

a cura di Armando Gnisci

Nuovo Planetario Italiano

Geografia e antologia della letteratura
della migrazione in Italia e in Europa

Città Aperta Edizioni

Capitolo terzo

Vibrazioni da altrove: un'inchiesta sulla musica dei migranti in Italia

di Sonia Sabelli

Da sempre la musica registra e conserva le tracce dei flussi migratori che attraversano la terra: le uniche vere novità in una cultura come quella occidentale, per troppo tempo rinchiusa su se stessa. Nella sapiente ricostruzione di Paul Gilroy, l'attuale disseminazione globale della musica nera si rivela come il prodotto della circolazione intercontinentale di migranti, merci, idee, immagini e oggetti artistici iniziata con la schiavitù. Le navi che per secoli hanno attraversato l'*Atlantico nero* – trasportando dapprima gli schiavi incatenati nelle stive, poi marinai e viaggiatori –, oltre che concreti luoghi di sfruttamento, sono state fondamentali veicoli di circolazione e formazione di una controcultura costitutivamente transnazionale e diasporica. Il risultato della tensione tra rapporti di dominio e pratiche di rivolta è un insieme di movimenti di dislocazione, spiazzamento e ibridazione, che si manifestano sul piano delle espressioni letterarie, politiche e musicali. Espressioni che non sono più di esclusiva proprietà dei neri, perché non sono riducibili alle singole fonti (Africa, Americhe, Caraibi, Europa), né a una supposta essenzialità etnica. In un mondo globalizzato, il paesaggio sonoro dei grandi centri cosmopoliti si colora oggi di generi come la salsa, il raï, il reggae e la cosiddetta *world music*, che contribuiscono alla conoscenza reciproca tra le diverse cul-

ture. Paradossalmente, nei contesti urbani multiculturali, le musiche diasporiche finiscono spesso per alimentare il senso di appartenenza e di identità delle comunità dislocate.

Nell'Inghilterra dei tardi anni Settanta il reggae, che si diffonde come momento di affermazione identitaria della comunità afrocaraibica, si fonde con le controculture bianche dei punk e degli skinheads, che si sviluppano come pratiche di resistenza dei giovani della classe operaia. Le sottoculture metropolitane si appropriano dei linguaggi della *dub poetry* (un nome per tutti: il poeta Linton Kwesi Johnson, arrivato a Londra dalla Giamaica nel 1963) e dei riti dei *sound system* giamaicani, che amplificano il ruolo del dj come riferimento principale della fruizione musicale, e che in seguito influenzeranno anche l'hip hop negli USA. I ritmi ipnotici del reggae appaiono, ad esempio, nel *sound* dei Clash, che appoggiano la comunità giamaicana di Brixton impegnandosi contro la discriminazione razziale. Poi venne la *world music*. Il 1987 – anno in cui i discografici e la stampa specializzata introducono la classificazione – segna l'inizio di una nuova fase di esotismo musicale, che porterà all'affermazione del *world beat* (la pratica di incorporare nella musica rock sonorità non-occidentali). C'è chi considera la *world music* solo come un espediente per vendere al pubblico occidentale la musica di altri mondi, rivitalizzando un mercato ormai saturo e riaffermando «l'egemonia della cultura pop occidentale» (David Byrne), e chi invece la considera come un'opportunità per costruire relazioni culturali paritarie tra l'Occidente e il resto del mondo. Resta il fatto che questa etichetta commerciale ha spesso celato rapine travestite da spunti creativi: gli etnomusicologi hanno rilevato infatti numerosi casi di registrazioni sul campo di frammenti musicali tradizionali, che poi sono stati rielaborati, campionati e commercializzati senza alcun beneficio per i loro autori. L'invettiva del cantante anglogiamaicano Macka B non ha bisogno di commenti: «They nuh want gi we the credit fi we invention / Reggae music invent by the Jamaican / UB40 tek it and make the most million».¹

¹ «Non vogliono darci il merito della nostra invenzione / la musica reggae è stata inventata dai giamaicani / ma UB40 l'hanno presa e ne hanno ricavato milioni». Macka B, «Blackman», in *Natural Suntan* (Ariwa 1990).

Nell'Inghilterra degli anni Novanta, i musicisti del subcontinente indiano – che si muovono al ritmo di *bhangra* rap, come i «Raggastani» descritti da Zadie Smith in *Denti bianchi* – sperimentano l'ibridazione come una legge ineluttabile. Apache Indian fonde l'eredità indiana del *bhangra* e lo stile di Bollywood con il raggamuffin, che aveva trovato il suo epicentro a Birmingham. Il collettivo degli Asian Dub Foundation attrae l'attenzione dei media britannici nel 1998, con il singolo *Free Satpal Ram*, dedicato a un immigrato accusato di omicidio in seguito a una rissa e coinvolto in un'assurda vicenda di razzismo e burocrazia giudiziaria. Il loro segno distintivo è una combinazione di ritmi ragga-jungle, linee di basso indo-dub, chitarre ispirate al suono tradizionale del *sitar*, il tutto condito da taglienti liriche consapevoli e militanti. Un tratto che li accomuna ai Fun>da>mental, gruppo aperto alle contaminazioni sia sul piano dello stile che su quello delle collaborazioni, e che ha all'attivo già dieci anni di militanza antirazzista e pacifista. Dopo l'esplosione contagiosa di *Mundian To Bach Ke* di Panjabi MC, l'hip hop che parla indiano ha conquistato le classifiche discografiche, cavalcando l'onda lunga dell'*Asian Underground*, che in questi anni aveva portato al successo Talvin Singh e Nitin Sawhney tra gli altri. L'incrocio tra *bhangra* e pop britannico ha generato un'industria culturale emergente che punta sulla cultura popolare asiatica, e adesso non c'è rapper statunitense che non abbia sfruttato l'opportunità di inserire le sonorità del *bhangra* nella sua produzione.

