Università degli **S**tudi

Suor **O**rsola **B**enincasa

FACOLTÀ DI SCIENZE DELLA FORMAZIONE

CORSO DI LAUREA

Scienze della Comunicazione

TESI DI LAUREA

La World Music nella comunicazione televisiva: il Concerto dell'Epifania da Napoli.

Relatore
Prof. Davide Borrelli

Candidato
Alfonso Sorrentino

Matricola n.
120000934

Anno accademico 2017/2018

Introduzione e ringraziamenti

Desidero innanzitutto ringraziare il Professor Davide Borrelli, relatore di questa tesi, per la disponibilità concessami e la continua gentilezza avuta nei miei confronti nel corso di questi mesi. Inoltre, ringrazio sentitamente il Prof. Giuseppe Reale il quale è stato punto di riferimento per la costruzione di questa tesi. Oltre ad avermi guidato nella stesura del lavoro, mi ha costantemente fornito preziosi consigli, testi e dati indispensabili, sempre disponibile a dirimere i miei dubbi e a starmi vicino durante la realizzazione di questa tesi. Vorrei anche esprimere la mia sincera gratitudine a Lillo Boncordo per avermi aiutato con alcuni spunti molto interessanti e per aver arricchito le mie conoscenze nel campo artistico durante la stesura di questo lavoro.

Un ringraziamento speciale va alla mia famiglia, in particolare a mia madre e a mio padre: è anche merito del loro continuo incoraggiamento e del loro sostegno morale ed economico se oggi sono riuscito a raggiungere questo traguardo. Senza il loro continuo sprono probabilmente non sarei riuscito a raggiungere questo traguardo.

Grazie anche alla mia compagna Ida, la quale mi è sempre stata vicino e mi ha accompagnato nel corso di questi anni per raggiungere questo obiettivo, dandomi costantemente forza, coraggio e determinazione come solo lei sa fare.

Ringrazio Enzo Avitabile e Federico Vacalebre per avermi dato l'onore di potergli fare delle interviste che mi hanno arricchito davvero tanto.

Infine, una dedica speciale va a mio nonno, Mario Da Vinci, che ha sempre creduto in me sin da quand'ero piccolo e mi ha dato la forza da lassù nel corso degli ultimi anni.

Questa laurea la dedico a te, Nonno.

Indice

Introduzione e ringraziamenti.

1. La sociologia della musica: lineamenti storici, aspetti epistemologici, questioni nodali.

   1. Gli aspetti epistemologici storici e contemporanei: analisi, osservazione/discussione dei punti nodali al centro del dibattito storiografico storico e odierno.

2. La *World Music*: la musica dal mondo delle tradizioni culturali popolari.

   1. Il fenomeno della World Music - con particolare attenzione alla ricezione e alla produzione artistica in Italia.
   2. Due tradizioni a confronto: l'esempio del fado portoghese e della canzone classica napoletana.
   3. Intervista a Federico Vacalebre.
   4. L'osmosi musicale nella produzione discografica di Enzo Avitabile con annessa intervista.

3. Il progetto culturale e lo sviluppo musicale del *Concerto dell'Epifania* da Napoli.

   1. Il progetto culturale della produzione televisiva.
   2. Le scelte musicali e le presenze artistiche.
   3. Una sinfonia popolare.

4. Appendice Multimediale.

   1. Intervista video ad Enzo Avitabile.
   2. Racconto in video delle ventiquattro edizioni del Concerto dell'Epifania.
   3. Riassunto audiovisivo della durata di 3 minuti che racconta l'intervista ad Enzo Avitabile e le performance più significative del Concerto dell'Epifania dalla 14.ima alla 24.ima edizione.

Conclusioni.

Capitolo 1

La sociologia della musica: lineamenti storici, aspetti epistemologici, questioni nodali.

1.1 Gli aspetti epistemologici contemporanei: analisi, osservazione/discussione dei punti nodali al centro del dibattito storiografico odierno.

La sociologia della musica è un settore specifico della disciplina sociologica. In quanto disciplina, essa indaga i rapporti tra la musica, nei suoi più ampi aspetti, e il mondo sociale, il mondo dell'uomo.

I padri della sociologia della musica, se così vogliamo chiamarli, sono senza dubbio Alfred Schütz e Max Weber. Essi furono i primi sociologi ad interessarsi alla musica come componente influente e importante della società. Weber in particolare interpretava lo sviluppo del rigido sistema tonale in musica come corrispettivo del processo di razionalizzazione della società borghese.

Nei primi decenni del ventesimo secolo il settore della sociologia della musica ha trovato in Theodor W. Adorno il più importante esponente. Egli dedicò vari scritti e testi alla musica classica, al jazz e alle musiche di consumo.

Nei decenni successivi la sociologia americana, principalmente con Howard S. Becker e Richard Peterson, produsse vari lavori che hanno contribuito ad allargare le prospettive di ricerca.

Le questioni che si pongono quando si osservano le relazioni tra fenomeni musicali e i contesti sociali in cui essi si manifestano sono fondamentalmente tre: il concetto di musica è costruito socialmente? Esiste una funzione sociale della musica? La musica ha il potere di influenzare l'organizzazione sociale o, viceversa, l'organizzazione sociale è in grado di determinare, influenzare contenuti, forme e strumenti dell'esperienza musicale?

Identificata come ramo minore della sociologia o come filone poco allineato agli studi musicologici, la sociologia della musica non solo si è costituita come disciplina solo a partire dai primi decenni del Novecento, ma ha incontrato difficoltà nel sostenere la propria autonomia e nello scorgere strumenti culturali adatti a sviluppare i propri studi. Solamente a partire dagli anni ottanta del secolo scorso gli studi sulle relazioni tra musica e società hanno assunto una dimensione più considerevole grazie all'incontro tra sociologia della musica, etnomusicologia e studi culturali.

Di seguito cercheremo di tracciare brevemente i punti principali del percorso di sviluppo e affermazione della sociologia della musica.

L'idea che ci siano state importanti relazioni tra musica e società non è, ovviamente, una scoperta del ventesimo secolo; l'interpretazione di tali relazioni nella storia del pensiero occidentale è presente già da secoli.

La nascita della musica, nella consapevolezza dell'uomo, ha origine dall'imitazione dei fenomeni acustici naturali. Dapprima con la voce e poi con l'uso di alcuni strumenti arcaici, come ad esempio il flauto, l'uomo cercò di riconciliarsi armoniosamente con ciò che lo circondava: con il canto degli uccelli, con i suoni del bosco, con l'Anima Mundi, con il Tutto. Nel pensiero antico, e per lunghi secoli in seguito, ci si è sempre posti la seguente domanda: qual è la funzione sociale della musica? Da Platone in poi, il pensiero era che la musica poteva determinare, sottostando a precise imposizioni etiche, la creazione di una società civile. Ciò

rimanda ad una concezione di musica a lungo dominante nella filosofia occidentale, che quasi si disinteressava della sua dimensione pratica e la si interpretava come un qualcosa di pragmatico, matematico che rifletteva l'ordine del cosmo o, vedendola nella prospettiva cristiana, dell'intero creato.

Quando questo paradigma verrà messo in crisi, prima dall'Illuminismo ed in seguito dal Romanticismo, inizieremo ad assistere ad un progressivo cambio di atteggiamento, sebbene quest'ultimo non sia ancora in una direzione che favorirà lo studio della musica in una prospettiva prettamente sociale. Solo nel Novecento, grazie alla nascita dei mezzi di riproduzione e di comunicazione, la musica abbandona i circuiti elitari aristocratici per diventare prodotto e fenomeno di massa. Di conseguenza iniziano ad emergere le prime riflessioni di carattere sociologico sulla musica.

La formazione delle classi sociali e i mezzi di comunicazione sono elementi che vanno studiati per capire i processi attraverso il quale è andata affermandosi nel tempo una produzione dell'arte. Le scienze sociali infatti hanno iniziato a studiare abbastanza tardi le musiche mentre invece la nascita dei mass media e lo sviluppo dei mezzi di trasporto ha accelerato i processi di contaminazione fra i diversi linguaggi sonori. La musica è un'arte che contiene un livello di astrazione che difficilmente si può ricondurre a significati particolari definiti. In ogni società umana esistente, la musica è sempre stata una parte fondamentale oltre che un elemento attivo per il suo cambiamento. Ogni cultura ha avuto i propri strumenti tecnologici per far circolare la cultura nella società e garantirne lo sviluppo. La musica è uno dei principali strumenti della memoria, bisogna considerarlo un prodotto culturale e comunicativo. Per intenderci, quando un brano viene eseguito in un determinato contesto, ad esempio in un concerto, in un evento a teatro o semplicemente cantato dal popolo, si vanno a creare impronte indelebili che conservano le tracce delle varie interpretazioni avute nel corso della storia. La musica registra gli umori,

mette in scena il passato e a volte si nutre del futuro, difatti secondo alcuni studi sociologici, l'arte della musica può considerarsi una "tecnologia della memoria".

Per comprendere tutte le sfumature dello sviluppo e dell'affermazione della sociologia della musica nel tempo, non possiamo fare altro che osservare e discutere gli aspetti epistemologici storici e contemporanei dei più importanti filosofi e sociologi. Uno di essi è sicuramente Georg Simmel (1858-1918). Sociologo e filosofo tedesco, ha fatto della versatilità e delle sue intuizioni sulla società moderna un suo punto di forza, esse infatti gli hanno consentito una graduale rivalutazione del suo pensiero sociologico durante il corso dei suoi studi e della sua produzione (improntata per lo più nell'ambito della sociologia fenomenologica). Simmel ha tentato di analizzare i lati più profondi dello spirito dell'essere umano, mettendone in risalto le caratteristiche qualitativamente migliori. Secondo Simmel la società non è altro che il risultato delle interazioni tra i singoli individui. L'interazione è fondamentale in quanto ogni oggetto e soggetto assume un significato solo se messo in relazione con altri. Inoltre i concetti di contenuto e forma assumono una rilevanza importante nel suo pensiero: la forma riconduce alla struttura sociale mentre il contenuto ci ricorda tutto ciò che è "impulso" negli individui e nella realtà che secondo Simmel è come un'immensa rete di relazioni. Il dualismo tra l'individuo e la società, cioè tra l'essere per se e l'essere per la società, è un topic ricorrente in tutta la sua produzione. L'individuo cresce, vive e si adatta in una società, sviluppa conoscenze che nascono ovviamente all'interno di condizionamento naturali e sociali ma che sono anche il risultato di un'attività soggettiva autonoma. Ciò significa che le idee hanno una dimensione creativa e non sono necessariamente un semplice riflesso delle condizioni sociali in cui un individuo vive, anche se c'è da sottolineare che il contesto sociale può giocare un ruolo fondamentale nell'affermazione delle stesse. Pertanto, la dimensione collettiva è sicuramente importante per l'evoluzione di una società ma anche il processo individuale può rilevarsi promotore di innovazioni. Le opere principali in cui emerge questo rapporto di tensione tra

società e individuo sono "*La metropoli e la vita dello spirito*" e "*La filosofia del denaro*". Nel primo scritto citato, Simmel analizza la tensione che vige tra il soggetto che lotta per una sempre maggiore autonomia e la società che tenta di limitare le sua azioni creative, mentre nella seconda opera delinea la predominanza in una società di una dimensione oggettiva su quella soggettiva. Prima che nascesse l'economia monetaria, i rapporti coinvolgevano molto di più l'uomo nella vita comunitaria a differenza della società moderna la quale ha portato ad una forte individualizzazione del soggetto. Secondo Simmel il denaro ha cambiato totalmente la società, dirigendola in una direzione di maggiore complessità, trasformando i rapporti tra gli individui ed eliminando gli orientamenti personali.

