciplinare sulla musica dell'Università di Cagliari).

Si veda <http://people.unica.it/ignaziomacchiarella/>

Emilio Tamburini, laureato al D.A.M.S. di Bologna, M.A. in *Kulturwissenschaft* presso la Humboldt Universität di Berlino, i suoi principali interessi di ricerca riguardano la valorizzazione di archivi sonori e filmici, l'antropologia dei media e i rapporti fra memoria pubblica e privata.

Il volume presenta uno speciale corpus inedito di registrazioni sonore e materiali documentari che riguardano militari italiani detenuti nei campi di prigionia tedeschi durante la Grande Guerra. Realizzato sul campo, nel 1918, tale corpus fa parte di una ben più ampia raccolta curata dalla Phonographische Kommission, una équipe di ricerca composta da linguisti, musicologi ed etnologi, direttamente finanziata dal Kaiser Wilhelm II, con l'obiettivo di raccogliere, attraverso le voci dei prigionieri, elementi sulla lingua, la musica, la cultura dei popoli i cui eserciti combattevano contro la Vierbund (quadruplice alleanza).

Grazie a tale attività di documentazione, giungono a noi, oggi, le voci di quarantadue militari italiani provenienti da diverse località di Calabria, Campania, Emilia-Romagna, Friuli, Lazio, Liguria, Lombardia, Piemonte, Puglia, Sardegna, Sicilia, Toscana, Umbria e Veneto, più un esponente della minoranza arbëresh del Molise.

Il corpus dei materiali italiani viene riportato nella sua interezza nei quattro compact disc allegati, contenenti le audio (CD 1-3) e scansioni delle fonti cartacee, comprendenti dati relativi ai singoli militari e notazioni su quanto da loro eseguito (CD 4).

Il volume riporta altresì i risultati di un preliminare lavoro analitico sul corpus realizzato da Ignazio Macchiarella per l'aspetto musicologico e da Emilio Tamburini per l'aspetto storico-culturale, con una premessa di Britta Lange, tra i massimi studiosi delle collezioni realizzate nei campi di prigionia tedeschi durante il primo conflitto mondiale.

Il lavoro è stato svolto in collaborazione con il Phonogrammarchiv dell'Ethnologisches Museum zu Berlin, il Lautarchiv della Humboldt Universität zu Berlin e il Labimus/ Dipartimento di Storia Beni Culturali e Territorio dell'Università di Cagliari.



GEOS CD BOOK

Collana di etnomusicologia.

Documenti sonori di tradizione orale raccolti in formato cd-book (libro e compact-disc). Fondata nel 1998 da Roberto Leydi e Pietro Sassu.



Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio
Università degli studi di Cagliari



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI UDINE
hic sunt futura

DIPARTIMENTO
DI STUDI UMANISTICI
E DEL PATRIMONIO
CULTURALE