In Francia è il raï – musica ribelle dove le canzoni d'amore alludono spesso alle sofferenze dell'esilio – che agisce come strumento essenziale per l'affermazione dell'identità culturale degli immigrati maghrebini, che hanno trovato i loro idoli negli algerini Cheb Mami, Cheikha Remitti e Cheb Khaled. Quest'ultimo, braccato dagli integralisti, è divenuto un simbolo di libertà e un portavoce delle minoranze arabe. I giovani *beur* (come vengono chiamati gli immigrati di seconda generazione) si riconoscono oggi nei cantanti nati in Francia. Rispetto a quelli nati in Algeria, essi enfatizzano l'esperienza dell'attraversamento dei confini tramite la rappresentazione di un'identità sociale in transito tra le due culture (araba e francese). Faudel canta sia in algerino che in

francese, ma i suoi dischi contengono anche le traduzioni dei testi. Questi artisti contribuiscono inoltre ad affermare l'immagine stereotipata del *bon beur*: espressione positiva – che allude alla possibilità di un mutamento dello *status* sociale – spesso contrapposta all'immagine negativa attribuita invece alla musica rap. Entrambe le generazioni sono riuscite comunque a mixare modernità e tradizione: Khaled ha collaborato con alcuni produttori della scena pop elettronica, Cheb Mami con il rapper K-Mel di Alliance Etnik, mentre il recente successo di Faudel e Rachid Taha apre la prospettiva di una contaminazione con il funk e il rap.

A partire dagli anni Novanta l'hip hop è diventato il ritmo che racconta il furore e le tensioni sociali dei giovani delle periferie francesi. Gruppi come Bisso Na Bisso, Alliance Etnik e 113 recuperano le comuni radici africane, esprimendo attraverso le loro canzoni la rabbia di chi non può sentirsi a casa né in Francia, né nel paese di origine. Il marsigliese Samir ha scelto invece un nome che è una chiara dichiarazione d'appartenenza alla propria comunità: questo giovane e abilissimo «acrobata delle rime» si fa chiamare infatti *L'al-gérino*. La scena hip hop francese non è esente dalle contraddizioni che caratterizzano l'hip hop d'oltreoceano, con il suo corollario di violenza, sessismo e misoginia: basta pensare al nome degli NTM (ovvero *Nique Ta Mère*: fotti tua madre), oppure a *Brigitte femme de flic*, brano che i Ministère Amer dedicano alla moglie di un poliziotto che i ragazzi tengono impegnato fuori casa, al solo scopo di visitare indisturbati la bella Brigitte. E ancora, sempre gli NTM, hanno accumulato condanne e censure per aver insultato i poliziotti intervenuti ad un loro concerto, dopo aver sconvolto l'opinione pubblica con dischi come *Paris sous le bombes* (Parigi sotto le bombe) e *J'appuie sur la Gachette* (premo sul grilletto), contribuendo alla facile identificazione tra il rap e le recenti rivolte esplose nelle periferie parigine.² Ma è troppo comodo – come sostiene Paolo Ferrari in un'appassionante fotografia della scena hip hop francese – spacciare l'hip hop

² Il 28 ottobre 2005 due minorenni che cercavano di sfuggire ad un controllo di polizia sono rimasti fulminati in una cabina elettrica nella periferia nord di Parigi. Quest'episodio è stata la scintilla che ha provocato un susse-

per l'artefice della violenza, quando la musica rappresenta forse l'unica voce capace di raccontare la vita nelle *banlieue*, dal punto di vista di chi le abita.³

Anche la scena tedesca è in continuo fermento. Esempio emblematico di una nuova Europa senza frontiere è la band multietnica dei Seed: nati a Berlino nel 1998 come una banda di strada, hanno già all'attivo tre dischi e la partecipazione a numerosi festival europei. Nel 2003 hanno conquistato anche il pubblico italiano, con la loro miscela esplosiva di hip hop, ska, musica caraibica, radici africane e sonorità arabe, il tutto metabolizzato con naturalezza e ricondotto alla loro prima grande passione: il reggae.

In Italia, già a partire dagli anni Ottanta si registra la presenza di musicisti provenienti da diverse aree geografiche (europee e non) che assumono un ruolo centrale all'interno di formazioni italiane. I siciliani Kunsertu colgono le potenzialità creative della comunità africana presente nell'isola, nella singolare vocalità mediorientale di Faisal Taher (che nel 1996 si unirà al gruppo italo palestinese dei Dounia, giunto ormai al loro terzo cd). I torinesi Mau Mau collaborano col camerunese Tate Nsogan e coi percussionisti senegalesi e cubani che animano la realtà multietnica della città. Certo, l'interesse dei gruppi italiani verso le musiche di altri mondi nasce come un fenomeno sotterraneo, ma finirà poi per coinvolgere anche artisti affermati come Pino Daniele, che si è avvalso di alcuni musicisti arabi per la realizzazione di *Medina*; o come gli Agrifantus, formazione nata a Palermo ma «nomade per vocazione», esponenti di un pan-meridionalismo che li spinge a oltrepassare i confini tra Oriente e Occidente, ad esempio registrando dal vivo con i Tuareg del deserto del Mali; per non parlare di Franco Battiato. Il gusto per l'esotismo e per la contaminazione sembra oggi una moda a cui i giovani italiani non fanno sottrarsi: la proliferazione dei

guirsi di scontri in tutto il paese, a cui il governo francese ha risposto con centinaia di arresti e decine di espulsioni. Alla memoria di Bouna e Zayed, 15 e 17 anni, sono dedicate queste pagine.