Riguardo invece il rapporto tra l'arte e chi la produce, Simmel crede che «il rapporto tra opera d'arte e artista è critico»[1]. Secondo Simmel l'opera d'arte nasce dall'emozione dell'artista ma il suo carattere estetico richiede il superamento di queste emozioni. Anche se i sentimenti sono una parte principale dell'opera d'arte, la purezza dell'arte richiede che vi si distacchi completamente da essa, infatti l'oggettività permette di conservarne i caratteri d'origine: una composizione custodisce lo spirito dell'autore oggettivandolo e conservandolo anche dopo la sua morte. La criticità consiste nel fatto che l'opera d'arte si separa dal suo creatore andando a costituire un prodotto a se e lo stesso vale anche per la musica. Quindi l'opera d'arte ha una duplice funzione a seconda se a guardarla è l'artista o il fruitore. L'oggetto dell'arte nasce dalla creatività dell'individuo e pertanto dipende da quest'ultimo ma, al momento dell'oggettivazione se ne distacca; rispetto al suo fruitore, invece, il prodotto artistico si apre incoraggiandone la fruizione. Nell' opera "*La cornice*" egli sottolinea il valore simbolico della cornice nell'opera d'arte in quanto difesa e chiusura nei confronti dell'esterno, il limite da un senso a ciò che racchiude attraverso la delimitazione dello spazio. Tra musica e realtà infatti

[1] SAVONARDO L., *Sociologia della Musica*, De Agostini Scuola, Novara, 2010

esiste un rapporto ambivalente: da un lato il prodotto d'arte deve avere un legame con la realtà, dall'altro deve separarsi da essa, assumendo quindi una propria autonomia. Secondo Simmel al mondo della realtà si affianca il mondo dell'arte.

Un pensiero ricorrente in alcune opere di Simmel è quello riguardante lo sviluppo della società moderna, nella sua opera sociologica "*Sulla differenziazione sociale*" sostiene che il rapporto tra individuo e società debba essere equilibrato e che nessuno dei due debba mai primeggiare sull'altro, per questo motivo egli esprime la sua preoccupazione osservando come la società moderna si stia sviluppando. Secondo Simmel il troppo soggettivismo che caratterizza la modernità conduce ad un aumento degli oggetti per se isolati nella loro individualità e separati dalla realtà circostante. D'altra parte nella società moderna si nota un aumento dei prodotti culturali che l'uomo non è più in grado di elaborare agevolmente. Questi concetti rendono molto attuale il pensiero di Simmel, difatti con lo sviluppo dei mass media sono incrementati in maniera spropositata gli stimoli culturali e questo ha fatto si che l'uomo sia sempre meno in grado di selezionare gli interessi culturali in modo critico.

Una considerazione simile dei nostri tempi è quella che riguarda il fenomeno chiamato "information overload", ovvero l'eccesso di informazioni tipico dei new media e della rete, difronte al quale l'individuo sembra incapace di scindere e capire quali siano i contenuti importanti da quelli inutili.

Ritornando al discorso sulla musica, Simmel è sempre stato avvezzo allo studio di quest'ultima sin dalla giovanissima età. Ne troviamo testimonianza in numerosi esempi musicali nei suoi scritti che confermano una sua particolare sensibilità nei confronti di tale forma d'arte. Per spiegare le sue teorie sulla musica, Simmel usa frequentemente termini come ritmo, armonia e dissonanza. Un esempio potrebbe essere il parallelo che egli fa fra il potere che è racchiuso nel possedere denaro e la capacità di saper suonar il pianoforte. Egli infatti sostiene che chi sa

suonare è diverso da chi non lo sa fare, non solo nel momento in cui esegue un brano ma anche quando non lo fa perché i suoi muscoli assumono una sorta di posizione diversa.

Uno degli aspetti che maggiormente riguardano la musica è il rapporto tra testo e musica. Egli conferisce un valore secondario al testo affermando che la musica riesce a trasmettere delle emozioni a prescindere dal testo e che un'opera d'arte è tanto più grande e importante quanto meno deve al testo la sua comunicatività ed espressione. Pertanto Simmel sottolinea che l'opera non deve la sua grandezza alle singole parti ma alla sua intera complessità. Anche quando si parla della distinzione sociale, Simmel fa degli esempi tratti dalla musica: ci ricorda infatti come nel diciassettesimo e diciottesimo secolo, tra le famiglie nobili, era frequente il desiderio di possedere opere personali (i brani su commissione erano molto diffusi all'epoca).

Se da un lato la musica rappresenta la distinzione tra le classi sociali, dall'altro egli mette in evidenzia il suo potere unificante, ovvero quello di accomunare sotto una stessa emozione tutte le persone di una società. Egli evidenzia la relazione che si instaura tra il compositore e l'ascoltatore: essa è mediata dalla composizione musicale che esprime e trasmette lo stato d'animo dell'artista ad ogni singolo ascoltatore.

Simmel evidenzia da un lato la socialità dell'esperienza dell'ascolto, capace quindi di accordare molte persone sullo stesso brano musicale, sottolineando dall'altro come la musica esprima sotto diversi aspetti gli elementi costituitivi di una comunità. Simmel considera la melodia come parametro musicale che esprime il carattere di un gruppo sociale, l'armonia come indicatore del grado di complessità di una società e il ritmo come uno degli elementi di spersonalizzazione della contemporaneità. Secondo Simmel, il compito di un buon compositore è far emergere nel modo più autentico la voce della comunità di cui egli fa parte.

Nei suoi saggi sulla musica, Simmel cerca di scoprire le origini di essa partendo dalle teorie di Darwin, il quale teorizza che il linguaggio sia un'evoluzione diretta del canto. Simmel al

contrario propone un percorso inverso, cioè che il canto nasce dal linguaggio e la musica strumentale dal rumore. Il passaggio dal linguaggio al canto nasce dal bisogno di esprime emozioni (religiose, sessuali, belliche) e sentimenti. "Nelle sue teorie non manca un certo relativismo culturale quando afferma che la musica prende i caratteri della nazione di appartenenza e che quindi le caratteristiche dell'habitat si riflettono nell'opera"[2]. Egli afferma infatti che alcuni elementi come la melodia e il ritmo derivano direttamente dalla lingua parlata prendendo come esempio il tedesco, il quale essendo una lingua più rigida in confronto all'italiano e al greco, risulta meno musicale. Per spiegare invece la velocità dei rapporti utilizza il termine ritmo. In effetti il ritmo è la prima forma di espressione musicale, nelle popolazioni primitive le canzoni erano delle semplici ripetizioni ritmiche. Oltre che di ritmo Simmel ci parla anche di armonia, la quale si appropria di regole sempre più rigide man mano che la società diventa più complessa nel tempo. Infatti nelle società primitive non vi è traccia di combinazione di suoni diversi mentre nel novecento la musica si arricchisce diventando sempre più articolata.

In ambito accademico Simmel non suscitò molta simpatia, il suo pensiero ebbe difficoltà ad emergere proprio perché non era riconoscibile né nell'ambito della sociologia né in quello della psicologia. Durkheim, noto sociologo e antropologo francese, sottolineava appunto l'evidente carenza di rigore scientifico negli studi compiuti da Simmel, sostenendo che le prove da lui utilizzate constano solitamente in semplici esemplificazioni. In effetti la tesi "*Studi sociologici ed etnologici sulla musica*" è stata considerata priva di validità scientifica in quanto presentava molte imprecisioni oltre al fatto che in essa si toccavano diversi ambiti disciplinari, dalla psicologia della musica alla sociologia della musica fino all'etnomusicologia, senza però seguire una coerenza lineare interna.

[2] SAVONARDO L., op. cit. pag.37

Tuttavia successivamente si è notato che Simmel ha avuto ampie intuizioni che hanno anticipato i nuovi sviluppi della società moderna del novecento.

La sociologia della musica nasce ufficialmente con Max Weber (1864-1920), noto sociologo, filosofo e storico tedesco. Essa nasce in ambito tedesco ma si sviluppa concretamente negli Stati Uniti e in altri paesi occidentali ad eccezione di quelli con una forte impronta culturale cattolica come l'Italia.

Weber è un'importantissima figura per lo sviluppo di un pensiero sociologico legato alla musica. Egli introduce la riflessione sulla musica nel quadro complessivo del suo pensiero, guidato dall'idea che l'affermazione della società moderna sia il risultato di un processo di razionalizzazione e di crescente dominio tecnico sulla realtà. La musica non fa eccezione ed è anzi uno dei motori di questo processo; con intuito geniale Weber esplorò infatti l'universo della musica, analizzò i dati empirici e arrivò a teorizzare una vera e propria sociologia musicale. La prima nel suo genere, nata in forte rottura sia con la tradizione che considerava il sistema armonico logico e immutabile, sia con quella di matrice materialistica, che riduceva la musica, e l'arte in generale, a semplice emanazione della tecnica. Per Weber invece tutto nasce da fattori impliciti come la cultura e la predilezione estetica, nulla è naturale. Weber era un buon conoscitore della musica ed era in grado di suonare il pianoforte, talvolta anche per spiegare i suoi studi.

Secondo Weber la sociologia della musica dovrebbe avere il compito di identificare quegli elementi peculiari della creazione musicale che possono essere posti in relazione alla struttura sociale in cui vengono prodotti. I suoi studi sono sia di tipo diacronico che sincronico: egli infatti mette a confronto la musica moderna con quella medievale e greca distinguendo la struttura europea ed occidentale da quella orientale. Weber ricrea così una storia del linguaggio musicale che muove dal perfezionamento tecnico delle pratiche esecutive, compositive e dei

strumenti musicali. Al perfezionamento degli strumenti si collega, nella visione sin troppo sistematica e meccanica di Weber, quella che lui chiama l'evoluzione del linguaggio compositivo; egli trova nel sistema musicale dell'antica Grecia basato sul tetracordo l'origine delle etichette specifiche della società occidentale moderna che gradualmente si libera delle regole della tonalità, per giungere ad una libertà creativa senza limiti, che trova correlazione in una società in cui il dominio tecnico formale ha l'assoluto sopravvento sui contenuti. È così che arriva a comprendere perché solo in Occidente si sia sviluppata una musica armonica.

