



ETNOMUSICOLOGIA E STUDI DI POPULAR MUSIC: QUALE POSSIBILE CONVERGENZA?

Interventi presentati in occasione del
XI Seminario Internazionale di Etnomusicologia
27-29 gennaio 2005

a cura di Laura Leante

ISTITUTO INTERCULTURALE
DI STUDI MUSICALI
COMPARATI



© Fondazione Giorgio Cini onlus 2007
Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati

ISBN 978-88-96445-23-5

Seconda edizione 2020

In copertina: Danzatori di bhangra che si esibiscono durante la processione della festa del Vaisakhi. Southall, Londra. Aprile 2002 (Foto: Laura Leante)

Redazione: Claudio Rizzoni, Costantino Vecchi

Impaginazione e grafica: Matteo Broccoli

ETNOMUSICOLOGIA E STUDI DI POPULAR MUSIC: QUALE POSSIBILE CONVERGENZA?

Interventi presentati in occasione del
XI Seminario Internazionale di Etnomusicologia
27-29 gennaio 2005

a cura di
Laura Leante

ISTITUTO INTERCULTURALE
DI STUDI MUSICALI
COMPARATI



fondazione ONLUS
GIORGIO CINI

INDICE

Introduzione di Laura Leante	7
Giovanni Giuriati , <i>Considerazioni introduttive</i>	9
Tim Taylor , <i>Old and New (Ethno) Musicologies</i>	13
Serena Facci , <i>Etno-microscopio e Pop-grandangolo: guardare le musiche africane oggi</i>	25
Giovanni Giuriati , <i>Sui limiti del concetto di folklore musicale: la musica per i Gigli di Nola</i>	55
Laura Leante , <i>L'incontro tra popular music e tradizione indiana: processi e modalità di appropriazione</i>	79
Franco Fabbri , <i>Superstringhe folk, pop, classiche, e la Teoria Unificata del Campo musicologico. Dagli studi musicali divisi per repertori, a quelli organizzati per prospettive</i>	109
Alessandro Sinopoli , <i>Anime salve: un esempio di ricerca etnografica applicata ai popular music studies</i>	117

Introduzione

Laura Leante

È ormai da qualche anno che etnomusicologia e studi di popular music sembrano convergere sempre più di frequente. Il crescente interesse da parte degli etnomusicologi nei confronti del fenomeno della cosiddetta “World Music”, dei panorami sonori delle realtà urbane e delle diaspore musicali, la maggiore diffusione di musiche popular extra-occidentali, o ancora la ormai costante esposizione degli ascoltatori legati all’idioma pop-rock a musiche e tradizioni “altre” sono solo alcuni dei fattori che portano spesso le due discipline a condividere gli stessi ambiti e oggetti di studio. Eppure, i popular music studies e l’etnomusicologia, a volte per una questione di formazione, a volte per differenti metodologie di ricerca e analisi, sembrano ancora muoversi su due binari paralleli e a tutt’oggi solo di rado il dibattito è comune.

Le possibilità e le modalità di un incontro e di una più concreta collaborazione sono state oggetto di discussione in occasione del seminario di studi che si è tenuto dal 27 al 29 gennaio 2005 a Venezia, presso l’Istituto Internazionale di Studi Musicali Comparati (IISMC) della Fondazione Cini. Ogni anno, dal 1995, l’IISMC, con la cura di Francesco Giannattasio, in collaborazione con l’Università Ca’ Foscari, invita un numero ristretto di studiosi a presentare la propria ricerca e a dibattere ampiamente un tema specifico. I saggi raccolti in queste pagine

web nascono direttamente dai contributi dei relatori che hanno partecipato all'undicesima edizione degli incontri e testimoniano della ricchezza e della varietà del dibattito che ha animato il seminario.

Il successo dell'incontro – e la riprova del fatto che la convergenza tra le discipline è non solo possibile, ma anzi assai proficua – emerge immediatamente dalla serie di rimandi e scambi che è possibile ritrovare nei vari contributi. Studiosi provenienti da entrambi i campi e con diverse esperienze di ricerca hanno infatti dimostrato di condividere problematiche, prospettive e approcci allo studio dei repertori presi in analisi. Tra i numerosi temi che ritornano costantemente in diversi interventi c'è il rapporto tra accademia, etnomusicologia e studi di popular music (con riguardo soprattutto al ruolo istituzionale di questi ultimi), la necessità di integrare le metodologie di analisi tradizionalmente più legate all'etnomusicologia e agli studi di popular music (per esempio estendendo un approccio etnografico allo studio di registrazione o investigando i processi di ricezione della musica pop), ed anche la revisione dei concetti di folklore e tradizione e il bisogno di contestualizzare molti repertori sia a livello locale che nell'ambito di dinamiche più ampie.

Alcuni di questi aspetti erano stati in parte accennati già in una precedente edizione del seminario, svoltasi nel 2001 e di cui questa riflessione si pone come ideale proseguimento. In quell'occasione era stata affrontata la questione della globalizzazione e il frutto del dibattito è stato incluso nella rivista EM nel 2003.¹ Per la presente pubblicazione è stato scelto invece internet, seguendo il modello degli atti di un altro incontro dell'IISMC, inclusi in questo stesso sito e dedicati a "Etnomusicologia applicata: prospettive e problemi". Il successo di quell'esperienza ha incoraggiato a riproporre il formato elettronico in questa occasione. La possibilità di una pubblicazione multimediale presenta il vantaggio di essere estremamente accessibile e di poter proporre al lettore un'esperienza il più vicina possibile all'atmosfera del seminario, soprattutto con l'ausilio di immagini e file audio-video, prezioso supporto complementare, nell'analisi musicologica, al testo scritto.

I miei ringraziamenti vanno alla Direzione e alla Segreteria organizzativa dell'Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati della Fondazione Giorgio Cini per aver organizzato il seminario e per avere accettato di ospitare queste pagine nel suo sito web.

¹ EM – *Rivista degli Archivi di Etnomusicologia, Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, nuova serie, I, 1, 2003.

Considerazioni introduttive

Giovanni Giuriati

Varie motivazioni ci hanno spinto, con Francesco Giannattasio, curatore di questi Seminari, ad organizzare quest'anno l'XI Seminario internazionale di etnomusicologia dedicandolo alle possibili convergenze tra etnomusicologia e studi di popular music. Ci appare infatti evidente che i campi dello studio di queste due discipline stiano sempre più convergendo, pur naturalmente mantenendo una loro autonomia.

C'è innanzitutto un piano istituzionale: l'etnomusicologia ha consolidato le sue posizioni nell'Università italiana con una presenza di docenti in oltre una decina di atenei e di tantissimi insegnamenti a contratto. Pur se manca ancora una presenza di un docente di ruolo, oggi anche gli studi di popular music stanno consolidando una loro presenza nei curricula accademici di molte Università in Italia. E, per esperienza personale, so bene che l'interesse verso questa disciplina sta esponenzialmente aumentando tra gli studenti. Dato che, in molte situazioni rese necessarie dalle contingenze, sono proprio gli etnomusicologi a supplire alla carenza di insegnamenti specifici in questo campo, seguendo tesi di laurea in ambito rock, pop, canzone d'autore, jingles, etc..

Anche nei convegni di etnomusicologia, soprattutto attraverso temi legati alla World Music, si discute molto di questioni che si intrecciano strettamente

a quelle dibattute nel campo degli studi sulla popular music, e la presenza degli etnomusicologi diventa ogni anno sempre più consistente anche nei convegni della IASPM. Dunque, sul piano istituzionale, stiamo assistendo allo sviluppo di un rapporto che sembra nutrirsi sempre più di collaborazioni reciproche.

Ma il piano istituzionale è una conseguenza di processi culturali precedenti che sono in atto da tempo. La convergenza è nei fatti: da un lato l'oggetto di studio dell'etnomusicologia si va sempre più spostando e ampliando, comprendendo non più e non solo le musiche 'primitive' e il folklore musicale 'puro' e isolato, se mai c'è stato, ma anche tutte quelle forme e generi musicali 'contaminati' che oggi appaiono con sempre maggiore evidenza all'attenzione di chi intenda occuparsi di musiche cosiddette 'tradizionali'. Gli esempi potrebbero essere innumerevoli: posso qui ricordare, dato che si tratta di un esempio 'in casa', il concerto di musiche tradizionali della Campania svoltosi in occasione del Seminario Europeo di Etnomusicologia (ESEM) organizzato qui alla Fondazione Giorgio Cini lo scorso settembre nel quale, a fianco di una paranza vesuviana (la paranza d'Ognundo) che manteneva – pur se sulla scena di un concerto – i caratteri di estemporaneità e di oralità propri del folklore musicale di quella regione, figurava un complesso di musicisti montemaranesi che presentavano la loro tarantella di Carnevale assieme ad altri canti 'popolareschi' in forme oramai pienamente spettacolarizzate, con uso di amplificazione e mixer, e una forte consapevolezza di stare rappresentando qualcosa a beneficio di un pubblico, in un contesto oramai molto distante da quello del rito processionale carnevalesco nell'ambito del quale si svolge ancor oggi la tarantella suonata e danzata. Si tratta di un piccolo esempio emblematico delle trasformazioni, anche molto rapide, con le quali chi si occupa di musiche di tradizione orale si trova a confrontarsi ogni giorno, e che conducono inevitabilmente ad una sovrapposizione di temi di ricerca con il campo di interesse degli studi di popular music.

Dunque, l'etnomusicologia assume ormai come proprio lo studio delle musiche contemporanee nelle quali sempre più evidente è la presenza di aspetti legati al mercato, alla diffusione attraverso i mass media, all'uso di strumenti e modalità esecutive fortemente condizionati dalla cultura euro-americana. Così come l'aspetto della spettacolarizzazione (e quindi della fruizione di mercato anche attraverso suoni riprodotti) diventa sempre più rilevante in rapporto alle tradizionali funzioni che l'etnomusicologia ha indagato (canti di lavoro, funzioni rituali e cerimoniali, ...).

D'altro canto, mi sembra che gli studi di popular music si trovino a ampliare sempre più il loro orizzonte venendo a contatto anche con musiche a loro volta fortemente 'contaminate' (basti pensare alla World Music, punto di convergenza

privilegiato delle due discipline) nelle quali irrompe l'alterità geografica e culturale e nelle quali l'oralità riveste un ruolo preponderante. L'ambito della popular music risente sempre di più dello sviluppo di un mercato musicale globale nel quale gli stili più disparati si confrontano e si fondono, dalle musiche caraibiche al pop africano, dal folk-rock ai più vario ritmi latino-americani.

Si può pertanto rilevare come vi sia, oggettivamente, una sempre maggiore intersezione tra le musiche oggetto di studio delle nostre due discipline. E, en passant, anche se non rientra nel tema del nostro Seminario, un discorso analogo si potrebbe fare per molta musica colta contemporanea nella quale l'irruzione dell'oralità, dell'improvvisazione e dell'altro e dell'altrove è sempre più dirompente.

Ma, oltre che nell'oggetto di studio, un altro piano importante dove si verifica una convergenza, e credo che anche questo seminario sia un banco di prova a questo proposito, può essere quello delle metodologie di ricerca. Anche qui si possono individuare, pur se molto sommariamente, alcune tendenze in atto e possibili convergenze. Ad esempio, credo che gli studi di popular music possano utilmente avvalersi delle metodologie di ricerca sul campo che l'etnomusicologia ha derivato dall'antropologia facendoli divenire parte fondamentale del proprio protocollo di indagine in ogni 'terreno'. Ma anche di quei procedimenti analitico-musicali che l'etnomusicologia ha elaborato in oramai più di un secolo di storia per lo studio di tradizioni la cui trasmissione è essenzialmente orale (come è il caso della stragrande maggioranza delle popular music). Dalla trascrizione sinottica di Brăiloiu, fino ai più recenti metodi di analisi spettrale del timbro. Posso ricordare a questo proposito di nuovo un intervento al Seminario europeo di Etnomusicologia a Gablitz nel 2003 in cui Ruth Katz and Dalia Cohen affermavano in un loro intervento come fosse necessario studiare la world music nelle sue peculiari strutture musicali, dimostrando come, in un canto 'popular' israeliano di World Music fosse possibile, attraverso un'analisi musicologica basata su trascrizione e analisi formale, ricostruire filiazioni e attribuzioni stilistiche che rendessero conto anche del perché di un successo commerciale.¹

Ma proprio noi etnomusicologi siamo ben consapevoli di quanto, alle volte, la mera analisi musicologica non sia sufficiente per rendere conto di questioni che riguardano i significati di un determinato brano, i processi di risignificazione, di mercificazione, il rapporto con i mezzi di produzione e diffusione della attuale società complessa 'globalizzata', le distinzioni ed sovrapposizioni di generi musicali determinati da processi di contaminazione e di diffusione attraverso il mercato della musica riprodotta. Proprio in questo campo che concerne i processi di interazione

¹ Questo intervento è stato pubblicato molti anni dopo, anche successivamente a questo Seminario (Katz e Cohen 2013).

e produzione con i mezzi di comunicazione di massa gli etnomusicologi possono certo imparare da chi, come gli studiosi della popular music, affrontano questi temi da tempo.

C'è poi un'ultima questione che vorrei brevemente ricordare in queste mie note introduttive. Si tratta di una questione che ci riguarda tutti e che sembra emergere anche in alcuni titoli degli interventi di questo Seminario. Mi riferisco al fatto che, in fondo, la musicologia sia una e che le divisioni tra musicologia eurocolta, studi di popular music e di etnomusicologia vadano ripensate alla luce di un quadro musicale contemporaneo nel quale tali divisioni sembrano avere sempre meno ragion d'essere e dove risuonano sempre più profetiche le parole di Charles Seeger quando faceva riferimento, nel suo *Towards an unitary field for musicology* (Seeger 1970) alla necessità di sviluppare una musicologia unitaria senza divisioni e barriere disciplinari al suo interno. L'auspicio è che questo Seminario possa contribuire a farci avanzare verso questa prospettiva.

Bibliografia

COHEN, Dalia and Ruth. KATZ

2013 'Toward a Musical Analysis of World Music' *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online*

https://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/13/Katz-Cohen-2013_03_19.pdf

SEEGER, Charles

1970 'Toward a Unitary Field Theory for Musicology', *Selected Reports of the Institute of Ethnomusicology*, University of California at Los Angeles, I, 3: 171-210.

Old and New (Ethno) Musicologies

Tim Taylor

First, I need to offer a disclaimer: that my perspective on the state of the disciplines is a necessarily Americo-centric one. For this I can make no apology, since my education and career have been in the U.S. This results in a somewhat skewed perspective, I freely admit, but having kept up with intellectual trends in Europe, and, to a lesser extent, Asia and Latin America, I believe that there are commonalities in the trajectories of musicology and ethnomusicology that I hope that the following addresses.

One of the things that immediately struck me about this symposium is the topic itself. How is it that we are talking about ethnomusicology and popular music studies as separate to begin with? How is it that these fields (or subfields) emerged as distinct? And: what are these that the borders of these fields are, or may be, blurring?

To address these questions I will briefly discuss the rise of ethnomusicology as a distinct field from musicology, which, in the U.S., occurred in the mid-1950s with the founding of the Society for Ethnomusicology. This split gave ethnomusicology, and ethnomusicologists, more autonomy to practice the unique methods of the field, but, like all such splits, meant that ethnomusicology as a field diminished its influence on its parent discipline. In the last few decades, musicology in the

United States has becoming increasingly known as ‘historical musicology’, and became even more resolutely about canonical works than it had been before, and less and less historical (in the sense that it places works in historical contexts), less and less concerned with the rest of the world, the majority of the world’s musics and peoples.

This is not to say that there were ‘good old days’ when musicologists and ethnomusicologists existed harmoniously, but there does seem to have been a greater sense of pluralism than there is now. The sense of intellectual adventure that prompted the first editor of the *Journal of the American Musicological Society* in 1948 to include an article by anthropologist Richard Waterman entitled “‘Hot’ Rhythm in Negro Music”¹ now seems to be long gone (Waterman 1948). The disciplinary impulse that promoted Manfred Bukofzer to include a chapter entitled ‘Sociology in the Baroque’ in his mammoth history of Baroque music is long gone (1947). ‘Historical’ musicology might be about music in the past, but it is not music in history, that is, music as it existed in a time and place that shaped composers and their works. I will return to this point in a moment.

The next important disciplinary milestone was the rise of jazz studies in the 1970s, the first potential ideological attack on historical musicology as a field. Most studies of jazz, however, as many have noted, has been until fairly recently quite formalistic, not particularly interested in questions of race, urbanism, social class, or, more broadly, culture in the anthropological/ethnomusicological sense of the term. In other words, most jazz studies until recently have adopted the methodologies and orientations of historical musicology, which, strategically or not, was a way of legitimizing its subject.

Jazz musicians make beautiful forms that transcend the time and place in which they were written.

Race, class – the social situation of the musician generally – have no bearing on the study of this canon of masterpieces. In other words, jazz studies has historically been quite (historical) musicological in orientation, not ethnomusicological.

The 1980s saw the rise of cultural studies in Europe and the U.S., followed by what in the U.S. became known as the ‘New Musicology’, a musicology that sought to understand music not as a series of holy texts written by composer/gods, but as situated in culture broadly speaking. At its inception, the new musicology announced that it would be more open to other disciplines and other disciplinary approaches than the old, and be more receptive to questions of otherness, whether gendered, racialized, or ethnicized. One of the first publications in English to mark this shift was *Music and Society*, a volume co-edited by Richard Leppert and

¹ I would like to thank Christopher Waterman for reminding me of this article and the intellectual moment it represents.

Susan McClary (1987). The opening essay by sociologist Janet Wolff laid down the gauntlet: musicologically cherished notions such as the autonomy of the artwork were revealed to be ideologies situated in a particular cultural and historical moment, not transhistorical truths that are never to be questioned (Wolff 1987: 1-12).

As part of the rise of the new musicology, popular music studies entered music departments in the early 1990s. There has been a veritable explosion of popular music courses in many music departments in the U.S. The first time I taught such a course, in the fall of 1994, roughly half of the syllabus contained nonmusical/nonmusicological texts. Now, it would be possible to teach the course many times without repeating a book or article.

The new musicology and popular music studies represented the biggest challenge yet to historical musicology and as such are salutary developments in many respects. Yet from the perspective of an ethnomusicologist/anthropologist, the rise of the new musicology and popular music studies have not always fulfilled their early promise. While musicologists who were attempting to move beyond the stilted, even stultifying set of approaches and methods that had dominated the field for decades, cultural studies seemed to be the answer: it was hot, it was trendy, there were people in other departments one could talk to. In the meantime, however, ethnomusicologists and anthropologists were largely ignored.

I would like to spend some time on the drawbacks of the new musicology as I see them, for they help address the question of the disciplinary separation of ethnomusicology and popular music studies. The new musicology, like its disciplinary godparent, cultural studies, tends to marginalize culture and history (which I take to be the same thing, the former in the present and the latter in the past).

Instead, the new musicology foregrounds cultural forms and cultural (though rarely social) theories.

In the 1980s, when so much of academia was being reorganized along the lines of theories promoted by feminists, people of color, marxists, and others, musicology had to choose which way to go: to follow literary studies and continue the textological orientation of older musicologies; or to make alliances with people in departments and schools of music who have a culture concept: ethnomusicologists.²

But this latter option was, by and large, the road not taken. And so, most of the 'new musicology' today follows a particular pattern. The author identifies a particular musical work or works, and then links that music to a particular abstract concept that is already highly theorized, or will soon be by the author. The cultural/

² See McClary (1991: 26).

historical underpinnings that gave rise to that music in the first place are made to be optional, which means, therefore, the larger cultural/historical question is as well: Why is this music the way it is? But in the new musicology, it seems that the rise of Theory has come at the expense of history, in cultural studies in general, and in the new musicology in particular.³ Thus, the new musicology can exist quite happily alongside older ones – all have a textual orientation, a focus on works rather than people, history, culture.

Additionally, what seems to have happened in this era of multiculturalism is that most music departments, few of whose members are conversant with cultural theory, have nonetheless seemed to have grasped one of the tenets of multiculturalism about the relativization of knowledge. There is no ‘truth’ anymore, there are truths. Instead of simply assuming that canonical works are supposed to be at the center of the life of the university, the attitude now seems to have become one of defending the canon, justifying its study by recognizing that it is only one of a number of bodies of works now receiving scholarly and pedagogical attention. In this way, historical musicology, old musicology, has been able to carry on with business as usual without mending its ways, much less questioning or thinking them.

For example, at a university where I taught for many years, there is a required class called ‘Masterpieces of Western Music’. This is part of a required program at that university that emphasizes ‘great books’. Each undergraduate is required to take this one-semester class, in addition to other classes on literature, the visual arts, and philosophy. Students in this class receive on the first day a one-page document with a general syllabus (three weeks on musical elements, two weeks on medieval and renaissance music, etc.) that begins with a paragraph on the course philosophy. This paragraph describes the overall orientation of the course as taking a ‘masterpieces approach’. Of course, this is the only way that most historical musicologists know how to study music, but the fact that they now recognize it as an ‘approach’ shows how their view of the field has become relativized. But only a tiny bit, a certainly not to the extent that this approach would ever be questioned, much less challenged or jettisoned altogether.

I have been rehearsing this critique of historical musicology in order to show that much of its assumptions are alive and well in the new musicology and in popular music studies as well. It is true that the new musicology is more theorized than historical musicology, which until quite recently eschewed theory altogether.

But one must ask: which theory? One of the biggest problems, it seems to me, is a continuing reliance on the Frankfurt School, and Theodor Adorno in particular.⁴ A recent academic article database search of musicology journals resulted in the

³ See Taylor (1990).

⁴ See Fulcher (2001).

following: 749 hits on 'Adorno'; 158 for Michel Foucault; 111 for Clifford Geertz; 98 for Pierre Bourdieu; 91 for Walter Benjamin; 43 for Jürgen Habermas; 30 for Jean Baudrillard; 16 for Anthony Giddens. Clearly, the ghost of Adorno looms large over musicology.

Yet there are a number of problems with Adorno from the perspective of ethnomusicology and anthropology, as well as history. First, his work is philosophical, not social scientific. His concerns are those of a philosopher interested in universals, not those of a social scientist concerned with how real people make their way in their real worlds. For Adorno, there is good music and bad music, good ways of listening and bad ways of listening, and so forth. Second, Adorno is not only uninterested in ethnographic research – he is against it, believing that ethnographic research (or even the proto-focus group research practiced by Paul Lazarsfeld and others in New York when Adorno was associated with the Radio Research Project⁵ was pointless for the average person would simply articulate what the cultural industry had programmed her to believe. Third, his use of rhetorical assertions rather than argumentation reduces a good deal of his writing to the level of opinion, not sustained argument. And, finally, to tie up with what I have already argued, Adorno is by and large ahistorical, except with respect to the Second Viennese School, but this is an incidental effect of Adorno having been associated with that particular group of composers and musicians.

Let me spend some time here with the problem of the absence of history – uppercased, à la Eagleton (1996: 30). I should first note that not all new musicologists or popular music studies scholars ignore history; there is some very good work, by Mark Katz (2004), Kier Keightly (1996; 2004), and others. Yet absence of history in historical musicology and the new musicology is dominant and unmistakable, stemming from one of the foundational concepts of what I will call the classical music ideology, the idea of transcendence. Since artworks are thought to speak directly to their listeners or viewers, whatever history that produced them is thought to be irrelevant.

The classical music ideology, with its notion of transcendence, means that most scholars of music tend not to cultivate a concept of history as, say, a historian does. History is not perceived as a real, palpable, dynamic force that shapes peoples' lives, shapes the way things are. History, instead, is usually construed a collection of facts that may or may not be relevant in hearing a piece of music. In other words, where in ethnomusicology and anthropology one speaks of the 'culture concept', it is just as possible to talk about a 'history concept' in the historical fields. I take these two to be pretty much the same thing, the one in the past and the other in the present.

All this is assuming that music in history is the object of study, which is

⁵ See Jay (1996).

infrequently the case with popular music studies, which tends to be quite presentist. There are far fewer studies of music in the past than in the present, and those studies of past popular musics tend not to historicize as I have been arguing here. For example, many major popular musicians of the last century have hardly been subjected to scholarly treatment, such as Rudy Vallée, the crooner who was the first mass media popular music superstar.⁶

Another problem with the Frankfurt School, and cultural studies more generally, is that it is critic-centered. It seems that if, as Roland Barthes wrote, the death of the author could only result in the birth of the reader (which in practice really turned out to mean the critic), it seems that the ascendance of the critic/theorist could only come with the death (or decentering) of the ordinary reader, the subject (Barthes 1977). This seems to have resulted in a kind of solipsism or narcissism. The death of the author brings the birth of the critic. Much of the new musicology is not about the 'work' (as in older musicologies) but what the critic makes of it. Discussions of musical works as de-historicized, or transhistorical 'masterpieces' written through the depersonalized, omniscient musicologist has diminished in the hands of new musicologists, only to be replaced by equally ahistorical studies of works through the eyes of the musicologist.

I am not here advocating a return to a study of works, but, rather, that we need a more social science approach that takes into account real people: not just the traditional focus on musicians, but also producers, consumers, critics, etc. I will develop this point more in a moment.

Indeed, popular music studies by musicologists, including new musicologists, also still tends to be about 'composers' and 'works.' For example, a recent issue of a popular music studies newsletter includes an announcement of a new journal and says that there are plans to include articles on Bob Dylan and the Last Poets, Gil Scott Heron and Patti Smith, Jack Kerouac and Tom Wolfe, poppy Z Brite and Genesis P-Orridge, Jim Morrison and Jewel, Hanif Kureishi and Salman Rushdie, U2 and REM, Allen Ginsberg and Henry Rollins, Adrian Henri, John Cooper Clarke and Benjamin Zephaniah, William Gibson and Sam Shepard, Nick Hornby and Steve Earle, Douglas Coupland and Irvine Welsh, Nik Cohn and Greil Marcus, Nick Kent and the Nu Yoricians, 'to name only a few.' More intellectual issues come up in later paragraphs but this is what they lead with when they say what the new e-journal is going to be about.

With some important exceptions (such as the work of Sara Cohen, an anthropologist), popular music studies have not taken up ethnography, more social science approaches to the study of music generally.⁷ By ethnography I don't simply

⁶ See at least McCracken (1999).

⁷ For a discussion of the lack of ethnographic perspectives, see Ortner (1995).

mean fieldwork – going somewhere – but adopting an attitude, a perspective. Why are these people doing what they are doing? Why is their music the way it is? Or—Why is this text the way it is? What were people thinking about, talking about, doing, in a particular moment, and how do all these things leave traces in texts? A favorite passage from Michel Foucault’s work puts this approach succinctly: ‘How is it that one particular statement appeared rather than another?’ (1972: 27). That is, what are the historical, cultural (and other) reasons that resulted in a particular statement, defined broadly as any text? I am talking also about new modes of ethnography: ethnographic reading, ethnographic listening.⁸

Despite the differences between popular music studies and ethnomusicology, the insularity of historical musicology and the conservatism of music departments has meant that popular music studies has become more affiliated with ethnomusicology as a (sub)discipline. Both fields are marginal in music departments and frequently their practitioners find themselves fighting the same battles together. This is an affiliation of the marginalized; the two subfields have influenced each other minimally; popular music studies is pretty much new musicology/cultural studies.

Now, this critique of the new musicology and popular music studies from the perspective of ethnomusicology does not mean that ethnomusicology isn’t without its flaws. First and foremost, ethnomusicology has been slow to become more theoretical, like popular music studies (or anthropology). An ‘area studies’ mentality still dominates. Ethnomusicologists are expected to travel to a serious Elsewhere, learn the language, the music, and write meticulous, descriptive books and articles about this people and their music. This model is being challenged by a number of recent studies but it does still appear to be the norm.

And until recently, most ethnomusicologists are not trained to study complex societies with hierarchical social systems, mass media, consumerism, etc. This has been changing as a result of the increased interest by ethnomusicologists in popular musics, and in conducting ethnographic research closer to home.

At any rate, when one examines the relationship between ethnomusicology and popular music studies, one finds a gap: ethnomusicologists have a concept of culture, but not always the theoretical/methodological tools to study complex cultures; non-ethnomusicological popular music studies scholars tend to lack a culture/history concept and be musician- and text-centered.

What is to be done? I would advocate doing away with the subfields and reconstituting them as a new field: Music Studies. In the field of music studies, culture and history would come back in. Workers in this field would forge intellectual alliances with likeminded colleagues in our departments, and out of our departments. That has been one of the salutary effects of the rise of cultural

⁸ An important exception is Sara Cohen; see e.g. (1991; 1993).

studies, by the way, and I do not want to minimize it. With respect to the absence of history in historical musicology, we can forge alliances across departmental and disciplinary lines.

In this way we can help put history, and culture, in historical musicology, and bridge the gap between musicology and ethnomusicology, as well as popular music studies. There are an increasing number of anthropological and ethnomusicological studies that are historical. And even within English studies, there is some textual work being done today that is attentive to culture and history. The major figure is probably Stephen Greenblatt, widely regarded as the founder of a new approach in, yes, literary studies called the New Historicism. Greenblatt frequently acknowledges his debt to Clifford Geertz.⁹ The new historicism is an approach that not only seeks to situate literary works in cultural/historical contexts, but also attempts to uncover meanings in works that were contemporary at the time.

Interestingly, the new historicism has scarcely had an impact in historical musicology, though perhaps Richard Taruskin, who doesn't tend to state an allegiance to any particular approach or body of theory, might qualify, as would Susan McClary in some of her work.¹⁰

We should also, along with anthropologists, do what we can to take back the culture concept, and educate our colleagues in and out of our departments about what culture is and how it can be studied, how it can be productively included in studies of music. Cultural studies didn't need to reinvent the wheel. We can engage with and thoughtfully critique cultural studies and new musicological work that doesn't talk about culture, or tries to talk about it in limited ways.

And, finally, I think it's crucial that we know the theories that cultural studies scholars and some new musicologists are using. We have to be able to speak their language if we are going to convince them of anything worthwhile. Simply crying 'foul' when culture/history is elided or given short shrift isn't enough: we must be able to meet these scholars on their own ground and show them why the view from there isn't quite as panoramic as they think.

In this era of the relativization of knowledge, am I saying that including considerations of culture and history is simply another approach that should be considered for adoption? No – I am saying that it is better than other approaches. It is better because it connects works and musical practices to real people, real times, real places. If we are to have a truly new (ethno)musicology, one that cares not just about texts but the texts' connections to the people who make and listen to them, it is essential to move beyond the text and into the realm of the cultural.

⁹ Much of Greenblatt's work makes his debt to Geertz explicit. For a recent homage focused mainly on Geertz's writing on *Art as a Cultural System* see: Greenblatt (1999).

¹⁰ See, for just a few examples, Taruskin (1997), McClary (1987; 1991; 2000).

Acknowledgements

I would like to thank Giovanni Giuriati for inviting me to present some of these ideas at the seminar, as well as for the input and comradeship of the other presenters: Franco Fabbri, Serena Facci, Laura Leante, and Philip Tagg.

References

BARTHES, Roland

1977 'The Death of the Author', in *Image – Music – Text*, translated by Stephen Heath, Noonday, New York.

BUKOFZER, Manfred

1947 *Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach*, W. W. Norton, New York.

COHEN, Sara

1991 *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*, Oxford University Press, New York.

1993 'Ethnography and Popular Music Studies', *Popular Music*, 12: 123-38.

EAGLETON, Terry

1996 *The Illusions of Postmodernism*, Blackwell, Cambridge MA: 30.

FOUCAULT, Michel

1972 *The Archaeology of Knowledge*, translated by A. M. Sheridan Smith, Pantheon, New York.

FULCHER, Jane

2001 'Symbolic Domination and Contestation in French Music: Shifting the Paradigm from Adorno to Bourdieu', Paper given at the annual meeting of the American Musicological Society, Atlanta, Georgia.

GREENBLATT, Stephen

1999 'The Touch of the Real', in Sherry B. Ortner (ed.), *The Fate of 'Culture': Geertz and beyond*, University of California Press, Berkeley.

JAY, Martin

1996 *The Dialectical Imagination: a History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research, 1923-1950*, University of California Press, Berkeley (1st ed. 1973).

KATZ, Mark

2004 *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*, University of California Press, Berkeley.

KEIGHTLY, Kier

1996 'Turn it Down!' She Shrieked: Gender, Domestic Space, and High Fidelity, 1948-59', *Popular Music*, 15: 149-177.

2004 'Long Play: Adult-oriented Popular Music and the Temporal Logics of the Post-war Sound Recording Industry in the USA', *Media, Culture & Society*, 26: 375-391.

LEPPERT, Richard, and Susan McCLARY (eds.)

1987 *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge University Press, Cambridge.

McCLARY, Susan

1987 'The Blasphemy of Talking Politics During Bach Year', in Richard Leppert and Susan McClary (eds.), *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge University Press, Cambridge.

1991 *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

2000 *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*, University of California Press, Berkeley.