³ Paolo Ferrari, «Come un ritmo di rivolta. La storia dei rapper che da anni in Francia raccontano scontri e tensioni sociali», in *Il Manifesto*, 5 novembre 2005, p. 2.

corsi di percussioni e danze africane, ad esempio, ha dato vita a una vera e propria industria turistica, con tanto di scuole di *djambé* in Mali, Burkina Faso e soprattutto in Senegal.⁴

Nel frattempo si moltiplicano le formazioni multietniche, nate dapprima su iniziativa di musicisti italiani: il percussionista Pierangelo Colucci mette insieme un gruppo di operai e braccianti giunti ad Ostuni da Agadir, per creare un'orchestra berbera capace di restituire dignità e memoria a coloro che si scontrano quotidianamente con la realtà spietata del caporalato. In una terra di frontiera come quella pugliese, da sempre luogo d'incontro tra le culture, la musica rappresenta un potente elemento di aggregazione e di resistenza. È qui che nel 1999 un gruppo di musicisti di diverse culture (Albania, Algeria, Bosnia Erzegovina, Bulgaria, Romania e Italia meridionale) si riunisce intorno al trombettista salentino Cesare dell'Anna: gli Opa Cupa (leggi «opa tzupa», grido di esortazione balcanico) mescolano le sonorità bandistiche tipiche della tradizione del sud Italia col furore della fanfara balcanica. Il risultato è un travolgente afrobalcanjazz, che introduce spazi di improvvisazione e dissonanze all'interno delle strutture popolari. Dall'incontro di dell'Anna con altre due forti personalità musicali, gli algerini Bachir Gareche (voce e percussioni in Opa Cupa e Nura, ma vanta collaborazioni con musicisti del calibro di Kahled, Mami e Hasni) e Sid Ahmed Ben Bali (che ha suonato con Toni Esposito e Nour-Eddine), nasce anche il progetto ZinA. Il loro primo lavoro discografico è un viaggio che ci guida dagli spazi del deserto fino alle pianure del Salento. Questa felice alchimia

⁴ Cfr. Ubax Cristina Ali Farah, «Lezioni di ballo», in *Voci migranti*, a cura di Grazia Naleto, Lunaria, Roma 2000, pp. 23-24. Il racconto mette a confronto due episodi: da una parte l'improbabile tentativo di trasportare sulla piazza di una città africana un balletto classico, che suscita l'ilarità della platea; dall'altra il clamoroso insuccesso del tentativo di insegnare danza africana sul *parquet* di una scuola di ballo italiana, con la conseguenza di imbrigliare la creatività in una successione di passi e gesti standardizzati. L'autrice mette in evidenza l'esotismo predatorio della cultura occidentale, che pretende – con la sua impostazione colonialista – di trasferire elementi culturali nati in contesti diversi, senza rischiare di mortificarli o di snaturarli. La moda del ballo, del cibo e della musica «esotici» suscita una riflessione sul tema della contaminazione culturale: insegnare qualcosa che ci appartiene significa condivisione o depauperamento?

– che evoca i ritmi della tradizione *gwâva* e le melodie del jazz, i suoni del rap, del reggae, del dub e le armonie gitane, il tutto amalgamato dall'uso dell'elettronica – si sviluppa con l'interazione di diversi artisti, tra cui spiccano Don Rico dei Sud Sound System e il trombettista Riccardo Pittau, che si cimenta in un rap sardo/algerino in duetto con Ben Bali.

Nel 1997 *Sos Razzismo* e il Manifesto producono il primo e unico disco dei Metissage, progetto musicale meticcio e di grande credibilità sul piano artistico. Il linguaggio musicale del gruppo è creato dalla commistione di idiomi e generi diversi: «dall'improvvisazione jazzistica alla lingua araba, dalle percussioni africane ai ritmi funky, dalle *tabla* indiane alle melodie vocali dell'area mediterranea». Alla componente italiana si affianca quella senegalese del percussionista El Hadji Niang, e il cd vede la partecipazione di Teresa de Sio, Rita Marcotulli e Ambrogio Sparagna. Ma la logica di gruppo aperto a stimoli e contaminazioni si esprime anche attraverso le collaborazioni con altri artisti: il cantante tunisino Soufiane Ben Attia, il musicista libanese Ahmad Jomaa e lo scrittore algerino Tahar Lamri. Quest'ultimo, impegnato da tempo in progetti teatrali e nell'organizzazione di eventi culturali, partecipa al cd con il brano *La ballata di Riva*, poesia scritta in italiano dal marocchino Abdelkader Daghoumi; ma ha collaborato anche con il connazionale Ben Bali in uno spettacolo di narrazione dal titolo *Il pellegrinaggio della voce*, in cui fonde il linguaggio dei cantastorie delle pianure romagnole con quello dei *meddah* del nord Africa e dei *griot* senegalesi.⁵ Del resto le commistioni tra musica, poesia e narrazioni orali, hanno dato finora ottimi frutti: basta pensare all'incontro del gruppo italo-palestinese Dounia con il poeta tunisino Moncef Ghachem, o al cd *In search of Simurgh*, in cui la musica dei Radiodervish interagisce con un classico della letteratura persiana del XII secolo: il poema *Mantiq at-Tayr* («Il verbo degli uccelli») di Farid ad-din Attar.

