

SUONI GLO



Un ritratto di un suonatore di tamburello originario di Pristina scattato nel campo nomadi di Firenze. Al centro, giovani suonatori di tamburello nell'insediamento rom di via Larga a Bologna. Nella pagina accanto, dall'alto, un gruppo di bambine per strada a Skopje, una festa di nozze nella città macedone e una fotografia della famiglia Krasniqi, i cui componenti suonano surle e daouli. Foto di Nico Staiti

È a questo punto, dunque, che «si assiste a un fenomeno di esotizzazione del genere di origine. Per essere conformi all'immagine che i francesi si sono fatti dell'argentinità, i musicisti delle orchestre argentine in Europa si travestono da gauchos, il che non ha niente a che vedere con il tango d'origine, perché il tango è stato associato ai gauchos immigrati a Buenos Aires solo a partire dal 1935. Per di più, l'adozione di un genere nomade da parte di una cultura egemonica che fissa le norme per il riconoscimento, provoca un effetto boomerang: anche i musicisti locali in Argentina adottano la tenuta dei gauchos. Lo stesso fenomeno che si osserva negli spettacoli per turisti organizzati negli alberghi del Messico e dei Caraibi per rispondere all'attesa esotica dei visitatori d'America e d'Europa: l'esotizzato di auto-esotizza, come dice Pelinski».

L'INVENZIONE DEL MITO

Un altro esempio di esotizzazione è dato da Edwin Seroussi, dell'università di Gerusalemme, che esplora i diversi livelli di patina «arcaicizzante» che viene data, più o meno inconsapevolmente, a una serie di brani di composizione relativamente recente, del repertorio po-

di Giovanni Vacca

■ MEDITERRANEO ■ NUOVE IDENTITÀ SONORE ■

«N

La diaspora dei canti erranti

oi oggi facciamo parte di un mondo finito in cui fra tutte le culture vi sono interferenze immediate. Il grande incrocio planetario è cominciato...»; queste parole dello scrittore delle Antille Edouard Glissant, citate dal decano della musicologia internazionale Jean-Jacques Nattiez nella sua lezione inaugurale, sembrano ben riassumere i temi affrontati a Marsala tra il 25 e il 27 maggio di quest'anno nel convegno *Canti erranti, diaspora e trasmissioni di musiche e musicisti nel Mediterraneo*. Organizzato dal laboratorio di ricerche mediterranee di Marsala, e coordinato da Gianmario Borio dell'università di Pavia e da Massimo Acanfora Torrefranca di Radio 3 e del centro per la musica ebraica di Gerusalemme, la tre giorni siciliana ha messo a confronto musicologi ed etnomusicologi (ma ha ancora senso oggi questa distinzione?) provenienti da varie parti del mondo su una problematica, quella della diaspora e della migrazione dei suoni, cruciale in un'epoca di *world music*, *world beat* e globalizzazione musicale: un tema che ha con sempre maggiore urgenza richiesto la riflessione musicologica, obbligandola a relazionarsi con le nuove frontiere di ricerca inaugurate dal post-strutturalismo, dai *cultural studies* britannici e dalla critica postcoloniale.

TERREMOTI TEORICI

Concetti come quelli di «diaspora», di «trasmissione» sono una conseguenza di quel grande ripensamento di metodi e finalità degli studi etno-antropologici avvenuto negli ultimi venti anni. Un «mutamento concettuale dalle implicazioni tettoniche» - come lo descrive l'antropologo americano James Clifford nel celebre libro *Scrivere le culture* (Meltemi, 1997) - che, sulla scia di filosofi come Nietzsche, Foucault, Derrida, ha messo in crisi la tradizionale rappresentazione del mondo che la nostra cultura aveva elaborato nella sua storia invitando gli studiosi occidentali all'autocritica. Decostruzione dell'identità occidentale, relativizzazione delle tradizionali categorie interpretative, critica della ragione illuminista, riconoscimento della

soggettività dell'altro, pluralità delle interpretazioni: questi i punti centrali di una svolta teorica che ha lentamente guadagnato consensi nei più diversi ambiti disciplinari in polemica con i punti di vista totalizzanti, le «grandi narrazioni» marxiste o strutturaliste di un tempo.