McCRACKEN, Allison

1999 'God's Gift to Us Girls': Crooning, Gender, and the Re-Creation of American Popular Song, 1928-1933', *American Music*, 17: 365-95.

ORTNER, Sherry B.

1995 'Resistance and the Problem of Ethnographic Refusal', *Comparative Studies in Society and History*, 37: 173-93.

TARUSKIN, Richard

1997 *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton University Press, Princeton, NJ.

TAYLOR, William R.

1990 'On the Dangers of Theory without History', *International Labor and Working-Class History*, 37: 29-31.

WATERMAN, Richard A.

1948 "Hot' Rhythm in Negro Music', *Journal of the American Musicological Society*, 1: 24-37.

WOLFE, Janet

1987 'The Ideology of Autonomous Art', in Richard Leppert, and Susan McClary (eds), *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge University Press, Cambridge: 1-12.

Etno-microscopio e Pop-grandangolo: guardare le musiche africane oggi

Serena Facci

Introduzione

Esiste una consuetudine scientifica per delimitare gli ambiti dell'etnomusicologia, degli studi sulla popular music e della musicologia propriamente detta. Si basa sulla formulazione di dicotomie. Ne abbiamo incontrate tante nella storia delle nostre discipline:

- rurale versus urbano;
- antico versus moderno;
- orale versus scritto;
- popolare versus colto;
- anonimo versus autoriale;
- autentico versus contaminato;
- locale versus globale.

I tre macro-generi possono trovarsi a seconda dei casi apparentati o contrapposti in maniera diversa. 'Popolari' sono in genere le musiche di interesse

etnomusicologico e quelle oggetto degli studi sulla popular music che in quanto tali sembrano contrapporsi alla musica cosiddetta ‘colta’, ma quest’ultima è per eccellenza ‘autorale’, come lo è la popular music, in contrasto con le tradizioni orali rurali che sono tendenzialmente ‘anonime’. E così via.¹

Di volta in volta comunque è stato inevitabile constatare come queste dicotomie non costituiscano opposizioni nette, quanto disegnino polarità che consentono numerose condizioni intermedie.

È il caso, a mio parere, dell’ultima (in termini di tempo) dicotomia dell’elenco, quella tra locale e globale, che, tra tutte, sembra porre in più serrata contrapposizione gli studi etnomusicologici con quelli sulla popular music, oggetto di questo Seminario.

Quella che noi chiamiamo popular music è nata infatti nell’era dell’evoluzione della comunicazione di massa, da cui è intrinsecamente determinata.² Il suo palcoscenico è andato via via sempre più ampliandosi fino a diventare planetario. La sua vocazione è globale.

Le musiche di interesse etnomusicologico, invece, nel nostro immaginario cognitivo, sono quelle che c’erano già quando il disco, la radio, la TV e internet sono stati inventati. Esistevano da moltissimo tempo, parcellizzate e disseminate in multiformi realtà locali, appannaggio di ristrette comunità, che ne facevano uso senza avere i mezzi, né forse l’interesse, per diffonderle o confrontarle con quelle di altri. Oggi, in paesi come l’Italia, molte comunità coltivano in modo orgoglioso le proprie tradizioni, ma lo fanno con la consapevolezza e la caparbità di chi le ha viste messe ripetutamente in pericolo. Si tratta, credo, di un fenomeno diverso rispetto a quanto accadeva, e accade ancora oggi, in situazioni di quasi isolamento.

La dinamica globale-locale in musica è stata oggetto di particolari discussioni con l’avvento della cosiddetta world music, che possiamo considerare come l’introduzione di logiche globali, in primis l’aspirazione al palcoscenico planetario, nelle tradizioni locali.

La storia che stiamo vivendo, però, ci dimostra che la globalizzazione non è un processo lineare ed esente da contraddizioni.

Tra la sterminata bibliografia sociologica e antropologica sull’argomento vorrei citare qui il testo di Ulf Hannerz *La diversità culturale*,³ per esempio quando

¹ Si veda per esempio la tabella contenuta in Tagg (1994: 48).

² Cosa era la popular music prima che i dischi arrivassero a farne ciò conosciamo, e in che modo fosse uguale o diversa rispetto alle musiche della tradizione d’arte scritta e quelle popolari di tradizione orale, non è infatti del tutto chiaro. Esistevano generi intermedi? Erano quelli ‘leggeri’ da salotto o quelli artigianali urbani? Cosa ne sarebbe stato di alcuni importanti generi popular, come la canzone napoletana, il tango argentino, il song americano, ecc., di cui è possibile ricostruire solo parzialmente la storia, se non fosse stata inventata la riproduzione sonora?

³ Cfr. Hannerz, (2001), Capitolo primo ‘Locale e globale. Continuità e mutamento’, pp. 19-41.

sostiene che ci sono realtà nel mondo che rifiutano la globalizzazione e che scelgono di isolarsi (è il caso fin qui della Birmania), mentre ci sono zone del mondo che rischiano di ‘deglobalizzarsi’ per mancanza di interesse da parte degli altri paesi. Credo che questo sia il caso, purtroppo, delle aree più povere del mondo tra cui includerei diversi paesi africani.

Inoltre, ammesso anche che la globalizzazione sia irreversibile, non è detto che siano chiari (come sembrava qualche anno fa) tutti i suoi caratteri: il pianeta sembra sempre più terreno di conflitto. L’idea di progresso basato sulla tecnologia, la qualità dei diritti umani, il livello di tolleranza religiosa, l’egemonia dei paesi industrializzati, il riconoscimento di organismi politici internazionali, la stessa tendenza alla comunicazione e, per quanto riguarda la musica, la contaminazione omogeneizzante tra gli stili locali e i linguaggi popolari di matrice angloamericana sono altrettanti luoghi di controversia.

Il mio approccio ai materiali provenienti da due paesi confinanti dell’Africa centrale, parte da due presupposti.

- a) Tutte le musiche, in realtà, possono essere analizzate con i criteri dell’etnografia musicale,⁴ se per etnografia si intende la collezione di informazioni e dati riguardanti un determinato gruppo di uomini. Per attivare l’etnografia musicale è necessario osservare le musiche nei loro contesti, tenendo conto delle relazioni che le legano a precisi luoghi e uomini. Si tratta di una procedura che nella consolidata prassi etnomusicologica prevede una serie di necessità metodologiche: il soggiorno ‘sul campo’, la relazione diretta con i protagonisti, la raccolta il più possibile oggettiva dei dati, l’osservazione minuta di tutti i particolari. In etnomusicologia l’obiettivo classico di questo tipo di approccio era, ed è, in taluni casi ancora, la ricostruzione di realtà musicali di cui al di fuori della comunità depositaria non si conoscono né regole, né motivazioni. Ho scelto di definire ‘microscopica’ l’osservazione di tipo ‘etnografico’, riferendomi proprio al legame tra un singolo musicologo e un singolo luogo. Uno scenario d’indagine circoscritto in cui sono importanti tutti gli eventi e anche le più piccole sfumature e di cui lo stesso studioso è in qualche modo parte in causa. L’indagine etno-microscopica ha, dunque, due caratteristiche: è centrata sui particolari, talvolta tanto minuti da necessitare di essere ingranditi in maniera innaturale (pensiamo ai lavori ossessivi delle trascrizioni etnomusicologiche a suon di sonogrammi, di riduzioni di velocità ecc.), e deve essere ‘faccia a faccia’, come afferma ancora Hannerz, per consentire la condivisione dell’esperienza musicale di cui si vuole indagare e dell’insieme degli elementi contestuali che ne

⁴ Sull’importanza del concetto di etnografia musicale si veda in questo stesso Volume l’intervento di Timothy Taylor.

costituiscono parte dell'essenza, dagli usi, alle espressioni dei musicisti, fino alle luci e agli odori ambientali. Per concludere, ciò che ho definito etno-approccio presuppone dunque un esserci, il che per parlare con i termini del rock corrisponde a una dimensione live dell'esperienza musicale. A questo punto non è importante quale sia la musica di cui ci stiamo occupando. Le testimonianze dei partecipanti ad appuntamenti squisitamente popular come i grandi concerti, i rave, le serate in discoteca ecc. sono molto simili in realtà a reportage etnografici, tanto che la definizione di ricerca sul campo un tempo appannaggio dell'etnomusicologia è oggi impiegata anche alle indagini sulla popular music. D'altra parte non va sottovalutata la peculiarità locale delle esperienze musicali inglesi e americane. Per esempio il libro di Greil Marcus sui *Basement Tapes* di Bob Dylan (2001), dedicato a uno dei protagonisti del popular style planetario, cioè un personaggio di calibro globale, è interessante proprio per la particolarità tutta americana della problematica.

- b) Quando ho proposto il titolo del mio intervento agli organizzatori del Seminario ho discusso con Giovanni Giuriati sul fatto che il microscopio, in realtà, non è veramente comparabile con lo strumento che nel mio titolo indicavo come prevalente negli studi sulla popular music, il grandangolo. Infatti il contrario dell'obiettivo grandangolare è in genere il teleobiettivo. Ma il teleobiettivo serve a osservare i particolari da lontano, mentre, come ho esplicitato poco fa, lo studio etnografico deve avvenire da vicino. Lo 'sguardo da lontano', in etno-antropologia è uno sguardo d'insieme. La paternità della definizione come si saprà è di Lévi-Strauss che in un tardo suo libro fa un parallelo tra l'antropologia e l'astronomia (1984). Per Lévi-Strauss l'*égaré éloigné* è necessario per non perdere di vista l'insieme dei fenomeni, nel suo caso l'insieme delle leggi che governano l'umanità. Lo sguardo da lontano auspicato da Lévi-Strauss risponde alle necessità dello strutturalismo, ma anche del comparativismo, dell'universalismo, della comprensione 'globale' della molteplicità dei fenomeni 'particolari'. È quindi proprio il grandangolo lo strumento di cui avrebbe bisogno Lévi-Strauss, magari con rapide zoomate in un teleobiettivo di tanto in tanto. Lo stesso grandangolo che in genere si usa per fenomeni da world wide web, come tanta popular music.

Le musiche nascono in luoghi precisi e per opera di un determinato gruppo di uomini, poi alcune, per motivi a volte estranei alla musica stessa, si mettono in viaggio e conquistano altri luoghi e altri uomini. Oggi questo avviene con i rapidi mezzi della comunicazione e della pressione commerciale, un tempo avveniva con modalità più lente. In molte storie delle popular music del mondo si parla di navi, di porti e di strumenti portati da marinai e soldati,

così come nelle storie delle musiche colte si parla di palazzi e corti ospitali per musicisti stranieri e alla moda.

L'adozione di musiche provenienti da altri luoghi produce dei cambiamenti profondi e la nascita di nuove 'etnicità'. Il popolo dei tanghèri finlandesi del dopoguerra o di quelli italiani di oggi è peculiare e ben diverso da quello argentino. I beatlesomani italiani degli anni '60, molti dei quali non capivano l'inglese, non erano come quelli di Liverpool. Però non potremmo capire niente di quelle realtà se non tenessimo presente l'intero complesso del fenomeno tango o del fenomeno Beatles. Per questo il microscopio non basta; occorre allargare lo sguardo e porsi altre domande. Queste domande fanno parte di un filone essenziale degli studi antropologici, quello che ha cercato di capire le dinamiche tra le tendenze alla divergenza e quelle all'uniformità nel comportamento degli uomini. Abbiamo due ulteriori consapevolezze di tipo storico: la prima è che nei processi di diffusione contano le leggi della supremazia politica e soprattutto economica di alcuni popoli su altri, la seconda è che, in maniera del tutto nuova, nell'epoca della musica riprodotta l'accesso alle musiche dell'altrove è fortemente accelerato e in parte democratizzato.

Presenterò alcuni materiali con cui ho dovuto confrontarmi nei lavori di ricerca condotti in Africa. Sono una serie di esempi provenienti da due paesi confinanti dell'Africa equatoriale, la Repubblica Democratica del Congo e l'Uganda. Spero che possano contribuire al dibattito in questo seminario. Penso che oggi un musicologo che lavori in una qualunque parte di quel continente debba porsi seriamente il problema della doppia strumentazione, quella etno-microscopica e quella popular-grandangolare, non solo perché le musiche cambiano (sinceramente, per ora non mi assocerei al coro delle prefiche riguardo le sorti delle musiche di villaggio che godono tutto sommato buona salute), ma anche perché le modalità di produzione e diffusione si stanno 'popularizzando' e in maniera abbastanza complessa.

Nord Kivu, Congo, anni '80

In Africa ho sempre lavorato prevalentemente con il microscopio e con finalità monografiche (per esempio sulla musica dei banande dello Zaire, sui saluti cantati delle donne in Burundi ecc.). Quando ho cominciato il mio lavoro nel 1986, ho trasferito nel Nord Kivu le procedure di lavoro che avevo imparato e utilizzato in Italia. Bisognava innanzi tutto registrare e archiviare le musiche tradizionali, prima che scomparissero fagocitate dalla pressione delle musiche moderne, come avevano

fatto in Italia maestri come Diego Carpitella, Roberto Leydi e altri. In seconda battuta bisognava capire le regole di quel sistema musicale come avevano fatto in Africa altri maestri, in particolare Simha Arom e Gerhard Kubik. Infine ricostruire le reti di connessione tra la musica e gli altri aspetti di quelle culture, cosa nella quale ero per fortuna facilitata facendo parte di un'equipe di antropologi.

Eppure nei tre esempi che avremo modo di ascoltare e che risalgono a quel periodo di lavoro è già evidente come sia necessario comunque, anche in situazioni di apparente isolamento, gettare l'occhio nel grandangolo.

Nzenze

Lo *nzenze* (*zeze, nzenzi, dzezy, jeji*, ecc.) è una cetra bicolore su bastone, con una semplice tastiera e un risonatore di zucca. È noto nell'area dei Laghi (Congo, Uganda, Tanzania), ma soprattutto in alcune zone del Madagascar dove arriva ad avere anche 10 corde. Simile organologicamente alle cetre su bastone indiane, tra cui la nobile *vina*, parrebbe uno strumento arrivato in Africa attraverso l'Oceano Indiano, anche se ovviamente non se ne ha alcuna certezza. Un'appassionante problematica storico-diffusionista, che però, nella mia esperienza, si è polverizzata in un episodio tra i più toccanti del mio lavoro tra i banande.

Nel 1986 questo strumento era pressoché scomparso nella zona di Butembo. L'unico a suonarlo era un uomo di 94 anni, un vecchio capo che ricordava ancora l'arrivo dei belgi e di cui tutti parlavano con grande rispetto. Ricordo lunghe ore di cammino per arrivare nel suo villaggio, confidando nella pionieristica possibilità di



fissare un importante reperto della memoria di quel popolo e della storia della musica africana.

Il vecchio aveva un atteggiamento di grande dignità. Volle indossare i paramenti del suo rango.

Immagine 1. Il vecchio dignitario, musokolo, del villaggio di Mutanga con il suo nzenze. Il copricapo e il corno sono simboli del suo rango. Nord Kivu, Repubblica Democratica del Congo (ex Zaire), 25 ottobre 1986 (foto S. Facci).

Purtroppo però le sue capacità musicali erano offuscate: si lamentava molto perché le dita non avevano la forza di premere le corde e la voce era debole.

Esempio Audio 1

<http://dl.cini.it/files/original/fc16261498d318eff22162087a2bb302.mp4>

Masambiro, brano per voce, nzenze e engeregesse, eseguito dal musongolo di Mutanga e da suo figlio. Mutanga Nord Kivu, Repubblica Democratica del Congo (ex Zaire), 25 ottobre 1986 (registrazione di S. Facci).

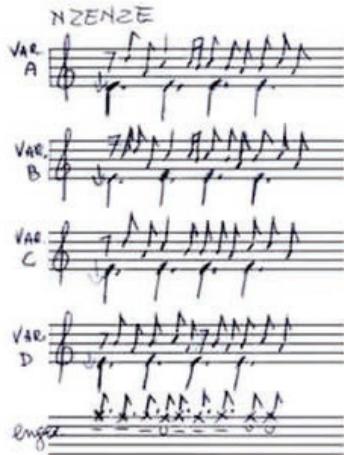
Quante strade erano state percorse e quanti ponti si erano interrotti dalla vecchia India o dal lontano Madagascar prima che lo *nzenze* fosse adottato dai banande e arrivasse in quello sperduto villaggio, tra le mani fragili di quell'uomo, per spegnersi, gemendo debolmente, insieme a lui? Aveva senso domandarselo? Evitai qualunque ricerca in merito.

Lavorai, possiamo dire, di microscopio per scoprire, in quella esecuzione essenziale e incerta, che lo *nzenze* era stato assoggettato dai banande alle regole del loro sistema, come spesso avviene nella migrazione degli strumenti musicali. Lo strumento era accompagnato da una percussione, il bastone percosso *engeregesse*, onnipresente supporto degli strumenti melodici nande. Il ciclo dell'*engeregesse* era in contrasto con quello della melodia. Le frasi melodiche della cetra erano brevi e microvariate ma sempre riconoscibili. Il ritmo della voce era apparentemente svincolato dal ciclo degli strumenti. Le due corde dello strumento infine si chiamavano *enzovoli* e *omuhinda*, due termini propri della teoria musicale nande.

In altre parole, qualunque fosse l'antica provenienza dello strumento, esso era stato 'eticizzato', incastonato in una dimensione locale come quella dei banande del Nord Kivu.

NZENZE

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	1
engeregesse	—			—			—			u		—			—			—		u		u		—	
enzovoli	do				do	si	do		si		la		si		do		la			re		la		do	
omuhinda	mi						mi					mi							mi					mi	



- 1) Presumibilmente il M1 della corda di bordone (*omuhinda*) corrisponde al beat isocrono del brano
- 2) E' stato necessario suddividere in 24 semicrome il ciclo per rappresentare il contrasto tra la suddivisione prevalentemente ternaria della melodia suonata sulla corda cantante (*enzovoli*) e il ciclo del bastone percosso (*engeregesse*) non coincidente con il beat.
- 3) Quello trascritto è uno dei modelli prevalenti, sia la corda cantante che l'engeregesse eseguono alcune varianti.
- 4) la contemporanea presenza dei tre elementi su quello che ho indicato come inizio del ciclo (1) sembra, invece, costante.

Immagine 2. Masambiro, brano per voce, enzenze e engeregesse, eseguito dal musongolo di Mutanga e da suo figlio. Trascrizione con TUBS (Time unite Box System) del rapporto tra le due corde dell'enzenze (enzovoli e omuhinda) e il bastone percosso engeregesse. Trascrizione su pentagramma di alcune variazioni della melodia dell'omuhinda. Mutanga Nord Kivu, Repubblica Democratica del Congo (ex Zaire), 25 ottobre 1986 (registrazione di S. Facci).

Enanga

-nanga è un radicale che nell'Africa centro-orientale è utilizzato per definire due cordofoni organologicamente diversi, ma simili nella funzione di strumento epico. L'enanga nande è un'arpa e accompagna il repertorio dei cantastorie: episodi storico-politici, fatti di cronaca, avventure per lo più tristi e talvolta autocommiserative. Il brano eseguito da Kyaviro Makoti e Kambele Kahendere nel 1986, è un caso emblematico di necessità del grandangolo.



Immagine 3. Kyaviro Makoti con l'arpa enanga e Kambele Kahendere. Mageria, Nord Kivu, Repubblica Democratica del Congo (ex Zaire), 31 ottobre 1986 (foto S. Facci).

Il testo è il lamento di un uomo abbandonato da una donna. Il motivo è la mancanza dei soldi necessari per comprarle un vestito (probabilmente quello che bisogna regalare alla futura sposa). Ma l'uomo si giustifica dicendo che, a seguito della caduta di un ponte, dovuta allo straripamento di un fiume, il capovillaggio ha richiesto una tassazione speciale che ha lasciato lui come altri completamente al verde. 'Costruire un villaggio è difficile, mia cara'. È la conclusione del canto.

L'esposizione delle storie con l'*enanga* è in forma di litania, per usare il termine di Lomax (1976),⁵ senza uso di ritornelli. In questo caso invece c'è un ritornello in francese: *Tout le monde est cadavéré*. Un'inserzione estranea allo stile, anche se non totalmente fuori luogo dati i toni apocalittici della lirica.

Esempio Audio 2

<http://dl.cini.it/files/original/f99a0ba47a5f305e32e1a8607e6f5018.mp4>

Le pont du serpent, eseguito da Kyaviro Makoti (enanga) e Kambale Kehendere (engeregesse). Mageria, Nord Kivu, Repubblica Democratica del Congo (ex Zaire), 31 ottobre 1986 (registrazione S. Facci).

⁵ Nel sistema cantometrico sono definite 'litanie' le melodie in cui una o più frasi sono ripetute senza una precisa regolarità, come avviene invece nelle forme strofiche.

È una citazione tratta, mi fu detto, da una canzone moderna.

Dopo qualche rocambolesca ricerca (negli anni '80 non c'era internet) ho trovato in Burundi una tesi di laurea dedicata alle canzoni africane in francese (Nimpagaritse 1986), in cui era riportato il testo integrale di una canzone intitolata 'Ancient Combattent' e interpretata da Casimir Zao Zoba (in arte Zao), un cantante della Repubblica Popolare del Congo (il cosiddetto Congo Brazza a migliaia di chilometri dal Kivu e dal Burundi). La canzone scritta negli anni '60 è un inno contro la guerra di cui si fa portavoce un veterano della II Guerra Mondiale.⁶ È nel ritornello di questa canzone che è inserita, alla fine di lunghe liste

⁶ 'Ancient Combattent'. Testo della versione del 1964, tratto da Nimpagaritse, Innocent (1986), *Le langage des musiciens Negro-Africains d'expression Française: étude d'un corpus*, Tesi di laurea inedita, Università del Burundi, Bujumbura:

Marque les pas un, deux / Ancient combattant Mundasukiri / Marque les pas un, deux / Ancient combattent Mundasukiri

Tu ne sais pas que moi je suis un ancien combattent / Moi je suis ancien combatten / J'ai fait la guerre mondial / Dans la guerre mondial / Il n'y a pas de camarade oui / Dans la guerre mondial / Il n'y a pas de pitié mon ami / J'ai tué Français / J'ai tué Allemand / J'ai tué Anglais / Moi j'ai tué Tchécoslovaquie.

Marque les pas un, deux / Ancient combattant Mundasukiri / Marque les pas un, deux / Ancient combattant Mundasukiri

La guerre mondial ce n'est pas bon, ce n'est pas bon / La guerre mondial ce n'est pas bon, ce n'est pas bon / Quand viendra la guerre mondial tout le monde cadavere / Quand viendra la guerre mondial tout le monde cadavere

Quand la balle siffle tu n'as pas de choisi / Si tu fait pas du tchangi mon cher oh i cadaveree / Ta femme cadaveree / Ta mère cadaveree / Ton grand-père cadaveree / Tes enfants cadavérés / Les roi cadavérés / Les reines cadavérés / Les empereurs cadavérées / Tous les présidents cadavérés / Les civili cadavérés / Les policiers cadavérés / Les gendarmes cadavérés / Les travailleurs cadavérés / Les chomeurs cadavérés / Ton premier bureau cadaveree / Ton deuxième bureau cadaveree / La bière cadaveree / Le champagne cadaveree / le wisiki cadaveree / Le vin rouge cadaveree / Le vin de palme cadaveree / Les soulards cadavérés / Music lovers cadavérés / Tout le monde cadaveree / Moi même cadaveree

Marque les pas un, deux / Ancient combattant Mundasukiri / Marque les pas un, deux / Ancient combattant Mundasukiri

Pourquoi la guerre, pourquoi la guerre / La guerre ce n'est pas bon, ce n'est pas bon / Quand viendra la guerre tout le monde affamé oh! / Le coq ne va plus coquer cocorico oh! / La poule ne va plus poulter les oeufs / Le foubaléré ne pas plus foutter et pousser le ballon

Les joueurs cadavérés / Les arbitres cadavérés / Le sifflet cadaveree / Même le ballon cadaveree / Les équipes cadavérées / Diable noir cadaveree / Etoile du Congo cadaveree / Les lions cadavérés / Les liopards cadavérés / Le Diable Rouge cadaveree / Les journalistes cadavérés / La radio cadaveree / La télévision cadaveree / Le stade cadaveree / Les supporters cadavérés / Tout le monde cadaveree

La bombe ce n'est pas bon, ce n'est pas bon / La bombe à neutrone ce n'est pas bon, ce n'est pas bon / La bombe atomique ce n'est pas bon, ce n'est pas bon / Les Pershing ce n'est pas bon ce n'est pas bon / S.S. 20 ce n'est pas bon, ce n'est pas bon / Quand viendra la bombe tout le monde bombé oh / Quand viendra la bombe tout le monde bombé oh

di uomini, animali, cose e situazioni resi ‘cadaveri’ dalla guerra, la frase ‘*Tout le monde cadavéré*’ che, nella versione di Kyaviro Makoti è diventata ‘*Tout le monde est cadavéré*’ e che rappresenta un po’ la sintesi di tutti i mali che affliggono il destino degli uomini.

Solo dopo molti anni, però (e grazie a internet), sono riuscita ad ascoltare la canzone in una versione remixata e con un testo più contenuto rispetto a quello che conoscevo.⁷ Il famoso ritornello in realtà ha una melodia completamente diversa da quella di Kyaviro Makoti.

Esempio Audio 3

<http://dl.cini.it/files/original/d877c1a882e008070b20ac4881178119.mp4>

Estratto da Ancient combattent (ritornello) di Casimir Zao Zoba (Zao). Zao, Borday (CD), 1992, tr. 1.

‘Ancient combattent’ era evidentemente nota nel Kivu. Non è chiaro, però, attraverso quali canali e in che forma questa canzone fosse arrivata al musicista banande che si era appropriato di una frase divenuta proverbiale. Il tramite potrebbe essere stata la radio, le audiocassette, ma non sono da escludere i semplici canali dell’oralità. Nei contesti orali, infatti, citazioni di questo tipo possono derivare da quei complessi processi di popolarizzazione di opere autoriali che si sono ripetuti chissà quante volte nella storia della musica prima della nascita del Copyright.

Tanto per inserire una informazione in più circa la situazione contemporanea della musica in Africa, vi invito a leggere lo spezzone di un’intervista a Zao, che ha dichiarato nel dicembre 2004 di voler abbandonare le scene.⁸ Sarà possibile trovarvi

Ton pays bombé / L'URSS bombé / Les Etats-Unis bombés / La France bombée / L'Italie bombée / L'Allemagne bombée / Le Congo bombé / Le Zaire bombé / L'ONU bombé / L'Unesco bombé / L'OUA bombé / Mes boeuf bombés / Mon cuisinier bombé / Tous les cuisiniers bombés / Ma femme bombée / Les taximen bombés / Les hôpitaux bombés / Les malades bombés / Les bébés bombés / Les coqs bombés / Mon chien bombé / Les écoles bombés / Ma poitrine bombée / Tout le monde bombardé

Semez l'amour et pas la guerre mes amis / Tenons-nous la main dans la main / Ah! Si tu voyais Français bonjour / Ah! Si tu voyais Anglais good morning / Ah! Si tu voyais Russe Srazvutche / Ah! Si tu voyais Espagnole buenas días / Ah! Si tu voyais Italien buogiorno / Ah! Si tu voyais Chinois Hiho / Ah! Si tu voyais Israélien sharum / Ah! Si tu voyais Égyptien shah-el-her / Ah! Si tu voyais Sénégalais Nagadef / Ah! Si tu voyais Malien anisukuma / Ah! Si tu voyais Mauritanien araduna / Ah! Si tu voyais Nigérien Caouro / Ah! Si tu voyais Swahili djambo / Ah! Si tu voyais tchadien Afuan / Ah! Si tu voyais Malagash Manahona / Ah! Si tu voyais Centre african mibaremo / Ah! Si tu voyais Camerounais Anan vouaye / Ah! Si tu voyais Gabonais Mbolo / Ah! Si tu voyais congolais Mbote / Ah! Si tu voyais Zairois Mbote na yo.

⁷ Il brano è contenuto in Zao (1992).

⁸ «Je suis en train de partir à la retraite, j’ai presque 52 ans aujourd’hui. J’ai été amputé de mes projets. Je veux jeter l’éponge, me retirer de la scène», a-t-il annoncé récemment à Dakar (Sénégal), à l’issue du 4ème festival de musique “Africa Fête”... «J’emmène huit musiciens à Paris, cinq d’entre eux fuient. J’arrive à Brazzaville, je suis mal vu à l’ambassade de France; ça décourage! On

molti dei motivi di malessere che furono denunciati nel 2001, in un Seminario di Etnomusicologia dedicato alla World Music tenutosi presso la Fondazione Cini, dal chitarrista maliano Ali Farka Touré e che sono stati in quella stessa sede esposti anche da Denis-Constant Martin.⁹

Chitarra

Il chitarrista di cui ascolteremo un brano era, allora, un giovane che tutti per scherzo chiamavano Jean Bosco in omaggio a un famoso musicista zairese. Mi ha rincorso per giorni e giorni per farsi registrare.

Gli spiegai in tutti i modi che la sua musica poteva anche essere bella, ma che io avevo già il mio daffare con arpe e xilofoni e che la chitarra, invece, anche se fatta in casa come la sua, era uno strumento che veniva dal mio mondo.

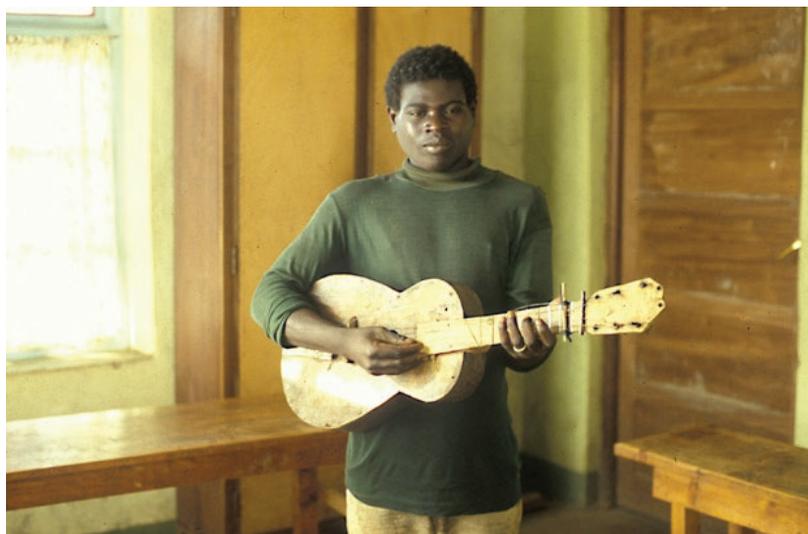


Immagine 4. Katembo Albini con la sua chitarra. Lukanga, Nord Kivu, Repubblica Democratica del Congo (ex Zaire), 24 agosto 1988 (foto S. Facci)

Per fortuna a un certo punto ho ceduto. Molti miei amici mi hanno detto che il brano di Jean Bosco, alias Katembo, era il più bello tra quelli contenuti nel disco da me curato sulla musica dei banande.

essaie d'éteindre le feu, on chante, on chante... Mais parfois, le pompier aussi se fatigue. Et puis, il n'est pas possible de chanter tout le temps les malheurs. Le monde recule au lieu d'avancer. Je n'ai plus de projets, sauf celui de chanter chez moi et prendre ma bière tranquillement». <http://www.congopage.com/Zao-l-auteur-d-Ancien-combattant> 21/07/2020

⁹ Si veda Martin (2003: 21-47).

Esempio Audio 4

<http://dl.cini.it/files/original/793add3d36eb1829faa2e1524d9621fd.mp4>

Racconto cantato di un episodio di cronaca locale. Katembo Albini (chitarra e voce), Jean Kilukiro (engeregesse), Gabriel Mulekya (lattina percossa). Lukanga, Nord Kivu, Repubblica Democratica del Congo (ex Zaire), 24 agosto 1988 (registrazione S. Facci).

La chitarra è arrivata in Africa nel primo '900, ma nel Kivu decisamente più tardi, dietro l'influenza dei musicisti di rumba congolese degli anni '60. Il vero Jean Bosco Mwenda, nato a Lumumbashi, che allora si chiamava Elisabethville, è uno dei più importanti rappresentanti dello stile chitarristico acustico congolese. I suoi dischi (il primo è del 1959) ebbero una certa fama in Africa (compatibilmente con la limitata diffusione che ebbe il vinile nel continente) come fuori, tanto che nel 1969 fu invitato negli USA al Festival di musica Country di Newport. L'etnomusicologo Gerhard Kubik ne ha fatto uno dei protagonisti del suo documentario *African Guitar* (1995).

L'intervista che propongo¹⁰ è interessante perché ci dà uno spaccato di quale fosse la relazione tra la musica di villaggio e quella delle città, in cui si suonava nei caffè per gli africani benestanti e i bianchi. Un panorama simile a quello in cui nacque l'Hi-life in Africa Occidentale.¹¹ Jean Bosco distingue chiaramente la

¹⁰ Pubblicata nel 1990, è tratta da 'African Acoustic Page', www.elijahwald.com/boscint.html, 22/7/2007.