Grazie a una scommessa di Mario Tronco degli Avion Travel, nel 2002 nasce l'Orchestra di Piazza Vittorio. Nel quartiere romano dell'Esquilino, dove «la forte presenza di comuni-

⁵ Tahar Lamri, «Il pellegrinaggio dell'amore», in Id., *I sessanta nomi dell'amore*, Fara Editore, Santarcangelo di Romagna 2006.

tà altre rende gli italiani una minoranza etnica», diciotto musicisti di dieci nazionalità diverse creano un suono immediatamente riconoscibile, ognuno a partire dal proprio bagaglio personale di musica popolare. «Qui non ci sono prime e seconde file, sono tutti solisti, e in qualche caso autori», spiega Tronco, che paragona i componenti dell'Orchestra «ai campioni usati da un dj per creare una sua composizione. Il dj, in quanto non-musicista è spesso più libero». Oggi l'*ensemble* riesce ad auto-finanziarsi con i concerti dal vivo (assolutamente imperdibili!), ma si scontra con le lungaggini burocratiche connesse al permesso di soggiorno, che spesso costringono a improvvise variazioni della formazione: nonostante gli orchestrali siano tutti professionisti che hanno suonato anche in contesti istituzionali, sembra che in Italia non ci sia verso di ottenere permessi di soggiorno che non siano per «badanti». L'*Orchestra di Piazza Vittorio* è anche il titolo di un bel film-testimonianza diretto da Agostino Ferrente che racconta l'avventura e i protagonisti della storia dell'orchestra, ormai conosciuta anche fuori dell'Italia. Il film, del 2006, ha avuto successo al Festival di Venezia e anche nel circuito commerciale.

Se agli inizi sono stati i musicisti «nativi» ad attivare proficue collaborazioni con i loro colleghi provenienti da altrove, nel corso degli anni Novanta il processo si inverte: come era già avvenuto in altri paesi europei caratterizzati dall'esperienza storica del colonialismo e dell'immigrazione, ora sono gli stessi migranti a intraprendere autonomamente progetti musicali meticci, in cui la tradizione musicale dei loro paesi d'origine si creolizza con quella italiana. Reggio Emilia diventa ad esempio un punto di riferimento per la rifondazione della musica arabo andalusa sotto l'impulso del violinista marocchino Jamal Ouassini, direttore artistico del Centro di studi musicali Shéhérezade. Nel 1984 fonda l'*ensemble* Ziryab, con cui svolge un'intensa attività concertistica, e nel 1999 fonda il Jamal Ouassini Ensemble, che unisce musicisti di varie provenienze, capaci di incrociare la musica classica araba con il flamenco. Nel 2004, dal suo incontro con il tablista indiano Arup Kanti Das nasce il gruppo Yatra («passaggio da un luogo ad un altro più lontano» in hindi): un nuovo progetto musicale in cui le musiche tradizionali del Maghreb si arricchiscono di mistiche sonorità indiane.

A Roma i Conga Tropical, gruppo storico composto interamente da musicisti africani di Ghana, Zaire, Repubblica Popolare del Congo, Costa d'Avorio, isole di Capoverde, cantano la dura realtà del lavoro stagionale nei campi di pomodori di Villa Literno. A Bari, intorno al già citato Bachir Gareche, si costituisce nel 1999 il trio dei Nura (il nome arabo di Lucia), anch'essi orientati verso una rielaborazione del grande patrimonio della musica araba, mediata dalla chitarra e dal violoncello di scuola classica di Davide Viterbo e dalla fisarmonica di Sisto Palombella.

Il pianista cubano Carlos Sarmiento arriva a Roma nel 1993 ed entra quasi subito a far parte della band multietnica Yampapaia. Dopo l'incontro con il percussionista sardo Emanuele Smimmo, nel 2001 fonda il quartetto Manantiales. *Latin sound by spanish tinge & jazz* è il titolo del progetto. La «tinta spagnola» sta ad indicare la ricca varietà di espressioni musicali provenienti dall'area caraibica, e in particolare da Cuba, che in passato fu il luogo d'incontro dei ritmi dell'arcaica cultura africana con la tradizione spagnola, che a causa di secolari migrazioni, era già di per sé il frutto della combinazione di stili europei, arabi e gitani. Il nome Manantiales (in spagnolo «sorgenti»), allude appunto all'infinità di sorgenti culturali che hanno contribuito allo sviluppo del cosiddetto *latin jazz*, e che questi musicisti valorizzano e rielaborano con particolare originalità compositiva.