Un passo necessario, indubbiamente, che ha senz'altro aiutato a decentrare il nostro sguardo, a utilizzare maggiori cautele nell'analisi delle vicende della storia e dei fatti culturali. È anche vero, però, che quello che fu inizialmente un salutare scossone alla presunzione occidentale si è spesso trasformato, nelle sue versioni più estreme, in qualcosa d'altro: una sopravvalutazione estetizzante di qualsiasi atteggiamento contro-culturale (musiche, abiti, comportamenti), interpretato sempre come segno di antagonismo e di resistenza, che ha portato a dare più importanza a inoffensive pratiche simboliche e agli stili di vita (e soprattutto all'«autointerpretazione» che i soggetti ne danno) che alla prassi politica finalizzata al conseguimento di obiettivi concreti: un'avversione pregiudiziale a ogni critica della società di massa (Adorno, il bersaglio preferito) intesa come «sistema» che produce alienazione; una snobistica indifferenza verso la possibilità che fenomeni e tratti culturali arcaici, specialmente appartenenti al mondo agro-pastorale e non ancora inglobati nelle logiche della società di massa, possano ancora avere un senso per l'uomo contemporaneo.

È toccato dunque a Jean-Jacques Nattiez, nella cornice del locale teatro comunale, aprire i lavori con una relazione dal titolo *Musiche erranti: concetti e prospettive per lo studio della diaspora musicale*; in essa, il musicologo francese (tra l'altro curatore della grande Enciclopedia della Musica Einaudi) ha

tracciato le linee generali e gli snodi teorici di maggiore rilievo per un approccio ad ampio raggio alla questione. Facendo riferimento agli ormai classici studi filosofici di Deleuze e Guattari, e della loro applicazione in musica fatta da Ramon Pelinski, Nattiez ha utilizzato i concetti di «territorializzazione», «deterritorializzazione» e «riterritorializzazione» per indicare le modalità con cui un genere musicale, uno stile esecutivo, ma anche un singolo repertorio, possono assumere senso e significato in relazione ai processi di appropriazione identitaria che, «a seconda degli individui, degli strati e delle classi sociali», se ne fa nei vari luoghi in cui il genere, lo stile o il repertorio nascono o vengono assunti.

ESOTISMI DI RITORNO

Il destino del tango rioplatense è un esempio illuminante: «apparso a Buenos Aires alla fine del XIX secolo dalla fusione di altre forme musicali e coreografiche anteriori - sostiene Nattiez - nello stesso tempo in cui riceve il nome di tango si fissa in un genere specifico».

Successivamente il tango si «deterritorializza»: «lasciando i bassifondi di Buenos Aires, il tango diventerà anzitutto un genere di canzone, poi una musica da concerto»; ma il luogo d'elezione della sua «riterritorializzazione» sarà anzitutto Parigi, dove esso «diventa l'oggetto di una addomesticazione e di una epurazione che hanno permesso di contrapporre il tango porteño e il tango europeo secondo una serie di tratti binari opposti: esotizzazione/disestotizzazione, erotizzazione/decentizzazione, passione/desiderio, scandalo/condanna, democratizzazione/scalata sociale, alterità/identità, barbarie/civiltà, periferia/centro, colonia/metropoli» come individuato, appunto, da Pelinski.

Il tango, insomma, opportunamente depurato, soddisfa il desiderio di «incanaglimento» dell'aristocrazia francese: «lasciando il suo focolaio d'origine - dice infatti ancora Nattiez - il fatto musicale si trasforma secondo i desideri della cultura che lo accoglie, e le modalità di trasformazione dipenderanno dalla natura e dalle differenze tra le due culture in causa».



BALI

TAMMORRE E FESTE

Probabilmente una delle più antiche raffigurazioni di strumenti musicali d'area vesuviana si trova nel colorato e smagliante mosaico dei Suonatori Ambulanti, scoperto nella cosiddetta villa di Cicerone, agli scavi di Pompei (e attualmente al Museo Archeologico di Napoli). Sono due uomini, una donna e un bambino, di misera condizione, alle prese con un *tympantum* (il tamburo a cornice rotonda), i *cymbali* (piattini conici di metallo), le *tibiae* (il doppio flauto di canna) e forse una conchiglia marina. Due millenni dopo il panorama sonoro è certamente mutato eppure gli oggetti popolari per produrre suoni neanche molto. Ce ne accorgiamo sfogliando e leggendo «Gli strumenti musicali tradizionali della Campania» (edizioni Simeoli, pag.100 con molte illustrazioni, euro 15) di Giuseppe Mauro, suonatore ed etnomusicologo, fondatore dell'associazione culturale Anicia Libera, che aveva già pubblicato un bel volume sulla zampogna, il suo strumento preferito.