¹¹ Da Elijah Wald, Intervista a Jean-Bosco Mwenda 'African Acoustic Page', www.elijahwald.com/boscint.html:

[...]

Were there other guitarists there?

There were other guitarists, who played in the cafes. The cafe, that was not the European cafe; the drinks were made in the authentic way, the village way.

How did they play?

Almost the same style that I play, but this was not exactly the same thing. I changed the style.

How?

It came to me like that. I also, I don't know.

They played the same music?

Yes, there were three or four guitarists who I knew. They are already dead. They were older than me at that time.

You also listened to foreign music, at that time?

Yes, I listened to it. There was the phonograph. (mimes turning the handle of a wind-up phonograph.) There was Spanish music, records like that, European records, on the phonograph.

Did you play that music as well?

sua esperienza di musicista formatosi in città da quella dei musicisti di villaggio, che pure dimostra di ammirare. Eppure la sua musica e il suo nome si sono diffusi enormemente, come testimonia l'esistenza di chitarristi emulatori come Katembo, probabilmente attraverso le famose radioline a transistor, che furono le protagoniste della rivoluzione independentista di Lumumba, successivamente attraverso le audiocassette, ma soprattutto attraverso i tradizionali canali dell'oralità.

La musica di Katembo, comunque, è un bell'esempio di adattamento alla sensibilità musicale nande dello stile chitarristico africano, basato essenzialmente sulla successione dei tre accordi di tonica, sottodominante e dominante, e sull'uso contrappuntistico di basso e melodia, prodotti da pollice e indice (un po' come nel blues delle origini).

Ho fatto diverse trascrizioni di questo brano. Non le presenterò a causa di due problemi che esporrò tra breve e che avvalorano l'idea che questo pezzo vada considerato anche per le sue peculiarità 'locali', nonostante le evidenti influenze afro-caraibiche di portata 'globale'. Possiamo osservare, in un'essentialissima trascrizione priva del movimento dei bassi, il pattern melodico della chitarra così come mi è parso più evidente.¹² La melodia è formata da due frasi, antecedente e conseguente, generate dalla successione armonica I - IV - V e V - IV - I prodotta dagli accordi Do Fa Sol posizionati dalla mano sinistra sulla tastiera. La chitarra è accompagnata da due percussioni. La prima è una bottiglia, che con il suo timbro acuto, estraneo alla prassi esecutiva strumentale dei banande, richiama invece il sound tipico della rumba cubana e congolese. Il suo pattern ritmico è agganciato a quello della chitarra all'inizio delle due frasi melodiche ma poi diventa contrastante con esso. Ugualmente contrastante è il ritmo del bastone percosso, che abbiamo già incontrato come il più diffuso strumento di accompagnamento

No, it was a bit too difficult to play.

Did that influence the music here?

It was their style, the Spaniards played differently, it is not the same thing as here.

Were there orchestras as well in those days?

At that time, no. The orchestras here began around 1958-60.

Were there also people who played African instruments?

Yes, there were singers who sang for the chefs, with village instruments. They played very well. Sometimes there are pieces which I try to play as well.

Did you originally speak Swahili, or a village language?

I grew up here, not in the village; I always spoke Swahili.

[...]

¹² Il fenomeno percettivo che ci fa riconoscere una o più linee melodiche nei pattern polifonici africani è stato ampiamente studiato da Gerhard Kubik a proposito degli xilofoni dei Ganda dell'Uganda (Kubik 1994).

dei banande e che si sente in secondo piano. Le voci, poi, come avviene sempre in molte culture centroafricane e tra i banande in particolare, sembrano seguire un tempo tutto loro. La mia sensazione percettiva è quella di una chitarra 'swingata' su un ciclo complessivo di 24 micropulsazioni, paragonabili a crome. Potrebbero tranquillamente essere raggruppate in modo binario (con battute da 2/4, 4/4 o anche 3/2). In realtà però nessuno dei tre strumenti esegue un beat regolare che possa suggerirci inequivocabilmente quale sia la scansione metrica del brano.¹³ Nulla impedirebbe, per esempio, che la suddivisione fosse ternaria (con battute da 6/8 per esempio). I tre suonatori e le voci infatti eseguono modelli ritmici palesemente contrastanti. La complessità dell'intreccio ritmico aggancia dunque questo brano a quelli della tradizione locale, ma in generale centroafricana.¹⁴

Sono anche significative, ai fini del nostro discorso su come gli elementi di innovazione siano integrati in sistemi consolidati, le caratteristiche timbriche dello strumento rudimentale di Katembo. Le corde erano solo 5 (mancava il cantino ovvero la prima) ed erano tese da un capotasto. L'accordatura usata era circa un semitono più in alto di quella canonica. La stima delle fondamentali della seconda corda (La) e della quinta (Si), fatta con due diversi programmi di analisi spettrografica (AudioSculpt e Sound Edit), lascia pochi dubbi sul fatto che la fondamentale della corda corrispondente al La oscilli intorno ai 116 hz, mentre quella del Si è a 266 hz.¹⁵ Ma l'analisi dei suoni evidenzia sulle corde gravi, come il La, una forte prevalenza del secondo o terzo armonico rispetto alla fondamentale. L'immagine dello spettro delle corde corrispondenti al Si e al La mostra due suoni apparentemente collocabili nella stessa ottava (vedi Immagine 5).

¹³ Secondo Simha Arom, coloro che non sono interni alla cultura in esame non possono comprendere la relazione metrico-ritmica degli insiemi africani senza conoscere la posizione del beat isocrono. Si veda in particolare Arom (2003).

¹⁴ In un'intervista proprio a Jean Bosco, Gerard Kubik nel video *African Guitar* (1995) dimostra come, a dispetto della modernità dello strumento, ci sia stato nei repertori per chitarra un trasferimento dei caratteri metrici non accentuativi della tradizione. Sovente la nostra percezione abituata a riconoscere i beat sui suoni più acuti, allorché non sono evidenti gli accenti di intensità come nel nostro sistema, viene tratta in inganno in quanto la pulsazione metrica è data piuttosto dal movimento dei bassi.

¹⁵ Ricordiamo che la chitarra di Katembo è accordata circa un semitono sopra quella standard. La frequenza di 116 hz corrisponde infatti a un La#2, mentre quella di 266 è leggermente più acuta del Si#3 temperato.

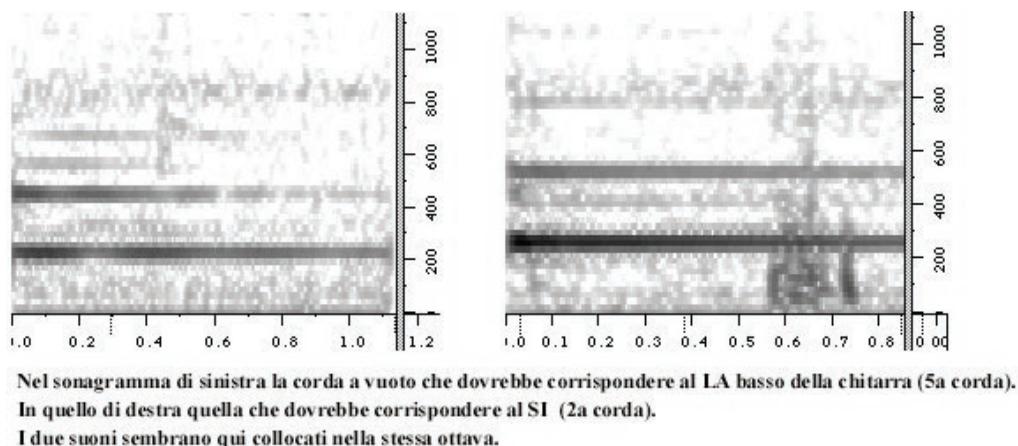


Immagine 5. Analisi spettrografica di due corde della chitarra di Katembo Albini.

Questo rende non facile, all'ascolto, la comprensione di quale veramente sia l'ottava in cui collocare le note e crea la suggestione di melodie facilmente cantabili anche se prodotte da suoni lontani più di un'ottava.

Può anche essere un caso, ma una stessa ambiguità nella definizione della fondamentale l'avevo riscontrata nelle arpe nande. I suonatori sostenevano che due corde (palesamente all'ottava perché di lunghezza doppia) avessero lo stesso suono. Ho interpretato questa come la prova di una consapevolezza dell'ottava nel sistema musicale nande: per i suonatori dire che i due suoni erano uguali voleva dire semplicemente che erano in un rapporto doppio di vibrazioni, cosa che li rendeva molto simili. Ma l'analisi acustica dei suoni prodotti da tre differenti arpe ha dimostrato che, nella più grave delle due corde in questione, il secondo armonico (ovvero l'ottava) era sensibilmente più forte della fondamentale. Quindi quando i suonatori dicevano che le due corde producevano suoni uguali volevano proprio dire che i suoni di maggiore intensità nello spettro coincidevano precisamente dal punto di vista della frequenza, esattamente come avviene nei bassi della chitarra di Katembo.

La causa è da ricercare nel calibro, nella qualità delle corde (rafia, fibra di copertone di autocarro o filo da pesca), nelle particolarità della cassa? Sinceramente non lo so. Ma credo che la complessità timbrica degli strumenti usati in Africa, comprese queste chitarre artigianali, abbia non poche influenze sui sistemi melodici, scalari e armonici. In conclusione se Katembo avesse suonato con una chitarra di fabbricazione industriale la sua musica sarebbe stata molto diversa.

Anche in questo caso alcuni tratti etnograficamente circoscrivibili influenzano un repertorio dichiaratamente importato.

Uganda, anni 2000

Alcune novità nella musica di villaggio

Non sono la prima etnomusicologa ad aver avuto esperienza diretta dell'irrompere dei più recenti mezzi *peer to peer* nelle comunità di villaggio: le videocamere a basso costo, i computer e i masterizzatori, i telefoni cellulari e internet sono riusciti ad arrivare lì dove la pesante tecnologia del XX secolo, dal treno ai registratori a bobina, sarebbe stata impensabile per i costi e le difficoltà logistiche e climatiche. L'autoproduzione in ambito locale di cassette, CD e videocassette di musiche tradizionali è una realtà già da qualche anno, il che vuol dire che l'ansia documentaristica di tanta etnomusicologia è almeno in parte ridimensionata.

Abbiamo cominciato a lavorare in Uganda, con la Missione Etnologica Italiana in Africa Centrale, nel 2003. Durante un sopralluogo di soli tre giorni nella regione dei bakonzo, che hanno la stessa lingua, la stessa cultura e la stessa musica dei banande, ma sono da essi separati a causa del confine coloniale tra Uganda e Congo, sono riuscita a portare a casa una videocassetta di danze con lo xilofono *endara* e un paio di audiocassette di arpa *enanga*.

Ma ancora più interessante è stata l'esperienza presso i basoga, una popolazione che vive nei pressi delle sorgenti del Nilo. Durante un'uscita domenicale, accompagnati da un giovane musicista della capitale che era stato in contatto con diversi etnomusicologi (Gerhard Kubik, Peter Cooke e Andrew Tracey), abbiamo conosciuto un gruppo di suonatori, ballerini e cantanti sullo xilofono *embaire*, perfettamente preparati ai tempi, le modalità e anche i costi di una seduta etnomusicologica. La professionalità di questi informatori era tale che i materiali che abbiamo registrato in 5 o 6 ore, con i nostri efficienti apparecchi digitali, cento volte più agili di quelli che usavamo negli anni '80, sono stati sufficienti per montare un DVD tutto sommato dignitoso in cui è possibile vedere come lo xilofono viene montato e una sintesi del repertorio di canti e danze. Ma questo filmato è una sorta di bluff per i canoni della seria ricerca scientifica.

I viaggi successivi dei miei colleghi in Uganda hanno dimostrato comunque una notevole vitalità della musica di villaggio, che richiede ancora e grandemente la ricerca approfondita, di lungo periodo e faccia a faccia. Ma quello di cui voglio parlare ora riguarda soprattutto la musica cosiddetta urbana ugandese.

Paul Kafeero

Nel 2003 ho sentito una sua canzone in un taxi a Kampala. Poi ho cercato i suoi

dischi nei negozi deputati, ma una commessa mi ha detto che lì si vendevano solo CD di importazione, perché la musica ugandese la si può ascoltare per radio. Finalmente ho saputo che per avere dischi di musicisti ugandesi era meglio rivolgersi a negozi di stoffe e vestiti. In uno di questi un giovanotto con un computer e una formidabile banca musicale, in pochi minuti mi ha compilato una selezione di canzoni di Paul Kafeero, definendo quel genere 'local country music luganda'. Questa era probabilmente la traduzione che lui faceva per me di '*kadongo kamu*', il genere musicale in lingua luganda di cui Prince Paul Kafeero è uno dei rappresentati più noti. È un genere di parola, nato all'inizio del XX secolo e caratterizzato dall'uso di strumenti a corde. Inizialmente si usava la lira *endongo* (da cui sembra derivare il termine *kadongo*); oggi lo strumento più usato è la chitarra. Ha avuto una serie di sviluppi quali l'adattamento in forma teatrale delle canzoni (*dramatical kadongo kamu*), l'aggiunta negli anni '60 dei fiati, o l'adozione della ritmica reggae.

Alcuni musicisti, per venire incontro alle esigenze radiofoniche, hanno adattato i loro testi allo standard dei tre minuti, ma i brani di Kafeero, invece, rispettano la tradizione della narrativa cantata africana, come dimostra la notevole durata delle tracce della mia compilation:

- traccia 1 – 12' 35';
- traccia 2 – 14' 54';
- traccia 3 – 12' 06';
- traccia 4 – 14' 43';
- traccia 5 – 11' 24';
- traccia 6 – 11' 43'.

Nel *kadongo kamu* la voce è pacata e sempre chiaramente in primo piano. Il contenuto narrativo e morale delle canzoni deve infatti essere trasmesso chiaramente agli ascoltatori.

In 'Dipo Nazikala', di cui ascoltiamo un estratto, la voce di Kafeero sempre in primo piano è chiara e pacata. La registrazione e il missaggio sono particolarmente curati come possiamo vedere in un essenziale schema analitico.

Paul Kafeero

Genere: *Kadongo Kamu* (Local Country Music Uganda)

Traccia 1, 'Dipo Nazikala', durata 12'35"

- 2 chitarre: al centro, una con accordo in levare sul due (in stile reggae)
- tastiera: gioco dinamico (dallo sfondo verso la superficie)

- fiati: sullo sfondo a destra, a rompere la monotonia, in primo piano solo negli interludi strumentali
- percussioni: molto leggere e “nervose”
- voce: sempre chiara e in primo piano
- forma melodica: ripetizione di uno stesso modello A variato, un modello B compare solo prima degli interludi strumentali
- giro armonico: sui gradi fondamentali: I IV I V

Esempio Audio 5

<http://dl.cini.it/files/original/348a8256d55217cea1e0bae165861762.mp4>

Estratto da *Dipo Nazikala (I depositi di birra)* di Paul Kafeero. Video musicale <https://www.youtube.com/watch?v=A9mAwZXqT7c>. Ultimo accesso luglio 2020.

Lo stile musicale è dunque segnato da un confronto molto evidente con linguaggi e tecniche tipicamente popular. La rilevanza attribuita alla voce e soprattutto al testo verbale, con contenuti morali e didascalici, si pone invece in continuità con le caratteristiche tradizionali di questo genere. Per rendersene conto si può guardare il videoclip di questa canzone (nel 2007 disponibile in Youtube), in cui Kafeero stigmatizza i guasti prodotti dall'eccesso di alcool.¹⁶

Uganda Music

Il locale mercato della musica, quindi, sembra rispondere a sue particolari leggi.

Nel 2005 ho studiato a lungo un portale Internet: www.musicUganda.com.¹⁷ La musica scaricabile gratuitamente è moltissima, sia in formato audio Mp3 sia in video. Sull'home page c'era un apposito spazio destinato alla classifica degli Mp3 scaricati e alle novità disponibili.

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=A9mAwZXqT7c> (ultimo accesso luglio 2020).

¹⁷ Il sito è stato assorbito dal nuovo <https://www.musicinafrica.net/> (ultimo accesso luglio 2020). Sia i generi sia gli artisti sono in parte cambiati.

www.musicuganda.com Uganda's leading Music and Entertainment Website

Whats new?

The recent show at Lugogo in which the three Coca Cola popstar groups thrilled was one of the highlights of the year 2004 as far as entertainment... [more](#)

Bebe: "I am not into politics. I am just a social animal and I sing about what's big in society at the moment. I only express what is in our collective... [more](#)

Lyrical G, the hottest item on the Ugandan hip-hop scene commands revolutions. The mood music is suddenly different. It seems everyone... [more](#)

We have all the vital African music and entertainment links for Uganda, East Africa and Africa. [Click here](#)

NEW MP3S HERE

Most popular songs

1. Nubian U - You are mine
2. Blu 3 - Hitaji
3. Urban Life - Nothing compares
4. Rocky Giant - Gwa Baras
5. Kamese tambula - Survivor
6. Luke N - Baine Orugambo
7. Niky Nola - Softly
8. Keith Ministries - Rejoice
9. Snooty Fredo - Yandibadde gwe
10. Chameleone - Jamila

Merry Christmas from and Happy New Year from
www.musicuganda.com

Remembering Tito Murwanga

Kasozzi's latest video

Shadrack of Platinum Ent.

Popstars concert gallery

Where to go this Christmas

Showbiz website review

Aidat's silent beauty

AY, Bush baby, Blu*3 & Kado

Luke N: Baine Orugambo

The Silk Lounge

93.3 Monitor FM
Links of the day
www.sc-villa.com

Search

Musicians | Events | Listen | Lyrics | Deejays | Videos | Photo Galleries | Services | Mobile Discos | Ringtones | Radio | Television | Columnists | Forum | Chat Room | Wallpaper | Music Schools | Choirs | Instruments | Studio | Dancers | Organisations | Bands | Places | Reviews | Links | Guest Book | About Us | Contact Us | FAQ | News

If there is something you still cant find, try our Advanced Search

Visit our Chat Room
Traditional Instruments

Add your profile and let the whole world know about you and your music
Ugandan Hip-hop music: what is it's future and background
Our Columnists: Read the thoughts and ideas of our weekly columnists.

Immagine 6. Home page del sito www.musicuganda.com.¹⁸ Ultimo accesso gennaio 2006.

Questo sito è una vetrina per tutto ciò che si muove in ambito musicale, e uno spazio in cui è possibile ascoltare musica, vedere video, scaricare testi di canzoni o poster di cantanti. Il menu sulla destra invia a spazi dedicati a musicisti, DJ, eventi, suonerie telefoniche, programmi televisivi e radiofonici. Un apposito link introduce alla pagina in cui ci si può iscrivere inserendo il proprio curriculum e musiche scaricabili.

L'elenco dei musicisti è diviso in artisti individuali, gruppi, cori e musicisti tradizionali. Nella pagina dedicata a questi ultimi, non molti per la verità, è citato il gruppo Aboluganda Kwagalana, tra i cui membri compare Mr. Ssempeke. Ssempeke è uno dei musicisti che negli anni '60 insegnò a Gerhard Kubik l'uso dello xilofono: musicista di corte, collaboratore del National Museum e del National Theatre, ha tenuto stage anche in Europa. Possiamo considerarlo un monumento della tradizione musicale ganda. È interessante vedere come il gruppo si proponga per concerti, ma anche per la composizione di 'traditional jingles' per la pubblicità di nuovi prodotti. Gli artisti individuali e i gruppi sono definiti attraverso i generi musicali.

¹⁸ Il sito è stato assorbito dal nuovo <https://www.musicinafrica.net/> (ultimo accesso luglio 2020). Sia i generi sia gli artisti sono in parte cambiati.

www.musicuganda.com Uganda's leading Music and Entertainment Website

Individual Artists

Welcome to our "Individual artistes" page. Featured here are Uganda's music solo artists in all their diversity in alphabetical order

ARTIST	GENRE
Bbaale Aloysius	Sukusa, Salsa
Beatrix	RnB
Bebe Cool	Ragga
Bella	Contemporary Ugandan
Benon	RnB
Blackman Uncle Rich	Contemporary Ugandan
Bob King	Ragga
Bobi Wine	Ragga
Bush Baby	RnB
Buti Knight	Hip-hop/RnB
Chameleon	African Pop
Chance Nalubega	Contemporary Ugandan
Crean Ray	Gospel/Hip-hop
Cyrus	Contemporary Ugandan
Daudy	Gospel/R&B
Diamond Oscar	Contemporary Ugandan
Derique BC	Hip-hop/Gospel
Doug B	Hip-hop

Immagine 7. Lista degli artisti presenti nel sito www.musicuganda.com.¹⁹ Ultimo accesso gennaio 2006.

I più largamente rappresentati sono 'contemporary ugandan', seguito dall'hip hop e dal ragga. A una certa distanza gospel, R&B, traditional e altro. Contemporary ugandan è una sorta di pop centroafricano nelle lingue ugandesi.

La canzone 'Baine Orugambo' di Luke N è per esempio in Runyoro e parla dei complessi rapporti interetnici nella parte meridionale dell'Uganda. 'Baine Orugambo' nel gennaio 2005 era in testa alle classifiche Mp3.

Esempio Audio 6

<http://dl.cini.it/files/original/f5d6624f11feeb4fc6298cbc9ac1abf8.mp4>

Estratto da Baine Orugambo di Luke N., traccia Mp3 accessibile dal sito www.musicuganda.com.²⁰ Ultimo accesso gennaio 2006.

Anche questa canzone è un esempio di come, nella maggioranza dei casi, le canzoni africane sono impegnate, come si diceva in Italia negli anni '70. Sono, ovvero, dedicate a scottanti temi politici e sociali, o sono a contenuto religioso.

¹⁹ Il sito è stato assorbito dal nuovo <https://www.musicinafrica.net/> (ultimo accesso luglio 2020). Sia i generi sia gli artisti sono in parte cambiati.

²⁰ Idem.

Non mi soffermerò su questo tema; è solo interessante notare che (come è già successo per tanta musica afroamericana) la nostra cultura europea è indotta ad attribuire genericamente un carattere allegro e spensierato alle produzioni dell’Africa contemporanea. Un atteggiamento che deriva da profonde differenze nell’abbinamento tra musica ed emotività non ancora sufficientemente studiate.

In musicUganda.com tra i musicisti ‘traditional’ figurano anche Peter Cooke, l’etnomusicologo britannico, in quanto curatore di un CD di musica sogha e Geoffrey Oryema, l’unico musicista ugandese ad aver inciso per la Real World. Il CD *Exile*²¹ è prodotto da Peter Gabriel con la collaborazione di Brian Eno. Come spesso succede nella World Music degli anni ’90, l’incontro tra i musicisti avviene in parte ‘a casa’ dell’uno e in parte ‘a casa’ dell’altro. In ‘Piny Runa voko’ Oryema si accompagna con l’arpa arcuata cantando nella sua lingua. Gli interventi di Brian Eno con le sue apparecchiature elettroniche arricchiscono enormemente il sound in questo brano ricco di effetti di sovraincisioni e spazializzazioni della versatile voce del cantante ugandese, con un gusto interno ai linguaggi musicali rock e pop degli anni Novanta.

Esempio Audio 7

<http://dl.cini.it/files/original/b6762fc9a3f221150a9fb0fc05abd086.mp4>

Estratto da Piny Runa voko di Geoffrey Oryema. Exile, Real World (CD) 1990, tr. 1.

Ugualmente curata è Land of Anaha, una ballad in forma strofa-ritornello, parzialmente in inglese, accompagnata dagli arpeggi di una chitarra acustica in primo piano, in cui la voce di Oryema ha toni caldi e gravi. Gabriel canta in background.

Esempio Audio 8

<http://dl.cini.it/files/original/5724cb3d48b63f9eb0d26ef0f53c24b6.mp4>

Estratto da Land of Anaha di Geoffrey Oryema. Exile, Real World (CD), 1990, tr. 2

Il termine ‘world music’ è comparso nel variegato scenario musicale ugandese in un festival organizzato nel 2003 a Kampala dall’Alliance Française, con la partecipazione di gruppi locali e stranieri. In ‘musicUganda.com’ c’è un breve reportage della manifestazione a cui ha partecipato Omwana We Nsenene Ssewanyana con il gruppo Percussion Discussion Africa.

A Kampala nel 2003 ho visto provare il gruppo di Ssewanyana, ex percussionista di una popolare orchestra di musica da ballo (dance-hall), gli Afrigo Band, e ho letto alcuni articoli su di lui nei quotidiani locali, in cui ci si felicitava di poter sentire in chiave moderna il suono dei ‘veri’ tamburi tradizionali. I Percussion

²¹ Si veda Oryema (1990).

Discussion Africa, oltre ai tamburi, suonano anche molti strumenti tradizionali insieme alle chitarre e il sax. Il gruppo ha inciso il CD *Omubala* in Inghilterra.²² È una raccolta di brani in differenti lingue ugandesi:

- traccia 1 – ‘Omubala’, luganda;
- traccia 2 – ‘Zamberi’, inglese;
- traccia 3 – ‘Buzaawa’, luganda;
- traccia 4 – ‘Bus Nakyelewa’, busogha;
- traccia 5 – ‘Layaye’, tesò;
- traccia 6 – ‘Kisomabwire’, runyoro;
- traccia 7 – ‘Angelina’, luganda;
- traccia 8 – ‘Etooke’, luganda;
- traccia 9 – ‘Ensi Eno’, luganda;
- traccia 10 – ‘Saalu’, lukonzo;
- traccia 11 – ‘Wild Africa’, strumentale;
- traccia 12 – ‘Twabalamusa’, luganda.

L'operazione richiama quella dei balletti nazionali che un po' dovunque in Africa sorsero dopo l'indipendenza, e il cui repertorio era una mescolanza di danze e musiche provenienti da tutte le popolazioni conviventi nei nuovi stati. In quel caso l'intento era di costruzione di un'identità nazionale, in questo è invece di riaffermare l'esistenza di una tradizione, un po' come avviene periodicamente in Europa con il revival del folklore: 'preserve your culture and traditions, for then you will be noticed in society, admired and respected because you have roots'.²³

È un'affermazione di Ssewanyana tratta da una presentazione in Internet del CD. Nello stesso sito si dice che la traccia di chiusura, 'Twabalamusa', è stata in testa alle classifiche dei brani africani più scaricati nel 2004, nel sito 'www.mp3.com'.

Omubala è un disco eterogeneo nelle intenzioni, anche se la continuità tra le tracce è assicurata dai tamburi del leader e dalla voce del cantante ed ex attore Michael Musoke. A titolo d'esempio 'Bus Nakyelewa', in lingua sogha, ha una caratterizzazione più tradizionale grazie alla presenza del flauto *akalere* e della fidula monocorde *ndingi*.

²² Si veda Percussion Discussion Africa (1998). Alcune informazioni sono prese anche dal sito <https://www.musicinafrica.net/directory/percussion-discussion-africa>, 15/1/2005.

²³ <http://members.aol.com/farwidemusic> pagina web purtroppo non più esistente (luglio 2020).

Esempio Audio 9

<http://dl.cini.it/files/original/bb86bcaefe14248071abc9e768da8e93.mp4>

Estratto da Twabalamusa di Percussion Discussion Africa. Omulaba, Far & Wide Music (CD), 1998, tr. 12

‘Saalu’, canzone in lingua konzo, è invece accompagnata da due chitarre. Questa canzone ha un curioso andamento armonico. La prima parte si basa sul diffusissimo giro I - V - IV - V (Sol-Re-Do-Re), con la cadenza sospesa a fine frase che sanziona la ciclicità della forma.

Esempio Audio 10

<http://dl.cini.it/files/original/c983a5a38dede80e88424138060c0abb.mp4>

Estratto 1 da Saalu di Percussion Discussion Africa. Omulaba, Far & Wide Music (CD), 1998, tr. 10

Nella seconda parte l'accordo di tonica scompare lasciando una successione alternata di accordi di sottodominante e dominante (Do-Re) che, a lungo andare, suonano come tonica e sopratonica maggiore di una nuova tonalità, Do. Non essendoci però una vera modulazione, la nota Fa, quarto grado della nuova tonalità, continua ad essere alterata come nella tonalità di Sol, creando qui la sensazione di essere in modo lidio. Pur se è insensato fare qualunque paragone, vorrei ricordare quanto sia frequente l'armonizzazione dei brani con la quarta aumentata attraverso la successione di tonica e sopratonica maggiore (come avveniva per esempio nella riproposta di brani del centro e sud Italia nel periodo del folk revival degli anni Settanta).

Esempio Audio 11

<http://dl.cini.it/files/original/85986c0ad5f3058fd9c4189179d355e3.mp4>

Estratto 2 da Saalu di Percussion Discussion Africa. Omulaba, Far & Wide Music (CD), 1998, tr. 10

Globalismi, localismi e panaffricanismo

‘And with my kind of music, Uganda does have a chance of getting a nomination at ceremonies like the Kora Awards’.²⁴

È ancora una frase di Sewanyana. Da ormai diversi anni i musicisti africani, da sempre interessati come tutti al palcoscenico globale, possono e vogliono puntare

²⁴ <http://members.aol.com/farwidemusic> pagina web purtroppo non più esistente (luglio 2020).

al nuovo palcoscenico panafricano.

Il Kora Awards (che prende il nome dalla celebre arpa-liuto malinke) è un premio istituito nel 1995 per definire annualmente quali siano i migliori musicisti africani. Le nomination delle varie nazioni vengono vagliate da una giuria che definisce i migliori a livello regionale (Africa Occidentale, Centrale, Orientale e Meridionale) e i migliori in assoluto. Nel 2004 sono stati premiati il congolese Werra Son e la sudafricana Thandiswa Mazwai, mentre Salif Keita ha ricevuto un premio alla carriera.

In Africa il delicatissimo equilibrio tra i particolarismi locali e l'esigenza di mantenere in piedi nazioni nate per imposizione coloniale deve fare da tempo i conti con l'esigenza di alleanze sovranazionali, che possano consentire al vecchissimo continente di mantenere un posto nello scenario mondiale, senza 'deglobalizzarsi', per usare la terminologia di Hannerz su cui ci siamo soffermati nell'introduzione. Il panafricanismo e l'unione degli stati africani sono insieme esigenza e utopia.

A livello musicale, l'ideale di un'unità e identità africana è sentito soprattutto dai musicisti maggiormente esposti al confronto con il resto del mondo. Un esempio è tutta la generazione anni '70 dei geni migranti verso Parigi o altre capitali europee come Francis Bebey, Manu Dibango o Fela Kuti, solo per citarne alcuni. L'ultimo disco di Ray Lema (2004) è tutto per pianoforte solo.

'J'amerais, par ces courtes pièces, vous offrir des paysages afin que chacun, dans l'intimité de son coeur, puisse chanter les mots d'un nouveau rêve universel dans lequel l'Afrique s'intégrerait harmonieusement'. Ray Lema, 2004 *Mizila*, ONE DROP (CD), 1DROP01

È il programma dell'eccentrico congolese che in Europa e nel mondo ha provato a coniugare la musica del suo paese con le più diverse tradizioni. Il pianoforte, nel nuovo stile che definirei impressionista di certi jazzisti, è chiamato a creare un ponte, uno dei tanti sogni di integrazione e armonia tra gli africani e l'Africa, e tra l'Africa e il resto del mondo. 'Virunga' è dedicata a un luogo nel Congo orientale. Un tempo paradiso terrestre è da anni spossato dalla guerra e dalla fame.

Esempio Audio 12

<http://dl.cini.it/files/original/2bb8180ed6773a2c81deb944a13399c5.mp4>

Estratto da Virunga di Ray Lema, Mizica, One Drop/Nocturne, (CD), 2004, tr. 8.

Ma il grandangolo panafricanista è anche giovanile.

Un DJ, Joel Isabirye, nato in Sierra Leone e laureatosi in Uganda presso

l'Università di Makerere, ha creato nei primi anni 2000 un sito, 'www.C4africa.com', per offrire un servizio di informazione e riflessione sulla musica. Interessante, per esempio, il settore dedicato alla legislazione. La legge sul Copyright è stata varata in Uganda solo nel 2004. Un'occhiata al menu disponibile nel gennaio 2005 è sufficiente per comprendere come il sito puntasse ad utenti da world wide web, ugandesi sì, ma con una sensibilità verso l'apertura al mondo, in particolare il mondo africano e in generale quello nero.