Come lo è stata Cuba non solo per l'area caraibica, ma per il Sudamerica e per l'Africa, il nostro paese si sta rivelando il luogo ideale per un'evoluzione degli scambi musicali e culturali tra nord e sud del mondo: la posizione geo-culturale al centro del Mediterraneo e l'immigrazione, fanno dell'Italia uno spazio aperto allo sviluppo della musica in una direzione interculturale. La possibilità di una fusione culturale è alla base del progetto della band italo-palestinese Handala (in arabo «amarezza»), nata a Roma nel 1989. Per il cantante Hakeem Jaleela – amante della musica popolare italiana, «in particolare quella napoletana» – suonare in Italia è stato dapprima anche un impegno politico: il gruppo si esibiva per sostenere un progetto di cooperazione in Palestina, e le canzoni erano tutte in lingua araba. Ad un certo punto però Jaleela sente l'esigenza di essere considerato co-

me un artista e non come il portavoce di Arafat: «Utilizzano le nostre canzoni per commentare sempre scene di guerra senza nemmeno chiederci il permesso» – lamenta il cantante – ma «forse l'aspetto culturale, soprattutto per la Palestina, che è una nazione negata, dovrebbe essere più importante». Con l'introduzione della tastiera elettronica, a cui si appoggiano gli strumenti acustici tradizionali, gli Handala si trasformano: nel 2004 cambiano il loro nome in Aladnah (in arabo «l'estremo più vicino») e fondono le melodie medio-orientali con le sonorità tipiche del rock.

L'incontro fra lingue, culture e modi di vita differenti è la chiave di lettura di *Lingua contro lingua*, opera prima di un altro gruppo italo-palestinese: i Radiodervish, nati a Bari nel 1997 dal sodalizio artistico tra Nabil Salameh e Michele Laboccaro (già insieme nella precedente formazione Al Darawish). La loro differenza culturale dà origine a canzoni che sono un inno allo sradicamento culturale e alla precaria mobilità umana, in un itinerario di immagini, parole e suoni che attraversano il Mediterraneo passando dalla Puglia alla Palestina, entrambe vissute come terre di frontiera in cui sono possibili incontri che altrove sarebbero ritenuti impensabili. Le melodie della tradizione araba si fondono così con la musica d'autore italiana, e i testi rappresentano un repertorio della babele delle lingue possibili: italiano, arabo, inglese e francese. Succede così che i Radiodervish, dal palco del concerto del primo maggio 2005, decidano di fare un omaggio alla Puglia e al suo neo-eletto presidente: e infatti si cimentano in una strabiliante versione di *Tu sì 'na cosa grande* di Domenico Modugno – riarrangiata secondo il loro stile e magistralmente interpretata sia in arabo che in italiano – con la promessa di pubblicarla presto insieme alla cover di un altro classico, *Buongiorno tristezza* di Claudio Villa.

Tra i musicisti solisti che hanno ottenuto vari riconoscimenti e una certa notorietà in Italia, bisogna ricordare il senegalese Pape Siriman Kanouté, il marocchino Nour Eddine Fatty e il maliano Baba Sissoko. Pape Kanouté nasce da un'antica famiglia di *griot* mandinga e quando giunge in Italia con il gruppo di afro-salsa Africando ha già alle spalle una decennale esperienza internazionale come suonatore di *kora* con l'Orchestra nazionale del suo paese. Stabilitosi a Roma,

fonda il gruppo dei Mande, con i quali si impegna nella diffusione della cultura e della musica della sua etnia, pubblicando anche due libri (*I Mandinga: musica danze e cerimonie*, C.S.A.M., Roma 1997; e *Mande: parole del griot*, Lilith, Roma 2000). Oltre alla collaborazione con gli Agricantus in *Ethnosphere* (C.N.I. 2001), ha realizzato in Italia due dischi come solista, in cui la presenza di strumenti tradizionali africani, indiani ed europei svela le suggestioni della musica latinoamericana e indiana, in un perfetto mix di tradizione e innovazione.

Anche il polistrumentista Baba Sissoko discende da una grande dinastia di *griot*: già da bambino accompagnava nei villaggi il nonno – per più di quarant’anni capo dei *griot* del Mali – suonando il tamburo parlante *tamani*. «Un *griot* è una biblioteca. Per essere un *griot* devi conoscere le tradizioni, la cultura e la storia di tutti e quattro gli angoli del paese», spiega Sissoko, che dopo aver suonato in Mali, in Francia e altri paesi europei, nel 1998 si stabilisce in provincia di Cosenza, e da allora si definisce «afro-calabrese». Esilarante la storia di come, appena arrivato in Calabria, riesce a costruirsi da solo uno strumento chiamato *kamalengoni* («la chitarra dei giovani»), partendo solo dalla *calebasse* (cassa armonica ricavata da una zucca essiccata e svuotata): si reca dal macellaio per acquistare una pelle di capra («ma tu mangi la pelle?» è l’immane commentò del macellaio), la mette ad essiccare in casa perché i gatti non la mangino, e poi aggiunge una manico di scopa e due stampelle per l’impugnatura, e un filo da pesca per le corde.

Nour-Eddine Fatty, cantante, musicista e coreografo di origini berbere, ha suonato in Italia con diverse formazioni, finché nel 1997 ha fondato il gruppo Nour-Eddine: progetto musicale del deserto attorno al quale gravitano diversi musicisti. Dopo il suo primo lavoro, un omaggio al suo villaggio d’origine, *Zri-Zrat*, si è dedicato al recupero delle tradizioni tribali *gnâwa* e *jahjûka*, di ascendenza *sufi*, coniugando le atmosfere spirituali coi ritmi liberatori della festosità rituale. Con *Co-exist*, un disco assolutamente transculturale, Nour-Eddine si propone invece di allargare i propri orizzonti sonori, contaminando la «sua» musica con i moderni ritmi occidentali. Nell’estate del 2005 si esibisce insieme ai Klezroyim, formazione romana che attinge al repertorio del klezmer (la musi-

ca delle antiche comunità ebraiche di Polonia, Ucraina, Romania e Russia) e che sta contribuendo alla recente affermazione dell'interesse per la tradizione della diaspora ebraica.