Scritto con un linguaggio chiaro e divulgativo - indirizzato a studiosi, cultori e appassionati - il volume ha il pregio di farsi molte domande e di incamminarsi su un terreno accidentato, quello delle musiche tradizionali e delle feste popolari, dove non è difficile trovare qualcuno con una bella tastiera elettronica e una drum-machine. Quali sono i fattori che concorrono a definire uno strumento musicale come popolare? Si va dalla costruzione alla modalità d'impiego, dai tipi di suoni emessi a chi li usa e via continuando. Da qui poi la ripartizione in quattro classi: aerofoni (flauti a becco, conchiglia, zampogna, ciaramella, organetto diatonico), cordofoni (chitarra battente), idiofoni (triccaballacche, castagnette, bastone a tacche, raganella e traccola, scacciapiensieri) e membranofoni (tamburelli, tammorra, tamburo a frizione). E si comincia dal legno migliore per ogni determinato strumento, parlando poi della storia, della struttura organologica e di come si suona, in una scheda molto esauriente e piena di informazioni. Tra i ricordi d'intagliatori e maestri famosi, viene fuori una riflessione, attenta e poco accademica, sulla cultura popolare della regione e sui modelli di riferimento in un quadro antropologico in veloce trasformazione. Un bel libro per l'estate, da segnalare a studenti e professori di musica, e persino da adottare nelle scuole. (Flaviano de Luca)

mettono in relazione, il loro rapporto con la cultura del paese che li ospita, e la negoziazione di significato e di senso che tutto ciò attiva all'interno dei rispettivi gruppi di provenienza, danno luogo a una girandola di dinamiche che si intrecciano sistematicamente con la società ospitante «perché la vita culturale araba negli Stati Uniti non può essere compresa soltanto in termini di unicità e di differenza» e perché «la diaspora musicale araba nel Midwest è stata tanto rivolta all'esterno quanto all'interno, e fondamentalmente forgiata dalla cultura americana».

MUSICA AL POTERE

Max Haas, dell'università di Basilea, si sofferma sulla tradizione musicale cristiana nel Mediterraneo, tradizione intesa «come processo, e non come prodotto», formatasi nel medioevo e che ha le sue origini nel canto sinagogale ebraico e nel grande *corpus* di inni rinvenuti in Siria. Haas ricorda la natura «formulaica» del canto liturgico, indicando con questo termine la presenza di strutture melodiche (ma anche verbali, se si parla di poesia) iterate a fini mnemonici e che sono una delle caratteristiche salienti delle tradizioni orali: «Per

prima cosa - dice Haas - l'invenzione della notazione («neumi») è un segno di potere politico: i carolingi distrussero le tradizioni rituali locali e cercarono di imporre su coloro che vivevano in un'area di oltre seicentomila metri quadrati il canto chiamato «gregoriano». I neumi erano un modo per ottenere un'uniformità di canto. In secondo luogo, come sottolineato da Eric Havelock (studioso di cultura orale, autore di un noto saggio sull'argomento, *Cultura orale e civiltà della scrittura*, Laterza 1973, ndr), come separazione di colui che conosce il canto dal canto stesso».

IDENTITÀ E ZAMPOGNE

La musica come «marcatore d'identità» è al centro della riflessione di Nico Staiti, dell'università di Bologna, che indaga come la zampogna siciliana possa diventare il veicolo attraverso cui una comunità ridefinisce la propria identità in una regione in cui «i pastori di un tempo, o i loro figli, hanno macellerie agricole, sono vivaisti, fruttivendoli, ambulanti di mercato, forestali, dipendenti statali o comunali». Il numero dei suonatori è oggi considerevolmente ridotto e quelli rimasti costituiscono ormai «una sorta di raffinata accademia di cultori dello strumento. Si incontrano, parlano di accordatura, ance, repertorio; si ascoltano a vicenda, ascoltano le registrazioni di altri, le criticano».

Quello che era un mestiere da poveri, insomma, si è trasformato nel raffinato esercizio critico di una dotta minoranza. «Quando mi capita di tornare da quelle parti - continua Staiti - vengo invitato a banchetti nei quali viene richiesta la mia competenza storica ed etnomusicologica per valutare strumenti vecchi e nuovi, giudicare esecuzioni, discutere di accordature e repertori. Attorno a loro gravita dell'altra gente che, pur non avendo le competenze musicali necessarie per essere accolta appieno tra loro, pure si compiace di essere contigua ai suonatori, e con essi condivide altri elementi di una nuova identità, della quale il suono della zampogna e le attività a essa legate sono diventati uno dei marcatori più efficaci ed evidenti».