Gli studi della sociologia della musica tendono ad analizzare i rapporti fra gli individui appartenenti a una comunità nei processi di produzione e fruizione musicale, quindi non studiano il prodotto musicale in se ma gli effetti che esso produce nella società. Per Weber la sociologia è una scienza che studia e interpreta l'agire sociale individuando le condizioni e i fattori che ne sono causa.

Secondo Weber la sociologia, per essere considerata una scienza, deve essere avalutabile, cioè deve essere libera da giudizi di valore sui fenomeni che analizza e studia. I confini del suo campo sono molto sfumati e le definizioni proposte sembrano abbastanza vaghe, infatti l'oggetto di studio e gli elementi analizzati spaziano dagli stili musicali agli autori, dal pubblico agli interpreti fino ai modelli di comunicazione.

Vi sono degli aspetti primari nella sociologia della musica che ricorrono in diverse definizioni:

1: Esiste un rapporto di interdipendenza tra musica e sistema socioculturale

2: Il testo musicale può essere considerato indipendente dal sistema socioculturale.

3: Il ricercatore deve tralasciare giudizi di valore, il fenomeno musicale diviene oggetto di studio della sociologia solo dopo che inizia ad assumere una rilevanza sociale.[3]

La conoscenza sociologica ha come oggetto l'azione sociale dotato di senso, ovvero quell'azione determinata da interessi e valori ai quali gli individui di una società attribuiscono un determinato significato soggettivo. In parole povere azioni condivise con altre persone che avranno effetti su altri individui.

Weber introduce il concetto di tipo "ideale" dell'azione sociale che può essere considerato lo strumento conoscitivo per indicare tipologie di fenomeni e per operare generalizzazioni. I tipi ideali non sono delle rappresentazioni della realtà ma sono modelli di riferimento dai quali è necessario attingere per osservare e interpretare la realtà sociale. Inoltre grazie ai suoi studi sulla religione individua nelle società occidentali un processo di razionalizzazione che dal campo della religione si è esteso a tutti gli ambiti della vita sociale. Razionalità e razionalizzazione sono molto presenti nel suo pensiero e anche nelle riflessioni sulla musica.

Adorno e Horkheimer (due importanti filosofi e sociologi tedeschi) sottolineano l'importanza degli studi di Weber sulla musica perché dimostrano come sulla base di questa razionalizzazione, con il progressivo dominio tecnico sulla natura, diventa possibile per l'uomo elaborare del materiale sonoro e di conseguenza lo sviluppo della musica. Nel suo saggio "*I fondamenti razionali e sociologici della musica*", Weber rappresenta il primo esempio di vera e proprio sociologia della musica. Ci troviamo di fronte ad un'analisi limitata ad un solo aspetto della musica moderna occidentale, ovvero il sistema armonico-tonale, che tenta di studiare le cause che hanno visto la nascita di questo sistema solo nell'area occidentale nonostante la diffusione della pratica polifonica in tutto il globo.

[3] SAVONARDO L., op. cit. pag.42

Nell'opera "*L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*", Weber ritiene che la religione cristiana in occidente sia stato la principale causa per il processo di secolarizzazione e per lo sviluppo dell'economia capitalista. L'esigenza di un sistema più razionale del sistema sonoro ha portato a una chiarificazione degli intervalli sonori della musica primitiva che, chiaramente, era priva di un'organizzazione precisa e di elementi razionali. Lo stesso Weber sottolinea però che non bisogna considerare la musica primitiva come una musica senza regole. La musica scritta, a differenza del suono, perdura nel tempo consentendo ai linguaggi musicali di tramandarsi e riprodursi. Inoltre l'utilità di un sistema di notazione, cioè di razionalizzazione della musica, era un validissimo aiuto per risolvere i problemi di apprendimento delle creazioni musicali da parte dei coristi, senza che fossero obbligati a basarsi esclusivamente sulla memoria. Le organizzazioni religiose in occidente, ad esempio i monasteri, hanno contribuito a dare una spinta importante a questo sistema. I primi sistemi di notazione che si avvalgono di segni specifici per le note musicali, i cosiddetti neumi, nacquero proprio lì.

Ne "*I fondamenti*" Weber ci parla del rapporto tra due strumenti musicali, precisamente tra organo e pianoforte, collegando il passaggio dall'uno all'altro al processo di secolarizzazione e al passaggio dalla cultura musicale religiosa a quella laica. La contrapposizione che c'è tra organo e pianoforte è la medesima che troviamo tra musica laica e musica religiosa e tra collettivismo ed individualismo.

Inoltre nell'opera sopra citata, Weber si sofferma sull'organizzazione gerarchica dell'orchestra, sulla divisione tra artista e pubblico e sulla successiva differenziazione dei ruoli interpretando tali elementi come testimonianza di una graduale divisione del lavoro e quindi di burocratizzazione della società europea.

Simmel e Weber hanno vissuto i repentini e indicativi mutamenti che hanno caratterizzato l'occidente tra il diciannovesimo e ventesimo secolo e ciò lo possiamo intuire osservando le

loro attività di studio. Anche se separatamente, entrambi hanno cercato di studiare i profondi cambiamenti della società moderna, mostrando un acceso interesse verso l'accezione artistica di essa. Simmel era più propenso all'analisi della musica come strumento di comunicazione e interazione fra gli individui, mentre Weber si concentrava di più sugli aspetti tecnici della musica. Entrambi hanno tentato di ricostruire la storia della musica occidentale giungendo ad una conclusione pressochè comune: la musica in occidente si configurerebbe come un passaggio da una forma semplice ad una più complessa, più precisamente essi individuano l'evoluzione della musica in tre momenti principali: la musica primitiva, l'avvento della polifonia e la musica strumentale moderna. Nel tempo i linguaggi musicali hanno ricevuto un processo di razionalizzazione che culmina nella nascita della musica strumentale moderna che sancisce il mutamento della musica da funzione espressiva dei bisogni umani a forma d'arte. Le visioni di Weber e Simmel possono essere viste come simili e complementari ma la differenza concreta tra i due sociologi è nei loro punti di vista. Simmel si concentra sull'agire sociale prescindendo dal singolo individuo mentre Weber ci porta ad una maggiore considerazione del senso intenzionato soggettivamente. Entrambi risultano essere esponenti di una fenomenologia strutturale.

Alfred Schutz (1899-1959), sociologo e filosofo austriaco, sviluppa invece le sue considerazioni sociologiche partendo da posizioni fenomenologiche. Le sue idee sono ispirate alla sociologia di Weber e alle sue teorie sull'azione sociale. Analizzando l'oggetto musicale dal punto di vista della dimensione temporale, egli identifica due livelli comunicativi nell'esperienza dell'esecuzione, uno più generale e l'altro ben più specifico. Il primo riguarda l'interprete: secondo Schutz infatti, ogni esecuzione è guidata da una sorta di precomprensione del brano, precomprensione determinata da vari fattori: dagli insegnamenti ricevuti, dal periodo storico in cui vive, dagli ascolti fatti, dalle proprie esecuzioni; deve essere insomma una precomprensione socialmente apprezzata che consente al musicista di adattare la propria

esecuzione particolare a dei tipi ideali generali. Per descrivere il secondo livello di comunicazione dell'esperienza musicale, il suo interesse è rivolto all'evento durante il quale interagiscono compositore – musicista - audience e come il significato trasmesso dal musicista venga colto dall'ascoltatore. Schütz esamina la cosiddetta situazione del concerto, "rilevando come la natura temporale della musica sia in grado di far sì che un avvenimento del tempo esterno quale l'esecuzione, consenta all'interprete di ricostruire il flusso interno di coscienza del compositore e renderne partecipe l'ascoltatore"[4]. Secondo Schütz, per tutta la durata di un brano noi partecipiamo del suo flusso e contemporaneamente il flusso della musica e quello della nostra coscienza sono connessi. Il pensiero musicale è trasmettibile attraverso la partitura, ma il significato è indipendente dalla sua comunicazione e dai mezzi che servono per comunicarla. In questo modo la musica agisce come forza armonizzante delle singole durate dei partecipanti al concerto, riesce a far sì che essi condividano lo stesso tempo, invecchiando insieme. L'interprete e il pubblico sono sintonizzati in quanto vivono nello stesso "flusso" durante tutto il brano. La riuscita della comunicazione dipende dall'interprete e dalla sua capacità di cogliere e trasmettere il significato impresso dal compositore. Si stabilisce una forma di rapporto di simultaneità tra ascoltatore ed esecutore che permette alla musica di instaurare una relazione intersoggettiva che, aldilà del linguaggio, ha tutte le prerogative di una relazione di mutua sintonia, una situazione di condivisione pre-comunicativa. Comprendere il significato di un brano è legato al tempo interno, il senso si può recepire solo attraverso la riflessione e quindi solo spostando la propria attenzione verso esperienze recenti. Schütz ci ricorda che i segni musicali sono solo delle espressioni tecniche e ci dicono solo approssimativamente come interpretare il brano, pertanto ogni notazione rimane vaga e completamente aperta alla libera interpretazione.

[444] SAVONARDO L., op. cit. pag.46

La comunicazione è legata al cosiddetto concetto di dureé, ovvero, per comprendere il senso dell'opera bisognerebbe ricostruire lo sviluppo della musica in tutta la sua estensione temporale. Inoltre egli studia il mutamento del gusto musicale del suo tempo affermando che la musica moderna occidentale esibisce ciò che viene definito dissonante o consonante, esso si evolve e si modifica con le generazioni e l'orecchio dell'ascoltatore.

Secondo Schutz è possibile dimostrare che ogni forma di comunicazione è originata da questa interazione sociale esemplare. Possiamo insomma considerare quella di Schütz come una micro sociologia indirizzata ai piccoli gruppi e alle interazioni fra loro; sarà infatti un precursore dell'etnometodologia di Garfinkel.

Un altro esponente molto importante per lo sviluppo e lo studio della sociologia della musica è il filosofo, sociologo e musicologo tedesco, nonché figura importante della scuola di Francoforte, Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969). Egli fu il primo a sviluppare un vero e proprio studio delle relazioni tra musica e società. Muovendo da posizioni marxiste, «Adorno sostiene l'esistenza di un rapporto di causa-effetto tra l'organizzazione delle strutture sociali e quella delle strutture musicali; così, ad esempio, la musica di Beethoven e la peculiare organizzazione della forma sonata sono riflessi dell'affermazione della borghesia, mentre la musica di Chopin è il prodotto dei salotti in cui viene pensata ed eseguita.»[5]

Secondo Adorno, in una società moderna in cui il mercato ha acquisito un potere dominante crescente, era inevitabile la progressiva trasformazione della musica in prodotto di consumo di massa, specialmente nella forma del jazz e delle canzonette.