Anche l'universo musicale rom, popolo in cammino presente in Italia da oltre sei secoli, attraversa una fase di particolare fermento. Benché alcune esperienze rimangano confinate alle comunità di origine, perché legate a specifiche occasioni come il circuito familiare delle feste e dei matrimoni, esistono ormai diversi musicisti professionisti che contribuiscono alla diffusione della musica rom. A Roma, il gruppo Taraf da Metropulitana, un *ensemble* di musicisti rumeni che ha partecipato a diversi festival, è la spia del virtuosismo dei tanti suonatori di fisarmonica, violino e contrabbasso, che sono diventati familiari per i pendolari della capitale. Il repertorio degli Acquaragia Drom, costituisce invece un viaggio nelle province zingare d'Italia: una mappa musicale che comprende i balli delle comunità arrivate dall'est europeo, le tammurriate dei *sinti* del Vesuvio, le tarantelle dei musicanti calabresi e salentini, e le serenate dei *camminanti* siciliani. Ma il portavoce del popolo rom in Italia è senza dubbio Alexian Santino Spinelli: appassionato divulgatore del patrimonio linguistico, artistico e culturale rom, egli si definisce «un musicista compositore di professione prestato al mondo accademico, al mondo del volontariato e alla *International Romani Union*». ⁶ I concerti del suo Alexian Group sono autentiche «lezioni» di storia, linguistica e musicologia, in cui l'artista ricostruisce il viaggio del popolo rom dall'India all'Europa, mentre decostruisce lo stereotipo del rom nomade per cultura («il nomadismo in Europa è stato la conseguenza delle politiche persecutorie»). Niente di noioso però, perché le sue narrazioni si alternano a un suono carico di *pathos* e sorretto da ritmi incalzanti. E il fervore di Alexian vi conquisterà.

In questo panorama così ricco e variegato, le uniche vere assenti sembrano essere le donne. Sicuramente esistono in Italia donne cantanti o musiciste di professione che proven-

⁶ Sull'opera di Alexian Santino Spinelli – scrittore, professore di lingua e letteratura romani all'università di Trieste e vicepresidente della *International Romani Union* – cfr. il capitolo *Continenti asiatici e popoli dimenticati* di questo volume.

gono da altri paesi, ma evidentemente non hanno ancora raggiunto la visibilità o il successo commerciale che meritano (le ragioni di questa invisibilità sono ancora tutte da indagare). Due nomi però meritano assolutamente di essere ricordati: Josette Martial – cantautrice nata in Madagascar ma originaria della Guadalupa francese, stabilitasi a Roma nel 1981 – e M'Barka Ben Taleb, tunisina che vive in Italia da diciotto anni, la maggior parte dei quali trascorsi a Napoli.

Josette Martial incide il suo primo disco in Italia nel 1981, scrivendo anche i testi delle canzoni. Dopo una serie di concerti e la partecipazione a diversi programmi televisivi, un viaggio in Guadalupa è l'occasione per la nascita del progetto *Nwar dea*, in collaborazione con musicisti antillesi. «*Nwar* in creolo significa nera, mentre *dea* rappresenta la mia parte italiana», spiega Josette, che successivamente ricostituisce il gruppo a Roma. Ma «*Nwar dea*, letto in altro modo, può essere *No war dea*, la dea contro la guerra». La sua esperienza creativa è segnata dall'attraversamento dei confini geografici, linguistici e culturali, è per questo che Josette ama «trasferire le canzoni da una lingua all'altra», facendole rinascere a nuova vita e offrendo un punto di vista inedito sulle cose. Così nei suoi concerti possiamo ascoltarla cantare in italiano *Saper amare*, libero adattamento di un brano francese, accanto ad una struggente versione di *Summertime*, riscritta in creolo da un'amica della Guadalupa.

Nonostante una lunga gavetta e le numerose collaborazioni con i nomi noti della scena partenopea (Tony Esposito, Eugenio Bennato, Pietra Montecorvino), ci sono voluti cinque anni perché M'Barka Ben Taleb riuscisse a incidere il primo disco come solista in Italia. Nel suo *Altocalore* gli antichi canti arabi convivono con le melodie della tradizione partenopea, contribuendo ad amplificare la voce e i ritmi «di una Napoli oltre i luoghi comuni». Durante i suoi concerti M'Barka canta, suona e danza, esprimendo, anche con l'uso del corpo, le sofferenze del popolo arabo e le emozioni legate a un destino di emarginazione. Il risultato è una fusione fra i musicisti sul palco e il pubblico, consapevole che le due sponde opposte del Mediterraneo non sono poi così lontane.

Ci sono poi tanti altri musicisti che contribuiscono alla vitalità della scena musicale italiana (lavorando come solisti o

all'interno di formazioni effimere), ma è difficile renderne conto, non solo per la mancanza di continuità o per una certa autoreferenzialità dei gruppi verso le comunità di origine, che li rendono quasi invisibili, ma soprattutto perché – come sostiene Tahar Lamri: «l'esercizio di questo mestiere rimane estremamente difficile in Italia, un po' per mancanza di spazi ma anche per la legislazione restrittiva (basta pensare all'agibilità, alla Siae, all'Empals...) che rende le cose ancora più difficili per uno straniero».⁷

In un contesto di quasi totale assenza di supporto da parte delle istituzioni, è significativo l'impegno di alcune etichette discografiche particolarmente attente alle musiche di altri mondi (come il Manifesto, Finisterre e la CNI-Compagnia Nuove Indye), che nei loro cataloghi propongono già diverse produzioni di musicisti migranti.