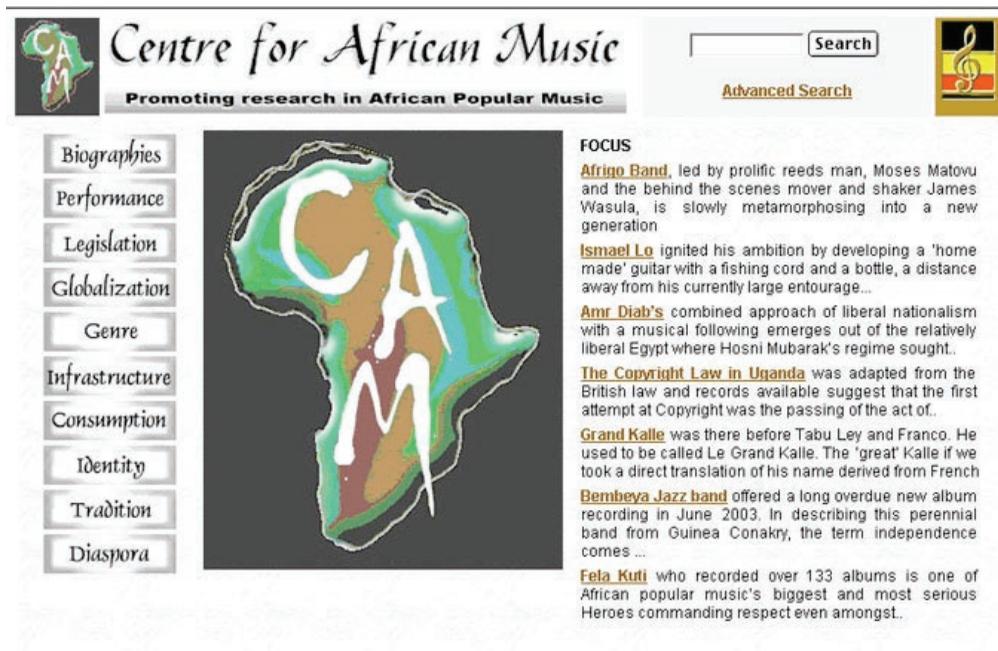


Immagine 8. Home page del sito web del Centre for African Music. Ultimo accesso gennaio 2006.

La pagina della 'globalization' metteva in guardia contro i rischi dell'omologazione, quella della 'consumption' contro quelli della perdita delle memorie tradizionali. Pagine specifiche erano dedicate alla 'tradition' come all' 'identity'. Le biografie e i generi erano selezionati con spirito panafricanista, con la finalità di inserire l'Uganda (rappresentata, tra i generi, dal *kadongo kamu*) nella grande corrente creativa del continente. Ma, come si può vedere nell'Immagine 8, c'era anche un pulsante 'diaspora' per introdurre alle musiche afroamericane e all'immensa influenza che il continente ha giocato, direttamente o indirettamente, nella storia della musica mondiale.

Epilogo: distretto di Bwera, Uganda (ai confini con il Congo), agosto 2004

Dopo l'exkursus che ci ha portato da situazioni di prevalente interesse etnomusicologico (villaggi, strumenti antichi, contatti diretti) a situazioni più interessanti per i popular music studies (contesti urbani, teatri, circuiti commerciali, internet), con il quale ho cercato di dimostrare come la dialettica tra i due sistemi sia inevitabile, vorrei chiudere con un ultimo caso 'locale'. Durante un incontro con l'antropologa Cecilia Pennacini, Florina, un'ex suora di butembo, diventata *embandwa* (medium e terapeuta) in un villaggio del Ruwenzori, organizza un *kubandwa*, ovvero un rituale tradizionale.

Tamburi e sonagli sacri accompagnano i canti durante la possessione da parte degli spiriti ancestrali della montagna. Un registratore con audio-cassetta di musica in stile *soukous* accompagna l'arrivo degli spiriti nuovi dei catechisti. Poco dopo la festa si sposta all'aperto dove è pronto lo xilofono *endara*, lo strumento più amato, simbolo dell'identità collettiva dei banande come dei bakonzo.

Negli anni successivi ho avuto modo anche io di conoscere questa medium e osservare la spregiudicata teatralità con la quale è in grado di coniugare i segni della tradizione e della modernità verso l'unico obiettivo di tenere in vita e ampliare gli spazi della antica religione locale. Penso che per comprendere realtà come queste, che fanno sempre più parte della contemporaneità e dunque delle nostre vite in Africa come altrove, ci sia bisogno più che mai di affinare i nostri strumenti scientifici, sia quelli dell'osservazione minuta, sia quelli dello sguardo panoramico su larghissima scala.

Bibliografia

AROM, Simha

2003 "L'albero che nascondeva la foresta". Principi metrici e ritmici in Africa Centrale', *Lares*, LXIX, 2: 371-390.

HANNERZ, Ulf

2001 *La diversità culturale*, Il Mulino, Bologna (ed.or. 1996, *Transnational Connections. Culture, People, Places*, Routledge, London – New York).

LÉVI-STRAUSS, Claude

1984 *Lo sguardo da lontano*, Einaudi, Torino, (ed.or. 1983, *Le regard éloigné*, Plon, Paris).

LOMAX, Alan

1976 *Cantometrics. A Method in Musical Anthropology*, University of California Press, Berkeley.

MARCUS, Greil

2001 *Bob Dylan. La repubblica invisibile*, Arcana, Padova (ed.or. 1997 *Invisible Republic. Bob Dylan's Basement Tapes*, Henry Holt and Company, New York).

MARTIN, Denis-Constant

2003 'Le 'musiche del mondo'. Immaginari contraddittori della globalizzazione', *EM – Rivista degli Archivi di Etnomusicologia dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia*, Nuova Serie 1: 21-47.

NIMPAGARITSE, Innocent

1986 *Le langage des musiciens Negro-Africains d'expression Française: étude d'un corpus*, Tesi di laurea inedita, Università del Burundi, Bujumbura.

KUBIK, Gerhard

1994 *Theory of African Music*, vol.1, Florian Noetzel, Wilhelmshaven.

TAGG, Philip

1994 *La popular music. Da Kojak al Rave*, a cura di Roberto Agostini e Luca Marconi, CLUEB, Bologna.

Discografia

LEMA, Ray (Raymond Lema A'nsi Nzinga)

2004 *Mizica*, CD One Drop/Nocturne.

ORYEMA, Geoffrey

1990 *Exile*, Real World, CDRW14.

PERCUSSION DISCUSSION AFRICA

1998 *Omubala*, Far & Wide Music (CD).

ZAO (Casimir Zao Zoba)

1992 *Borday*, CD 513 457-2.

Filmografia

KUBIK, Gerhard

1995 *African Guitar. Solo Fingerstyle Guitar Music, Composers and Performers of Congo/zaire, Uganda, Central African Republic, Malawi, Namibia and Zambia, Audio-Visual field recordings 1966-1993 by Gerhard Kubik*, 60 min, Stefan Grossman, New Jersey.

Sui limiti del concetto di folklore musicale: la musica per i Gigli di Nola

Giovanni Giuriati

A Nola si svolge, nel mese di giugno, la celebre festa dei Gigli che richiama, in onore del patrono di Nola, S. Paolino, molte decine di migliaia di persone. La festa, che si celebra almeno a partire dagli inizi del XVI secolo, periodo al quale risalgono le prime testimonianze scritte conosciute, consiste nella processione di otto Gigli, macchine di legno decorate con cartapesta alte fino a 25 metri, a cui si aggiunge la Barca. I Gigli e la Barca sfilano lungo le vie della città per tutta la giornata fino a notte fonda secondo un percorso prestabilito che parte e giunge alla piazza del Duomo. La partecipazione della folla alla festa è molto viva e sentita ancor oggi, come si può evincere anche da un breve estratto filmato tratto da un documentario realizzato per il Museo etnomusicale dei Gigli di Nola nel 2002.¹

Esempio Video 1

<http://dl.cini.it/files/original/e0b3e73f723c5a5564ba79c6167c3b66.mp4>

Da: La ballata dei Gigli di Nola di Andrea Palladino e Giacomo Giri, Extramoenia, 2002

¹ Il filmato in DVD, *La ballata dei Gigli di Nola 2002*, di Andrea Palladino e Giacomo Giri, è prodotto dalla Associazione Extramoenia a sostegno del Museo etnomusicale dei Gigli di Nola.

Così descrive i Gigli Franco Manganelli:

I 'Gigli' sono delle macchine alte circa 25 metri, aventi forma piramidale, le quali vengono portate, a spalla d'uomo, in processione nella domenica successiva al 22 giugno, giorno della festività di S. Paolino. Il materiale usato è il legno d'abete, pioppo e castagno. Su un plinto quadrangolare è fissato un prisma, anch'esso quadrangolare, ma più piccolo. Sul prisma si eleva una struttura a forma di piramide triangolare che si sviluppa intorno ad un palo centrale, detto 'borda'. Questa è costituita da quattro parti bullonate con grossi chiodi e perni. All'altezza di due metri si costruisce un sedile per la banda musicale. Nella base si pongono anche delle barre in legno che serviranno ai portatori, circa 120, per sollevare il 'Giglio'. Sull'ossatura lignea è applicata l'addobbatura, ossia un rivestimento in cartapesta costituito da cinque pezzi. Sulla cima dell'obelisco, infine, è collocata una statua sacra od una croce. Si tenga presente che ogni 'macchina' non rivestita pesa circa 20 quintali, l'addobbo altrettanti (Manganelli 1994: 19).



Immagine 1. Giglio in Piazza Duomo – inizi anni Sessanta (Archivio Museo Etnomusicale dei Gigli di Nola).

Agli otto Gigli si aggiunge la Barca: 'anch'essa trasportata a spalle, sulla quale si notano una statua di S. Paolino e, con in mano una sciabola sguainata, un moro ingualdrappato, denominato 'turco'. La presenza della barca si collega al ritorno del vescovo Paolino dall'Africa, scortato dai soldati del re dei barbari' (Manganelli 1994: 19). All'origine della festa c'è infatti il mito del ritorno dall'Africa di S. Paolino, vescovo di Nola che si ritiene sia vissuto nel V secolo e che, dopo essersi offerto prigioniero ai Vandali in cambio del figlio di una vedova che gli chiedeva aiuto, fu liberato dal loro re e fece ritorno a Nola assieme a tanti concittadini liberati, per sua intercessione, dalla schiavitù.²



Immagine 2. Barca della Festa 2005 (foto G. Giuriati).

² Il mito si basa su avvenimenti riportati dall'abate Ferraro nel suo *De cemeterio nolano* (1644) e da lui attribuiti ad un racconto di Papa Gregorio I. Per una descrizione del mito delle origini della festa, cfr., tra gli altri, Manganelli (1973).

Al di là del mito cristiano, nel quale la festa è oggi solidamente inscritta, i demologi ritengono che la festa dei Gigli, come altre analoghe in Italia (si pensi ai Ceri di Gubbio) e in Europa, possa essere ricollegata all'antico culto degli alberi delle culture agrarie del Mediterraneo. Senza qui entrare nel merito di una questione sulla quale esiste un'ampia letteratura antropologica, a partire dal *Ramo d'oro* di Frazer (1922) e che esula dagli scopi del presente lavoro, vorrei solo citare quanto scrive Paolo Toschi nel suo *Origini del teatro italiano* a proposito del culto degli alberi, collocandolo nell'ambito dei 'riti propiziatori primaverili':

[...] l'albero o il ramo d'albero nel quale la mentalità delle popolazioni primitive e rustiche vedeva l'essenza e il simbolo del potere germinativo e produttivo. Esso è in tutto e per tutto – ci sia permessa l'immagine – l'equivalente vegetale del phallus. [...] Con ciò esplicitamente intendevano recare il segno della rinnovata fecondità della Natura, che avrebbe a sua volta procurato ai singoli e alla comunità l'abbondanza e la fortuna (Toschi 1976: 453-454).

A conferma di tale interpretazione dell'origine di feste primaverili nelle quali vengono portati in processione alberi, rami, pali, o impalcature verticali svettanti verso l'alto, potrebbero essere addotte anche le descrizioni delle più antiche cronache della festa dei Gigli secondo le quali S. Paolino sarebbe stato festeggiato con fasci di fiori. Scrive, a questo proposito De Simone riassumendo le testimonianze storiche sulla festa pervenuteci a partire dal XVI secolo: 'Che sia evidente la derivazione degli odierni 'Gigli' da antichi 'cerei' (grossi ceri adorni di fiori e grano) e da 'mai' (macchine piramidali agghindate di garofani) ci sembra ovvio, essendo ciò testimoniato anche da vari storici nel corso dei secoli' (De Simone 1974: 46).

Ad ogni modo, per i nolani la festa dei Gigli è indissolubilmente legata al culto di S. Paolino e ha un forte carattere devozionale, tanto da far loro ritenere che sia proprio questo aspetto a distinguere la festa di Nola da altre analoghe che si tengono in zone limitrofe, caratterizzate, a loro dire, da un minore fervore religioso.

A Nola i Gigli vengono attualmente manovrati da squadre composte da numerosi portatori (fino a centoventi uomini) dette 'paranze', vere e proprie associazioni che si incaricano di condurre queste alte macchine in processione. Le paranze più importanti hanno un'attività che li impegna in più periodi dell'anno, in quanto partecipano anche ad analoghe processioni nel circondario, come, ad esempio nel rione Barra di Napoli o a Brusciano.³ A guidare questo nutrito gruppo di uomini è

³ Oggi alcune delle paranze più organizzate e importanti hanno anche un proprio sito internet che fornisce informazioni sull'associazione, sugli impegni più recenti e prossimi della paranza e anche, più in generale, sulla festa dei Gigli. Non è possibile fornire indicazioni puntuali su questi siti, dato che sono in continuo divenire e cambiano spesso "indirizzo". Merita tuttavia sottolineare come sia fortemente presente anche l'aspetto musicale con registrazioni delle canzoni usate nella festa dell'anno in corso e di quelle degli anni precedenti, risalendo anche nel tempo fino agli anni Ottanta.

un capo-paranza, assistito da alcuni ‘caporali’ che lo aiutano ad impartire gli ordini e a coordinare i movimenti collettivi dei portatori. È il capo-paranza, con fischiello e microfono, a scandire i comandi che consentono di muovere il pesante Giglio e a fargli compiere le diverse evoluzioni previste lungo il percorso della processione. Ed è sempre lui a fornire indicazioni ai musicisti durante la processione, affinché eseguano musiche adatte ai diversi momenti e situazioni della festa.

I Gigli erano anticamente – e sono ancora – caratterizzati dall’associazione con delle corporazioni artigiane, che, nel mito, si ritiene siano quelle andate ad accogliere S. Paolino al suo trionfale ritorno a Nola. Oggi questo legame tra corporazioni artigiane e Giglio si è molto affievolito, tanto da rimanere puramente nominale.⁴ Attualmente, ciascun Giglio è affidato ogni anno dal Comune di Nola a un diverso Maestro di festa che viene incaricato, la sera stessa della fine della festa di un determinato anno, di organizzare tutti gli aspetti legati alla processione di uno dei Gigli per tutto l’anno seguente fino alla successiva occasione festiva: la paranza dei portatori, la decorazione, le nuove canzoni, i vari momenti pubblici come la ‘bandiera’ (il passaggio delle consegne tra il Maestro di festa precedente e quello nuovo), la questua con relativa cena, gli intrattenimenti davanti al Giglio la settimana precedente alla festa, i cantanti, i musicisti, l’amplificazione da collocare sul Giglio.⁵

Come si può notare da questa sommaria descrizione, tra i compiti del Maestro di festa, durante tutta la processione e nei giorni e mesi che la precedono, un ruolo fondamentale è svolto dalla musica. Pur tenendo presente la complessità di motivi antropologici, religiosi, sociali ed anche economici che si intrecciano nello svolgersi di questa festa, questo mio scritto si concentrerà dunque sull’aspetto musicale, particolarmente degno di nota per alcune peculiarità che contraddistinguono la presenza di suoni, canzoni e musiche strumentali lungo tutto il corso della celebrazione festiva.

Conoscevo fin da quando ero studente universitario la Festa dei Gigli, grazie, fra l’altro, ad alcuni documentari, spesso proiettati nelle rassegne di antropologia

⁴ Gli otto Gigli sono tradizionalmente associati alle seguenti corporazioni artigiane: Ortolano, Salumiere, Bettoliere, Panettiere, Beccaio, Calzolaio, Fabbro, Sarto, a cui va aggiunta la Barca che non ha particolari legami con corporazioni artigiane. Attualmente, il labile filo che lega Gigli e corporazioni ha come traccia, puramente nominale, la presenza di un esponente del mestiere, ad esempio di un panettiere nel gruppo raccolto attorno al Maestro di festa che firma assieme a lui la proposta per allestire il Giglio corrispondente (Giglio del panettiere).

⁵ Non è questa la sede per un’etnografia della festa dei Gigli, peraltro di estrema complessità. Purtroppo, manca fino ad oggi una descrizione ed un’analisi antropologica di questa festa, alla quale rinviare il lettore. Esistono, tuttavia, delle fonti, soprattutto di origine locale alle quali riferirsi. Si possono citare, senza nessuna pretesa di completezza, per eventuali approfondimenti: Battista (1973), Manganelli (1973), Avella (1989).

visiva italiana,⁶ ma non me ne ero mai occupato direttamente fino a quando nel 2002 Felice Ceparano, presidente del locale Museo etnomusicale 'I Gigli di Nola', mi invitò a far parte del comitato scientifico del Museo.⁷

È dunque a partire da quel momento che sono venuto a contatto con la festa dei Gigli e la sua musica, e ho iniziato una ricerca ancora in embrione che prende le mosse dal ruolo che può svolgere il museo nell'ambito della documentazione e della promozione della festa, ed in particolare delle musiche per i Gigli.

Pur se in questa sede non è possibile affrontare tali questioni, ritengo opportuno trattare brevemente due aspetti che, anche ad un primo approccio, appaiono evidenti e pertinenti al dibattito che si sta svolgendo in questo Seminario veneziano riguardo ai rapporti tra etnomusicologia e studi di popular music:

1. la natura della musica per i Gigli, del tutto peculiare nel quadro delle musiche popolari italiane e in particolare dell'area napoletano-campana;
2. la questione della candidatura dei Gigli quale patrimonio intangibile dell'umanità da parte dell'Unesco e alcune paradossali riflessioni scaturite da questa operazione.

La musica per i Gigli

La scelta di trattare della musica in rapporto ai Gigli non è puramente contingente e dettata dal mio interesse personale. La musica costituisce un elemento fondamentale ed un tessuto connettivo della festa e, non a caso, il Museo dei Gigli di Nola ha voluto denominarsi 'etnomusicale'. Una testimonianza ottocentesca del ruolo centrale che già allora rivestiva la musica nella festa ci viene da Gregorovius:

Appena entrato in città fui colpito da uno spettacolo mai visto prima d'allora. Vidi retta da facchini, un'altissima torre, rivestita di oro scintillante, di argento e di rosso; era alta cinque

⁶ Tra questi si possono segnalare *La Festa Felice* di Gabriele Palmieri, RAI, 1980, e *I Gigli di Nola* di Lorenzo Gigliotti, realizzato da Video/Italia per il Ministero dei Beni Culturali nel 1990, nell'ambito di una serie intitolata 'Il Folklore – un bene culturale vivo', del cui Comitato scientifico faceva parte Diego Carpitella.

⁷ Il Museo etnomusicale dei Gigli di Nola, costituitosi nel 2001, ha un'attività di documentazione e promozione dei diversi aspetti della festa dei Gigli, in particolare per ciò che riguarda la musica. Il museo custodisce, e continua ad incrementare, una importante collezione di dischi, registrazioni, fotografie, materiali audiovisivi, spartiti musicali relativi alle musiche della festa dei Gigli. Il Museo è attivo anche sul versante della promozione della musica della festa attraverso premi e interventi nelle scuole.

piani, elevata su colonne, adorne di fregi, nicchie, archi e figure, guarnita ai due lati da bandierine colorate e ricoperte da carta dorata e di coperte rosse e variopinte. [...] Era un agitarsi, uno sventolare continuo, dato che la torre oscillava di qua e di là sulle spalle di circa trenta portatori. Nel piano più basso sedevano ragazze incoronate di fiori, al centro un coro di musicanti con trombe, timpani, triangoli e cornette che eseguivano una musica assordante ... Anche da un altro lato giungeva una musica rimbombante e vidi, sorgere sopra le case, un'altra torre, poi un'altra ancora (Gregorovius, cit. in Avella 1989: 35).

Almeno fin dall'Ottocento, dunque, la musica 'assordante' connotava la festa dei Gigli, così come avviene ancora oggi. Ad ulteriore – e metodologicamente più solida – conferma del ruolo fondamentale che la musica svolge nella festa dei Gigli si può citare anche Roberto De Simone, intervistato da Giuliana Gargiulo:

L'aspetto dominante della festa è quello coreutico della musica, ed il motivo c'è. Trasportare sulle spalle uno di quei colossi che sembrano sfidare il cielo prevede un'organizzazione ritmica che consenta ai trasportatori di muoversi secondo un progetto preciso. Il Giglio si alza, cammina e corre in seguito agli ordini dati con un fischiello dal capoparanza: 'Cuonce, cuonce ... Ghiattatelo'. I comandi vengono fortemente accentuati, scanditi e cadenzati dalla banda musicale sistemata sul Giglio stesso. Tutti i portatori, che sono centoventi per ciascun Giglio, devono muoversi in sintonia sul ritmo della musica. Ciascun Giglio ha la sua banda, la sua musica, il suo ritmo di movimento. Questa singolare individualità di ciascun Giglio fa capire come, anche nei tempi antichi, la parte importante del Giglio fosse costituita dall'aspetto ritmico-musicale che consentiva ai portatori un unico andamento su un unico binario ritmico. La festa è sonora, caotica ed assordante, perciò per guidare i Gigli occorre un comando forte e sonoro, che viene impartito dalla banda (Gargiulo 1994: 46).

Prendendo le mosse da questa citazione di De Simone, che mette chiaramente a fuoco il ruolo fondamentale della musica nella festa dei Gigli, si possono considerare più in dettaglio alcuni aspetti del rapporto tra musica e festa a Nola.

Disposizione dei musicisti

Senza risalire troppo indietro con la storia (questa è per me una ricerca tutta da compiere) si sa che, almeno a partire dal 1840⁸ i Gigli erano accompagnati da fanfare di strumenti a fiato dislocate SUL Giglio (dunque non davanti o dietro,

⁸ Avella riporta una descrizione di Carlo Augusto Mayer che, nel suo *Vita popolare a Napoli nell'età romantica*, pubblicato nel 1840, racconta che: '[...] sono portati in processione per le strade a passo accelerato, da uomini che camminano nascosti sotto tappeti, palchi di cinque piani e di venti piedi di altezza, riccamente dipinti e decorati, e ornati di fiori e bandiere. Nel piano più basso si vede una banda di musicisti che tra il giubilo generale lancia la strepitosa marcia' (Mayer, cit. in Avella 1989: 33).

ma sopra); cosa che rende ancora più gravoso il compito di chi deve sollevare e muovere il Giglio, ma che ha il vantaggio di una comunicazione molto efficace tra musicisti e portatori, proprio perché percepita da entrambi sul proprio stesso corpo. Si tratta di una modalità unica, a mia conoscenza, nell'ambito di molte feste nelle quali queste pesanti macchine vengono condotte in processione e che riveste un particolare interesse proprio per questo peculiare procedimento di comunicazione 'corporea' del suono. La presenza di una banda musicale che suona disponendosi sulla struttura del Giglio non va considerata solo come un valore 'ponderale' aggiunto all'offerta religiosa dei portatori nella loro devozione a S. Paolino, ma anche una del tutto particolare modalità di comunicazione sonora e di coordinamento cinesico-sonoro (o coreutico-musicale, come scrive De Simone nella citazione riportata più sopra).



Immagine 3. Un Giglio con paranza di portatori e fanfara negli anni Venti (Archivio Museo Etnomusicale dei Gigli di Nola).



Immagine 4. Fanfara sul Giglio del Sarto in processione negli anni Cinquanta (Archivio Museo etnomusicale dei Gigli di Nola).

L'organico strumentale

La presenza di fanfare ha dunque reso, fin da tempi remoti, la musica di questa festa diversa da quella contadina delle paranze di *tammorre* che è caratteristica dell'area vesuviana.⁹ Tali paranze sono costituite da un insieme di cantori che eseguono repertori tipici del mondo contadino dell'agro napoletano come *tammurriate*, *canti affigliola*, *fronne 'e limone* e utilizzano un organico strumentale basato su *tammorre*, e anche su altri strumenti con funzione ritmica come *putipù*, *triccheballacche*, lo stesso doppio flauto (De Simone 1979). Al contrario, l'organico strumentale impiegato per la festa dei Gigli rinvia ad una musica non più appartenente alla tradizione contadina arcaica, ma piuttosto a quella fascia da Carpitella definita

⁹ Tra queste si può ricordare la paranza d'O'Gnundo (che si è esibita a Venezia, alla Fondazione Cini nel settembre 2004 proprio grazie alla collaborazione con il Museo etnomusicale dei Gigli di Nola) di Somma Vesuviana.

popolaresca,¹⁰ associabile ai repertori artigiano-urbani delle bande. Al ruolo delle bande musicali non credo sia stata dedicata alcuna particolare attenzione negli studi etnomusicologici rivolti all'area campana, anche se si può riscontrare una rilevante presenza di complessi a fiato di diversa tipologia in molti contesti tradizionali. Basti pensare all'organico che accompagna le rappresentazioni della *Canzone di Zeza* nell'avellinese (De Simone 1977) o alle paranze di strumenti a fiato che affiancano i *fujenti* nelle questue preparatorie della processione della Madonna dell'Arco, o ancora la importante presenza delle bande musicali in occasione dello stesso pellegrinaggio al Santuario della Madonna dell'Arco di S. Anastasia per il Lunedì in Albis.

Oggi le fanfare di strumenti a fiato sono ancora presenti a Nola, anche se non sono più impiegate per suonare sopra il Giglio. Restano confinate in altri momenti meno cruciali, pur se importanti, come, ad esempio, durante la questua che il Maestro di Festa organizza una domenica tra marzo e maggio per iniziare a raccogliere fondi, o anche la sera prima della festa dei Gigli, quando le paranze si preparano visitando reciprocamente i Gigli, posizionati accanto alla residenza del Maestro di festa nel cosiddetto 'sabato dei comitati'. Queste fanfare, che suonano con parecchia foga ed energia, sono composte da sassofoni, trombe, tromboni, bombardini e dalla stessa tipologia di sezione ritmica che accompagna la musica sul Giglio, formata da rullante, grancassa e piatti.

Esempio Video 2

<http://dl.cini.it/files/original/b8573b97c6d21477df0e2fb0b60c77a1.mp4>

Questua del Giglio del Calzolaio, 25 aprile 2004 (Archivio Museo etnomusicale I Gigli di Nola).

A partire dagli anni Ottanta si è affermato un diverso organico strumentale che ha gradualmente sostituito le fanfare di strumenti a fiato,¹¹ e tale nuovo organico contribuisce a rendere la musica dei Gigli ancor più 'diversa' da quella ritenuta tradizionale del mondo contadino e, invece, accostabile sempre più alla popular

¹⁰ Scrive Carpitella nel 1973 a proposito dei diversi livelli di popolarità della musica italiana: 'La determinazione di un livello popolare e di un livello popolaresco entro i limiti del folklore musicale italiano (e in genere del folklore) non risponde ad un puro criterio stilistico o estetico, ma ad una realtà storico-culturale, una storia italiana regionale-cittadina, in cui il rapporto città-campagna, particolarmente dal XV sec. in poi, è andato sempre più divaricandosi dando luogo a un patrimonio culturale popolaresco-artigiano, e ad un patrimonio popolare, folklorico-contadino. Naturalmente questi due livelli non sono nettamente separati l'uno dall'altro, ma designano due tipi diversi di tradizione culturale' (Carpitella 1973: 42).

¹¹ Su questo processo di trasformazione dell'organico strumentale e della musica per i Gigli negli ultimi decenni è stato pubblicato proprio mentre stavo ultimando questo intervento un interessante libro a cura di Elisabetta Nappo, con interventi di ricercatori e di alcuni tra i più importanti esponenti delle 'divisioni musicali' oggi attive sui Gigli (Nappo, a cura, 2007).

music. Infatti, la musica sul Giglio è eseguita oggi da un complesso strumentale e vocale, definito 'divisione musicale' composto in genere da due cantanti, alcuni strumenti a fiato (tra cui il sassofono è strumento indispensabile e leader), una tastiera elettronica, chitarra elettrica e percussioni. In altre parole un organico molto simile a quello dei complessi che vengono abitualmente utilizzati per accompagnare i cantanti cosiddetti 'neomelodici' della moderna canzone napoletana e, più in generale, un gruppo strumentale tipicamente 'popular', senza alcun rapporto con gli organici tradizionali, se non per la presenza di una consistente sezione percussiva composta da piatti, grancassa e tamburi, la stessa in uso nelle bande.



Immagine 5. Giglio Ortolano 2005. Da sinistra: Pino Cesarano (sax e responsabile della divisione musicale), Tino Simonetti (voce), Pasquale Villani (voce) (foto: G. Giuriati).



Immagine 6. Giglio Salumiere 2005. Sax e responsabile della divisione musicale Luigi Giannino (foto: G. Giuriati).



Immagine 7. Giglio Panettiere 2006. Sax e responsabile della divisione musicale Franco Forino (foto: G. Giuriati).

Ciò che non cambia è la disposizione dei musicisti che erano e sono tutt'ora posizionati sul Giglio, oggi anche assieme ai loro pesanti altoparlanti e amplificatori alimentati da generatori di corrente elettrica, dato che il volume sonoro richiesto deve essere ai limiti dell'assordante, così come già era apparso chiaramente a Grevorovius nel 1853. Anche il compito di questi musicisti rimane lo stesso: eseguire musiche di intrattenimento, ma soprattutto accompagnare la paranza dei portatori nei loro spostamenti del Giglio in processione a partire dalla canzone per l'alzata (composta nuovamente ogni anno) e con ritmi che facilitino e coordinino la marcia dei portatori.

I repertori musicali

La peculiarità della musica per i Gigli non consiste dunque nell'organico strumentale, per quanto questo si possa ritenere 'eccentrico' rispetto a quelli previsti in feste tradizionali dell'area campana qual è quella dei Gigli a Nola. Eccentricità rispetto al largo spettro di organici strumentali presenti nei contesti di feste tradizionali, dalle *tammorre* alle bande musicali, e peculiarità data proprio dalla relazione tra un complesso strumentale 'popolar' e forte contesto folklorico nel quale ancora oggi è immersa la festa. Un'ipotesi di ricerca per comprendere questa peculiarità sta proprio nella forte connotazione 'urbana' di questa festa tradizionale per la quale si sono verificati processi di contaminazione e 'modernizzazione' legati a processi tipici di una cultura urbana, compresi quelli della presenza e diffusione di un'industria musicale e discografica locale che hanno sovrapposto ai processi di sviluppo tradizionali della festa quelli di un'industria discografica che richiedeva il rinnovamento degli organici strumentali per poter competere in un mercato locale discretamente ampio quale quello dell'area napoletana.

Ciò che è forse più peculiare della musica per la festa nolana è proprio il repertorio della musica per i Gigli. Peculiare sia rispetto a quelli delle aree limitrofe, sia anche in rapporto ad altre feste nelle quali vengono portate in processione macchine pesanti. I repertori hanno infatti caratteristiche particolari che proverò a esporre qui brevemente.

Canti composti ogni anno

Un primo aspetto importante da segnalare è che, molto più che in altri contesti folklorici limitrofi, è qui fondamentale l'aspetto compositivo. Di solito, nei contesti tradizionali, i canti legati a una determinata festa si ripetono con piccole variazioni ogni anno, secondo una 'stabilità' della norma tradizionale. A Nola, invece, si ritiene opportuno che ogni anno ciascun Giglio abbia dei nuovi canti da eseguire

durante la processione. Ai musicisti più celebri e importanti dell'area sono dunque commissionate le musiche per il nuovo anno che vengono presentate in 'anteprima' in occasione della questua che il Maestro di festa organizza per raccogliere fondi per il proprio Giglio in un periodo che va da marzo a maggio. Particolarmente importante è, in questo contesto, la composizione della 'canzone per l'alzata' che ha la funzione di accompagnare l'alzata da terra del Giglio da parte dei portatori. Ma assieme a questa canzone, che è ritenuta praticamente indispensabile in quanto funzionale al momento processionale, i musicisti producono una serie di canti che verranno eseguiti durante la processione del Giglio, nei momenti conviviali del gruppo riunito attorno a un determinato Giglio, e che vengono anche raccolti in un CD posto in vendita nelle settimane precedenti la festa. Il repertorio musicale di ciascun Giglio e di ciascuna paranza si rinnova dunque ogni anno, pur mantenendosi nell'ambito di un sistema di 'regole' musicali condivise. Si conoscono e ricordano diversi autori, celebrati per la loro abilità nel comporre musiche e testi dei canti per la festa. Anche in questo caso si tratta di una ricerca ancora tutta da compiere, che si intreccia con quella sugli sviluppi della canzone napoletana.