Nella caratteristica struttura "a costellazioni" del pensiero adorniano, possiamo scorgere tanti punti di vista diversi e a volte contraddittori tra di loro. Adorno prende in esame numerosi

[5]Musica e società in http://www3.unisi.it/ricerca/prog/musica/sapere/mus_soc.htm [Accesso ultimo del 29/09/2018]

aspetti della pratica musicale, dalla critica musicale ai rituali di consumo, dall'opera lirica alla direzione d'orchestra, arrivando ad una classificazione delle tipologie di ascoltatori, da coloro che padroneggiano la tecnica, ai consumatori abituali e agli ascoltatori sentimentali.

L'esteso lavoro di analisi serve ad Adorno per tracciare gli obiettivi della sociologia della musica che dal suo punto di vista corrispondono in primo piano a una rappresentazione delle relazioni tra potere politico-economico e prassi musicale in un dato contesto sociale, arrivando alla seguente conclusione: l'ideologia dominante manipola le coscienze attraverso l'alterazione dei sistemi di produzione musicale e quindi bisogna capire quali forze si oppongono a simili tendenze.

La sociologia della musica di Adorno coincide con la sua visione estetica, come ammesso da egli stesso, ed essa infatti ha costituito un termine di confronto fortemente necessario per il dibattito successivo, scatenando però anche molte opposizioni.

Le sue riflessioni sull'arte e sulla musica riguardano la frattura tra arte e società, in particolar modo è interessato ai rapporti tra gli individui socializzati e la musica stessa. Secondo questa prospettiva, la sociologia della musica deve esaminare il rapporto tra i fenomeni musicali e gli ascoltatori, divenendo quindi critica sociale. Nei suoi studi ha dato importanza a molti aspetti della musica che vanno dalle forme di produzione alle modalità di ricezione del pubblico. Egli sostiene che nella musica è possibile scorgere il riflesso delle ideologie dalla società di massa. Riprende inoltre da Weber i concetti di standardizzazione e razionalizzazione con i quali rappresenta i processi di alienazione che caratterizzano il rapporto tra gli artisti e l'opera d'arte e tra quest'ultima ed i suoi fruitori. Ne "*La situazione sociale della musica*", Adorno sottolinea che nella società borghese capitalista, la musica sia diventata ormai una mera merce di scambio e il suo valore è quello che il mercato le dà. L'arte e la musica fanno parte della società, in particolare la musica riproduce le fratture della società moderna anche se, secondo Adorno, la

vera arte è quella che incarna uno spirito critico nei confronti della società stessa. Pertanto la musica non è solo un prodotto della società ma anche una forma di critica allo stesso sistema sociale. La sociologia della musica di Adorno è stata spesso criticata per mancanza di rigore scientifico e per la posizione teorica orientata alla enunciazione di giudizi di valore in contrapposizione alle teorie di Weber sull'avalutatività.

Mentre Weber sostiene che una buona ricerca sociologica deve essere di base avalutativa, Adorno fa l'opposto inserendo nei suoi scritti e nei suoi studi giudizi di valore. Egli infatti raggruppa e concentra le sue ricerche su quella che definisce "musica colta", ignorando e disprezzando del tutto i fenomeni musicali più in rilievo nel Novecento, cioè quello della popular music e del jazz. Egli si occupa principalmente della società di massa degli Stati uniti e dell'Europa nazista e fascista, ponendo l'accento in particolar modo sui mass media come mezzo di diffusione, nonché come mezzo di selezione e controllo delle società di massa. Secondo Adorno infatti le forme di produzione, in mano ad un monopolio, tenderebbero a proporre un tipo di prodotto che andrebbe a conformare i gusti dei consumatori seguendo una logica prettamente industriale. I suoi studi, anche se non in modo positivo, hanno contribuito a far diventare la musica un tema sociale nell'ambito scientifico.

Seguendo il principio dei tipi ideali di Weber, Adorno ricrea una tipologia di ascoltatore della musica che va dal professionista fino all'utente indifferente al materiale musicale ascoltato. L'autore precisa che nella costruzione del tipo ha utilizzato un criterio di tipo oggettivo, procedendo secondo una scala ed indicando i diversi livelli di adeguatezza:

- L'esperto: riesce a comprendere con esattezza in ogni istante la musica sia dal punto di vista strutturale che tecnico.

- Il buon ascoltatore: anche se non è completamente consapevole della tecnica e della struttura dell'opera musicale, ascolta ogni dettaglio percependo la logica interna inconsciamente.
- Il consumatore di cultura: borghese che colleziona dischi e riconosce facilmente i brani. Consuma musica per piacere e per il prestigio.
- L'ascoltatore emotivo: ascolta la musica ritrovando in essa emozioni che non trova nella realtà che lo circonda.
- L'ascoltatore risentito: colui il quale disprezzando la musica ufficiale si rifugia in quella del passato ritenendola più spontanea e meno commerciale.
- Chi ascolta musica per passatempo: facile bersaglio dell'industria culturale e della musica commerciale il cui consumo va considerato in stretta relazione con i mass media (radio, tv).

Inoltre con l'avvento della società moderna, grazie anche allo sviluppo della radiofonia, si è andato sostituendo all'esperto un tipo di ascoltatore leggero.

Un elemento di congiunzione tra Adorno e Weber è quello di riconoscere il progressivo processo di razionalizzazione che caratterizza la società occidentale. A differenza di Weber però, Adorno intravede nella società moderna un accentuato sviluppo della razionalizzazione che sacrifica sempre di più l'individualizzazione a favore appunto della produzione di massa. La crescente razionalizzazione creerebbe inoltre una certa alienazione dell'artista che da creatore diviene semplice esecutore dell'arte poiché i prodotti sono sempre di più organizzati dall'industria culturale. Secondo Adorno, di fronte a questi sviluppi, ci sarebbero due modi di reagire: accettazione della nuova tendenza e restaurazione delle forme musicali del passato oppure rifiuto delle nuove tendenze, ergo il progresso.

Accanto al processo di razionalizzazione, abbiamo il concetto di standardizzazione, cioè quel processo secondo il quale le musiche vengono realizzate secondo regole compositive standard.

Un esempio di standardizzazione è la regola per la quale il ritornello di una canzone deve prevedere il susseguirsi di coro – strofa – coro, molto usata soprattutto nella popular music[6]. Il termine popular music viene generalmente tradotto in italiano con il termine "musica leggera", ma non ricopre il significato in maniera esauriente. La traduzione "musica popolare" è anch'essa errata, farebbe infatti confondere questo genere con un altro, ovvero con la musica folkloristica o tradizionale. Per questo motivo si preferisce applicare in lingua italiana il termine in inglese.

Caratteristica principale della popular music è quella di essere facilmente riconoscibile e orecchiabile ad un ascoltatore medio. Riconoscendo la canzone, l'ascoltatore comprende che la sua esperienza, in apparenza individuale, è in realtà di condivisione collettiva. Avviene un meccanismo psicologico, che in America è stato definito plugging, che consiste nel "martellare continuamente la stessa canzone fino a farla diventare facilmente riconoscibile e quindi amata". Non avendo alternative musicali, si ascolta solo quello che propone l'industria culturale, il cui ruolo importante è ricoperto dai mass media, i quali fanno da vero e proprio veicolo della cultura. Adorno sostiene che la massificazione dell'arte è il suo degrado.

Adorno è stato il primo a definire il campo della popular music racchiudendo in essa tutte quelle espressioni musicali destinate ad una fruizione di massa, verso le quali ha un atteggiamento molto critico. La standardizzazione della popular music non va vista solo in un'ottica intramusicale ma anche da un punto di vista sociologico. Nel suo articolo "*On popular music*" egli analizza il rapporto tra musica e società anticipando molte delle polemiche che

[6] Con l'espressione inglese popular music si intende una macrocategoria che include tutti i generi e le correnti nati e affermatisi all'interno dell'industria della musica. Prodotta con logiche di distribuzione di massa e rivolto a un pubblico eterogeneo dal punto di vista socioculturale, incorpora in sé sia il mainstream sia l'underground musicale. La popular music è la musica fatta per la gente

caratterizzano la popular music di oggi. La standardizzazione presenta dei prodotti uguali e la ricorrenza di melodie semplici e facilmente riconoscibili ci fa pensare ad un prodotto predigerito, l'ascoltatore quindi non deve fare nessuno sforzo nell'ascolto in quanto la familiarità facilita il riconoscimento. Adorno vede la musica e l'arte come mezzi di comunicazione ma al giorno d'oggi la società moderna e industriale li aliena e li trasforma in mera merce di scambio.

La musica deve essere riconoscibile ma allo stesso tempo dovrebbe essere provvista di un pizzico di novità per stimolare l'ascolto e dare quindi l'illusione di avere gusto, di avere una scelta personale. Quella novità la potremmo ricercare nell'improvvisazione, la quale è tendenzialmente legata al concetto di libertà assoluta. Adorno sostiene che non è così perché, ad esempio, lo schema metrico del jazz è cosi rigido da non permettere nessun tipo di libertà (praticamente si improvvisa negli schemi). Per Adorno quello del jazz può essere considerato un ritmo obbediente simile a quello della marcia. Il jazz è quindi solo in apparenza democratico ma in realtà ha tutti i requisiti per la standardizzazione e la disciplina tipica dei regimi totalitari. È come un falso anticonformismo che simula espressioni sempre uguali ed una moda atemporale, il jazz rispecchia perfettamente l'economia di mercato. Le sue critiche non sono però verso la musica in quanto tale ma verso l'uso consumistico a cui è destinata il quale ha provocato un appiattimento del potenziale critico della musica.[7]

La sociologia empirica americana, con il suo più autorevole rappresentante Howard Becker, predilige al contrario di quello adorniano, un approccio interazionista. Egli ha messo in discussione i principi della sociologia adorniana giudicando semplicistico interpretare meccanicamente le relazioni tra struttura sociale e musica, sia perché la struttura sociale è un tessuto in continua metamorfosi che spesso corrisponde a un'indefinita generalizzazione, sia

[7] SAVONARDO L., op. cit. pag.52

perché è errato considerare il significato musicale come implicito al fenomeno e non di per sé modificabile.

«L'approccio suggerito da Becker considera al contrario il significato musicale come determinato socialmente, nella concreta collaborazione tra soggetti coinvolti nella pratica musicale e contesto culturale di riferimento. È la cosiddetta teoria dei "mondi artistici": ogni gruppo sociale produce e si riconosce in determinate pratiche musicali, dotate di significato relativo in una prospettiva assoluta, ma assoluto nella sua relatività.»[8] Seguendo questo ragionamento quindi, non ha senso giudicare un repertorio, un genere musicale o una prassi più o meno artistica di altri; ogni fenomeno musicale può essere valutato solamente in rapporto al mondo artistico in cui nasce.