Il modo migliore per conoscere e apprezzare la ricchezza di questa scena musicale in continua evoluzione rimane comunque l'ascolto dal vivo, nell'ambito dei numerosi festival e concerti dedicati all'intercultura e alla *world music*. E già, perché se vi venisse in mente di andare a cercare uno di questi dischi, e se avrete la fortuna di scovarli nei negozi, li troverete sicuramente sotto l'etichetta «*world music*»: un'invenzione del mercato discografico occidentale, che raggruppa arbitrariamente in un unico grande calderone pratiche musicali completamente diverse tra loro, finendo spesso per appiattire il potenziale creativo di ognuna di esse. Invece di normalizzare la diversità in nome di un nuovo esotismo estetico (che serve solo a creare l'ennesimo prodotto da immettere sul mercato globale), dovremmo cominciare a ragionare sulla musica come espressione culturale, chiedendoci cosa succede ai musicisti e ai loro strumenti, quando si trovano ad agire fuori dal loro contesto di origine. Ad esempio, quali diverse risposte gli esseri umani hanno dato al bisogno universale di manipolare i suoni? con quali modalità l'immagine del viaggio e l'esperienza della migrazione vengono costruite e rappresentate attraverso la performance musicale? quali significati acquistano i suoni e i ritmi prodotti in condizio-

⁷ Ringrazio Tahar Lamri per i preziosi suggerimenti che mi ha offerto durante la stesura di questo testo.

ni diasporiche? quale impatto hanno sui musicisti attivi nella madrepatria? quali tensioni sociali esprimono qui, in un contesto di lotta culturale per il potere e per la legittimazione? e infine, perché la musica riveste un ruolo così significativo nell'immaginario migrante? Sono domande su cui dovremmo iniziare a ragionare, anche perché l'educazione musicale può rappresentare uno strumento potente ed efficace all'interno di una didattica interculturale, finalizzata non solo alla convivenza pacifica tra le diverse culture, ma ad uno scambio attivo che contribuisca ad un sereno processo di costruzione dell'identità attraverso l'interazione con l'alterità.

Discografia

AA.VV., *Disseminazioni*, Altrosud/ il Manifesto 2000.

AA.VV., *Trasmigrazioni*, il Manifesto/Officina 1996.

Acquaragia Drom, *Zingari*, SudNord/Finisterre 1995; *Mister Romanò*, Finisterre 2001.

Al Darawish, *Al Darawish*, Il Pontesonoro 1993; *Radio Dervish*, il Manifesto 1996.

Aladnah, *Famatà*, Rai Trade 2005.

Alexian Group, *Romano Drom-Carovana Zingara*, Ethnoworld 2002; *Tzigane*, Sonodisc 2002; *Musica Romana D'Abruzzo*, Al Sur 2002.

Baba Sissoko, *Live In Studio*, Import 2001; *Djana*, New Modern Well 2002; *Djeliya*, il Manifesto 2004.

Dounia, *New World*, Altrosud/il Manifesto/Officina 2001; *Dalle sponde del mare bianco* (con Monchef Ghachem), Mesogea 2003; *Monkey*, il Manifesto 2005.

Handala, *Handala*, SudNord 1990; *Amani*, SudNord 1991; *Raia*, Tide 1993; *Holom*, Import 1997.

Josette Martial, *Josette Martial*, Cam Records 1981.

Manantiales, *Manantiales*, Circuito Creativo/Satta Records 2003.

M'Barka Ben Taleb, *Altocalore*, Marocco Music 2005.

Metissage, *Metissage*, SOS Razzismo/il Manifesto 1997.

Nour-Eddine, *Zri Zrat*, Italia 1998; *Percussion*, C.N.I. 2000; *Coexist*, C.N.I. 2003.

Nura, *Nura*, Sottosuono 1999.

Opa Cupa, *Live in Contrada Tangano*, World Music/Sottosuono 2001; *Circo Inferno Cabaret*, Sant'Arcangelo dei Teatri/il Manifesto 2001; *Albania Hotel*, 11/8 Records 2005.

Orchestra di Piazza Vittorio, *OPV-Orchestra di Piazza Vittorio*, Apollo 11 2004; *Sona*, Apollo 11/Radiofandango 2006.

Pape Siriman Kanouté, *Kambalaba*, Italia 1999; *Keulo*, C.N.I. 2002.

Radiodervish, *Lingua contro lingua*, Dischi del Mulo/PolyGram 1998; ristampa Cosmasola/il Manifesto 2005; *In acustico*, Principalli/Cosmasola 2001; *Centro del Mundo*, Cosmasola/il Manifesto 2002; *In Search of Simurg*, Cosmasola/il Manifesto 2004.

Taraf De Metropolitana, *Next stop Colosseo*, EDT/Finisterre 2002.

Zina, *ZinA*, 11/8 Records, 2005.