La canzone per l'alzata

Il canto più importante è quello detto 'dell'alzata' che viene eseguito quando i portatori devono alzare da terra il Giglio per muoversi nella processione spostando la pesantissima macchina. A causa del grande peso del Giglio, questa operazione di 'alzare' la macchina avviene con molta frequenza, dato che i portatori non possono sostenerne il peso troppo a lungo e devono spesso posarlo a terra. Inoltre, l'unico modo per correggere uno spostamento non preciso del Giglio è quello di posarlo e di ripartire con piccoli aggiustamenti successivi, dato il peso della macchina. Per coordinare questa azione di grande sforzo collettivo che coinvolge oltre un centinaio di uomini, è necessaria una musica che garantisca il sincronismo, che abbia il giusto ritmo e che contenga un 'segnale' ritmico efficace e decodificabile da tutti i portatori secondo i criteri della tradizione e che contribuisca a galvanizzarli in vista del loro notevole e ripetuto sforzo. Gli autori dei canti sono dunque quasi sempre e quasi tutti nolani proprio perché è più facile per loro interiorizzare questi criteri che sono fondamentali. Si dice infatti che la richiesta di comporre canti per l'alzata a pur autorevoli esperti della tradizione campana e musicisti non nolani non abbia prodotto i risultati sperati.

Proprio per la sua frequenza e importanza funzionale, il Maestro di festa richiede ai musicisti da lui ingaggiati di comporre una nuova canzone per l'alzata ogni anno, in modo da caratterizzare univocamente il proprio Giglio; la canzone per l'alzata viene a costituire un vero e proprio 'biglietto da visita' di ciascun Giglio.

Questa canzone ha, tradizionalmente, un ritmo incalzante ed è eseguita da due cantanti che si alternano. Il testo è generalmente celebrativo e fa riferimento alla devozione nei confronti di S. Paolino e alla passione per la Festa dei Gigli. Importante è, naturalmente, la chiarezza del segnale melodico-ritmico che consente ai portatori di alzare il Giglio in maniera coordinata.

Si può prendere ad esempio il canto per l'alzata del Giglio dell'Ortolano della Festa 2005, da me registrato nel corso della festa.



Nola - Città dei Gigli

Ortolano
2005

Maestri di Festa

Luigi Criscuolo e Marilena Castaldo
con i figli
Maria Cristina, Annarita e Angelo

Assegnatario

Associazione Socio Culturale e Volontariato
Giglio Boys Club - Nola/New York

Paranza Nolana
Fantastic Team

Presidente Onorario
Sig. Andrea Giannini

Divisione Musicale
di Pino Cesarano

Presidente dei Festeggiamenti
Dott. Michele Loria - Mr. Philip Manna

Cantanti
Tino Simonetti e Pasquale Villani

Immagine 8. Foglio ciclostilato di presentazione del Giglio Ortolano 2005.

Nell'esempio di canto per l'alzata registrato in contesto durante la Festa del 2005 (Giglio dell'Ortolano, paranza Fantastic Team, versi e musica della Fantastic Team), si può ascoltare come, al comando del capo-paranza 'Vai con la seconda', abbia inizio il canto. Dopo un'introduzione strumentale condotta dal sassofono al quale si aggiungono gli altri strumenti, si inserisce la voce dei due cantanti che, alternandosi, eseguono due volte, rispettivamente, strofa e ritornello del canto. Verso la fine della seconda strofa, giunge il segnale musicale convenuto che indica ai portatori il momento di alzare il Giglio tutti assieme (indicato nella trascrizione da una freccia rivolta verso l'alto).

Esempio Audio 1

<http://dl.cini.it/files/original/007cbaa740d2a2402d885c99aac3ad76.mp4>

Esempio di canto per l'alzata da me registrato in contesto.

Testo del canto:

1° cantante:

*Si fossi nu scenziato ne facesso
e sta passione nosta mmericina
a goccia a goccia nu poco a sera o desso
a chi vo bbene ancora a S. Paulino
a chi vulesso pace pe durmì*

2° cantante:

*Vulesso di,
vulesso dicere accussì
che bello nn'anz'ò ggiglio a te penzà
crerenno ca staje cca'*

1° cantante:

*Si foss'ò core m'pietto 'e sta paranza
sbattesso sempe forte tutto l'anno
dieci anni 'e vita è overo nun so' tanti
ma è tempo ca tirassimo dduje cunti
nuje mmiezz' a festa nce' sapimmo sta'*

2° cantante:

*Vulesso di,
vulesso dicere accussì*

*sott' i lignammo fremm na realtà
fantastica sarà*

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of six staves. The first staff is for the saxophone (sax tenore) and contains a melodic line with trills and triplets. The second and third staves are for the first singer (I cantante), with the lyrics: "S'i fos-si nu scien-zia-to ne fa-ces - si". The fourth and fifth staves are for the second singer (II cantante), with the lyrics: "e sta pas-sio - ne no-st'a mme-ri - ci - na a goe-cia a goe-cia nu po-co ne met - tes-so a chi vo bbe-ne an - co-ra a San Pao - li - no a chi vu-les-se pa-ce pe dur - mi. vu - les - se di' vu-les-se di - ce-re ac-cus - si che bel-lo nn-an - z'o ggi-glio a te pen - zà". The sixth staff shows the saxophone and the second singer performing a duet, with the lyrics: "fan - ta - sti - ca sa - rà" and "fan - ta - sti - ca".

Immagine 9. Trascrizione musicale.

Come si può rilevare da questo esempio, rappresentativo delle tante canzoni per l'alzata impiegate ogni anno da ciascun Giglio, la musica rientra pienamente in quella categoria che potremmo definire 'popular', legata specificamente all'ampio e variegato repertorio della cosiddetta 'canzone napoletana' pur se – aspetto che lega strettamente questi canti alla festa – deve necessariamente rispondere ad un criterio di funzionalità rispetto all'azione di sollevare il Giglio da parte dei portatori. Anche in questo caso si fondono il carattere popular della musica con alcuni aspetti di funzionalità ergonomica molto più direttamente legati a un contesto 'tradizionale' della festa.

Musiche che accompagnano i movimenti del Giglio

Una volta ‘alzato’ il Giglio, il ruolo dei musicisti prosegue. La musica, infatti, deve continuare a coordinare l’incedere e le evoluzioni dei portatori lungo tutto il percorso della processione. Anche in questo caso il repertorio si mantiene strettamente nell’ambito della musica popular, anche se rimane forte l’esigenza di coordinare con la musica l’incedere e le evoluzioni della paranza. Esiste una produzione locale di canzoni prodotte per la girata e per la marcia dei Gigli, ma molto spesso si fa ricorso anche a molte musiche e canzoni di successo, anche commerciali. Queste musiche però, nel momento in cui vengono suonate sul Giglio, subiscono una trasformazione e si può affermare che si ‘giglizzino’. Vale a dire, che vengano adattate e arrangiate per servire alla funzione di accompagnare i movimenti del Giglio, con ritmi scanditi e incedere mai troppo veloce. In altre parole, ciò che unifica tutti questi repertori eterogenei è la marcata cadenza, che si può definire sinteticamente di ‘marcia’, scandita e marcata dalla sezione di percussioni particolarmente nutrita, che serve a guidare i movimenti dei portatori. Pur essendo le canzoni usate per accompagnare i movimenti dei Gigli derivate da un circuito commerciale del tutto ‘popular’, esse sono immediatamente riconoscibili come musiche per i Gigli, grazie a una particolare modalità di esecuzione che è strettamente funzionale ad accompagnare le diverse evoluzioni dei portatori nel muovere il Giglio.

Vi sono alcuni movimenti standard, che il Giglio deve compiere e che richiedono un particolare accompagnamento musicale. Senza qui addentrarsi in un catalogo esaustivo dei movimenti, si possono citare quelli oggi più frequenti come il ‘passo’ e il ‘mezzo-passo’ a cui corrispondono, rispettivamente, un ritmo più veloce ed uno più lento, cullato. Altre musiche vengono eseguite appositamente per i piccoli spostamenti laterali dei Gigli, a volte necessari per riposizionarsi in modo da poter procedere negli stretti vicoli di Nola per i quali si svolge la processione. Un’importante funzione di segnale è svolta dalla musica che segue il comando ‘due a terra’ del capo paranza, comando che precede il momento in cui il Giglio viene posato a terra al preciso comando del capo-paranza ‘cuoncie... cuoncie ‘e gghiettele’, diventato oggi ‘cuoncie... cuon’ e ghiett’ (piano piano e buttalo).

C’è poi il momento della ‘girata’, uno dei più importanti per mostrare l’abilità della paranza nel muovere il Giglio facendolo ruotare sul posto di 90, 180, ed anche 360 gradi (in alcuni casi anche più volte). Particolarmente importante è ritenuta la cosiddetta ‘girata delle carceri’ (che prende il nome dalla strada, particolarmente stretta nella quale avviene questa girata nel corso della processione, sede del vecchio carcere di Nola), nella quale al Giglio viene fatta compiere una rotazione di 180 gradi in uno spazio che lascia un margine di alcuni centimetri ai portatori che

devono di conseguenza ruotare la macchina senza nessuno spostamento rispetto alla posizione di partenza, per non urtare il muro con le varre. Altri movimenti citati nella letteratura sono il ‘ballare a un solo posto’ per cui il Giglio dondola senza avanzare o il cosiddetto ‘numero ddoie’ (abbassare e subito rialzare il Giglio).

Per tutti questi momenti i musicisti utilizzano in gran parte motivi commerciali, caratteristici del repertorio delle serate di questi complessi (professionisti attivi tutto l’anno) adattati nel ritmo alle necessità dell’incedere dei portatori. La musica in questi casi ha la duplice funzione di coordinare i movimenti dei portatori, ma anche di galvanizzarli per aiutarli nello sforzo che stanno compiendo. Per questo motivo le musiche eseguite sul Giglio sono costituite ogni anno da un mix di motivi conosciuti, graditi dai portatori e dal capo-paranza, e ben rodati nella festa, alcuni inni, canzoni, parodie dedicati espressamente alla paranza dei portatori, ai quali si aggiungono ogni anno novità che hanno il compito di caratterizzare univocamente quel determinato Giglio rispetto a tutti gli altri (di quello stesso anno ma anche degli anni precedenti) e di tenere desta l’attenzione di portatori e spettatori con la novità, oltre che di dimostrare la bravura (e vena creativa) della divisione musicale scelta per quel Giglio.

La fonosfera della festa dei Gigli comprende dunque, oltre ad un certo numero di ‘evergreen’ che ritornano ogni anno – tratti tanto dagli sconfinati repertori della canzone napoletana che da quelli della musica leggera, compresi i successi dell’anno in corso – sigle televisive o jingles pubblicitari, tanto che nel giugno 2004 si potevano ascoltare tanto Caparezza (*Fuori dal tunnel*) che il tormentone *Nando*, portato al successo da Teo Mammuccari e giunto in cima alle classifiche della hit parade. Nel 2006, dato che la festa dei Gigli coincideva con i mondiali di calcio, ricorreva invece con molta frequenza l’Inno di Mameli. Con il particolare senso dell’ironia che contraddistingue gli abitanti di questa regione, fra l’altro, le musiche vengono utilizzate in momenti appropriati, aggiungendo livelli di significato espliciti o impliciti. Un esempio che posso qui citare riguarda, nel 2004, il momento in cui è salito sul Giglio, tra i musicisti, il neosindaco di Nola per salutare e ringraziare la folla, e il fatto che i musicisti hanno attaccato a suonare proprio ‘Nando’ con un’ironia, forse involontaria, ma evidente.

Alcune riflessioni sulla natura delle musiche per i Gigli: folklore musicale o popular music?

Fin qui è stata proposta una sommaria e lacunosa descrizione della musica per i Gigli, e del suo ruolo nell’ambito della festa. Non è questa la sede per approfondire l’analisi del ruolo della musica in questa festa così complessa e dinamica. Tuttavia, credo sia interessante evidenziare un’apparente contraddizione metodologica che

ritengo pertinente al dibattito che stiamo sviluppando in questo Seminario.

Da un lato vi è una festa tradizionale, una processione imponente e poco o nulla turisticizzata (se non in ambito strettamente locale) o spettacolarizzata per visitatori esterni alla comunità, alla quale la comunità nolana si prepara per tutto l'anno con grande impegno e notevole sforzo economico, con un coinvolgimento e un forte senso di orgoglio collettivo.¹² Dunque, una festa e una processione che risponde ad una classica definizione di 'folkloricità' a tutti gli effetti, pur se in un contesto urbano, largamente partecipata e ancora vitale, di cui tradizionalmente dovrebbe interessarsi la demologia (e l'etnomusicologia)

Dall'altro troviamo una musica 'anomala' dato che si tratta di musica d'autore, che si rifà pesantemente ai moduli della canzone napoletana, ma non disdegna anche incursioni nel pop e nella musica commerciale di attualità (Caparezza e Nando, nel 2004), che ha anche una sua diffusione (commercializzazione) discografica, tutti caratteri che la rendono assimilabile ai processi tipici della 'popular music'. Sono dunque questa festa e questa musica possibile oggetto di una ricerca etnomusicologica? Può tale musica essere assimilata, dato il contesto nel quale viene eseguita, al folklore musicale oggetto di studio della nostra disciplina oppure no? Mi pare evidente quale sia la risposta, una risposta che ci costringe a riflettere e a superare i limiti di certe categorizzazioni e ambiti disciplinari.

Certo, se l'etnomusicologia e lo studio del folklore musicale vengono intesi, come spesso ancora oggi avviene, come una disciplina musicologica che si occupa del canto popolare e che studia le radici arcaiche della nostra tradizione agropastorale (estremizzando, una sorta di branca 'archeologica' della Storia della musica), allora una ricerca etnomusicologica sulla musica dei Gigli di Nola non avrebbe alcun senso. Infatti, non vi è nulla in questi repertori, se non forse alcune tracce nell'emissione vocale dei cantanti, filtrata attraverso i moduli urbani della canzone napoletana, che rinvii alla musica arcaica e contadina propria di quelle zone. Se così fosse, dunque, l'etnomusicologo si dovrebbe del tutto disinteressare di un fenomeno musicale che dovrebbe ritenere di tutt'altra natura rispetto al suo tradizionale campo di indagine.

Penso invece che questo esempio sia emblematico della situazione attuale. La musica per i Gigli, 'popular' a tutti gli effetti nei suoi repertori, non può che essere studiata con i metodi dell'etnomusicologia, vale a dire in una prospettiva antropologica che ne evidenzi, funzioni, significati, modalità esecutive estemporanee in relazione alla festa e al contesto culturale che la produce. Come ho cercato di mostrare più sopra, credo che il modo più fruttuoso di considerare

¹² Basti ricordare come nei quartieri, soprattutto periferici, i ragazzi costruiscano dei Gigli in miniatura – si fa per dire – alti magari una decina di metri, giusto per il piacere di portare il Giglio nel proprio rione e che, quantomeno a partire da marzo sono numerosi i momenti anche collettivi di preparazione della festa che coinvolgono larghi strati della popolazione nolana.

questi repertori musicali sia quello di porli in relazione con i ruoli che essi devono svolgere nell'ambito della festa, spiegandone anche natura e caratteristiche formali, strumentali, compositive nell'ambito della complessità di processi culturali – anche contraddittori – che animano la comunità nolana raccolta attorno alla festa dei Gigli.

E, di converso, credo che anche per gli studi di popular music, la prospettiva etnomusicologica, che si avvale di metodi e strumenti dell'antropologia, possa essere di aiuto nello studio di fenomeni musicali che, se indagati con gli strumenti della sociologia, delle comunicazioni di massa o di una pura analisi formale, non potrebbero essere appieno compresi.

La candidatura all'Unesco

A questa serie di questioni se ne aggiunge un'altra, a mio parere interessante e di nuovo emblematica. Fin dal 2001, il gruppo raccolto attorno al Museo etnomusicale dei Gigli di Nola costituitosi nell'associazione culturale Extramoenia, coordinato e stimolato da Felice Ceparano, ha operato per il riconoscimento della festa dei Gigli come patrimonio immateriale dell'Umanità dell'Unesco.¹³ Vi è una procedura da seguire che consiste nell'ottenere una nomination da parte del comitato nazionale, che successivamente viene passata al vaglio di una ulteriore selezione da un comitato internazionale a Parigi, sede dell'Unesco.

Ebbene, nel 2004 la festa dei Gigli è stata nominata dal comitato italiano, ma non ha superato il vaglio del comitato internazionale dell'Unesco (cosa invece riuscita – per inciso – al balletto reale cambogiano). Attraverso alcuni documenti depositati presso l'Archivio del Museo, si può inferire un orientamento della commissione dell'Unesco che a me sembra interessante rilevare in questa sede.

La commissione nota una forte presenza di 'musica contemporanea' e si domanda se vi sia il rischio che tale musica prevalga e prenda il posto di generi più tradizionali di musica locale. La frase precisa è la seguente: '[...] provide more information on the role of contemporary music played at the feast and specify whether there is a risk that it supersedes more traditional genres of local music'.¹⁴

Appare evidente da quanto ho affermato più sopra che questa prospettiva ricerchi

¹³ La candidatura all'Unesco è stata forse la priorità dell'Associazione negli anni passati, che ha preparato dei dossier per promuovere la candidatura nel 2001, 2003 e 2005. Oltre alla candidatura, l'associazione ha promosso la pubblicazione di materiali a stampa e multimediali sulla festa e, più in generale, sul folklore dell'area vesuviana.

¹⁴ [...] fornisca più informazioni sul ruolo della musica contemporanea suonata alla festa e specifichi se esiste il rischio che essa prenda il posto di generi più tradizionali della musica locale.

una 'tradizionalità' della musica che si rifaccia ad un modello arcaico. Prospettiva più che legittima che tende a salvaguardare i repertori più tradizionali delle culture agro-pastorali europee (l'anno successivo il riconoscimento è stato conferito al canto *a tenore* della Sardegna). Ma che sottovaluta un punto fondamentale: la capacità di adattamento e trasformazione dei repertori musicali per poter continuare a servire la festa attraverso cambiamenti sociali e culturali. Ciò che la commissione Unesco definisce un 'rischio' (prendere il posto dei generi più tradizionali) è, in effetti, già un dato di fatto e costituisce un interessante esempio di come, in un contesto urbano, la musica abbia saputo adattarsi alle trasformazioni sociali, assecondandole e mantenendo così il suo ruolo di 'motore' della festa e della processione. L'interesse e la ricchezza di questa musica non consiste, infatti, tanto nella qualità dei repertori (del resto spesso tratti dai successi commerciali del momento), ma nel rapporto tra repertori musicali, svolgimento della festa, rapporti sociali tra i partecipanti, e nella intersezione tra continuità della tradizione e capacità di innovare.

Emerge qui, più o meno implicitamente una posizione del comitato dell'Unesco rispetto alla salvaguardia dei beni immateriali che privilegia repertori tradizionali a rischio di scomparsa, nel quale tuttavia si ipotizza il congelamento in forme arcaiche di tradizioni in via di 'musealizzazione', patrimonializzazione o di 'spettacolarizzazione' turistica.¹⁵ Si può rilevare in questa posizione una sorta di contraddizione che spinge gli attori locali, pur di ottenere un riconoscimento dell'Unesco e i relativi benefici economici e di pubblicità che esso comporta, a musealizzare la propria tradizione rispetto a un incentivo alla trasformazione che consenta di adeguarsi alle nuove esigenze e circostanze locali.

Come si vede, si tratta di questioni di enorme portata e di stretta attualità sulle quali sarà necessario ritornare con maggiore completezza. Infatti, è anche per queste ragioni, a mio parere, che la musica per la festa dei Gigli, oltre al grande interesse che riveste per ciò che è e che rappresenta, costituisce un caso esemplare e particolarmente interessante per una riflessione sul ruolo attuale della ricerca etnomusicologica e su quali siano le domande pertinenti e rilevanti che tale ricerca si debba porre oggi in un mondo in cui la tradizione è sempre meno 'autentica' e sempre più ricostruita, e i processi di trasformazione della produzione e diffusione musicale sono così accelerati da rendere arduo il compito di chi voglia seguirli e comprenderli.

¹⁵ Si vedano, a questo proposito, in un dibattito che va sempre di più ampliandosi, Mazzacane (2000), Palumbo (2003) e, su un piano del tutto diverso, il bellissimo romanzo di Giuseppe Montesano (2003).

Ringraziamenti

Un sentito ringraziamento al Museo etnomusicale dei Gigli di Nola per il supporto logistico e di materiali forniti durante tutto il corso della ricerca, e in particolare al suo direttore, Felice Ceparano, per il sostegno, i consigli, le riflessioni e le tante informazioni che ha generosamente condiviso per la stesura del presente lavoro.

Bibliografia

AVELLA, Leonardo

1989 *Annali della festa dei Gigli (1500-1950)*, 2 voll., Istituto grafico editoriale italiano, Napoli: 35.

BATTISTA, Piero

1973 *Vita di antiche tradizioni campane. La sagra dei 'Gigli'*, Biblioteca di 'Lares' XL, Olschki, Firenze

CARPITELLA, Diego

1973 *Musica e tradizione orale*, Flaccovio, Palermo.

DE SIMONE, Roberto

1974 'I Gigli di Nola', in Roberto De Simone e Mimmo Jodice, *Chi è devoto?*, fotografie di mimmo Jodice, testi di Roberto De Simone, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli: 45-51

1977 'La Canzone di Zeza' in Annabella Rossi e Roberto De Simone *Carnevale si chiamava Vincenzo. Rituali di Carnevale in Campania*, De Luca, Roma: 99-113.

1979 *Canti e tradizioni popolari in Campania*, Lato Side, Roma.

FRAZER, James George

1922 *The Golden Bough*, Macmillan, London (trad. it. *Il ramo d'oro*, Boringhieri, Torino, 1973).

GARGIULO, Giuliana

1994 'Conversazione con Roberto De Simone', in Felice Ceparano e Domenico Ruocco (a cura), *I Gigli di Nola*, Electa, Napoli: 45-48.

GREGOROVIVUS, Ferdinand

1966, *Passeggiate in Campania e Puglia*, Nuova Editrice Spada, Roma (ed. or. 1853).

MANGANELLI, Franco

1973 *La festa infelice*, LER, Marigliano.

1994 'Storia di una festa', in Felice Ceparano e Domenico Ruocco (a cura), *I Gigli di Nola*, Electa, Napoli: 19-31.

MAYER, Carlo Augusto

1948 *Vita popolare a Napoli nell'età romantica*, Laterza, Bari (ed. or. 1840).

MAZZACANE, Lello

2000 'La festa di Nola: conoscenza, rispetto e tutela di una festa come immagine riflessa della cultura folklorica', in Ignazio E. Buttitta e Rosario Perricone (a cura) *La forza dei Simboli*, Folkstudio, Palermo: 207-216.

MONTESANO, Giuseppe

2003 *Di questa vita menzognera*, Feltrinelli, Milano.

NAPPO, Elisabetta (a cura)

2007 *La musica dei Gigli: essenza di una Festa*, Arti grafiche 'Giovanni Scala', Nola

PALUMBO, Bernardino

2003 *L'Unesco e il campanile. Antropologia politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Meltemi, Roma

ROSSI, Annabella e Roberto DE SIMONE

1977 *Carnevale si chiamava Vincenzo. Rituali di Carnevale in Campania*, De Luca, Roma.

TOSCHI, Paolo

1976 *Le origini del teatro italiano. Origini rituali della rappresentazione popolare in Italia*, Boringhieri, Torino (ed. or. 1955).

L'incontro tra popular music e tradizione indiana: processi e modalità di appropriazione

Laura Leante

Introduzione

Nel mio intervento risponderò alla domanda che costituisce il tema di questo Seminario affermando che le possibilità di convergenza tra popular music ed etnomusicologia sono molteplici. Inoltre cercherò di illustrare come questa convergenza non sia solo possibile, ma addirittura necessaria. A tale scopo mi riferirò a musiche nate dall'incontro tra pop occidentale ed una tradizione 'altra', extra-occidentale. Lo studioso che si occupa di questi repertori o generi si trova a dover impiegare nella sua ricerca gli strumenti sia dell'etnomusicologia che degli studi di popular music. A seconda delle diverse situazioni, contesti e musiche sarà necessario adottare particolari prospettive e ricorrere a specifiche metodologie di analisi.

In questa sede considererò l'ambito di cui mi occupo da alcuni anni, ovvero l'incontro tra popular music angloamericana e tradizione musicale indiana, sia folklorica che colta. All'interno di questo campo fornirò diversi esempi, fermando la mia attenzione in particolare su tre casi, miranti ad illustrare diversi fenomeni di

appropriazione in distinti contesti culturali. Il mio percorso, che seguirà in grandi linee un ordine cronologico, toccherà principalmente i seguenti argomenti:

i Beatles a la tradizione classica indostana;
il *bhangra*: i fenomeni di diaspora e la costruzione di un'identità culturale;
la produzione di Nitin Sawhney: ancora sulla questione dell'identità e del significato.

Mostrerò come a ciascuno di questi tre contesti e musiche corrispondano differenti necessità di studio a cui si può rispondere facendo ricorso a diverse metodologie di ricerca.

Alla base del mio lavoro è posta la convinzione generale che l'appropriazione di elementi tipici di una cultura musicale 'altra' avviene sulla base di una forte ambiguità tra ciò che è ritenuto 'proprio' e ciò che viene recepito come 'estraneo'. Infatti, diversi ascoltatori e musicisti possono considerare uno stesso elemento come più o meno 'noto' o come 'alieno'.

La mutuazione può essere frutto di una esplicita ricerca di 'alterità' (a volte di sapore esotico) o può derivare da un processo meno consapevole. Di fatto, una delle condizioni affinché elementi 'altri' possano essere inseriti in un determinato contesto musicale è data dalla possibilità di recepire – almeno in parte – dei suoni, delle forme o degli stilemi come 'familiari'. In altre parole, il processo di appropriazione è legato alla possibilità (da parte di un musicista o anche di un ascoltatore) di rendere questi suoni, forme o stilemi pertinenti alla propria cultura musicale.

Negli esempi che considererò il processo di appropriazione apparirà più o meno consapevole a seconda dei casi, e questa ambiguità tra ciò che è ritenuto 'familiare' e 'alieno' emergerà chiaramente.

L'incontro tra musica indiana e Occidente risale alla fine del sedicesimo secolo, epoca in cui i primi commercianti e missionari portoghesi e spagnoli giunsero in India.¹

Con l'insediamento degli inglesi nel subcontinente si assiste ad un crescente interesse per la musica indiana e – tra la fine del diciottesimo e l'inizio del diciannovesimo secolo – circolano sia raccolte di canzoni indiane realizzate da britannici residenti in India e arrangiate per strumenti occidentali, sia canzoni in cui l'India funge da sfondo ideale per romantiche fantasie esotiche che fanno presto ingresso nel teatro (Farrell 1997).

Il ventesimo secolo vede la permanenza sempre più frequente in Occidente di intellettuali e artisti sudasiatici (per esempio Tagore o Uday Shankar), mentre,

¹ A questo proposito si rimanda a Woodfield (1995).

nell'ambito della produzione eurocolta, emergono le opere di una serie di compositori variamente influenzati dalla musica o dal pensiero indiano, tra cui Roussel, Delage, Holst, Taverner, Messiaen, Stockhausen o ancora, in Italia, Scelsi.

Tuttavia, sebbene certe fascinazioni esotiche avessero già sedotto l'immaginario del grande pubblico occidentale dalla fine degli anni '40 (mi riferisco ad esempio all'Exotica² o, negli anni seguenti, al jazz), è nella popular music degli anni '60 che la musica indiana alimenta un fenomeno di più vasta portata, la cosiddetta 'great sitar explosion'. Il contesto culturale è quello della moda che aveva investito la controultura angloamericana dell'epoca, dai poeti beat a Timothy Leary, e che aveva portato alla credenza che 'psichedelia' e 'Oriente' fossero entrambi termini di una stessa uguaglianza. Così, alla sperimentazione sonora e formale che caratterizzava la produzione rock di quegli anni si affiancò il fascino per la dimensione allucinogena e per sound esotici ai quali veniva associata.

I Beatles e la tradizione classica indostana

Il primo brano pop ad includere uno strumento indiano è stato *Norwegian Wood*, una canzone dei Beatles del 1965 firmata Lennon-McCartney, in cui George Harrison suonò un *sitar*. Molto è stato scritto su come questo strumento sia stato impiegato in quanto associato ad una sorta di chitarra esotica, e su come sia stato suonato spesso in maniera non conforme alla tecnica originaria (Farrell 1987: 183).

Il ruolo svolto da Harrison all'interno dell'incontro tra musica indiana e popular music occidentale è stato rilevante, non solo in quanto esemplare di tendenze successive, ma anche per la diffusione del fenomeno dovuta all'enorme eco che la produzione dei Beatles ha avuto sia negli ambienti creativi musicali, che presso il grande pubblico.

Infatti non furono pochi coloro che si avvicinarono alla musica indiana grazie ad Harrison, nella maggior parte dei casi limitandosi a coltivare un interesse superficiale, o comunque non duraturo.

Un caso limite è costituito dalle note di copertina che accompagnano un album pubblicato nel 1968, e che rappresentano una summa dei topoi associati al *sitar* e che desterebbero quantomeno perplessità in qualsiasi musicista indiano:

L'introduzione del sitar nella popular music da parte del Beatle George Harrison è uno dei fenomeni della nostra epoca – ma una cosa è certa: è destinato a lasciare un segno. Le qualità tonali dello strumento, la combinazione di diverse forme di scale atonali e bitonali; la adattabilità a qualsiasi stile, la sua sonorità malinconica e ammaliante sono solo alcune dei motivi per cui

² A questo proposito, cfr. Taylor (1999).

questo strumento è venuto a rappresentare la vera e propria essenza della psichedelia [...] (John Hawkins 1968: note di copertina).³

Tuttavia, se da un lato il ruolo dei Beatles nella diffusione della musica indiana presso il pubblico del pop è ampiamente riconosciuto, dall'altro la vastissima letteratura sul gruppo si è raramente soffermata sull'argomento o comunque non l'ha fatto in maniera scientifica, esaustiva o sistematica. Neanche i lavori di Mellers (1973), O' Grady (1983) ed Everett (1999; 2001) – fondamentali per uno studio musicologico della produzione del gruppo – trattano l'argomento in modo accurato.

Nella maggior parte dei casi, la bibliografia sui Beatles fornisce tutt'al più qualche notizia sugli strumenti indiani impiegati,⁴ talvolta presentando anche errori superficiali, a causa della mancanza di un approccio etnomusicologico.⁵ È esemplare il caso di una traduzione italiana che ha 'trasformato' un *tanpura* (un cordofono indostano con funzione di bordone) in un 'tamburo'.⁶

Una considerazione a parte meritano però gli scritti di Reck (1985) e Farrell (1988; 1997), che si distinguono proprio per aver adottato una prospettiva etnomusicologica. Tuttavia, se Farrell da parte sua non era interessato a condurre un'analisi sistematica della 'produzione indiana' dei Beatles, Reck parla di 'influenze' indiane in modo generico e a volte finisce col mancare di rigore.

A livello metodologico appare dunque necessario:

- adottare un criterio scientifico che permetta di identificare un ambito di ricerca chiaro (per esempio, definire che cosa si intende per 'influenza' rende possibile circoscrivere l'analisi ad un determinato oggetto di studio);

³ 'The introduction of the sitar into pop music by Beatle, George Harrison, is one of those phenomenons of our day and age – but one thing is certain, it is here to stay. The tonal qualities of the instrument, the combination of many different forms of atonal and bi-tonal scales; the adaptability to any style, and the plaintive, haunting sounds produced, are just a few of the reasons why this instrument has become the very core of psychedelia [...]' (Hawkins, John, 1968 *Lord Sitar*, Zonophone Records 7243 4 93616 2 1: note di copertina). Nella tradizione classica indostana è assente il concetto di 'tonalità' così come viene inteso in ambito eurocolto. La musica è di impianto modale e si basa su dieci scale (*tata*) eptatoniche: ciò rende privo di fondamento quanto sopra riportato circa la presunta 'atonalità' o 'bitonalità' di tali scale. Inoltre, le affermazioni secondo cui il sitar possa essere 'adattato' a qualsiasi stile o produca suoni 'malinconici' o 'ammalianti' non sono proprie della cultura indiana, bensì sono legate all'immaginario che ha accompagnato la ricezione di tale strumento presso il pubblico occidentale.

⁴ Si rimanda, ad esempio, a: Hertsgaard (1995), MacDonald (1994), Riley (1988).

⁵ La carenza di una prospettiva etnomusicologica ha comportato spesso la diffusione di errori concernenti la natura degli strumenti indiani o l'omissione dell'argomento. Si vedano, ad esempio, rispettivamente: Russell (1982), e MacDonald (1994).

⁶ L'errore appare nella traduzione del volume di Lewisohn (1990), a pag. 216.

- conoscere la musica indostana per poter analizzare le canzoni e comprendere le modalità secondo cui l'incontro tra le due culture, indiana e popular occidentale, sia avvenuto;
- rivisitare le fonti esistenti per investigare il livello di consapevolezza, da parte di musicisti e produttori, della mutazione attuata – nel caso dei Beatles, particolarmente interessanti si rivelano i resoconti delle sedute di registrazione redatti da Mark Lewishon (1990) o da George Martin (1994).