Altre critiche sulla prospettiva adorniana affiorano, seppure indirettamente, nell'opera di Pierre Bourdieu (1930-2002), che attraverso un'enorme e dettagliata indagine statistica arriva a dimostrare come i gusti musicali e i giudizi estetici che da essi ne derivano, non sono altro che il prodotto delle differenze sociali già esistenti, ad esempio: l'alta borghesia apprezza ascoltare la musica di Bach, mentre la classe operaia è gratificata dai valzer degli Strauss. Abbiamo quindi un passo ulteriore rispetto al pensiero di Becker: non solo cambia il significato della musica che ora è costituito socialmente, ma anche il giudizio estetico che è ora determinato dall'appartenenza a una determinata classe sociale. La posizione di Adorno, con la sua pretesa che esista una sorta di musica autentica che rinvia le contraddizioni del reale e si oppone a opere sonore di massa, non è dunque antisistemica come pretenderebbe, ma anzi non fa altro che consolidare le differenze sociali esistenti.

[8] Musica e società, op. cit.

Verso gli inizi degli anni settanta del ventesimo secolo, soprattutto nell'ambiente anglosassone, gli esiti del pensiero di Becker e Bourdieu non fecero altro che alimentare gli studi di una nuova generazione di musicologi che criticò ancor più aspramente le posizioni adorniane.

L'affermazione di questa nuova generazione di studi suggerì una crescente diffidenza nei riguardi di qualsiasi concetto di musica d'arte, dando maggior importanza allo studio e alla descrizione dei fenomeni musicali in azione all'interno di un gruppo sociale; inoltre, il successo che pian piano la sociologia della musica ebbe tra gli etnomusicologi prese sempre più a connotarsi come strumento politico. Ci sono stati autori come John Shepherd e soprattutto Simon Frith che misero in discussione l'idea che la popular music potesse essere considerata una categoria indefinita e sfruttata solo come mero prodotto commerciale. I loro studi, invece, volevano dimostrare come il rock era in grado di esprimere musicalmente le richieste di gruppi sociali fermamente contrari all'ordine costituito, interpretando quindi quella funzione di critica del potere che Adorno riteneva appannaggio esclusivo della cosiddetta musica colta.

«È interessante osservare come approcci simili – pur sviluppandosi da presupposti concettuali del tutto diversi e persino in aperta contrapposizione con il modello di sociologia musicale delineato da Adorno, di cui intendono mostrare la dipendenza pregiudiziale da un sistema di valori arbitrario e ideologico – finiscano paradossalmente per confermare l'idea adorniana di una connessione profonda tra strutture e dinamiche sociali e produzione musicale.»[9]

Agli antipodi del nuovo millennio, la sociologia della musica si è nutrita sempre di più di contaminazioni con altre aree del sapere come psicologia, filosofia, antropologia, statistica e, negli ultimi anni, anche con l'ampio settore dei "cultural studies"[10]. Possiamo perciò parlare

[9] Musica e società, op. cit.

[10] I cultural studies (studi culturali in italiano) costituiscono un particolare indirizzo di studi sociali che ha origine in Gran Bretagna come ampliamento del settore della critica letteraria verso i materiali della cultura popolare di massa.

di una natura liquida di questo ambito di studi, di un'espressione e di un atteggiamento che interessa ormai gran parte del dibattito musicologico mondiale.

I temi più studiati e analizzati negli ultimi anni sono l'identità, la differenza e la globalizzazione, con un occhio che guarda alla specificità delle singole culture e con l'altro che osserva il loro relazionarsi all'interno di uno scenario mondiale multiforme e in continua trasformazione. Lo sviluppo e la diffusione attuale e futura dei media in questa prospettiva ha e avrà sempre più un ruolo determinante. Se da un lato infatti produce mutamenti e variazioni delle pratiche musicali ancora da descrivere e valutare, dall'altro collocano in maniera del tutto nuova la questione del controllo sociale e della libertà dell'individuo, con questioni significative sulla produzione e diffusione della musica nel mondo.

Per ogni discussione sulla natura della musica, come succede anche per le arti figurative, vale il principio di adottare sempre un cauto accostamento, principio che andrebbe esteso anche ad ogni considerazione sulla sua stessa fruizione da parte del pubblico. Quando parliamo di questi due aspetti in tema di musica si polarizzano, da un lato, la musicologia e, dall'altro, la sociologia. La musicologia, come è noto, tratta, da un lato, l'"oggetto musicale" quale fenomeno da analizzare secondo prospettive filologiche, linguistiche o storiche e, dall'altro, continua l'indagine sulle correlazioni neuro-fisiologiche dell'acustica inaugurata nell'era del positivismo.

La riflessione filosofica quanto quella più propriamente musicologica, e persino quella sociologica e psicologica, hanno cercato costantemente di arrivare ad una spiegazione razionale, se non addirittura scientifica o tecnica del fenomeno musicale. A tal proposito è opportuno osservare come gli studiosi orientati all'interpretazione sociologica della musica, ovvero impegnati a reperire conformità dei comportamenti collettivi, siano stati e siano ancora oggi abbastanza lontani da una chiarificazione scientificamente accertabile del fenomeno della

sociologia della musica. Se ad esempio Georg Simmel si limitava a segnalare la capacità della musica di svelare il così chiamato "spirito di un popolo", autori come Alphons Silberman credono che il sociologo si debba occupare criticamente di musica solo a patto di occuparsi, contemporaneamente, di una sorta di critica sociale, ponendo così una posizione quasi deterministica della seconda sulla prima; altri invece, come ad esempio John Shepherd, credono nella musica come fattore di dominio e controllo sociale, mentre altri ancora, come Theodor Adorno, oltre a sviluppare una personale critica sociale, affrontano direttamente la "natura della musica", finendo però di riconoscere che, ad esempio, l'analogia con il linguaggio, pur non essendo da attribuirsi come semplicemente metaforica, risulta del tutto ingannevole. Allo stesso modo, Claude Levi-Strauss, collocando e analizzando sullo stesso piano il mito e la musica, riconosce la loro opposizione perchè il primo (il mito) è libero dal suono e legato al senso più puro mentre la seconda (la musica) è libera dal senso ed è viceversa legata al suono.

Nel ventesimo secolo l'atteggiamento ideologico e sociologico di numerosi studiosi della musica si sviluppa in sinergia con una identica e convergente vocazione da parte di numerosi compositori. Fra questi, gli italiani Sylvano Bussotti, Luciano Berio e Luigi Nono si distinguono per una produzione che oltre ad abbandonare le linee compositive tonali, sembra spesso volontariamente ispirata alla critica dei sistemi sociali capitalisti e quindi al sostegno di ideologie che vi si contrappongono. In realtà questo cambiamento di rotta non fa che rendere più difficile la decifrazione della vera natura della musica, del ruolo che occupa il compositore e del rapporto dell'opera d'arte con il pubblico. «L'abbandono della tonalità, inoltre, crea una sorta di muro fra il pubblico e l'opera musicale per superare il quale, secondo Philip Ball (un grande scrittore nonché scienziato e critico musicale britannico), avremmo bisogno di «nuove

strategie d'ascolto necessarie per la musica occidentale contemporanea così come per quella non occidentale.»[11]

Tuttavia, in riferimento al primo problema, ovvero quello concerne la natura della musica e le emozioni che essa trasmette, Ball crede sia impossibile adottare termini linguistici standard per descrivere quelle provocate dalla musica. Tutto ciò non impedisce però di indagare in tutti i modi razionali possibili quella che è la "natura altra" della musica, nei suoi aspetti empiricamente riscontrabili, sia quale oggetto di composizione sia come momento in grado di originare effetti sull'ascoltatore. In questo ambito le ricerche dei musicologi hanno tentato di mettere in luce varie possibili correlazioni, ma in realtà non si è arrivati a nessuna conclusione, a nulla di definitivo.

«In altre parole, le ragioni per le quali un brano musicale è decisamente scadente sono di più immediata decifrabilità rispetto alle ragioni, sempre molteplici e ambigue, per le quali una composizione è definibile come un capolavoro. In fondo, lo stesso titolo del brillante volume di Ball (*The Music Instinct*[12]), con il suo richiamo all'istinto musicale e dunque al carattere antropologico universale, per la specie umana, della musica, converge verso questa conclusione.»[13]

In effetti, a parte la musica onomatopeica o descrittiva, è del tutto illegittimo attribuire significati extra-musicali ad un'opera o ad una composizione. Sicuramente ogni brano musicale vuole esprimere un qualcosa, ma non è detto che lo comunichi, cioè che lo riproduca.

---

[11] NEGROTTI M., Sociologia della musica - A proposito di The Music Instinct di Philip Ball, in https://journals.openedition.org/qds/688?lang=en [Accesso ultimo del 22/10/2018]

[12] BALL P., *The Music Instinct. How music works and why we can't do without it*, London, The Bodley Head, 2010

[13] NEGROTTI M., op. cit.

Sotto il piano piano psico-sociologico, la questione è ricca di implicazioni perché è ragionevole pensare che la musica, partendo da quella più semplice a quella più complessa, si istituisca come elemento di necessità al pari degli altri livelli della vita individuale, sociale e culturale. Tuttavia non sembra corretto insistere sulle determinazioni sociali della musica più di quanto sarebbe lecito discutere del contrario. Le marce militari e gli inni nazionali ad esempio, attribuiscono all'ascolto caratteri emozionali o comportamentali extra-musicali, dunque, in realtà, tutto ciò riguarda gli effetti della musica e non la sua reale natura.

La vera natura "istintuale" del fenomeno musicale non pare essere in contraddizione con le considerazioni appena discusse ma, semmai, sottolinea l'essere concorde sulla nostra origine antropologica. Il fatto che in Europa sia nata la razionalizzazione del linguaggio musicale e che, su questa base, la musica si sia sviluppata lungo strade sempre più autonome, costituisce solo la prova di una duplice realtà, per così dire, successiva. «La specie umana riesce a alterare gli istinti in modelli e pratiche culturali attraverso la creazione di regole ben definite ed è in grado di conferire alla istintuale volontà di riproduzione del naturale, la capacità di creare mondi nuovi in cui la cultura prende le mosse dalla natura ma la trascende attraverso una trasfigurazione che finisce per avere valore in se stessa.»[14]

A proposito di fenomeni musicali, di popular music, di musica tradizionale e musica dell'era moderna, il prossimo capitolo di questa tesi tratterà la World Music, un macrogenere musicale nato concretamente nel corso del 1980 e del quale andremo a parlare e ad approfondire nel secondo capitolo.