RADICI ROM

Staiti ha anche a lungo lavorato tra i rom dei Balcani trovando anche lì questa funzione della musica come potentissimo marcatore d'identità: «I rom dei Balcani centrali definiscono se stessi, in prima istanza, per differenziazione da altri gruppi sociali». Per loro la propria musica è la migliore della regione, le pro-

Un convegno a Marsala ridisegna le rotte delle migrazioni musicali seguendo il filo degli studi etno-atropologici. Dal tango porteno agli echi gitani del Kosovo, un viaggio tra esotismi forzati e sconfinamenti spazio-temporali

prie feste le più belle, le proprie danze le migliori.

E per Staiti, che non è tra coloro che in nome del postmodernismo antropologico negano i tratti arcaici presenti nelle culture popolari ancora in vita, si tratta di danze, ritmi e prassi esecutive che hanno radici antiche e profonde: «non residui opachi di un passato ormai osservabile solo attraverso brandelli e relitti di un mondo una volta ancora organico, trascinati passivamente attraverso la storia, ma elementi coerenti di una vicenda ben radicata nel presente».

I rom del Kosovo, infatti, sono «specializzati come interpreti professionali o semi-professionali delle tradizioni locali, sono i conservatori di tradizioni antiche, ma pure coloro i quali hanno apportato e continuano ad apportare alle tradizioni locali elementi di modernità». Tra di essi, ad esempio, si ritrovano figure rituali comuni anche ad altre aree del Mediterraneo, come i suonatori di tamburello omosessuali, detentori di repertori musicali dalle caratteristiche estremamente arcaiche. Essi appartengono «a un sostrato di musiche sacre, legate forse in origine ai culti dedicati a Cibele» e, per questo, sono imparentati con i «femminielli» napoletani e con il loro culto della Madonna di Montevergine, luogo dove un tempo sorgeva l'antico tempio precristiano dedicato a Cibele e dove il benedettino san Guglielmo da Vercelli, fondatore del santuario della Madonna, probabilmente proprio per non interrompere una consuetudine rituale, proibiva di recarsi con carne, uova e latticini, gli stessi alimenti vietati agli adepti del culto della dea frigia.

I rom del Kosovo, dunque, «continuano a mettere in scena gli elementi più antichi, più profondi delle tradizioni locali. E proprio perché specialmente consapevoli della funzione del rito e di ogni parte di esso, del modo in cui va attuato, sono anche i più qualificati a proporre delle innovazioni».

Il convegno di Marsala, che ha visto anche la partecipazione di Gabriella Biagi Ravenni, Gigi Garofalo e Iain Fenlon, ha avuto un'appendice «migrante» a Lugano, dove il 30 maggio si è tenuto un concerto dedicato alle musiche nuziali rom che ha visto in scena gruppi di musicisti kosovari individuati da Nico Staiti nel corso delle sue ricerche sul campo.

ular degli Ebrei sefarditi: «Ipotesi riguardo all'origine storica e geografica di queste canzoni appaiono nelle note dei cd, nei programmi dei concerti o anche nella letteratura per gli studiosi. Esse rivendicano sostanzialmente due cose: che l'origine di queste canzoni sia da ritrovare nella Spagna medievale, prima dell'espulsione degli Ebrei sefarditi dalla penisola iberica nel quindicesimo secolo, e che questo sia un repertorio basato su un intreccio di peculiarità musicali medievali iberiche e di elementi acquisiti dalle circostanti culture del Mediterraneo durante i cinque secoli seguiti all'esilio post-iberico». L'esempio riportato da Seroussi è *Cuando el Rey Nimrod*, una canzone cantata, tra gli altri, da Yehoram Gaon, star della *popular music* israeliana: se le note del disco asserivano che essa fosse «una delle vecchie romanze della Spagna medievale», una testimonianza della persistenza delle canzoni tradizionali in ladino (la lingua degli Ebrei sefarditi), e se ricercatori e cultori del folklore lamentavano che un'antica e nobile composizione (a causa della dimostrata presenza nel brano del frammento di una lunga *copla*, caratteristico genere di canzone in ladino, composta nel diciottesimo secolo e successivamente modificata) fosse svilita e banalizzata da una riduzione commerciale, studi più attenti hanno dimostrato che la canzone nacque invece compiutamente tra il 1900 e il 1930, quando l'orecchiabile ritornello che avrebbe poi caratterizza-