Per quanto concerne il primo punto, il criterio che ho deciso di impiegare per l'identificazione delle canzoni dei Beatles di certa influenza indiana è quello di considerare quei pezzi in cui vengono 'fisicamente' impiegati degli strumenti indostani. La lista dei brani risulta pertanto composta da nove titoli,⁷ e gli strumenti, usati nella maggior parte dei casi per la loro sonorità, sono circa una decina.

In una precedente pubblicazione ho già preso in analisi l'appropriazione di strumenti e forme indostane in *Love You To* (Leante 2000); tuttavia in questa sede concentrerò la mia attenzione su *Within You Without You*, una canzone di Harrison inclusa nell'album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), che costituisce un esempio particolarmente interessante per esaminare il processo attraverso cui gli elementi indiani incontrano il pop, soprattutto per quel che riguarda l'aspetto melodico e ritmico, e per l'arrangiamento.

La struttura del pezzo è indicata nell'immagine 1:

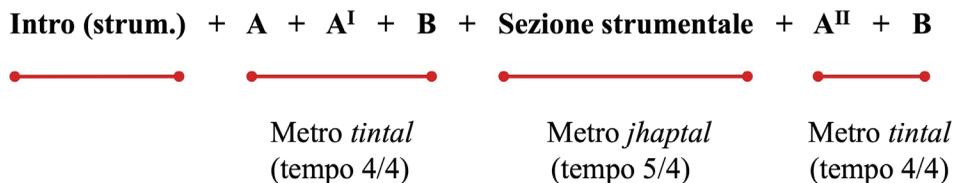


Immagine 1. The Beatles, *Within You Without You*: struttura della canzone.

Il brano si apre con una introduzione strumentale affidata ad un *dilruba* (uno strumento ad arco) su un bordone di un *tanpura*, che termina con un breve passaggio eseguito dal *surmandal* (una cetra indostana) che esegue una versione pentatonica della scala *khamaj*.

Il materiale melodico della canzone è costruito su due scale (*tata*) indostane – il *khamaj* e il *kafi* (Immagine 2) – che presentano un profilo intervallare analogo ai modi rispettivamente misolidio e dorico.

⁷ *Norwegian Wood* (1965); *Tomorrow Never Knows*, *Love You To*, *Strawberry Fields Forever* (1966); *Lucy In the Sky With Diamonds*, *Getting Better*, *Within You Without You* (1967); *The Inner Light*, *Across the Universe* (1968).

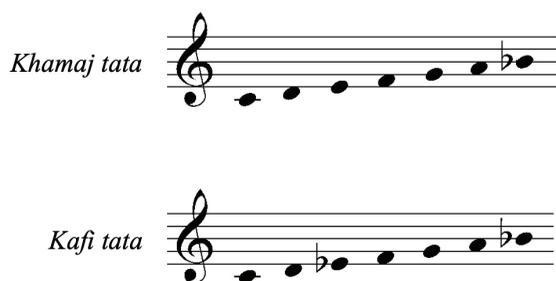


Immagine 2. Materiale melodico delle scale indostane *khamaj* (in alto) e *kafi* (in basso).

I *tabla*, che fanno il loro ingresso nella sezione A, eseguono il ciclo ritmico indostano *tintal*, in sedici pulsazioni, suddivise in quattro sottogruppi con accento sulla prima, la quinta e la tredicesima pulsazione; la nona è *khali*, ovvero presenta accento vuoto (immagine 3).

X				2				0			3				
dha	dhin	dhin	dha	dha	dhin	dhin	dha	dha	tin	tin	ta	ta	dhin	dhin	dha
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16

Immagine 3. Struttura del metro indostano *tintal*. Il *tintal* è costituito da sedici pulsazioni (in basso) suddivise in quattro sottogruppi di quattro pulsazioni ciascuno. La prima, la quarta e la quinta pulsazione (indicate rispettivamente da una “X” e dai numeri “2” e “3”) sono accentate, al contrario della quinta pulsazione (indicata da uno “0”) (in alto). Come ogni metro nella tradizione classica indostana, il *tintal* è caratterizzato da una sequenza paradigmatica di onomatopee corrispondenti a specifici colpi percussivi (riga centrale).

Tuttavia, i *tabla* sono l’unico strumento a seguire questo ciclo, mentre voce, *dilruba* e archi seguono un tempo di 4/4.

La sezione strumentale di *Within You Without You* presenta alcuni caratteri nuovi – formali, metrici e di organico. Un *sitar* esegue struttura di tipo call & response (comune in India col nome di *sawab-jawal*) con gli archi (otto violini e tre violoncelli).

Il metro della sezione strumentale è il *jhaptal*, in dieci pulsazioni, suddivise in quattro sottogruppi (2 + 3 + 2 + 3), con accento sulla prima, terza e ottava pulsazione e *khali* sulla sesta. (immagine 4)

X		2		0		3			
dhin	na	dhin	dhin	na	tin	na	dhin	dhin	na
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

Immagine 4. Struttura del metro indostano *jbaptal*. Il *jbaptal* è costituito da dieci pulsazioni (in basso) suddivise in quattro sottogruppi. La prima, la terza e l'ottava pulsazione (indicate rispettivamente da una "X" e dai numero "2" e "3") sono accentate, al contrario della sesta pulsazione (indicata da uno "0") (in alto). La sequenza paradigmatica di onomatopee percussive è indicata nella riga centrale.

Tuttavia, gli altri strumenti (in modo analogo a quanto era avvenuto con il *tintal* della prima sezione) suonano su un tempo $5/4$, in cui ad ogni ottavo corrisponde una pulsazione del ciclo indiano. Sebbene sia interessante notare la disposizione degli accenti e come i due metri (*jbaptal* e $5/4$) si vengono a sovrapporre, tale non corrispondenza degli accenti si nota solo se si pone attenzione ai *tabla* e si è familiari con il ciclo ritmico indiano.

La sezione strumentale si conclude con una *tihai*, ovvero una formula tripartita con funzione cadenzale.

Emerge sempre più la necessità di comprendere il livello di consapevolezza da parte dei musicisti occidentali del fenomeno di mutuazione in atto, e di investigare come essi abbiano recepito la presenza di tratti indiani nel pezzo.

È a questo punto che è utile rivisitare le fonti che spiegano la genesi della canzone e che in questo caso, come sopra indicato, sono costituite soprattutto dai testi di Mark Lewisohn (1990) e di George Martin (1994), quest'ultimo produttore e arrangiatore degli archi in *Within You Without You*.

Dai resoconti delle sedute di registrazione emergono delle dichiarazioni di George Martin sulla struttura e sull'aspetto metrico del pezzo: egli si riferisce infatti alla sezione strumentale come al punto in cui 'i *tabla* cambiano ritmo dal $4/4$ ad un $5/4$ di sapore molto più indiano' (Martin 1994: 126).⁸ Ecco confermate sia l'ambiguità di cui parlavo all'inizio, sia la sovrapposizione delle due concezioni metriche sopra illustrata. Vediamo cioè come i metri indiani – il *tintal* in 16 pulsazioni e il *jbaptal* in 10 – sono stati 'interpretati' come un $4 \times 4/4$ e come un $5/4$, e quindi recepiti come 'familiari': è su questa base che è stato possibile attuare il crossover (immagine 5).

⁸ 'the *tabla* changes rhythm from a $4/4$ to a much India-feeling $5/4$ tempo [...]'.

<i>Tintal</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
4/4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4

<i>Jhaptal</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
5/4	1	2		3		4		5		

Immagine 5. Comparazione dei profili accentuativi dei metri *tintal* e 4/4 e *jhaptal* e 5/4: in rosso sono indicate le pulsazioni accentate (nel metro 5/4 le pulsazioni 3 o 4 possono essere indistintamente accentate).

Per quanto riguarda gli archi, Martin ha poi spiegato:

Il mio compito consisteva nell'aggiungere gli archi alla canzone – ovvero di trovare dei musicisti di formazione classica Occidentale [...] e di far loro imitare le loro controparti indiane (Martin, 1994: 126).⁹

La presenza di elementi che hanno avuto la funzione di *trait d'union* e la necessità di una certa ambiguità nel processo di appropriazione è confermata infine dalla breve sezione *call & response* che, sebbene pertinente alla tradizione classica indostana, Martin identifica come occidentale, definendola addirittura 'unica concessione fatta al pop' all'interno della canzone.¹⁰

Dai resoconti delle giornate in sala emerge anche come Harrison, l'autore della canzone, fosse l'unico Beatle coinvolto attivamente nella registrazione del brano, mentre gli altri tre, sebbene presenti, parteciparono più che altro per curiosità, senza contribuire all'incisione né cantando, né suonando (Martin, 1994: 127). E, dal momento che nessuno dei tre ha mai intrapreso lo studio della musica indostana, è probabile che anche essi abbiano recepito la canzone in modo analogo a George Martin, ovvero, per esempio, come costruita su metro 4/4 e 5/4 o sui modi dorico e misolidio, entrambi comuni nella *popular music* angloamericana.

Un processo analogo è probabilmente quello che è avvenuto durante la registrazione di *Strawberry Fields Forever*, in cui viene inserito un *surmandal* nel

⁹ 'My job was to add Western string to the song - that is to find classically trained European fiddle players [...] and to get them to mimic their Indian counterparts'.

¹⁰ 'We did make one concession to Western pop music, which was a tiny bit of counterpoint in the melodic line; if you listen, you will hear another line answering it from time to time, but was the only one' (Martin 1994: 129).

passaggio tra le sezioni A e B, e come coda strumentale. Il *surmandal*, infatti, accordato secondo il *raga tilang*,¹¹ si inserisce in un contesto già di per sé tonalmente ambiguo. Un 'sapore modale' era stato già introdotto infatti dall'accordo di Fm7, che, con un cambio di modo all'interno della tonalità di si bem. Maggiore su cui è intessuta la canzone e con il la bemolle al terzo grado della scala, aveva costituito l'unico momento di incertezza nell'assetto tonale del pezzo, introducendo un'atmosfera 'misolidia'.

Concludendo, l'analisi della produzione di influenza indostana dei Beatles evidenzia chiaramente come, nello studio dell'incontro tra musica pop ed una tradizione musicale 'altra', sia indispensabile ricorrere agli strumenti di entrambi le discipline, gli studi di popular music e l'etnomusicologia, analizzando la musica e rivisitando la letteratura in materia per poter comprendere le modalità attraverso cui la mutuazione interculturale ha avuto luogo.

I Cornershop: un caso di riappropriazione consapevole

Se nel caso della musica dei Beatles e nel pop degli anni '60 i musicisti erano solo in parte consci dei meccanismi di appropriazione in atto, in un periodo assai più recente si assiste a nuovi incontri tra musica indiana e popular music, frutto di processi assai più consapevoli.

Un esempio è offerto dai Cornershop, una formazione mista inglese e indiana che presenta uno stile che unisce al pop elementi e strumenti mutuati prevalentemente dalla tradizione classica indostana.

Quello dei Cornershop è un contesto storico e sociale completamente diverso dall'Inghilterra e dalla moda psichedelica in cui invece si inquadra la produzione dei Beatles appena presa in analisi. È a partire dagli anni '60 e negli anni '70, infatti, che si è insediata in Gran Bretagna la numerosa comunità indiana che oggi popola il paese.¹² Gli immigrati indiani hanno portato con sé la tradizione e la musica delle regioni di origine e i più giovani, soprattutto quelli di seconda generazione nati in Europa, sono cresciuti assorbendo stimoli da entrambe le culture, quella inglese e quella indiana, e vivendo la propria identità in questa sorta di territorio di confine in maniera estremamente consapevole.

Il gioco di appropriazioni in atto nella produzione dei Cornershop, insieme alle dinamiche che lo definiscono e all'ironia che spesso lo accompagna, è

¹¹ Il materiale melodico del *raga* pentatonico *tilang* è costruito sulla scala *khamaj*, con l'omissione del secondo e sesto grado. La stessa scala pentatonica è stata usata da Harrison in un brano successivo, *Marwa Blues*, pubblicato postumo nel 2002 (*Brainwashed* – EMI 5 43246 2).

¹² Si veda, ad esempio, Robinson (1986). Per quel che riguarda la scena musicale, si fa riferimento invece a Farrell, Bhowmick, Welch (2004).

particolarmente evidente in *Norwegian Wood*, tratta dall'album *When I was born for the 7th time*.¹³ La canzone è di fatto una versione in lingua punjabi dell'omonimo brano dei Beatles, sopra citato per essere stata la prima pubblicazione della popular music in cui veniva impiegato un *sitar*. Il processo di riappropriazione nella versione dei Cornershop si attua nell'arrangiamento e a livello linguistico. La canzone si apre infatti su una serie di suoni e rumori di sottofondo che sembrano preludere ad un contesto musicale di tipo informale, improvvisativo; tuttavia, le aspettative vengono tradite dall'esecuzione quasi pedissequa della versione originale dei Beatles, soprattutto nella parte affidata al *sitar*. Anche il testo della canzone è una traduzione di quello inglese dei Beatles, riferito ad un contesto occidentale a questi ultimi contemporaneo e privo di qualsiasi riferimento alla cultura o alla musica indiana.

Riferendosi alla popular music inglese degli anni '60 e prendendo le distanze da essa attraverso un processo ironico che gioca sulla amplificazione dell'ambiguità tra 'sé' e 'altro' già in atto nella musica dei Beatles, i Cornershop affermano la loro identità nel presente, legittimando la loro produzione musicale e l'incontro tra Est e Ovest che la caratterizza.

Il *bhangra*

Uno dei generi che si sono affermati maggiormente negli ultimi venti anni presso le comunità di diaspora indiana in Occidente è il *bhangra*, una musica che non ha fatto davvero ancora breccia nel mercato mainstream pop; la sua produzione e diffusione restano infatti legate alla comunità indiana.

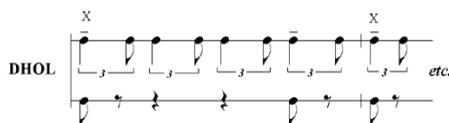
Originariamente danza rurale maschile legata alle festività della raccolta nella regione del Punjab (tra l'India nord occidentale e il Pakistan), a partire degli anni '80 il *bhangra* si è diffuso presso le comunità punjabi in Gran Bretagna come forma ibrida nata dall'incontro con la popular music angloamericana, ed è venuto a



¹³ Cornershop (1997) *When I Was Born For The 7th Time*, Wiiiija Music (WIJCD 1065).

rappresentare il mezzo per le nuove generazioni di immigrati per definire la propria identità di 'punjabi in occidente'.¹⁴

Questo *bhangra*, eseguito durante fiere, feste private e in discoteca, pur essendo fondamentalmente destinato al ballo sia per uomini che per donne, si è sviluppato come genere vocale. Le canzoni, della durata di circa cinque-sei minuti, sono costruite su una alternanza di sezioni A, B e parti strumentali. I testi contengono spesso riferimenti ai valori tradizionali quali il sikhismo e la famiglia e talvolta presentano richiami alla letteratura orale del Punjab. Le melodie – di impianto modale – vengono accompagnate spesso da richiami ed incitamenti alla danza. Ma, soprattutto, il *bhangra* è caratterizzato dal ritmo trocaico in otto pulsazioni, detto *kaharva*, eseguito per lo più sul *dhol*, un grosso tamburo cilindrico suonato con l'ausilio di bacchette (Schreffler 2002) (immagini 6a e 6b).



Immagini 6a (sopra) e 6b (nella pagina precedente). Giovani suonatori di dhol in processione. Jalandhar (Punjab), India. Aprile 2003, (foto L. Leante). La trascrizione raffigura il metro trocaico kaharva eseguito sul dhol (sul rigo superiore è indicata la pelle acuta, su quello inferiore quella grave).

Anche l'appropriazione della popular music angloamericana attuata dai Punjabi si fonda su una forte ambiguità tra il sé e l'altro, ed opera a vari livelli. Infatti, accanto al *dhol* – o ad altri strumenti appartenenti alla tradizione folklorica del Punjab – vengono impiegati ad esempio chitarre, bassi, tastiere e batteria.

La mutuazione investe anche nomi, iconografia, melodie, o ancora riff. In particolare, l'appropriazione di materiale melodico (sia campionato che non) si fonda spesso sulla possibilità di sovrapporre (in maniera analoga a quanto sopra evidenziato nel caso dei Beatles) il metro 4/4 del pop con il pattern in otto pulsazioni del *bhangra*. Un esempio che amo sempre citare per la sua immediatezza è costituito da *Chitia Kipha Dia*, una canzone dei B21 in cui il metro *kaharva* eseguito dal *dhol* viene suonato sul riff mutuato da *Stayin' Alive* dei Bee Gees, in modo che ad ogni battuta in 4/4 del riff corrispondono due cicli di *kaharva* sul *dhol*.¹⁵

Tuttavia, nella vita della comunità della diaspora punjabi, questo *bhangra* di influenza pop coesiste con un'altra forma più tradizionale di danza, caratterizzata da gruppi di ballerini che eseguono delle coreografie in costume sulla base

¹⁴ Cfr., a questo proposito, Banerji (1988), Banerji e Baumann (1990), Baumann (1988), Leante (2004).

¹⁵ *Chitia Kipha Dia* è inserita nell'album *By Public Demand* (1998 – Moviebox, MULAC 61). Per una analisi più approfondita della canzone si rimanda a Leante (2004).

di diversi ritmi, di cui il trocaico *kaharva* è solo uno. Entrambi i generi sono chiamati indistintamente ‘*bhangra*’ e vengono eseguiti spesso nel corso della stessa manifestazione (immagini 7a e 7b).



Immagini 7a (sopra) e 7b (nella pagina seguente). Danzatori di *bhangra* che si esibiscono durante la processione della festa del Vaisakhi. Southall, Londra. Aprile 2002. (foto L. Leante)

Si pone chiaramente una serie di domande, tra cui innanzitutto: in quale rapporto sono queste due forme? E come contribuiscono alla definizione dell’identità di diaspora associata al *bhangra*? O ancora, ad un livello più generale: perché proprio il *bhangra*, e non ad esempio un’altra danza o un’altra musica del Punjab, è venuto ad identificare questa identità di diaspora? La letteratura esistente in materia,¹⁶ basata su studi effettuati esclusivamente presso le comunità indiane in Occidente, ha lasciato finora queste domande aperte, o non ha trovato risposte esaustive o convincenti.

La mia idea è che non si può comprendere appieno il fenomeno del *bhangra* nella sua complessità senza condurre ricerca sul campo sia in Occidente, che in India. In altre parole, lo studioso che intende occuparsi di questa musica – e il discorso vale a mio avviso anche per buona parte della produzione World Music – a livello metodologico, deve condurre un lavoro etnografico (quello tradizionalmente più legato all’etnomusicologia) sia in ambito urbano occidentale che nei luoghi di origine della forma musicale. Tale approccio, sebbene non costituisca una novità (vale per tutti il caso esemplare dello studio della musica *zouk* condotto da Jocelyne Guilbault (1993) è tuttavia ancora non sufficientemente diffuso, o comunque non acquisito come *conditio sine qua non* nello studio dei fenomeni legati alla globalizzazione o alle diaspore musicali.

Il mio lavoro è consistito invece nell’andare in Punjab e cercare di comprendere

¹⁶ Si vedano ad esempio: Banerji (1988), Banerji e Baumann (1990), Baumann (1988), Dietrich (1999/2000).



il paesaggio sonoro attualmente legato al *bhangra*, e di cercare di ricostruire gli sviluppi di questa danza negli ultimi decenni.

Il panorama in Punjab appare estremamente complesso, dal momento che anche qui la forma di *bhangra* più moderno e la danza tradizionale in costume coesistono, e spesso condividono gli stessi spazi e occasioni di esecuzione. Anzi, emerge chiaramente come la realtà indiana non sia scindibile da quella inglese, se non altro perché musica e musicisti viaggiano continuamente tra i due continenti.¹⁷ I giovani punjabi in India adottano il *bhangra* più ibrido per esprimere il loro essere punjabi 'giovani' e 'moderni' allo stesso tempo. E sul

piano musicale i meccanismi che guidano l'incontro con il pop sono esattamente gli stessi sopra indicati. Un esempio è costituito dalla colonna sonora di un recente film di Bollywood, *Kal Ho Naa Ho*,¹⁸ che include *Pretty Woman*, cover version della omonima canzone di Roy Orbison: in maniera simile a quanto è stato sopra indicato per la canzone prodotta in Inghilterra dei B21, la melodia e il riff di chitarra in 4/4 del brano di Orbison si sovrappongono al ritmo trocaico affidato al *dhol*, trasformando il brano pop in un 'successo *bhangra*'.

Durante il lavoro sul campo, mi è stato possibile ricostruire due fasi principali nella storia del *bhangra* nel ventesimo secolo. Queste possono essere indicate a grandi linee come una fase rurale ed una fase più urbana.

Il *bhangra* come danza maschile rurale eseguita nei villaggi sta scomparendo rapidamente, presumibilmente destinata ad essere assorbita dal genere più moderno. Questa danza, introdotta da un richiamo invocatorio ed eseguita in circolo, ha mutuato nel tempo passi e ritmi di altre danze rurali del Punjab, divenendo sempre più articolata¹⁹ (immagine 8).

¹⁷ Un fondamentale canale di diffusione del *bhangra*, comune sia all'India che alle comunità di diaspora, è costituito da Mtv India.

¹⁸ *Kal Ho Naa Ho* (2003), Music by Shankar Ehsaan Loy, Sony Music (513631 2).

¹⁹ A questo proposito si rimanda a Schreffler (2002).



Immagine 8. Contadini che eseguono il *bhangra*. Khokhar Faujan (Punjab), India. Aprile 2003. (foto L. Leante)

Durante gli anni '50 il *bhangra* è stato variamente ricontestualizzato nell'ambito della vita urbana del Punjab. Tre sono gli aspetti principali che ne hanno accompagnato il passaggio dai campi alla città:

- la partecipazione di gruppi di ballerini *bhangra* (guidati da un istruttore-coreografo) a festival di danza nazionali e internazionali in rappresentanza dello Stato Indiano del Punjab;
- l'istituzione, in Punjab, di gare interscolastiche e interuniversitarie di *bhangra* (insieme al canto folklorico e alla danza femminile *giddha*);
- l'ingresso, nel 1956, del *bhangra* nell'industria cinematografica di Bollywood.²⁰

Il passaggio del *bhangra* dalla realtà rurale a quella urbana ha portato alla codificazione della danza nei costumi, nelle coreografie (per esempio con la disposizione dei ballerini in file anziché in circolo), ma anche nei passi e nei ritmi eseguiti (immagine 9).

²⁰ Ancora oggi la presenza del *bhangra* nei film di Bollywood è piuttosto rilevante (si veda come esempio la cover version di *Pretty Woman* sopra citata).



Immagine 9. Studenti che eseguono il bhangra. Phagwara (Punjab), India. Novembre 2005. (foto L. Leante)

In questi stessi anni, infatti, il *bhangra* – in un primo momento eseguito nella regione occidentale del Punjab – si è diffuso anche in quella più centrale ed orientale, assorbendo tratti di danze tipiche di queste aree.

Tutti questi fattori – e soprattutto la presenza del *bhangra* nelle scuole e nella filmi music²¹ – hanno contribuito e contribuiscono tuttora a cementare il suo ruolo come mezzo per rappresentare l'identità culturale del Punjab sia in India che all'estero, presso le comunità della diaspora punjabi.

Ma è ancora più rilevante sottolineare come è proprio da questa realtà urbana che provengono i musicisti ed i ballerini che – negli anni '60 e '70 – hanno portato il *bhangra* presso le comunità emigrate in Inghilterra.

Nel frammento video è possibile vedere un breve esempio della danza in costume eseguita da un gruppo di studenti.²²

Esempio Video 1

<http://dl.cini.it/files/original/b5541c3c23a4c8ee4d3e24521a06477f.mp4>

Ballerini che si esibiscono durante una competizione di bhangra. Phillaur (Punjab), India. Novembre 2006. (video F. Calzia e L. Leante, montaggio L. Leante)

La ricerca sul campo sia in Gran Bretagna che in India ha aiutato dunque a

²¹ 'Film music' è il nome con cui si indica la musica da film in India.

²² Il video è stato realizzato a Phillaur, in Punjab, il 26 novembre 2006, in occasione di una competizione di *bhangra*. I ballerini sono studenti dell'Arya College di Ludhiana.

comprendere il ruolo del *bhangra*, o meglio dei diversi tipi di *bhangra* che convivono nei due continenti, ma ha anche permesso di capire perché, e soprattutto come, il *bhangra* sia divenuto un mezzo di identificazione per i Punjabi più giovani. Inoltre ha mostrato la complessità della realtà musicale legata a questo genere.

Si è visto infatti come il *bhangra* costituisca già in India un mezzo di identificazione culturale per i Punjabi, sia nella forma di danza in costume codificata a partire dagli anni '50 del secolo scorso, sia – soprattutto per le generazioni giovani – nella forma più moderna di influenza pop angloamericana diffusasi negli ultimi venti anni. Il passo perché il *bhangra* venisse a rappresentare un'identità di diaspora presso le comunità emigrate si è dimostrato più breve di quanto non potesse sembrare. Comunque sia, affinché ciò avvenisse è stato fondamentale il passaggio dalla realtà rurale a quella urbana già in India.

Nel corso di cinque decenni il termine '*bhangra*' è venuto a connotare diverse forme musicali che continuano a convivere sia nel subcontinente che in Occidente; il suo vero significato non può essere compreso appieno prescindendo da tale complessità.

Nitin Sawhney: ancora sull'identità e sul significato²³

Concluderò il mio excursus con un genere che pone problematiche differenti da quelle emerse nella analisi sia della musica dei Beatles che del *bhangra*.

Se infatti nel caso dei primi avevo mostrato come l'Occidente si fosse appropriato dell'India, e nel caso del secondo come l'India si fosse appropriata dell'Occidente, l'esempio che ora esaminerò è indubbiamente più complesso.

Mi riferisco a quelle musiche che, come il *bhangra*, sono prodotte da musicisti di origine indiana nella diaspora sud-asiatica, in particolare in Gran Bretagna, ma che, a differenza del *bhangra*, sono distribuite sul mercato della popular music angloamericana e sono ampiamente ascoltate dal pubblico occidentale non di origine sud-asiatica.

L'analisi di tali repertori fa emergere questioni nuove rispetto a quelle che ho finora affrontato; appare infatti fondamentale investigare in che modo:

- diversi gruppi di ascoltatori rappresentano e si relazionano al concetto di 'identità' e 'alterità' attraverso la musica, e attribuiscono uno o più significati ad essa;
- l'autore percepisce la propria identità e la esprime nella sua produzione.

²³ Parte del contenuto di questa sezione è una rielaborazione di un mio intervento al XVIII Seminario dell'ESEM, tenutosi a Druskininkai, Lituania, nel 2002, e pubblicato di recente in Leante (2005).

La figura su cui intendo soffermarmi è Nitin Sawhney, figlio di genitori punjabi immigrati in Inghilterra (immagine 10).



Immagine 10. Nitin Sawhney. Roma. Agosto 2001. (foto S. Tarsitani)

La mia scelta dipende essenzialmente da tre fattori:

- essendo cresciuto in una comunità prevalentemente bianca, il suo profilo differisce da quello di molti musicisti e ballerini *bhangra*;
- i meccanismi con cui si appropria di elementi indiani e pop sono analoghi a quelli operati da altri musicisti British Asian²⁴ distribuiti sul mercato della popular music occidentale;
- la consapevolezza con cui attua tale appropriazione e che caratterizza la sua produzione lo rende un oggetto di studio privilegiato.

La formazione musicale di Nitin Sawhney rivela un parallelo interesse per la tradizione indiana e per diversi strumenti e generi occidentali; sollecitato già in ambito familiare da diversi stimoli, fin da giovanissimo si è dedicato allo studio dei *tabla* e soprattutto del pianoforte e della chitarra. Pur riconoscendo la funzione

²⁴ Con l'espressione British Asian si intende in questa sede la produzione – variamente caratterizzata dall'incontro della tradizione musicale indiana (sia essa folklorica o classica) con la musica, soprattutto pop, occidentale – di musicisti nati e/o residenti in Gran Bretagna e originari del subcontinente indiano.

sociale del *bhangra*, non lo ha mai adottato per esprimere una sua identità; al contrario, egli stesso ha scritto nelle note di copertina di *Beyond Skin* (Outcaste Recording - CASTE9CD), probabilmente il suo album più noto uscito nel 1999:

Sono indiano [...] sono cresciuto in Inghilterra [...] sono British Asian. La mia identità e la mia storia sono definite solo da me stesso.²⁵

La musica di Sawhney presenta spesso il tema dell'immigrazione (con particolare riferimento alla diaspora sud-asiatica), accompagnata da una generale critica all'industrializzazione dell'Occidente, vista come un segno di intolleranza e pericolo. Ciononostante, questi temi non sono considerati dall'autore dei messaggi sociali o politici; al contrario, egli ha espresso chiaramente che, attraverso la sua musica, egli intende esprimere le proprie emozioni, la propria identità artistica.²⁶

L'approccio che ho deciso di adottare è quello della semiotica e in particolare l'analisi musematica sviluppata da Philip Tagg nell'ambito degli studi di popular music (Tagg 1994; 1999; Tagg e Clarida 2003).

Tale metodo consiste nell'identificazione, in un dato brano musicale, di unità minime di significato – i 'musemi' – e nella deduzione del significato complessivo che la loro presenza e distribuzione produce in quella musica. Tale metodo si basa su una semiologia di tipo peirciano e sulla applicazione in musica della tripartizione 'indice-icona-simbolo' già suggerita da Dowling e Harwood (1985).

All'interno della tipologia dei segni in musica suggerita da Tagg è possibile identificare degli elementi di carattere iconico-simbolico, le 'anafone', e degli elementi di tipo indexicale, le 'sineddoche di genere'. Più precisamente, con le prime ci si riferisce alla resa sonora di esperienza paramusicali, mentre con le seconde si indica l'allusione ad una dimensione, ad una cultura, ad uno stile, o ad un genere attraverso la citazione di uno dei suoi tratti.

In pratica, l'analisi di reazioni e associazioni paramusicali ed intermusicali da parte degli ascoltatori permette di individuare usi simili di specifici elementi della musica; attraverso una loro comparazione è quindi possibile identificare il 'significato' di quel tratto nell'ambito di un preciso contesto culturale.

Questa metodologia, che a livello cognitivo si fonda sulla associazione di esperienza percettive attuali con materiale musicale ed extramusicale incamerato nella memoria a lungo termine, implica – nelle fasi di analisi ed interpretazione dei dati raccolti – un approccio chiaramente emico nei confronti del gruppo di

²⁵ 'I am Indian [...]. I was raised in England [...]. I am British-Asian. My identity and my history are defined only by myself'.

²⁶ 'I dont' believe in giving out messages. I believe in expression' (Nitin Sawhney, comunicazione personale, Londra, luglio 2002) o ancora 'If I am working on a piece, I just try to focus on the emotion and the mood' (Nitin Sawhney, comunicazione personale, Roma, luglio 2001).

ascoltatori studiato e della loro cultura.

Il mio studio è consistito nell'applicare tale metodo alla produzione di Nitin Sawhney, in un contesto cioè di fruizione interculturale della musica. Ho pertanto preso in analisi un brano di Nitin Sawhney e due categorie di ascoltatori, corrispondenti al pubblico del musicista. Ho lavorato con ascoltatori di origine sud-asiatica e non, tra i venti e i quarant'anni, ho analizzato le loro associazioni inter e paramusicali relative al brano e ho cercato di identificare i significati da essi attribuiti a specifici elementi della musica. Ho poi comparato i risultati ottenuti con le affermazioni fornitemi dallo stesso Nitin Sawhney durante un nostro incontro.

La canzone che ho scelto per il mio esperimento si intitola *Serpents*.²⁷ Le ragioni della mia scelta sono state due: innanzitutto, l'assenza di un testo in lingua inglese o di un videoclip mi permetteva di lavorare più facilmente con diversi gruppi di ascoltatori non di origine sud-asiatica, dal momento che nessuno di loro era stato esposto dall'autore ad influenze sul piano dell'immaginario. In secondo luogo, la struttura formale e la struttura ritmica del brano, diverse ad esempio dalla forma canzone o dal metro 4/4 di tanto pop occidentale, mi sembrano particolarmente interessanti. Il titolo del brano non è stato rivelato agli ascoltatori durante l'analisi del brano, ma solo in un secondo tempo.

Serpents è caratterizzata da una forma ciclica basata sul *matta tal*, un ciclo ritmico indiano in nove pulsazioni, che l'autore stesso ha dichiarato esplicitamente di aver mutuato dalla danza *khatak*. Il brano si apre con una sezione strumentale affidata ad un *bansuri* (un flauto in bambù) che esegue un *alap*²⁸ in tempo libero e che viene presto accompagnato dal suono di archi sintetizzati che introducono la pulsazione regolare (immagine 11).