Link musicisti

Acquaragia Drom

<http://www.acquaragiadrom.it>

Alexian Santino Spinelli e Alexian Group

<http://web.tiscali.it/themromano>

Akwaba Team

<http://www.akwabateam.com>

Dounia

<http://www.dounia.it>

Manantiales

<http://www.manantiales.net>

Orchestra di Piazza Vittorio

<http://www.orchestradi piazzavittorio.it>

Riodervish

<http://www.riodervish.com>

Opa Cupa

<http://www.sottosuono.net/opacupa/home/html>

Altri link

Archivio dell'immigrazione e rivista «Caffè»

<http://www.archivioimmigrazione.org>

C.N.I.-Compagnia Nuove Indye

<http://www.cnimusic.it>

Finisterre Records: management-label-events-folklore
and world music: <http://www.finisterre.it/>

il Manifesto CD

<http://musica.ilmanifesto.it>

Musiche Migranti Edizioni Musicali

<http://www.musichemigranti.it>

Roma multietnica: la guida della città multiculturale (a cura del
Settore multiculturale delle Biblioteche del Comune di Roma)
contiene una sezione dedicata ai musicisti provenienti da diverse
parti del mondo e attivi nella capitale

<http://www.romamultietnica.it/inside.asp?id=452>

Sconfini. Musica non omologata, musica contaminata
musica multietnica, musica delle radici

<http://www.sconfini.it>

Sottosuono. World Music Company

<http://www.sottosuono.net>

Bibliografia sulla musica migrante in Italia

Ali Farah, Ubax Cristina, «Josette Martial, dai Caraibi a Roma: «Canto la pace e il sole delle Antille», in *Il Passaporto. Il giornale dell'Italia multietnica* (<http://www.ilpassaporto.kataweb.it/dettaglio.jsp?id=30230&s=5>).

Bocchitto, M., «Una sinfonia multietnica. Roma città aperta. L'Orchestra di Piazza Vittorio», in *Il Manifesto*, 10 giugno 2004.

Conga Tropical, «Pomodoro», in *Caffè, per una letteratura multiculturale*, n. 2, dicembre 1994, p. 6.

Correia, I., «Essere lontano», in *Caffè, per una letteratura multiculturale*, n. 14, giugno 2004.

Jaleela, H. (intervista a), «Handala», in *Caffè, per una letteratura multiculturale*, n. 3, marzo 1995, p. 10.

Liperi, F., «Lu suono mio», in *Caffè, per una letteratura multiculturale*, n. 1, settembre 1994, p. 6; «La musica immigrata in Italia», in *Africa e Mediterraneo*, n.3/2000 (33) (http://www.africaemediterraneo.it/articoli/art_liperi_3_00.doc).

Nour-Eddine Fatty, «Al Ghorbat-La nostalgia; Grido di una mamma», in *Caffè, per una letteratura multiculturale*, n. 14, giugno 2004.

Poggiani, S., *Musica senegalese a Roma. L'attività didattica e spettacolare dei musicisti senegalesi immigrati a Roma*, tesi di laurea, Università di Roma «La Sapienza», a.a. 2002/2003.

Pollice, A., «Una voce del mare nostrum. Esce «Altocalore» di M'Barka Ben Taleb, tunisina-napoletana», in *Il Manifesto*, 25 giugno 2005, p. 14.

Rhee, K., (intervista a), «Suoni per le strade», in *Caffè, per una letteratura multiculturale*, n. 2, dicembre 1994, p. 6.

Sanchez, A., «Il nomadismo come conseguenza delle politiche persecutorie. Intervista a Alexian Santino Spinelli», in *Migranews*, 17 nov. 2004 (<http://www.migranews.it/stampaart.php?indice=508>).

Zanda, M., «Amici per la pelle. Avventure nel mondo di un cantastorie *afro-calabrese*: Baba Sissoko», in *Alias*, n. 1, 8 gen. 2005, p. 19.

Bibliografia sulle musiche diasporiche

Arom, S., Martin, D.C., «Commercio, esotismo e creazione nella *World Music*. Un approccio sociologico e musicologico», in M. Agamennone e G.L. Di Mitri (a cura di), *L'eredità di Diego Carpitella*, Besa, Nardò (1^{ca}) 2003, pp. 277-299.

Boccitto, M., «La patata bollente della world music», in *Alias*, 10 feb. 2001; «Arnesi e buoi dei paesi non tuoi», in *Alias*, 5 mag. 2001.

Chambers, I., *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca post-coloniale*, Costa & Nolan, Genova 1996; *Ritmi urbani. Pop Music e cultura di massa*, Arcana, Roma 2003.

Gilroy, P., *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1993 (traduzione italiana, *The Black Atlantic. L'identità nera fra modernità e doppia coscienza*, Meltemi, Roma 2003).

Hebdige, D., *Subculture. The Meaning of Style*, Methuen, New York 1979 (traduzione italiana, *Sottoculture. Il fascino di uno stile innaturale*, Costa & Nolan, Genova 1983).

Young, R.J.C., «Il raï e lo spazio sociale islamico», in Idem, *Introduzione al postcolonialismo*, Meltemi, Roma 2005, pp. 85-97.

Sharma, S., Hutnyk, J., Sharma, A. (eds.), *Dis-Orienting Rhythms. The Politics of the New Asian Dance Music*, Zed Books, London 1996.

Slobin, M., *Subcultural Sounds. Micromusics of the West*, Wesleyan University Press, Hanover, London 1993.

Stokes, M., «Music and the Global Order», in *Annual Review of Anthropology*, vol. 33, October 2004, pp. 47-72.

Vélez, M.T., «Music studies», in Michele Cometa (a cura di), *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, Roma 2004, pp. 315-320.