[14] NEGROTTI M, op. cit.

Capitolo 2

La World Music: la musica dal mondo delle tradizioni culturali popolari

2.1 Il fenomeno della World Music - con particolare attenzione alla recezione e alla produzione artistica in Italia.

La prima cosa che ci si domanda quando si incontra, si legge o si ascolta una parola nuova mai ascoltata prima è di solito: «Cosa significa questa parola?». Trovare una definizione esauriente al termine World Music non è affatto semplice. Beh, vi starete chiedendo, in realtà è facile! Possiamo tradurre letteralmente le parole dall'inglese all'italiano per capirne il significato. Quindi, traducendo "*World Music*" nè uscirebbe fuori un generico "Musica del Mondo". Siamo sicuri che la sola traduzione letterale sia davvero così esauriente? Tutte le musiche sono musiche provenienti da qualche parte del mondo, è una cosa logica, ovvia. Forse la domanda più importante è: da quale parte del mondo?

I primi contatti con la World Music possono avvenire in una quantità di modi e luoghi diversi. Per esempio mettendosi in viaggio verso località remote e imbattendosi in musiche completamente estranee all'orizzonte delle nostre precedenti esperienze, altre volte, «l'incontro è propiziato dalla mediazione di dischi, video e altre forme di rappresentazione, che tendono tangibile, e al tempo stesso contribuiscono a mitigare, la sensazione di distanza tra il luogo in

cui viviamo e il resto del mondo. Il primo contatto ha anche la funzione di stabilire un nesso tra la totalità delle parti.»[15]

Sono molteplici le reazioni che un individuo può avere, si passa dallo stupore alla soggezione, al timore o al rispetto, può suscitare meraviglia per la bellezza dei suoni o sorpresa per la cacofonia della complessità delle trame musicali. Indipendentemente da quale siano le prime reazioni, questi primi incontri si mostrano in grado di modificare in maniera significativa la nostra percezione della musica e il nostro modo di intendere le sue funzioni ed emozioni.

I primi contatti con la World Music non sono mai eventi isolati e non passano senza lasciare un segno. Non è per nulla facile definire cosa sia di preciso la World Music, a quale categoria essa appartiene, se è essa stessa una "categoria" a parte, soprattutto è difficile comprendere se bisogna o meno includerla o escluderla da tali classificazioni, tentando quindi di uscire dalla mentalità prettamente occidentale di trovare a tutti i costi una categorizzazione per ogni tipo di musica prodotta.

A una prima indagine la World Music si presenta come un genere dai contorni sfumati, incerti. Molto importante è definire come e quando essa sia nata, chi sono stati i suoi precursori, come si è sviluppata e come sia divenuto poi un fenomeno globale.

La World Music deve il suo significato a caratteri al tempo stesso individuali e collettivi, locali e globali tutt'altro che facili da identificare e ordinare.

Come ci suggerisce il sito Wikipedia, potremmo definire la World Music come un "genere musicale caratterizzato dalla contaminazione, fusione, osmosi di elementi musicali di popular music e musica tradizionale (folkloristica, etnica), sviluppatosi principalmente nel corso del

[15] BOHLMAN P., *World Music. Una breve introduzione*, EDT, Torino, ed. 2006

1980. Indubbiamente è una definizione "corretta" ma, in realtà, non chiarifica completamente cosa sia e come / perchè si sia sviluppato il fenomeno della World Music.

«All'inizio del ventunesimo secolo è diventato impossibile fornire una definizione esatta della World Music senza cadere in una sorta di circolo vizioso concettuale», apre così il libro di Philip V.Bohlman, "*World Music, una breve introduzione*". Ci appare dunque subito abbastanza complicato trovare una definizione "assoluta" a questo termine. Come possiamo allora capire cosa sia e come sia nato il fenomeno della World Music? Quali sono i mezzi, le ricerche e tutto ciò che può farci capire come sia nato e poi esploso questo fenomeno musicale mondiale?

Un ottimo spunto possiamo trarlo dalle prime vicende storiche, narrative e dai numerosi studi eseguiti dai primi etnomusicologi. Essi, viaggiando nel cosiddetto mondo "straniero", ovvero nel mondo extra-europeo, ascoltavano, raccoglievano e registravano testimonianze, musiche e melodie completamente diverse dai canoni musicali Europei.

I primi etnomusicologi affermavano spesso che non esistono società prive di musica, attribuendo a tale forma espressiva un carattere di universalità a un livello epistemologico fondamentale. «Vari studiosi moderni hanno invece un orientamento più scettico e hanno deciso di rinunciare alla ricerca di prove sull'esistenza di una nozione di musica come linguaggio universale, preferendo piuttosto dedicarsi alla celebrazione delle differenza esibite dal gran numero di linguaggi che compongono il mosaico delle musiche del mondo.»[16]

Il primissimo contatto tra le musiche del Vecchio e del Nuovo Mondo ebbe luogo nel 1557, durante il soggiorno del missionario ugonotto Jean de Léry tra il popolo dei tupinamba, nella zona corrispondente all'attuale Baia di Rio de Janeiro. Nel resoconto dell'esperienza, pubblicato nel 1578, Léry parla a lungo della musica di questa popolazione, fornendo

[16] BOHLMAN P., World Music, una breve introduzione pag.11

trascrizioni di melodie e testi impiegati nel corso di particolari rituali cannibali, come pure descrizioni del contesto in cui questi si svolgevano.

I primi esperimenti di raccolta della World Music per mezzo della registrazione sonora furono effettuati nell'Esposizione Mondiale di Chicago del 1893. Segnò il primo tentativo di registrare la musica di diverse culture per mezzo di cilindri rivestiti di cera.

Nel corso dei secoli, sono stati tanti i musicologi ed etnomusicologi che hanno analizzato, studiato, trascritto, registrato e testimoniato tutte le esperienze musicali e culturali avute nel corso dei loro viaggi lontani dall'occidente. Tra questi, possiamo citarne alcuni tra i più importanti:

• Charles Seeger (1886-1979), musicologo, sociologo e filosofo americano. Grazie ai suoi numerosi studi sulla musica e al rapporto musica-linguaggio, ha alimentato la curiosità e l'approfondimento sulla diversità delle musiche del mondo. Il suo pensiero ha influenzato numerosi studiosi, sociologi e musicologi a riconoscere l'importanza dell'etnomusicologia.

• Frances Densmore (1867-1957), autrice statunitense di una vastissima raccolta di registrazioni di musiche delle popolazioni indigene del Nord America.

• Louis Pinck (1873-1940), prete francese appassionato di canti folklorici che ha contribuito alla registrazione di antichi canti tramite apparecchi di registrazione ai tempi modernissimi.

• Fred Gaisberg (1873-1951), imprenditore discografico e fondatore della Gramophone Company, registrò rare performance di musicisti locali nei primi anni del novecento in Asia, in città come Calcutta, Bangkok, Shanghai, Hong Kong, Tokyo e Singapore.

Nel ventesimo secolo, precisamente fino agli anni settanta, le musiche tradizionali non erudite, sia rurali che urbane, della maggior parte dei paesi del Primo mondo e le musiche di tradizione

non occidentali, perfino quelle di evidente supporto erudito, come quelle dell'India o della Cina, erano una realtà esotica che non richiamava l'attenzione del mercato discografico e che si limitava a suscitare l'interesse professionale dei circoli accademici etnomusicologici o della politica di alcuni ambienti intellettuali più legati ai principi della solidarietà terzomondista. A partire dal decennio seguente, tuttavia, sia in Europa che negli Stati Uniti, si fa sentire un movimento d'opinione sempre più potente, che vuole aver accesso sia nella sfera dello spettacolo dal vivo, sia in quella degli audiovisivi, al mosaico delle culture musicali locali attraverso i loro esponenti più riconosciuti. Si passa così dall'ambito delle piccole case discografiche di "musiques du monde" (il concetto militante francese che aveva alimentato per anni una marca "impegnata" di sinistra come Le Chant du Monde), e dei circoli che nell'America settentrionale sono vicini a figure come quella di Pete Seeger e dello stesso movimento hippy degli anni sessanta, a un settore in crescita esponenziale nel mercato musicale, la cosiddetta World Music.

L'industria continua a scommettere, nella sua componente editoriale maggioritaria, sulla massificazione a partire dall'archetipo del pop-rock angloamericano di carattere alternativo, come già faceva per frange come la musica erudita e il jazz, e in cui tenta di offrire, soprattutto ai pubblici urbani dell'Europa occidentale e degli Usa, una varietà il più possibile inesauribile di proposte dal colore etnico, linguistico e geografico contrastante. Ben presto svaniscono, in questa strategia di marketing, i generosi propositi iniziali dell'antiglobalizzazione degli anni sessanta/settanta o del rispetto della differenza culturale come valore politico: per quanto non cessi di invocare i principi della solidarietà interculturale e del riconoscimento delle culture musicali non erudite o non occidentali, la macchina della World Music scommette soprattutto sul traffico generalizzato di prodotti di richiamo esotico per il consumo delle classi medie urbani delle grandi metropoli occidentali, e lo fa su una scala sempre più ampia che supporta un

volume di affari multimilionario, superando di gran lunga il mercato in decrescita accelerata della musica classica, per esempio.

In origine la World Music era considerata come l'insieme di tutte quelle musiche cosiddette "straniere", ovvero estranee (alle regole) del rigido repertorio musicale occidentale. Per questi motivi, le musiche della World Music erano destinate, come già detto in precedenza, esclusivamente alla ricerca e agli studi accademici. La World Music è essenzialmente un prodotto della modernità, ovvero dell'incontro e della visione del mondo inaugurati dall'epoca delle scoperte geografiche, all'Illuminismo, dall'espansione coloniale americana, asiatica e africana e dalla nascita degli stati-nazione. Come afferma Gianluigi Maino sul suo blog: «La World Music è praticamente un invenzione occidentale. Consideriamo esotico e strano tutto ciò che proviene dall'altra parte del mondo (tanto da scambiare quell'altra parte come *il* mondo, un *altro* mondo) tutto ciò che è stato prodotto al di fuori del diametro del nostro ombelico»[17] .

Il termine "World Music" è relativamente moderno e non dovrebbe avere più di una ventina d'anni. In realtà, questa parola potrebbe essere stata coniata per primo dal filosofo Johann Gottfried Herder (1744-1803). Egli inventò il termine *Volklied* (canto popolare) applicandolo non solo alla musica che proveniva dal mondo che gli era più vicino e familiare, ma anche ad un'ampia gamma di repertori provenienti da tutta l'Europa dei Lumi. Era quindi riuscito ad elaborare un termine altamente inclusivo, proprio come lo è la parola World Music.