²⁷ *Serpents* è tratta dall'album *Beyond Skin* (1999), Outcaste (CASTE9CD).

²⁸ L'*alap* è la sezione introduttiva – in tempo libero – di una esecuzione di musica classica indostana. In essa il solista presenta ed esplora il materiale melodico del *raga*.

Immagine 11. Nitin Sawhney, *Serpents*. Estratto dell'introduzione strumentale (flauto e degli archi sintetizzati): trascrizione.

Una voce femminile quindi entra, recitando dei *bols* (delle onomatopee percussive) sul ciclo ritmico (immagine 12).

Immagine 12. Nitin Sawhney, *Serpents*. Onomatopee percussive recitate sul ciclo ritmico dalla voce femminile: trascrizione.

Questa voce viene variamente riproposta – campionata – nel corso del pezzo. Anche gli archi ripetono, con delle micro-variazioni, uno stesso pattern di diciotto pulsazioni, con una funzione quasi di ostinato. L'arrangiamento procede con una graduale stratificazione. Ciò emerge ad esempio dalle percussioni che, sebbene seguano il ciclo in nove pulsazioni, hanno un chiaro sapore dance occidentale. Allo stesso modo altri *bols* vengono eseguiti dalla voce femminile e da una voce maschile – più veloce e con evidente funzione percussiva.

L'interesse di Nitin Sawhney ad impiegare strutture ritmiche indiane è evidente nell'uso di *tihai*, delle formule cadenzali tripartite che possono coprire uno o più cicli ritmici. Un esempio si trova a circa quattro minuti dall'inizio di *Serpents*, dove

la voce femminile esegue un *tihai* in cui pronuncia – in lingua hindi – i nomi dei numeri dall'uno al nove; questo *tihai* si estende per più cicli e offre quasi un effetto poliritmico (immagine 13).

Tihai - I frase

ek do teen char panch chhe saat aath nau ek do teen char panch chhe saat aath nau ek
do teen char panch chhe saat aath nau ek do teen char panch chhe saat aath nau ek do teen char panch chhe

Tihai - II frase

saat aath nau ek do teen char panch chhe saat aath nau ek do teen char panch chhe saat aath nau ek do teen char panch chhe saat aath nau

Tihai - III frase

ek do teen char panch chhe saat aath nau ek do teen char panch chhe saat aath nau ek do
teencharpanchchhesaataathnau ek do teencharpanchchhesaataathnau ek do teencharpanchchhesaataathnau ek do teencharpanchchhesaataath

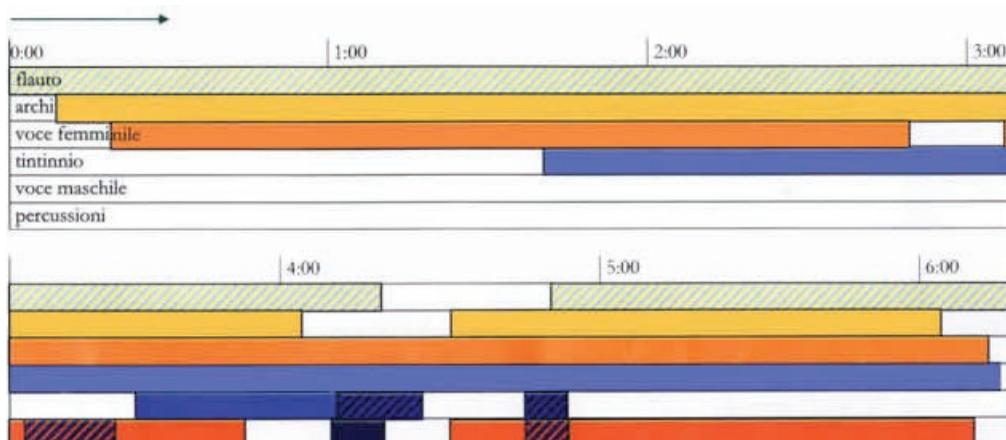
nau
dhin te re te ke dhin na tu na dhin dhin dhin etc.

Immagine 13. Nitin Sawhney, *Serpents*. Formula cadenzale tripartita (*tihai*) estesa su cinque cicli ritmici.

Ho iniziato lo studio della ricezione di *Serpents* con ascoltatori di origine non sud-asiatica e le loro reazioni si sono dimostrate presto piuttosto uniformi. La canzone è stata recepita come articolata su due livelli: uno ‘familiare’, ‘urbano’, ed un altro ‘esotico’, spesso indicato anche come ‘puro’, ‘autentico’, ‘primitivo’. Anche la forma ciclica del brano è stata identificata facilmente, così come la funzione percussiva della voce femminile; quest’ultima, tuttavia, per l’assenza di un idioma noto, è stata associata all’alterità. Il metro in nove pulsazioni non è mai stato riconosciuto e ha spesso suscitato emozioni quali ‘attesa’ o ‘ricerca’. Il flauto è stato generalmente classificato come ‘extra-occidentale’ e ha evocato – probabilmente anche grazie al riverbero – spazi aperti, rurali, esotici e, cosa ancor più interessante, serpenti o incantatori di serpenti. Al contrario, gli archi, il cui registro ha dato un senso di oscurità, sono stati riconosciuti come ‘familiari’, ‘occidentali’. Inoltre, l’assenza di uno sviluppo armonico, insieme al senso di anticipazione dato dal metro e dalla forma ciclica, ha causato reazioni come ‘ansia’, ‘agitazione’ ‘mistero’: un commento emerso più volte è stato ‘non c’è scampo!’. Le percussioni, percepite come ‘occidentali’, ‘dance’ hanno presentato due reazioni opposte a livello di associazioni paramusicali: da un lato hanno indicato realtà urbane occidentali, dall’altro (forse anche per una associazione con il genere jungle) hanno evocato ‘luoghi esotici’, ‘giungle’ e – di nuovo – animali che si muovono rapidamente, serpenti.

I risultati di questa prima fase di lavoro hanno mostrato come questa canzone, almeno per il pubblico occidentale non di origine sud-asiatica, appaia costruita attraverso una mappatura, una combinazione di anafone e sineddoche di genere.

Dalla tabella nell’immagine 14 emerge chiaramente come la distribuzione diacronica di anafone e sineddoche all’interno di *Serpents* non sia uniforme.



	ANAFONE		SINEDDOCHE DI GENERE	
	Esempi di anafona			Esempi di sineddoche
Flauto	brezza dolce			musica <i>New Age</i>
Archi				musica eurocolta
Voce femminile				India
Tintinnio	sveglia			
Voce maschile	voce al telefono			
Percussioni	movimento rapido di animali			musica <i>Jungle</i>

Immagine 14. Nitin Sawhney, *Serpents*. Schema riassuntivo di esempi di anafone e sineddochi emerse dalla analisi della canzone.

Inoltre esse spesso si sovrappongono: un dato elemento può cioè suscitare anafone e sineddoche allo stesso tempo (per esempio il flauto che evoca ‘brezza’ – un’anafona – e la musica *New Age* – una sineddoche di genere). Diversi elementi possono poi essere percepiti ed espressi con la stessa anafona o sineddoche (per esempio la voce maschile che con la sua funzione percussiva evoca le stesse immagini della sezione ritmica).

Nella seconda fase dello studio ho lavorato con ascoltatori di origine sud-asiatica residenti in Gran Bretagna. Anche all’interno di questo gruppo le reazioni si sono dimostrate per lo più uniformi. La canzone non è mai stata recepita in termini di ‘esotismo’. Strumenti, forma e modalità, quando non esplicitamente riconosciuti, sono state definiti ‘familiari’, ‘noti’: un’immagine ricorrente è stata quella della ballerina, non a caso. Gli archi sono stati spesso associati alla produzione di Bollywood.

Tale familiarità è stata probabilmente la ragione per cui questo gruppo di

ascoltatori non ha citato l'ansia; allo stesso modo, elementi che per gli occidentali erano 'urbani' sono stati spesso associati dagli asiatici all'idea della corruzione o del pericolo. Nessuno mi ha parlato di serpenti; al contrario, quando un giorno ho detto ad un ragazzo indiano che gli ascoltatori di origine non sud-asiatica avevano citato questi animali, lui mi ha schernito dicendomi che quello era un cliché cinematografico tipicamente occidentale!

Bisogna notare tuttavia che, sebbene uniformi, le risposte fornite dal pubblico di origine sud-asiatica presentavano alcune differenze tra coloro che erano cresciuti all'interno della comunità di diaspora e coloro che erano cresciuti più a contatto con la popolazione non sud-asiatica britannica; questi ultimi, tra l'altro hanno dimostrato di conoscere meglio la musica di Nitin Sawhney.

Una volta studiata la ricezione della canzone da parte dei due gruppi di ascoltatori, ho preso in esame l'autore stesso. Nitin Sawhney ha dimostrato di essere estremamente consapevole del processo e delle modalità di incontro tra musica indiana e occidentale da lui attuato. Dopo aver parlato della canzone nel contesto più generale dell'album, che tratta i temi dell'immigrazione e dei pericoli dell'occidentalizzazione dell'India, ha descritto *Serpents* come un momento 'buio', come una canzone che rappresenta l'immagine (da lui stesso definito come 'cristiana' e 'universale') di un serpente che gira intorno al mondo:

l'idea del serpente era un po' come questo senso insidioso dell'occidentalizzazione che depriva il pensiero indiano della sua ingenuità, della sua bellezza, della sua spiritualità e semplicità.

Sono andato in India e l'ho registrato [il suonatore di flauto] e ho usato parecchio della sua musica [...] L'idea era proprio di dare la sensazione del serpente.

È un'immagine piuttosto scura... è proprio l'idea di questo serpente che gira intorno al mondo... e d'altra parte è anche un'immagine cristiana... (Nitin Sawhney, comunicazione personale, Londra, luglio 2002).²⁹

Inoltre, malgrado avesse in un primo momento negato ogni intenzione di trasmettere messaggi specifici al suo pubblico, Nitin Sawhney ha dimostrato non poco interesse quando gli ho riferito i risultati della mia analisi, e in particolare il fatto che gli ascoltatori di origine non sud-asiatica avessero parlato di serpenti,

²⁹ 'The snake, the serpent idea was almost like this creeping sense of Westernisation taking away the naivety and the beauty and the spirituality and the simplicity of Indian thinking [...] I went to India and I recorded him and I used a lot of his playing [...] The idea was really to get the feeling of the serpent [...] it's quite a dark image... You know, and it's just the idea of [...] this serpent going 'round the world, it's even a Christian image, you know, as well' (Nitin Sawhney, comunicazione personale, Londra, luglio 2002).

realità urbane. Anzi, ha confermato che era esattamente ciò che aveva in mente.

L'analisi di *Serpents* ha messo in luce diversi aspetti. I risultati emersi invitano innanzitutto ad una più ampia riflessione sulle modalità attraverso cui gli ascoltatori occidentali si relazionano a ciò che considerano 'esotico' e più in generale sulla ricezione e rappresentazione dell'alterità in musica. Allo stesso tempo è emerso come gli ascoltatori, nel momento in cui attribuiscono 'significato' ad un tratto specifico di una musica, tendano a renderlo pertinente nell'ambito della propria cultura.

Ma soprattutto, la possibilità di comparare le risposte offerte dai due diversi campioni di pubblico con le dichiarazioni di Nitin Sawhney ha permesso di collocare l'immaginario dell'autore nell'ambito della ricezione e dell'insieme dei significati attribuiti dagli ascoltatori a diversi elementi della musica: sebbene il tema generale dell'Occidente industrializzato inteso come insidia lo accomuni alla posizione del pubblico British Asian, di fatto il suo immaginario è risultato in larga parte corrispondere a quello del pubblico non di origine sud-asiatica.

Conclusioni

Lo studio delle musiche prese in esame in questa sede ha evidenziato diverse modalità di incontro tra tradizione indiana e pop angloamericano. Ciascun caso ha mostrato un particolare aspetto di tale incontro e ha reso necessaria l'adozione di una specifica metodologia di lavoro.

Nell'analisi della produzione di influenza indostana dei Beatles la conoscenza della musica sud-asiatica ha permesso di comprendere su che basi ha avuto luogo la mutuazione di strumenti e forme del subcontinente e, attraverso la rivisitazione della letteratura esistente, ha consentito di investigare su quanto musicisti e produttori occidentali fossero consapevoli della appropriazione in atto.

All'opposto, lo studio del *bhangra* e della produzione di Nitin Sawhney ha messo in evidenza due modalità assai differenti con cui dei musicisti di origine sud-asiatica hanno adottato tratti tipici dell'idioma della popular music angloamericana.

Nello studio del *bhangra* è stata adottata una prospettiva vicina all'etnomusicologia più 'tradizionale', fondata sul lavoro etnografico, dalla quale è emerso come la ricerca sul campo in Inghilterra e in India sia fondamentale per la comprensione delle complessità legate a questo genere e alle questioni di identità culturale ad esso associate.

La metodologia di analisi semiotica sviluppata da Philip Tagg nell'ambito degli studi di popular music si è rivelata, invece, strumento indispensabile nello studio della ricezione interculturale della musica di Nitin Sawhney e, insieme ad all'analisi

musicologica del *métissage* messo in atto da quest'ultimo, ha permesso di far luce sui meccanismi compositivi dell'autore.

Tutti gli esempi considerati hanno mostrato, seppure in maniera e in contesti storico-sociali diversi, come i processi di appropriazione interculturale della musica siano fondati su una certa ambiguità tra ciò che viene ritenuto 'familiare' o 'estraneo' e sulla possibilità, da parte di musicisti e ascoltatori, di rendere l'alterità almeno in parte pertinente alla propria cultura musicale. Allo scopo di analizzare e comprendere appieno tali meccanismi il ricorso agli strumenti dell'etnomusicologia e degli studi di popular music si è rivelato non solo auspicabile, ma chiaramente imprescindibile.

Ringraziamenti

Questo intervento è nato come una riflessione scaturita da diversi anni di ricerca, iniziata con la mia tesi di laurea in etnomusicologia presso l'Università di Roma 'La Sapienza' e proseguita con la ricerca di dottorato condotta presso la stessa istituzione. Nel mio lavoro sono stata aiutata da molti. In questa sede ringrazio innanzitutto Giovanni Giuriati per i suoi insegnamenti e la paziente guida nel corso delle mie ricerche e – non ultimo – per avermi dato la possibilità di partecipare al seminario 'Etnomusicologia e studi di popular music: quale possibile convergenza?'. I miei ringraziamenti vanno anche a Francesco Giannattasio, anche lui da sempre presente nel mio cursus di studi etnomusicologici, e a Philip Tagg, a cui devo la possibilità di partecipare a scambi e seminari essenziali per la mia ricerca, come emerge chiaramente da questo intervento. Gerry Farrell ha costituito un fondamentale riscontro ed un significativo aiuto nella analisi della produzione dei Beatles e, successivamente, nell'avviare il lavoro sul *bhangra*. Sono inoltre grata a Martin Clayton per i suoi suggerimenti su una prima bozza di questo testo. Ringrazio anche Pam Bains, i ballerini dell'Heritage of Punjab, Inderjit Singh e il Guru Nanak College di Phagwara (Punjab), gli studenti dell'Arya College di Ludhiana (Punjab), Harbajan Singh e gli abitanti di Khokhar Faujian (Punjab), Nitin Sawhney, Fabio Calzia e Simone Tarsitani.

Il lavoro condotto in Punjab si è articolato in tre periodi di permanenza sul campo. Un primo viaggio ha avuto luogo nel 2003 nell'ambito del progetto 'Identità/pericolo: documentare, ricostruire rituali e cerimonie coreutico-musicali', diretto da Giovanni Giuriati e coordinato da Romano Mastromattei con il supporto finanziario del MIUR (COFIN 2001). Il secondo viaggio, effettuato nel 2004, è stato reso possibile grazie al supporto della 'Society for Education,

Music and Psychology Research' (SEMPRE) e in particolare della 'Gerry Farrell Travelling Scholarship'. L'esempio video incluso in queste pagine è stato infine realizzato con l'aiuto di Fabio Calzia durante un più recente viaggio, effettuato nel 2006 e finanziato dalla Open University (UK).

Bibliografia

BANERJI, Sabita

1988 'Ghazals to Bhangra in Great Britain', *Popular Music*, VII, 2: 207-213.

BANERJI, Sabita and Gerd BAUMANN

1990 'Bhangra 1984-8: Fusion and Professionalization in a Genre of South Asian Dance Music', in Paul Oliver (a cura) *Black Music in Britain. Essays on the Afro-Asian Contribution to Popular Music*, Open University Press, Milton Keynes: 137-152.

BAUMANN, Gerd

1988 'The Re-invention of Bhangra. Social Change and Aesthetic Shifts in a Punjabi Music in Britain', *The World of Music*, 33, 2: 31-95.

DIETRICH, Gregory

1999/2000 'Desi Music Vibes: The Performance of Indian Youth Culture in Chicago', *Asian Music*, 31: 35-61.

DOWLING, Jay W., and Dane L. HARWOOD

1985 *Music Cognition*, Academic Press, Orlando.

EVERETT, Walter

1999 *The Beatles as musicians: Revolver through the Anthology*, Oxford University Press, Oxford.

2001 *The Beatles as Musicians: the Quarry Men through Rubber soul*, Oxford University Press, Oxford.

FARRELL, Gerry

1988 'Reflecting Surfaces: The Use of Elements from Indian Music in Popular Music and Jazz', *Popular Music*, 7, 2: 189-204.

FARRELL, Gerry

1997 *Indian Music and the West*, Clarendon Press, Oxford.

FARRELL, Gerry, BHOWMICK, Jayeeta, and Graham WELCH

2004 'South Asian Music in Britain', in Hae-Kyung Um (a cura di), *Diasporas and Interculturalism in Asian Performing Arts: Translating Traditions*, Routledge Curzon, New York: 104-128.

GUILBAULT, Jocelyne

1993 *Zouk: World Music in the West Indies*, University of Chicago Press, Chicago.

HERTSGAARD, Mark

1995 *A Day in the Life: The Music and Artistry of the Beatles*, Macmillan, London.

LEANTE, Laura

2000 'Love You To. Un exemple de rencontre entre musique indienne et musique pop dans la production des Beatles', *Cahiers de Musiques Traditionnelles*, 13: 103-118.

2003 *Le British Asian musics. Processi di ri-significazione nell'incontro tra tradizione indiana e popular music*, Tesi di dottorato inedita, Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'.

2004 'Shaping Diasporic Sounds: Identity as Meaning in Bhangra', *The World of Music*, 46: 109-122.

2005 'Transcultural Reception and Meaning in World Music: The Case of British Asian Musics', in Rimantas Astrauskas (a cura), *Traditional Music and Research in the Baltic Area – New Approaches in Ethnomusicology*, Lithuanian Academy of Music and Theatre/Department of Ethnomusicology, Vilnius: 122-130.

LEWISOHN, Mark

1990 *Beatles. Otto anni a Abbey Road*, Arcana, Milano (ed.or. 1989, *The complete Beatles recording sessions: the official story of the Abbey Road years*).

MACDONALD, Ian

1994 *Revolution in the Head: the Beatles' Records and the Sixties*, Fourth Estate, London.

MARTIN, George

1994 *Summer of Love: The Making of Sgt. Pepper*, Macmillan, London.

MELLERS, Wilfrid

1973 *Twilight of the Gods: the Beatles in Retrospect*, Faber and Faber, London.

O' GRADY, Terence

1983 *The Beatles, a Musical Evolution*, Twayne, Boston.

RECK, David

1985 'Beatles Orientalis', *Asian Music*, XVI, 1: 83-149.

RILEY, Tim

1988 *Tell me Why: a Beatles Commentary*, Bodley Head, London.

ROBINSON, Vaughan

1986 *Transients, Settlers, and Refugees. Asians in Britain*, Clarendon, Oxford.

RUSSELL, Jeff

1982 *The Beatles: Album File and Complete Discography*, Blandford, Poole.

SCHREFFLER, Gibb

2002 *Out of the Dhol Drums. The Rhythmic 'System' of Punjabi Bhangra*, Unpublished Master thesis, University of California Santa Barbara.

TAGG, Philip

1994 *Popular Music: da Kojak al Rave*, CLUEB, Bologna.

1999 *Introductory Notes to the Semiotics of Music*, www.tagg.org

TAGG, Philip and Bob CLARIDA

2003 *Ten Little Title Tunes. Towards a Musicology of the Mass Media*, The Mass Media Scholars' Press, New York.

TAYLOR, Timothy

1999 'Korla Pandit and Musical Indianism', in Philip Hayward (a cura), *Widening the Horizon. Exoticism in Post-War Popular Music*, John Libbey, Sydney: 19-44.

WOODFIELD, Ian

1995 *English Musicians in the Age of Exploration*, Pendragon Press, Stuyvesant – New York.

Superstringhe folk, pop, classiche, e la Teoria Unificata del Campo musicologico. Dagli studi musicali divisi per repertori, a quelli organizzati per prospettive

Franco Fabbri

Il 2005, cinquantesimo anniversario della morte di Albert Einstein e centesimo della formulazione della teoria della relatività (quella ristretta), è stato proclamato Anno Internazionale della Fisica. Ci sono ottime ragioni per rendere omaggio a uno dei più grandi scienziati della storia: non solo per la sua strenua opposizione alla guerra, ma anche per la tenacia con cui per gran parte della sua vita – dopo l’elaborazione della teoria della relatività generale e gli sviluppi della meccanica quantistica – cercò di ricondurre le due principali interpretazioni della realtà fisica, in apparente e insanabile contrasto fra loro, nell’ambito di una teoria sola: una teoria unificata del campo dalla quale le equazioni che descrivono le interazioni fondamentali della natura emergessero come casi particolari di un sistema coerente e unico. Fra le ipotesi teoriche che sembrerebbero soddisfare l’aspirazione di Einstein, quella che va sotto il nome di ‘teoria delle superstringhe’ sembra essere una delle più accreditate fra i fisici contemporanei, anche se non è la sola. Non è la prima volta che la cito nell’ambito di una discussione musicale, e una delle ragioni è certamente la sua risonanza (in senso proprio), un po’ travisata dalla pedestre traduzione italiana: le ‘superstringhe’ di cui si parla sono infatti delle corde vibranti

(delle supercorde, quindi), di dimensioni ultramicroscopiche, e sarebbero i loro modi di vibrazione (le loro armoniche) a configurare le diverse specie di quark, che a loro volta sono le particelle elementari alla base della struttura di tutte le particelle subatomiche conosciute. Quindi la materia (e noi stessi con lei, ovviamente) sarebbe costituita da corde vibranti, che oscillando in vario modo e associandosi diversamente darebbero luogo a protoni, elettroni, neutroni, e quindi atomi, molecole, e così via. L'armonia delle sfere, in una formulazione così radicale che nessuno scienziato del passato aveva mai potuto immaginare, sarebbe il fondamento della teoria fisica più avanzata del nostro tempo. Un'altra ragione del fascino della teoria delle superstringhe è rappresentata da quanto segue: affinché il suo apparato matematico (di cui sostanzialmente consiste) funzioni, è necessario postulare che lo spazio-tempo non abbia le quattro dimensioni classiche riorganizzate proprio dalla teoria di Einstein, ma un numero molto più alto: dieci o undici, a quanto pare. Che sarebbero poi le quattro dimensioni che conosciamo più altre sei o sette, che i fisici teorici descrivono come 'arrotolate'. Mi guardo bene dall'entrare in questi particolari, ma già altre volte ho fatto notare che mentre le conoscenze dell'umanità avanzano suggerendo spazi reali e mentali enormemente complessi, che tuttavia sembrano alla portata degli scienziati che li ipotizzano, le riflessioni degli intellettuali umanisti sembrano continuare a svolgersi tranquillamente in un universo galileiano che ignora non dico la teoria delle superstringhe, non dico la meccanica quantistica e la relatività generale, ma anche la relatività ristretta, la teoria del campo elettromagnetico, e forse anche la termodinamica (nonostante, faticosamente, ad alcuni letterati sembri di capire che cosa sia l'entropia) e le geometrie non euclidee. Non ci sarebbe da lamentarsene troppo, se non si dovesse poi verificare che alcuni dei crampi mentali che impediscono di creare concetti nuovi e interpretazioni adeguate della realtà, anche nelle discipline umanistiche, dipendono da studi malfatti di matematica e logica, e dalla fiducia di abitare in uno spazio euclideo (e galileiano, e laplaciano) confortevole, dove per un punto passa una sola parallela a una retta data sullo stesso piano, e dove la somma degli angoli interni di un triangolo è sempre di 180 gradi. Dato che l'esperienza quotidiana ci rassicura su questa fiducia, e dato che molto spesso le nostre elaborazioni mentali riproducono e metaforizzano la percezione che il nostro corpo ha dello spazio, finiamo per trattare concetti delicatissimi con gli strumenti di un agrimensore del quinto secolo avanti Cristo, ma con un sussiego da uomini del XXI secolo. Ed ecco i nostri bravi accademici, che si considerano parte organica della 'cultura del nostro tempo', tracciare linee di separazione e barriere fra i concetti, disegnare frontiere e terre di nessuno, ridurre il confronto fra culture e unità culturali a un movimento di truppe su una carta geografica. Come ho già scritto, un'ideologia primitiva e guerresca, ben rappresentata da Oriana Fallaci e da chi ne interpreta il ruolo

in vari campi del sapere. Ma qui non ci interessa tanto la polemica, quanto un suggerimento: che più interiorizziamo il dubbio sistematico sulle rappresentazioni schematiche apparentemente chiare (come quella dei generi musicali come ‘territori’), più ne guadagna la nostra capacità di comprendere meglio la realtà.

Infatti, la ragione principale per la quale ho deciso di ispirarmi all’avventura della fisica contemporanea e alla sua ricerca di una teoria unificata è precisamente questo senso di avventura, la disponibilità a rovesciare paradigmi consolidati (come è, in fisica, il pacifico dualismo fra interpretazione corpuscolare e ondulatoria, fra relatività generale e meccanica quantistica), che ‘funzionano’ ragionevolmente bene ciascuno in un proprio dominio, per risolvere incompatibilità apparentemente marginali, e che forse nascondono abissi di ignoto. Mi piacerebbe proprio che tutti i musicologi fossero altrettanto disponibili a rivedere l’impianto generale della disciplina di competenza (la musicologia storica e analitica, l’etnomusicologia, i popular music studies, gli studi sul jazz) per il gusto di una visione unificata del campo musicale, e al tempo stesso per risolvere le aporie marginali, le zone oscure apparentemente limitate nelle intersezioni fra i campi disciplinari, che forse nascondono a loro volta abissi di ignoto.

Le ragioni per cui si sono sviluppate prima una musicologia ristretta al repertorio eurocolto, poi l’etnomusicologia, poi gli studi sul jazz, poi i popular music studies sono storiche, e potrebbero essere anche riassunte, parafrasando Blacking, dicendo che ogni musica etnica, prima o poi, ha avuto i suoi studi. Ma proprio una riflessione alla Blacking, forse intitolata *How musicological is man?*, mostra l’evidentissima dissimmetria fra questi studi, perché certamente l’etnomusicologia non si è formata nel contesto culturale delle musiche che sono oggetto delle sue indagini, e lo stesso si può dire con quasi altrettanta evidenza per gli studi sul jazz, mentre sotto questo aspetto i popular music studies condividono con la musicologia eurocolta la continuità etnica, culturale e di classe fra gli studiosi e le comunità coinvolte nelle musiche studiate (perbacco: l’autore della Sociologia del rock è il fratello del chitarrista degli Henry Cow!). E, in ogni caso, non è da più di quarant’anni che l’idea di una musicologia (di un’antropologia musicale) intesa come studio di tutte le musiche del pianeta si presenta come una possibilità concreta, come un’aspirazione faticosamente perseguibile da uno studioso: prima – e sotto molti aspetti anche ora nella vita accademica reale – fare lo ‘studioso di musica’ implicava studiare una certa musica. Di volta in volta, ‘la’ Musica con la emme maiuscola, poi l’‘altra musica’, poi la musica afroamericana (non abbastanza compresa nella nozione di ‘altra musica’, ma recuperabile in quanto ‘musica colta’), infine la popular music (per la quale ricordo che venticinque anni fa la definizione che metteva tutti d’accordo era: ‘quella musica che non si studia al conservatorio o all’università’). Insomma, ricordandoci bene che stiamo parlando di studi musicali

accademici nell'ambito della cosiddetta cultura occidentale, il repertorio, o meglio il tipo di musica è sempre stato l'elemento trainante per la stessa formazione di un ambito di studi o per il suo ampliamento. E lo è stato in una doppia funzione, che potrei riassumere in due istanze tipiche: 1) 'Perché non si dovrebbe studiare anche quella musica lì?' e 2) 'Voglio studiare proprio quella musica lì (che finora è stata ignorata dagli studi)'. L'istanza numero 1 è di natura metodologica, e il tentativo di trovare una risposta ha contribuito a formare gli apparati teorici delle progressive estensioni del campo degli studi musicali. L'istanza numero 2 è deliberativa, e ha fornito alle 'nuove musicologie' la carne e il sangue, e probabilmente la stessa ragione della loro esistenza. Ma l'una e l'altra, direi, hanno a che fare con un elemento del quale si discute raramente, e quando lo si fa con un certo imbarazzo: il gusto. Spesso si studia una musica perché ci piace, e alcuni tendono a giustificare il piacere come un incentivo, come una motivazione in più della quale non dico che ci si debba vergognare, ma che certo non è accademicamente presentabile a un livello che si confronti con motivazioni scientifiche o politiche. Anche in questo caso mi piace ricordare l'esempio dei fisici e dei matematici, per i quali l'aspetto estetico di una teoria, di una dimostrazione, si colloca forse al livello gerarchico più alto: a chi obietta che tutto sommato la relatività generale e la meccanica quantistica funzionano bene nei loro rispettivi campi, e che si può tenere conto dei problemi posti da ciascuna teoria all'altra, spesso la risposta più convinta è che una teoria unificata sarebbe più elegante (uno dei migliori libri divulgativi sulla teoria delle superstringhe si intitola *L'universo elegante*). Quando Einstein diceva, a proposito dei paradossi della meccanica quantistica, che 'Dio non gioca a dadi', sottintendeva che dovesse esserci una spiegazione – di perfezione divina – per quei paradossi, nel contesto di una teoria più alta e più bella. Quando leggo le argomentazioni di Philip Tagg sulle buone ragioni per cui si dovrebbe studiare la popular music in un quadro che comprenda tutte le musiche e tutte le prospettive disciplinari sono convinto principalmente dall'eleganza ineccepibile di quelle tesi, mentre raramente – o forse mai – ho imparato qualcosa da uno studio intorno a una musica che l'autore visibilmente non apprezza. Certo, esiste il gusto della stroncatura (che riguarda però i critici): ma sto parlando invece di studi musicali nei quali la mancanza di piacere nei confronti dell'oggetto si traduce in piattezza e sciattezza, una versione musicologica della scritta ricamata dalle madri sulle camicie da notte delle pie spose dei secoli andati: 'Non lo fo per piacer mio, ma per far piacere a Dio.' E devo aggiungere che nella maggior parte dei casi quando un musicologo si occupa di una musica che non gli piace lo fa nel contesto di discorsi su altre musiche che invece gli piacciono. È la solita questione del valore, d'accordo, ma a un livello più personale di quello che normalmente si discute.

Quindi, è inutile negarlo: il gusto è importante. Fra studiosi di musiche

‘extracolte’ (lo dico strizzando un occhio, naturalmente) possiamo giustamente ironizzare sui canoni della musica eurocolta, e su come molti musicologi tradizionalisti motivino i loro studi con la necessità di vagliare il repertorio degno di essere frequentato da una ‘persona colta’ (nella quale, *ça va sans dire*, si identificano, intendendo per ‘persona colta’ il borghese umanista classico, formato alle lettere e alle arti, pacificamente ignorante di scienza; spesso questo tipo di borghese è anche pacificamente ignorante di musica, dal che si comprende l’intento sostanzialmente educativo e riformista dei musicologi tradizionalisti): ma non mi sentirei di negare che motivazioni imparentate con queste siano presenti quando si sceglie di dedicarsi alla musica di qualche etnia lontana, o alla musica di tradizione orale dei nostri paesi, o alle canzoni dei cantautori, o al progressive rock. E ciò implica che spesso (nella storia è stato certamente così) la scelta di studiare una certa musica ‘altra’ avviene quando – attraverso processi di natura estetica – il giudizio sulla rilevanza di un certo repertorio o di un certo ‘campo’ è già stato formulato in linea di massima, e attende una conferma più argomentata proprio dallo studio. Il che, vorrei sottolineare, non è affatto dissimile dal processo scientifico: come ricorda Popper nell’esergo della *Logica della scoperta scientifica* (citando Novalis) ‘le teorie sono reti: chi le butta pesca’ (Popper 1970: 1). Spesso le nostre sono guidate dal piacere. Insomma, non credo che uno studio etnografico dei Berliner Philharmoniker sia meno ricco di spunti e meno foriero di una nuova comprensione della musica umana di quanto non lo sia una campagna di ricerca etnomusicologica in Nuova Guinea, ma di studi di quel tipo sull’orchestra classica più famosa del mondo non ne ho visti (anche se esiste il prezioso lavoro di Georgina Born sull’Ircam (1995): ma Georgina Born non è un’etnomusicologa, e nella sua attività come musicista prima di intraprendere i suoi studi antropologici si è sempre dedicata a generi musicali d’avanguardia); e mi risulta che nelle Filippine esista da decenni un festival della canzone che ha un grandissimo seguito in quel paese, ma non mi pare che alcuno studioso europeo di popular music abbia dedicato a quel festival le energie (certamente corroborate dal fascino del Kitsch) che sono state spese per analizzare il Festival di Sanremo o l’Eurofestival. E perché su dieci tesi che mi vengono chieste dai miei studenti, cinque sono su Fabrizio De André? Non vi è celato, oltre a qualche desiderio di legittimazione e canonizzazione, lo stimolo ad approfondire un piacere già noto?