Prima degli anni ottanta del secolo scorso non c'era l'abitudine di guardare alle musiche del mondo attraverso categorie omnicomprensive, invece di scrivere o parlare di World Music, per

[17] MAINO G., in Gia.Mai, 2014 in https://www.giamai.com/2014/03/01/world-music-cosa-significa, [Accesso ultimo del 30/07/2018]

esempio, si parlava di musica etnica, folklorica, o musica tradizionale delle tribù dell'Africa, delle valli del Nepal, della foresta amazzonica, delle campagna cinesi.

«Tra i casi più rilevanti di utilizzo di musiche estranee alla tradizione europea, giova ricordarlo, c'è quello delle musiche dei nord-americani neri: stili come ragtime, blues, jazz, rhythm and blues e rap, inizialmente circolanti all'interno delle comunità afroamericane, sono cooptati nel corso del Novecento dal mercato *mainstream* bianco e globalizzati fino a diventarne elementi portanti»[18].

Col termine World Music ci si riferisce a un'evoluzione ormai più che ventennale la quale partendo da ricerche etnomusicologhe, sociologiche e antropologiche si è sempre più spostata verso il genere della popular music.

Per World Music si può intendere anche l'opera di artisti che respingono l'idea di adottare un qualsiasi mondo, intesa come un tessuto continuo di esperienze connesse e componibili, in contrapposizione alla visione tradizionale della musica suddivisa in molti generi e tradizioni musicali indipendenti.

Data l'evoluzione dei sistemi di comunicazione e di trasporto avvenuta durante il ventesimo secolo, non ci dovrebbe affatto stupire che le tradizioni occidentali siano venute in contatto con quelle di altre culture, con reciproca influenza; la sensazione è che verosimilmente il confine fra ciò che viene chiamata pop music e, per esempio, la musica etnica diventi via via più sfuggente.

[18] PERNA E., Il globale e il locale nella world music in https://library.weschool.com/lezione/il-globale-e-il-locale-nella-world-music-20688.html, [Accesso ultimo del 05/09/2018]

A partire dagli anni sessanta, i flussi migratori giunti in Occidente di popoli provenienti dai vari paesi del terzo mondo, resero noti i loro suoni, la loro musica, grazie soprattutto ai mezzi radio-televisivi nelle metropoli occidentali.

Negli anni Ottanta l'etnomusicologia ha iniziato a confrontarsi con quelli che potremmo definire come i grandi temi, affrontandoli in una prospettiva di comparazione e con metodi e maniere sempre più disciplinari e professionali.

Ed è in questo periodo che alcuni musicisti, manager, imprenditori e dirigenti di case discografiche, insieme a specialisti pubblicitari, iniziarono a fondare etichette indipendenti finalizzate alla distribuzione su larga scala della musica tradizionale, etnica o folklorica, sfruttandola quindi commercialmente a livello mondiale, dando un nome unico a tutta quella popular music che non facesse parte della mainstream anglo-americana ed europea, ovvero World Music. In realtà, a dirla tutta, nel corso di quel decennio l'industria discografica ha adoperato vari termini, da *world fusion, worldbeat, ethnopop* a *new age music* o *tribal*. Solo verso la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, l'ha spuntata il termine "World Music".

I critici di questa tendenza considerano che essa potrebbe portare, nel lungo periodo, a una concreta "globalizzazione" della musica che coinciderebbe con un impoverimento delle tradizioni musicali dei vari popoli. Da questa apprensione nasce quindi, come "rimedio", l'interesse per lo studio e la conservazione e protezione delle tradizioni musicali dei paesi del terzo mondo.

Nell'irrealizzabilità di fissare i numerosi significati e contenuti accettati dalla World Music, gli studiosi hanno sottolineato come la percezione di una musica mondiale sia fondamentalmente legata ai consumi culturali dei grandi centri urbani dell'Occidente.

Durante questo decennio la World Music ha anche cominciato ad avere spazio nei programmi di studi musicali di accademia, specialmente nel Nord-America. Essa nasce originariamente come area di ricerca alternativa alla musica d'arte occidentale, ovvero a quei dettami che, invece, sono quasi sempre del tutto inesistenti nelle musiche non-occidentali.

Attualmente la World Music non è, quindi, semplicemente musica prodotta da paesi "stranieri". Il nostro contatto con questa musica "esotica" è ormai quotidiano, possiamo trovarlo dappertutto. Ci basta accendere la tv e, magari senza manco più accorgercene, ascoltiamo suoni e percussioni provenienti dall'Africa e dal Sud-est asiatico, per non parlare delle colonne sonore cinematografiche, le quali utilizzano con sempre maggior frequenza brani di World Music. I consumatori usufruiscono della World Music in varie modalità: la fanno loro e la celebrano oppure si accontentano della sua alterità.

Quando parliamo di World Music le distinzioni tra musica occidentale e non occidentale, tra musica prodotta elettronicamente e acustica, non reggono più, non esistono confini. Bisogna inoltre sottolineare un importante concetto prima di entrare a fondo nel discorso della World Music: il punto di vista delle nostre considerazioni è sempre chiaramente occidentale, anche se in realtà, un'indagine dalla prospettiva delle diverse realtà non occidentali sarebbe altrettanto, se non più, interessante da fare. Per esempio la popular music è principalmente un genere che si è diffuso nei paesi sviluppati, accomunati cioè da un processo di industrializzazione e modernizzazione avvenuto in genere grazie a un percorso omogeneo anche in termini storico-sociali.

«La World Music fa tesoro della musica etnica popolare in ogni angolo della terra. La fratellanza tra culture differenti genera un linguaggio musicale unico. La World Music è

l'unione tra i sound folkloristici di varie parti del mondo. Molti esponenti della World Music vengono scoperti nelle zone più remote e resi commerciali per il pubblico occidentale»[19].

Come World Music vengono classificati quegli artisti sudamericani, africani, asiatici e così via che sono stati "resi noti" dal "business" della musica pop e che, di solito, seguono un percorso musicale invertito, partendo dalle proprie tradizioni musicali e mescolandole a schemi adatti con il fine di essere ben accolti dal pubblico occidentale (per citarne alcuni: Youssou N'Dour, Ladysmith Black Mambazo, Papa Wemba).

La perpetua diffusione del genere è stata alimentata anche grazie all'enorme successo del già citato reggae che, dopo essersi propagato dalla Giamaica al resto del mondo verso gli anni settanta grazie soprattutto a due star, Bob Marley e Jimmy Cliff, suscitò l'interesse di annoverate case discografiche che iniziarono a pubblicare musica etnica, principalmente africana.

Nel quadro contemporaneo multietnico e globalizzato sono sempre più molteplici i casi dei benefici commerciali derivanti da queste forti influenze, a partire dalle tradizionali e comunque sempre attuali mescolanze con le musiche latino americane, ma dirigendosi anche in direzioni un tempo impensabili, come, ad esempio, nell'affermazione del raï algerino.

Gli assetti formali, comportamentali, sociali, economici e giuridici che determinano un genere potranno essere diverse, perché diversa, per quanto globalizzata, è la collettività musicale alla base di un tipo di musica.

«Benché l'interesse per le musiche "altre" non sia nuovo, l'adozione del termine segnala il tentativo, profondamente eurocentrico, di raggruppare in un'unica categoria concettuale e commerciale una gamma di musiche eterogenee accomunate dalla loro marginalità rispetto agli

---

[19] SERAFINELLI G., Il giro del mondo in una compilation: la World Music, 2013, in https://www.staimusic.com/it/generi/world-music_100.html, [Accesso ultimo del 04/09/2018]

stili dominanti in Occidente, e solleva il problema del rapporto tra culture locali e globalizzazione»[20].

La World Music deve essere accessibile a tutti, ma come può accadere questo? La risposta la possiamo facilmente ricercare nel fenomeno della globalizzazione, che accompagna a braccetto, indissolubilmente, il fenomeno della World Music. Sin dalla fine degli anni Ottanta e dagli inizi degli anni Novanta si è sviluppata quest'idea di cambiamento a livello politico, mediatico, oltre che intellettuale, ovvero la globalizzazione, un fenomeno percepito come mutamento socio-economico da parte dell'intera popolazione mondiale. Specialmente dopo il terrificante accaduto dell'11 settembre 2001 a New York, la globalizzazione ha avuto un impatto notevole nella vita di tutti i giorni dei cittadini di tutto il mondo. Ciò che rende così attuale l'aggettivo "globale" è il caratterizzare l'inizio di un processo che non riguarda più solo l'egemonia americana nel mondo dell'occidente, ma riguarda anche la maggior parte delle altre aree nel mondo. Tra l'altro, la scelta di usare il termine *World Music* mostra chiaramente le implicazioni di carattere globale, ovvero di dare un'esplicita accezione al significato di globalizzazione al termine stesso.

Globale, un aggettivo che rende chiaro il concetto e che va a braccetto con il termine World Music. La globalizzazione è l'elemento cardine per comprendere lo sviluppo e la crescita della W.M.. Senza di essa, il fenomeno della W.M. non sarebbe probabilmente mai nato o comunque non avrebbe avuto questo successo planetario.

Si può assolutamente sostenere che la globalizzazione permette di guardare al mondo in due modi totalmente opposti tra loro. Come ci aiuta Philip V. Bohlman, «I significati opposti attribuiti al concetto di globalizzazione sono rappresentativi dei due modi fondamentalmente contraddittori con cui oggi si percepisce ciò che definiamo "World Music"»[21].

---

[20] PERNA E., op. cit.
[21] BOHLMAN P., World Music, una breve introduzione pag.37

Per molti la World Music rappresenta un fenomeno prettamente positivo essendo essa espressione e dimostrazione del fatto che fare e ascoltare musica sono in grado di avvicinare gli esseri umani.

Grazie alla globalizzazione, oggi la World Music occupa tanto spazio su tanti mezzi di comunicazione di massa, per esempio in radio, in tv, su cd e specialmente su internet.

Ma siamo sicuri che la globalizzazione abbia solo dei lati positivi? Il processo di progressiva omologazione culturale, cioè di diffusione di stili di vita e di consumo tendenzialmente omogenei o uniformati, potrebbe alterare ciò che ci era più familiare, ovvero le nostre tradizioni e nel caso della World Music, le diverse musiche provenienti da tutto il mondo. Il rischio è la perdita d'identità che contraddistingue quei suoni di quelle zone del mondo, prima "incontaminate", ovvero prive di studi tecnici occidentali e ristrette al loro territorio, che ora invece si vanno a mescolare in un melting-pot di musiche miste e non. Questo effetto di omogeneizzazione prodotto dalla World Music tende a privilegiare la dimensione del villaggio globale, oscurando e minacciando le pratiche culturali locali, è per questo motivo che aleggia sempre di più il timore di perdere gran parte di ciò che ci è più familiare. I processi di contaminazione e fusione che avvengono nella World Music possono sicuramente arricchire alcuni stili musicali ma, contemporaneamente, possono impoverirne altri.