Voglio ripeterlo e sottolinearlo: non trovo nulla di male nel fatto che si scelga l’oggetto dei propri studi musicali facendosi guidare anche da un principio di piacere. Ma credo che sia utile non nascondere, nemmeno a sé stessi. Anche tra di noi ‘etno’ e ‘PMstud’. Non penso che sia il caso di celare, per esempio, che una ragione della convergenza della quale ci si occupa in questo convegno sia generazionale e di gusto: con Alan Lomax, che partecipò attivamente alla gazzarra

anti-Dylan a Newport e che considerava lo stile chitarristico di Jimi Hendrix ‘artificioso’ e ‘inutilmente virtuosistico’, non avrei mai potuto comunicare molto, se non esprimere la mia stima per le sue ricerche e per l’influenza determinante nello sviluppo degli studi etnomusicologici in Italia; con tutti gli etnomusicologi più giovani di Lomax che ho conosciuto, compresi quelli che sono qui, sento di avere molto in comune, compresi i mormorii di riconoscimento quando si parla dei Beatles.

E lo stesso potrei dire di molti musicologi che si occupano del repertorio classico, cresciuti per loro e per nostra fortuna in tempi (anche mentali) diversi da quelli dell’arroganza canonizzante e del catechismo adorniano (che mi sforzo sempre di distinguere da ciò che effettivamente Adorno ha scritto). Tornando alla fisica, potrei citare Max Planck: ‘Di rado un’importante innovazione scientifica si fa strada convincendo e convertendo gradualmente i suoi oppositori [...]. Quel che accade, è che gradualmente gli oppositori scompaiono e la nuova generazione si familiarizza con l’idea sin dalla nascita.’ Dunque, forse noi etnomusicologi e studiosi di popular music ultracinquantenni avremo qualche anno – prima o poi, e se ci manteniamo in salute – in cui potremo smettere di tentare di convertire alla relatività delle culture i sostenitori della musica assoluta e del predominio della musica eurocolta, e collaborare con altre generazioni di musicologi all’unificazione del campo degli studi musicali. In attesa di quel tempo, e mentre il potere accademico permette ai canonisti di emarginarci e di trattarci con sufficienza, è nostro compito immaginare e perseguire una confluenza delle diverse discipline musicologiche che abbia basi solide. E mi è difficile pensare a una base più solida (oltre a quelle elencate in modo esemplare da Philip Tagg) dell’eleganza di un’unica disciplina che si occupi – ricorrendo a tutti i metodi e gli strumenti disponibili – di ogni forma di suono umanamente organizzato. Perché questo avvenga, però, occorre assumersi delle responsabilità e avere il coraggio di mescolare le carte. Occorre prendere in mano la materia che scotta, e non lasciarla ai nostri denigratori: Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven, Rossini, Verdi, Liszt, Wagner, Brahms, Stravinsky, Schoenberg, Ives, Stockhausen, Nono. Lavorare sulle relazioni fondamentali (e, ovviamente, trascurate) fra improvvisazione e composizione nella musica colta fra Sette e Ottocento, sulla trasmissione orale delle tecniche compositive e interpretative, sull’influenza delle discografia nella formazione dei repertori e dei canoni, sull’estetica dell’hi-fi e le sue relazioni con la ricezione della musica da concerto, sulle tecniche di produzione dei dischi di musica colta, sulle orchestre e i gruppi da camera come contesti antropologici, sul collezionismo, sull’uso della musica colta alla radio, e così via. So di essere forse pateticamente insistente, ma nessuna unificazione disciplinare o teorica riesce se lascia dei santuari dove le vecchie discipline e teorie possono perpetuare il loro

dominio accidioso. Sarebbe un po' curioso e autolesionista se aspirando a unificare gli studi musicali ci dividessimo cortesemente quel 5% dello spazio accademico che la musicologia del canone ci lascia (quando non decide di ficcare il naso dalle nostre parti), permettendo che la stragrande maggioranza delle risorse sia dedicata a studi ripetitivi e inutili. Dunque, se le nostre motivazioni sono sincere, dobbiamo promuovere studi musicali in tutte le direzioni che l'iperspazio multidimensionale delle musiche ci indica, mettendo in secondo piano (o abbandonando) le questioni identitarie che ci hanno associati ai nostri repertori preferiti. Una musicologia basata sulle prospettive, non sui repertori. In questo momento è un sogno, molto più modesto e forse accademicamente meno realizzabile di quello di Einstein. Ma non si sa mai.

Bibliografia

BORN, Georgina

1995 *IRCAM, Boules, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, University of California Press, Oakland CA.

POPPER, Karl R.

1970 *Logica della scoperta scientifica. Il carattere autocorrettivo della scienza*, Einaudi, Torino (ed. or. 1959, *The Logic of Scientific Discovery*, Routledge, Abingdon).

Anime salve: un esempio di ricerca etnografica applicata ai popular music studies

Alessandro Sinopoli

Premessa

L'argomento di cui voglio parlarvi in questo mio intervento fa parte dell'esperienza maturata durante la compilazione della mia tesi di laurea, nell'ultimo anno di università. Animato da una forte passione per la popular music – e in particolar modo per la cosiddetta canzone d'autore italiana – mi sono infatti laureato al DAMS dell'Università di Palermo con una tesi il cui oggetto di studio era *Anime salve* (1996), ossia l'ultimo album di brani inediti di Fabrizio De André,¹ e di cui Giovanni Giuriati è stato il relatore (Sinopoli 2002-2003).

I motivi che mi hanno portato alla scelta di questo specifico album sono stati principalmente due: il primo, il meno 'scientifico', ma non se consideriamo l'ottica suggerita in questa stessa sede, – e da me condivisa – da Franco Fabbri (1997; 2003) a proposito del 'piacere' e della sua importanza nello scegliere l'oggetto di uno studio, era che De André è uno degli autori di canzoni da me più amati e conosciuti. Il secondo invece riguardava la possibilità concreta di consultare materiale bibliografico a riguardo, ed eventualmente accedere a 'fonti dirette'.

¹ De André, Fabrizio (1996), *Anime Salve*, BMG – Ricordi (STVL 392351).

Fissato l'argomento della tesi, ciò che mi sono chiesto era quali obiettivi perseguire e, soprattutto, come procedere. L'idea iniziale era quella di realizzare un'analisi dell'album, incentrata soprattutto sulle musiche, che avesse come fine quello di individuare alcune caratteristiche peculiari del suo stile musicale, visto che scorrendo le pubblicazioni riguardanti De André fino al 2002 (anno in cui ho cominciato a lavorare alla tesi), avevo appurato che – salvo pochissime eccezioni – quello era l'aspetto più trascurato dagli studi a lui dedicati, dove invece si spendevano parole e parole sui testi delle sue canzoni.

È da qui, quindi, che sono partito. Man mano però che consideravo con sempre maggiore attenzione il disco – e l'intera produzione di De André – ho cominciato a notare come una costante del suo lavoro fosse costituita dall'essere sempre affiancato da 'collaboratori' – diversi nel corso della sua più che trentennale carriera – e di come si sentisse già ad un ascolto superficiale che le mani fossero molteplici. Mi sono inoltre imbattuto nella lettura di alcuni saggi di Franco Fabbri, proprio su De André, in cui lo stesso Fabbri poneva l'accento sull'importanza di queste molteplici mani nella realizzazione del risultato ultimo.

Ho allora cominciato a pensare che – oltre a realizzare un'analisi musicologica dell'album (ma anche per rendere questa maggiormente efficace) – poteva essere interessante provare a capire quale fosse stato l'iter che aveva portato alla realizzazione del disco così come noi lo ascoltiamo: le fasi di lavorazione, il numero dei soggetti coinvolti nel progetto, quindi i diversi ruoli e il grado di responsabilità dei partecipanti alla realizzazione del risultato ultimo, al di là delle scarse indicazioni fornite (anche se bisogna dire che, rispetto alla media, i credits indicati nel libretto di *Anime salve*, come in altri album di De André, sono piuttosto completi e dettagliati) dal libretto che accompagna il cd.

Ed è proprio nel perseguimento di questo obiettivo che, nel mio caso, l'etnomusicologia si è incontrata, ancora una volta, con i popular music studies. Infatti, se per l'analisi delle musiche (relativamente ai parametri da me presi in considerazione, ossia: forma, melodia, armonia e timbri) potevano andare bene i metodi messi a punto dalla – chiamiamola così – musicologia tradizionale, viceversa per realizzare questa ricostruzione lo strumento metodologico più adeguato mi è sembrato essere la ricerca sul campo.

La stragrande maggioranza della popular music infatti, così come i repertori della musica folklorica, anche se con modalità profondamente diverse, appartiene all'ambito dell'oralità, in particolar modo per quello che concerne le modalità di produzione, di 'composizione'.

A ciò va aggiunto che le strategie di comunicazione di buona parte delle case discografiche, così come della stampa generalista e specializzata, continuano a proporre e diffondere una concezione della popular music e dei suoi artisti

profondamente irreali, ancorata saldamente ad un'ideologia facilmente riconducibile al Romanticismo, in cui termini quali 'autore', 'opera' e 'creazione' vengono utilizzati in un'accezione 'assoluta', concorrendo alla creazione di miti, di icone, funzionali se non altro all'ottenimento di risultati commerciali più appetibili.

Ho ritenuto quindi che attraverso la ricerca sul campo (combinata all'analisi musicologica) si potesse contribuire a mettere nella giusta luce la natura di queste musiche, migliorandone infine la comprensione.

Etnografia di *Anime salve*

Quello che sapevo (e che è dato di sapere al 'semplice' appassionato che compra il disco) sulla realizzazione di *Anime salve*, prima di occuparmene per la tesi, consisteva – come dicevo poc'anzi – nelle informazioni fornite dai credits contenuti nel libretto del cd.

Sapevo quindi che autori di tutte le canzoni, per i testi e per la musica, erano Fabrizio De André ed Ivano Fossati, e che gli arrangiamenti e la produzione (quest'ultima insieme a De André) erano opera di Piero Milesi. Nello stesso libretto erano inoltre indicati i nomi di tutti i musicisti intervenuti in ciascuna canzone.

Ciò che desideravo capire ed indagare consisteva nelle modalità con le quali i diversi soggetti che avevano preso parte al progetto avessero tra loro interagito ed operato per arrivare a realizzare il progetto *Anime salve*.

Per portare a termine il compito che mi ero prefisso ho quindi proceduto da un lato con l'analisi delle fonti bibliografiche che avevo a disposizione, dall'altro con la realizzazione di interviste necessarie a recuperare informazioni. L'analisi delle fonti bibliografiche si è rivelata utile soprattutto per ricostruire le prime fasi della lavorazione, cioè la prima stesura dei brani e il primo tentativo di pre-produzione, realizzato con Ivano Fossati. Non avendo infatti avuto la possibilità di contattarlo, mi sono servito di due interviste realizzate rispettivamente da Massimo Cotto (1994) e Riccardo Bertoncelli (2003); quest'ultima in particolare riguardava pressoché esclusivamente il progetto *Anime salve*.

Le interviste che invece ho realizzato personalmente – tra marzo e maggio 2003 – hanno avuto come unico interlocutore Piero Milesi. Grazie a Milesi – la cui disponibilità a darmi una mano è andata al di là di ogni mia più rosea aspettativa – ho quindi potuto procedere alla ricostruzione delle altre fasi di lavorazione all'album, raccogliendo numerosi e significativi dettagli e peculiarità, attraverso i quali è stato possibile infine aggiungere – credo – un ulteriore tassello alla conoscenza dell'opera di Fabrizio De André.

Procederei adesso con l'illustrare brevemente proprio la ricostruzione dell'intero

procedimento nelle diverse fasi in cui è articolato, riportando alcuni degli esempi e aneddoti raccolti dalla testimonianza di Milesi, che possono aiutare a comprendere la complessità dei processi produttivi della popular music.

A tale scopo, riporto qui di seguito una tabella cronologica in cui sono indicate alcune date che circoscrivono l'arco di tempo richiesto dall'intera operazione, messe in relazione con i diversi avvenimenti o con le fasi della lavorazione, con i luoghi in cui si sono svolte e con i soggetti che vi hanno preso parte.

Date	Luoghi	Avvenimenti o Fasi di lavorazione	Soggetti
1984	Bologna	Prima idea di una possibile collaborazione	De André, Fossati
1990	Bologna	Collaborazione testi per LE NUVOLE	De André, Fossati
1992	Bologna	Decisione di realizzare un album cointestato	De André, Fossati
1993-94-95	Santa Teresa di Gallura (Ss), Camaiore (Lu), Gavi (Al)	Ideazione e prima stesura dei brani	De André, Fossati
Primavera 1995	Longiano (Fc)	Pre-produzione Produttore: Beppe Quirici	De André, Fossati, Quirici, Naco, Ascolese, Melone e Rivagli; Milesi (solo per orchestrare gli archi)
INTERRUZIONE DELLA COLLABORAZIONE CON QUIRICI E FOSSATI			
Estate 1995	Milano	Pre-produzione	Milesi (arrang. di Prinçesa, Khorakhanè e Dolcenera)
Settembre Dicembre 1995	Milano	Pre-produzione Produttore: De André, Milesi	De André, Milesi, (Dori Ghezzi) Cristiano De André (arrang. de Le acciughe fanno il pallone)
Gennaio - Luglio 1996	Milano - Studi Metropolis	Produzione	Milesi, De André, Camagna, Iafelice, Sala, (Frigo) (tecnici del suono), musicisti, cantanti
Luglio 1996	Londra - Metropolis mastering	Post-produzione	Milesi, Iafelice, Joung (addetto alla masterizzazione)

Già ad un primo sguardo, si può notare quanto lunga e travagliata sia stata la storia di questo disco. Se si escludono infatti le prime righe della tabella – in cui piuttosto che indicare fasi relative alla realizzazione di *Anime salve*, mi sono limitato a riportare alcuni episodi che ne costituiscono in qualche modo

il ‘precedente’ – possiamo affermare che la lavorazione del disco ha richiesto, seppur in maniera discontinua, ben tre anni, dal 1993 al 1996.

Una seconda osservazione riguarda le fasi in cui l’intero procedimento è diviso. Certamente questo particolare aspetto meriterebbe di essere approfondito con una trattazione a parte, dato che pochi studi gli sono stati dedicati, soprattutto in Italia. In linea di massima comunque si può affermare che la realizzazione di un disco di canzoni si può ripartire in quattro fasi.

1. Ideazione e prima stesura. In questa fase, che possiamo considerare senza dubbio la più ‘libera’, l’autore (o gli autori), con tempi e modalità propri, realizza(no) una prima stesura delle canzoni che solitamente si limita alla compilazione del testo, dell’intelaiatura armonica, delle linee melodiche e del ritmo.
2. Pre-produzione. Entrano in campo a questo punto altri soggetti, oltre all’autore: il produttore e l’arrangiatore, ma anche in determinati casi dei musicisti. Il materiale messo a punto inizialmente dall’autore viene qui elaborato e meglio definito, di modo che, una volta entrati in studio per la produzione, questa possa avvenire nei tempi preventivati (gli elevati costi degli studi di registrazione, infatti, in genere costringono a seguire una rigorosa ‘tabella di marcia’). In pratica si precisano gli elementi di cui sopra e si definisce la struttura formale e l’aspetto timbrico dei brani.
3. Produzione. A questo punto può cominciare la produzione vera e propria. Scelti i musicisti, lo studio, e fissata la scaletta delle sedute, si entra in sala d’incisione. Un nuovo soggetto compare in questa fase: il tecnico del suono. Questi, solitamente in accordo con le altre figure, si occupa della registrazione e del missaggio degli strumenti; in altre parole quindi il suo lavoro ha come fine ultimo la definizione del sound, che viene determinato in un primo momento dalla scelta dell’amplificazione, dei microfoni e della loro disposizione nello spazio, e degli effetti scelti per l’incisione; in un secondo momento (il missaggio), dall’elaborazione dei suoni già incisi e dalla loro riequalizzazione, di modo che questi siano bilanciati al meglio tra di loro e distribuiti stereofonicamente nello spazio.
4. Post-produzione. Quest’ultima fase comprende le due operazioni di cutting e mastering. La prima consiste nella disposizione dei brani nella sequenza definitiva; si procede quindi al mastering, ossia alla riequalizzazione degli stessi tra di loro, affinché il disco acquisisca omogeneità. Il lavoro che si svolge in post-produzione è quindi in genere un lavoro di rifinitura dei dettagli, anche se in alcuni casi può portare ad interventi più radicali sul suono.

Dalle interviste rilasciate da Fossati possiamo ricavare alcune informazioni relative alle prime fasi. ‘Scopriamo’ quindi che, almeno nelle intenzioni iniziali, la partnership De André / Fossati avrebbe dovuto attraversare tutte le fasi di realizzazione del progetto. Tanto è vero che, nella primavera del 1995 i due, insieme ad uno staff di musicisti e a Beppe Quirici (bassista e produttore di Fossati già da alcuni anni) in veste di produttore, avevano cominciato a lavorare ad una pre-produzione. Come ci racconta sempre Fossati, però, nel giro di due/tre settimane si creano delle divergenze sulla scelta degli strumenti e del tipo di arrangiamento da dare alle canzoni:

Io sentivo tanti strumenti a corde, ne avevo sentiti troppi per i miei gusti in quegli anni. Sentivo troppe risonanze etniche intese come Mediterraneo o Medioriente, per quanto siano vaghe definizioni del genere. [...] Avrei preferito un'altra cosa. Se l'avessi dovuto fare io, avrei utilizzato altri strumenti, mi sarei tenuto più lontano dall'idea di musica etnica, che cominciava a suonarmi falsa. Mi sarei tenuto più lontano da quello che lui stesso aveva intuito nell'84. [...] Alla fine quello che ci divideva era una sorta di occidentalismo, del quale io mi schieravo a difesa. [...] Ma su questo punto non ci saremmo mai accordati e così decidemmo di lasciare che l'operazione *Anime salve* fosse un'operazione di sola scrittura (Fossati, cit. in Bertonecelli, 2003: 145-147).

Interrotta così la collaborazione con Fossati, De André decide di affidare a Piero Milesi, che in un primo momento era stato convocato soltanto per orchestrare gli archi, gli arrangiamenti e la produzione dell'album.

Il subentrare di Milesi porta ad uno stravolgimento riguardo al modo di procedere nella lavorazione del disco. Possiamo infatti osservare come le due pre-produzioni presentino delle caratteristiche diverse. La prima e più evidente riguarda il numero delle persone coinvolte. Se nella prima infatti comparivano, insieme agli autori, un produttore e dei musicisti quali, presumibilmente, collaboratori ‘attivi’ (dove per attivo intendo partecipe alla creazione degli arrangiamenti), in quella che sarà invece la definitiva e completa pre-produzione di *Anime salve* gli unici protagonisti (o quasi) sono soltanto De André e Milesi.

Quindi altre differenze sostanziali stanno nel modo di procedere, nel metodo impiegato. Se non possiamo approfondire ulteriormente il confronto con la prima pre-produzione – non essendosi questa infine svolta, ma essendo stata, per così dire, solo abbozzata – possiamo però in parte confrontare la pre-produzione (ma anche le altre fasi di lavorazione) di *Anime salve* con la più recente altra collaborazione di De André, quella con Mauro Pagani. Milesi,² infatti, nell'intervista tratteggia brevemente le differenze di approccio tra lui e Pagani al materiale musicale:

² La conoscenza del metodo compositivo di Pagani da parte di Milesi è ‘garantita’ dal legame di amicizia e professionale esistente tra i due da lungo tempo, come lo stesso Milesi mi ha riferito.

Fabrizio, venendo dalla ‘scuola’ di Mauro Pagani, è rimasto molto condizionato dal suo metodo. [...] Pagani, essendo un performer, parte dalla frase, ha un modo di dipingere del tipo: un tratto tira l’altro. Quindi Fabrizio è rimasto da una parte esaltato per il mio modo di lavorare, da un’altra deluso perché lo stavo allontanando dai procedimenti compositivi che aveva sviluppato con Mauro.

Avendo studiato composizione in conservatorio, sono chiaramente condizionato dalle metodologie che ho imparato: mi faccio un’idea del macro, inizio a tirare delle linee e poi dal macro, ma mano, mi avvicino ai dettagli. (Milesi, comunicazione personale, marzo/maggio 2003).

Oltre a ciò possiamo aggiungere che anche con Pagani era frequente la prassi di coinvolgere alcuni musicisti come collaboratori attivi nella pre-produzione. Con Milesi invece le cose sono andate ben diversamente. Oltre al numero dei soggetti coinvolti e alle differenze di approccio nei confronti del materiale musicale di partenza, un’altra novità assoluta per De André ha riguardato la mancanza di strumenti musicali ‘veri’ in pre-produzione, a favore di un utilizzo esclusivo di campionatori, sequencers e computer, come ci racconta lo stesso Milesi:

Era la prima volta che Fabrizio si ‘scontrava’ con l’informatica. De André era rimasto affascinato dal fatto che ‘potevamo tutto’, però deluso dal fatto che – non essendo allora, nel 1995/96, i campionatori così fedeli – non poteva avere un riscontro preciso di quale sarebbe stato il risultato finale. Per esempio, io potevo fare una frase d’archi o di violoncello e veniva un po’ bruttina, finta, sia come qualità del suono, sia nella resa di certe figure ritmiche o di dinamiche; renderla più verosimigliante sarebbe stato un lavoro estremamente lungo. Non ne sarebbe valsa la pena visto che poi, in sala d’incisione, sarebbe stata registrata con gli strumenti veri. Per Fabrizio era un problema perché, abituato alla presenza dei musicisti in pre-produzione, faceva fatica ad immaginarsi il ‘definitivo’, la voleva precisa, voleva che già nel provino suonasse per come ce l’eravamo cantata; per questo avrebbe voluto chiamare i musicisti per provarla ed esserne sicuro. [...] Io, invece, avendo – credo – una discreta pratica strumentale ed una certa esperienza di studio di registrazione, ero sicuro di come sarebbe venuta in sede di realizzazione (Milesi, comunicazione personale, marzo/maggio 2003).

Al di là della resa sonora però, le intenzioni di De André e Milesi erano quelle di definire ogni dettaglio in pre-produzione (cosa che solitamente non avviene) di modo che la produzione si limitasse ad essere una sorta di ‘ricopiatura in bella’ con gli strumenti ‘veri’. È così infatti è stato, nella quasi totalità dei casi. Pochissime sono state le cose sono state ritoccate o modificate.

L’aspetto creativo di *Anime salve* è tutto nella pre-produzione, è lì che sono venute fuori le idee. In produzione ci sono stati – diciamo così – degli aggiustamenti di tiro (Milesi, comunicazione personale, marzo/maggio 2003).

Attraverso la ricerca etnografica inoltre mi è stato possibile conoscere le modalità con le quali in studio si è quindi proceduto alla ‘ricopiatura in bella’. L’uso di campionatori e computer, ossia di strumentazione digitale, ha reso per i musicisti molto più agevole l’esecuzione e la registrazione della propria parte. Milesi infatti ha inizialmente proceduto alla sincronizzazione e al riversamento dei provini sul multitraccia. Così facendo i musicisti, che di volta in volta si avvicendavano in studio per registrare, avevano la possibilità di suonare non ‘sul nulla’, come avviene di solito, ma ascoltando in cuffia il provino, dal quale era stata rimossa soltanto la traccia contenente il loro strumento.

Ho inoltre potuto comprendere attraverso la testimonianza di Milesi il ruolo, all’interno di questo complesso procedimento di realizzazione, che ha avuto lo strumento per così dire tradizionale dello scrivere musica: la partitura. Se nella fase di ‘ideazione e prima stesura’ non è stata utilizzata, essendo le idee musicali di De André e Fossati affidate piuttosto ad un registratore portatile, questa si è rilevata in parte necessaria nel lavoro di orchestrazione realizzato da Milesi in pre-produzione (anche se, come Fossati e De André, anch’egli attraverso la strumentazione di cui disponeva ha di gran lunga preferito affidarsi alla registrazione diretta dei suoni); ancor di più però in fase di produzione, dove il suo impiego è stata dettato dall’esigenza di un’esecuzione che aderisse il più possibile alle intenzioni di De André e Milesi, o dalla formazione ‘classica’ di alcuni strumentisti.

Per costituzione sono uno che tende – forse per una mia insicurezza di fondo – a scrivere tutto, a stabilire tutto; ad esempio, scrivo in modo dettagliato le arcate per gli archi, i respiri per i fiati, etc., perché così sono certo di ottenere determinate sonorità e non altre.

La partitura si fa solo per alcuni strumenti: gli archi sono tutti scritti, poi sono scritte molte frasi di fiati [...], l’arpa è scritta, le fisarmoniche anche. [...] Invece, ad esempio, al batterista di scritto si dà solo la struttura, come riferimento; poi, una volta sentito un paio di volte il provino, lo impara a memoria e lo esegue (Milesi, comunicazione personale, marzo/maggio 2003).

In alcuni altri passi viene fuori con tutta evidenza l’importanza di un aspetto che nella popular music – almeno in quella a partire da fine anni ’50 / primi ’60 – ha via via acquisito un ruolo di grande importanza: il sound (anche questo più che meritevole di essere approfondito attraverso apposite ricerche). Dove con sound possiamo genericamente intendere il ‘suono complessivo’ che caratterizza un brano, un album, un’artista, un gruppo, e che viene determinato dalle scelte timbriche, che nel campo della popular music sono soltanto in parte legate alla ‘semplice’ scelta degli strumenti. Vanno infatti considerati elementi costitutivi del sound – come già ricordavamo più su – la scelta del tipo di amplificazione, del luogo nel quale il suono verrà prodotto, il posizionamento dei microfoni nello spazio, le distribuzioni di effetti e volumi in fase di missaggio.

Riporto di seguito le affermazioni di Milesi:

È capitato che a volte avevo un'idea più chiara e davo le indicazioni al fonico, tipo: 'la batteria fammela così, etc.'; altre volte invece dicevo: 'fai tu e poi ti dico se mi piace'.

Noi abbiamo impiegato una settimana a scegliere il microfono per Fabrizio; ci sono state lunghe discussioni con il fonico. Camagna aveva proposto un microfono che né a me né a Fabrizio convinceva... infine, l'assistente di studio ha tirato fuori da un baule un vecchio microfono, un U47 della Neuman, che era stato usato per registrare le casse della batteria. C'è piaciuto perché rendeva giustizia alla rotondità del timbro di Fabrizio e così l'abbiamo utilizzato per registrare la voce di Fabrizio in tutto l'album (Milesi, comunicazione personale, marzo/maggio 2003).

L'altro dato che emerge quindi da entrambi i passi riportati è il grado di responsabilità dei tecnici del suono nella realizzazione di questo album. Il loro apporto infatti risulta scarsamente autonomo, e viceversa fortemente guidato da Milesi in primo luogo, quindi dallo stesso De André.

Infine, a conclusione di questo breve excursus sulla realizzazione di *Anime salve*, credo possa essere di un certo interesse osservare come anche l'intervento 'non diretto' di alcuni soggetti possa in qualche modo aver contribuito in maniera determinante su alcune scelte.

È il caso di Dori Ghezzi, moglie di De André, intervenuta non come parte attiva nella realizzazione di alcune soluzioni musicali, ma come 'ago della bilancia' (dato che l'accordo stabilito tra De André e Milesi, prima di cominciare prevedeva una reale condivisione delle scelte e delle decisioni), come lo definisce lo stesso Milesi:

Il patto che abbiamo fatto Fabrizio ed io era che su ogni cosa dovevamo essere d'accordo in due; e così è stato per la maggior parte delle cose. Su altre, invece, era una 'guerra' continua [...]. Quando non riuscivamo a trovare un accordo, c'era Dori che faceva un po' da ago della bilancia. Ti faccio un esempio: avevo arrangiato la coda di Khorakhanè, richiamandomi – visto l'argomento – alla musica tardo-romantica dell'est Europa, con riferimenti sintattici a Mahler, Smetana, etc. Nel provino sul quale mi ero basato c'era la frase melodica eseguita con uno strumento campionato e gli accordi 'fermi' eseguiti con una tastiera. Fabrizio si aspettava degli accompagnamenti cosiddetti 'pedali' – sostanzialmente per accordi – realizzati con gli archi. In realtà, ho costruito l'arrangiamento per come lo sentivo giusto: prima parte un crescendo, seconda parte il movimento di violoncelli che doveva esprimere l'enorme tormento del popolo Rom. Quando in seguito Fabrizio ha ascoltato il provino realizzato coi campionatori, è rimasto delusissimo e mi ha detto: 'Belin, mi hai fatto una sinfonia!'. Io ci sono rimasto molto male – perché secondo me era perfetto, non si poteva né aggiungere né togliere una nota – e gli ho detto: 'Puoi cambiare tutto, ma se di questo tocchi solo una nota io abbandono il progetto'. Abbiamo rimandato l'argomento finché, qualche giorno dopo, l'ha

sentito Dori che ha detto: 'A me piace'. E così è rimasto (Milesi, comunicazione personale, marzo/maggio 2003).

Conclusioni

Credo, attraverso questo studio, di avere in qualche modo dimostrato come l'impiego del metodo etnografico possa essere nel campo dei popular music studies non soltanto efficace, ma forse anche in certa misura fondamentale. Infatti ciò che appare della popular music al di fuori, ciò che sappiamo della sua complessità è davvero poco. Questo anche, forse soprattutto perché, come dicevamo all'inizio, nonostante se ne parli molto, anzi moltissimo, i mezzi di comunicazione tendono in larga misura a non svelare niente o quasi dei complessi meccanismi che sottostanno alla sua produzione.

Le istituzioni preposte alla ricerca scientifica dal loro canto, soprattutto in Italia, hanno finora dato pochissimo spazio allo studio di questi repertori, motivando sovente tale mancanza, implicitamente o esplicitamente, con la presunta 'non artisticità' dei repertori stessi, e assumendo così il più 'antiscientifico' – se così si può dire – degli atteggiamenti: ossia individuare nell'oggetto di studio, e non nel rigore del metodo utilizzato, la validità della ricerca stessa. Risultato di quest'atteggiamento è stato il profondo iato attualmente esistente tra la natura musicale della nostra società (intendo con 'nostra' la società cosiddetta occidentale) e i risultati prodotti dalla comunità scientifica che ha il compito di analizzarla ed interpretarla, avendo quest'ultima trascurato di occuparsi di quell'insieme di fenomeni musicali che va sotto il nome di popular music, che della nostra società sono i prodotti più tipici e di maggiore diffusione.

In questo contesto l'etnografia, insieme alle altre metodologie di ricerca che si sono rivelate di grande efficacia nello studio di questi repertori – quali, ad esempio, la semiotica e la sociologia della musica, l'analisi musicologica e musematica – potrebbe infine contribuire in maniera determinante, proprio perché 'attinge alla fonte', ad indagare e comprendere alcuni aspetti sostanziali e peculiari della popular music, come lo sono le sue modalità di produzione, contribuendo ancora una volta a sfatare luoghi comuni (come è già accaduto nell'ambito della musica folklorica) per sostituirli con dati il cui valore e fondamento imprescindibile consista unicamente dalla validità e puntualità dei metodi impiegati.

Bibliografia

BERTONCELLI, Riccardo (a cura)

2003 *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, Giunti, Firenze.

COTTO, Massimo

1994 *Per niente facile*, Arcana editrice, Milano.

FABBRI, Franco

1997 'Il cantautore con due voci', in Romano Giuffrida e Bruno Bigoni (a cura) *Fabrizio De André accordi eretici*, EuresisEdizioni, Milano: 155-168.

2003 'Il suonatore Faber', in Riccardo Bertoncelli (a cura) *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, Giunti, Firenze: 9-39.

SINOPOLI, Alessandro

2002-2003 *'Anime salve', l'ultimo album di Fabrizio De André: un'analisi musicologica*, Tesi di laurea inedita, Università degli Studi di Palermo.