Ed è in questo quadro che si deve tener presente che la musica è un'espressione comune a qualsiasi civiltà, antica, moderna, industrializzata o meno, e che le forti tradizioni sonore dei paesi non occidentali sviluppatesi nel tempo resistono ancora oggi, con i relativi e diversificati generi, seguendo le specificità socio-culturali dell'area di origine. Già solamente queste considerazioni dovrebbero far ripensare alle conseguenze di livellamento culturale della globalizzazione.

Le varie tecnologie musicali e sonore oggi disponibili consentono di avere e sperimentare il contatto con una quantità di World Music estremamente superiore rispetto al passato, difatti la facilità e la rapidità con cui siamo in grado di accedervi è evidentemente aumentata nel corso degli ultimi anni. Nonostante quanto dichiarato dagli esperti della comunicazione a proposito dell'onnipresenza di cd, di internet e dell'industria musicale mondiale, le tecnologie della World Music non sono egualmente a disposizione di tutti i cittadini del mondo, la maggior parte dei quali è, purtroppo, del tutto priva di accesso a tali mezzi.

Tutto ciò sembrerebbe non alimentare i buoni propositi di questo fenomeno. Invece è proprio qui che si può cadere facilmente in errore. Il fatto che queste sonorità e queste musiche, dapprima circoscritte a territori locali o legate a realtà molto piccole e ora invece vendute e ascoltate a livello globale, offre opportunità mai prima immaginate per sperimentare la diversità delle società umane e delle loro culture, specialmente musicali, è una cosa evidentemente positiva. Infatti, come afferma Bohlman: "Si tratta di un'esplorazione che non intende ignorare le contraddizioni semantiche implicite nella retorica della globalizzazione e nel discorso sulla world music, ma che cerca piuttosto di tratteggiare un terreno d'incontro"[22].

Il carattere meticcio della World Music mette in risalto la resistenza delle culture locali al cosiddetto potere anticorruttivo della cultura occidentale (spesso assimilata a quella USA) e la complessità di individuare una "cultura globale" munita di caratteri omogenei.

Tornando alla nostra prospettiva occidentale, quello che ci può interessare, oltre al constatare la fondatezza dell'omologazione musicale nella globalizzazione, è riflettere sul cambiamento dei generi musicali in un contesto del genere. Il riferimento è facilmente riconducibile all'entrata in scena di musiche di altre zone del mondo nel panorama dei generi della popular music occidentale.

[22] BOHLMAN P., World Music, una breve introduzione pag.65

Questa visione limitata e limitante fa si che la World Music sia l'etichetta per indicare un macro genere con la massima varietà di stili possibili, andando oltre, ad esempio, al già ampio assortimento di termini ombrello come rock e pop. In effetti, tenendo conto delle esigenze classificatorie dell'industria musicale e di altri protagonisti come ad esempio la stampa, la World Music si può considerare oggigiorno un genere a sé stante, con una comunità che lo riconosce proprio come tale. A livello tecnico-formale qualsiasi tipo di musica extra-occidentale può contribuire all'arricchimento del macro genere *World music*, anche se effettivamente i riferimenti principali si limitano, molto spesso, a espressioni africane, latinoamericane o asiatiche, divenendo quindi una forma di espressione universalizzata e delocalizzata. Il pubblico di riferimento della World Music è per la maggior parte occidentale, ciò porta e contribuisce alla creazione di situazioni ambivalenti, in cui troviamo una prospettiva aggregante e riduttiva, entrambe le realtà sono chiamate in causa da questa prospettiva.

Iain Chambers cita un caso esemplare a proposito di questo discorso: «Nell'Africa occidentale, in Senegal, Youssou N'Dour continua a produrre cassette pirata destinate ai mercati locali del Senegal e del Gambia e contemporaneamente distribuite nel resto del mondo (perlomeno fino a poco tempo fa) in formato Cd dalla Virgin. Pubblici diversi, mercati diversi, canali di distribuzione diversi, a volte missaggi e suoni diversi, sono queste le impronte culturali della differenza. Ciò dimostra quelle che sono le complesse e in un certo modo contraddittorie visioni della World Music, soprattutto se si allarga la visione della questione a una dimensione mondiale»[23].

Tornando all'idea di globalizzazione come omologazione musicale e culturale, va detto che

---

[23] CHAMBERS L., Paesaggi migratori : cultura e identità nell'epoca postcoloniale, Costa & Nolan, Genova, 1996

nonostante le contraddizioni e le ambiguità, la World Music tende ad esaltare le differenze e non il presunto livellamento causato da un egemonia occidentale consumistica e multinazionale.

Bisogna sottolineare che una delle principali conseguenze della globalizzazione è una generale ridefinizione degli spazi, contempla quindi gli spostamenti forzati dei sempre maggiori flussi migratori. In un contesto del genere è naturale che emergano nuove realtà multietniche e multiculturali, specialmente nelle metropoli occidentali che assumono quindi il ruolo di grande catalizzatore di tutti questi diversi popoli.

Da queste condizioni emerge e si delinea un'idea positiva della globalizzazione che vede con favore e positività le contaminazioni, fusioni e osmosi tra culture diverse, creando di conseguenza nuove e interessanti culture ibride o, nel caso della nostra tesi, favorendo l'entrata nella scena occidentale di musiche di altre parti del mondo nella, poi successiva, World Music.

I suoni della World Music non fungono semplicemente da stereotipo dello straniero, dell'"altro" che chiude il cerchio dell'identificazione etnocentrica, ma offrono anche alle differenze musicali e culturali uno spazio in cui emergere in modo tale che ogni identificazione con l'ordine dominante, o con una logica di mercato che si presume unitaria, risulti indebolita e scossa dai continui contatti casuali e mutevoli degli incontri culturali e musicali.

Il secolo appena concluso vede il verificarsi di moltissime mode basate su musiche provenienti da zone "periferiche" quali Sud Africa, Argentina e Trinidad, dalle quali sono nate rispettivamente forme come il kwela, tango e calypso. Mentre tali mode si inquadrano su un unico stile, la comparsa della nozione di World Music ci dà per la prima volta un recipiente comprendente suoni differenti per caratteri stilistici, origini culturali e funzioni sociali, accomunati solamente dalla loro posizione di secondo piano rispetto agli stili musicali predominanti in Occidente.

La World Music rappresenta l'ultima tappa di un'evoluzione che è diretta alla contaminazione stilistica già presente nella musica "colta" e prosperate rapidamente nella popular music dell'occidente, nel jazz come nel pop-rock: se vogliamo trovare gli esempi più rappresentativi in questo campo, possiamo citare le influenze etniche, orientali e africane, anche nel rock progressivo, l'ascendente della musica indiana sul gruppo di maggior successo della storia della popular music, i Beatles, e più in generale, l'affermazione sul mercato internazionale del reggae e di alcuni generi latinoamericani come il Reggaeton.

L'idea odierna di contaminazione globale sembra essere quindi al suo apice maggiore. Mai come ora c'è la consapevolezza nel mondo occidentale della grande varietà di stili e generi presenti nelle diverse musiche del pianeta, tutto ormai è facilmente fruibile all'attenzione di ogni componente della comunità musicale, partendo dal pubblico, finendo agli artisti.

Oggigiorno la World Music è anche quel fenomeno immediatamente visibile ai piani alti delle grandi catene di negozi di dischi e nell'area dei cd di "musica internazionale" delle librerie anglo-americane. In questa parte del mondo, quel tipo di World Music ci segue appena mettiamo piede nelle catene di caffetterie, molte delle quali oggi espongono e vendono le proprie compilation di World Music a fianco delle miscele globali di caffè di loro produzione. In altre parole, questo genere di World Music non è altro che musica tradizionale ri-confezionata e commercializzata come popular music.

Sotto il nome di World Music si trovano spesso raggruppate musiche pop, folkloriche e perfino classiche (come la musica classica indiana o quella di corte giavanese), e musiche extra-occidentali od occidentali marginali (come il klezmer degli ebrei centro-europei, la musica celtica, il flamenco, il fado, il rebetiko). L'idea di differenza implicita nell'idea di World Music, allo stesso momento, fa sì che questa categoria escluda musiche che in teoria ne dovrebbero far parte. "Paradossalmente, dunque, la World Music non comprende tutte le musiche del mondo,

ma soltanto quelle – e quegli artisti – che agli occhi del mercato occidentale mancano di un'identità forte di genere"[24].

Teniamo bene a mente che quando si parla di World Music, si intende un vero e proprio universo sonoro che, da sempre, è parte integrante delle migliaia di culture e tradizioni che popolano il Pianeta Terra.

Resa nota la storia e lo sviluppo del fenomeno della World Music, possiamo ora elencare i principali generi musicali che sono entrate di diritto nel glossario di questo macro genere:

•*Arabesk*: stile di popular music turca nata dalla fusione di tradizione folkloriche, classiche e dall'incrocio di tradizioni regionali, etniche e internazionali. L'arabesk funge da sempre come emblema d'identità per le comunità della diaspora turca, specialmente per quelle dei lavoratori immigrati in Europa.

•*Balkan Folk:* Musica tradizionale dei paesi della zona balcanica. Una musica da ballo che si basa su ritmi sfrenati di violini e fisarmoniche.

•*Bhangra*: danza folklorica originaria del Punjab (India nord-occidentale), insieme di stili popular music prodotti dalla diaspora sud-asiatica che invita alla fusione di vari stili, ad esempio con il dancehall giamaicano e il reggae. Si suppone mantenga un autentico linguaggio gestuale simbolico derivato da antiche pratiche agricole.

[24] PERNA E., op. cit.

•*Bossa Nova:* Musica brasiliana che mescola la tradizione carioca con sottofondo jazz con significati non solo romantici ma alle volte anche esplicitamente politici.

•*Chutney*: Popular music caraibica ibrida identificata principalmente a Trinidad, in cui influenze stilistiche provenienti dalla diaspora sud-asiatica si mescolano con sonorità africane.

•*Canzone Classica Napoletana*: Repertorio musicale sviluppatosi a Napoli dagli inizi dell'Ottocento all'immediato secondo dopoguerra. Musica colma di significati, può essere romantica o triste, malinconica o umoristica, pessimistica o allegra. C'è da aggiungere che siamo al limite per assegnarla o meno al contesto della World Music.

•*Country:* Musica del sud statunitense. Mandolino, banjo e violino ne fanno da padrona, orgoglio di una tradizione che ha soprattutto aiutato a far conoscere tutte le antiche ballate popolari.

•*Dangdut*: tipo di canzone popular indonesiana che deriva il suo contenuto etnico dall'Islam, religione dominante in Indonesia, utilizzando però lo stile delle musiche dei film musical hindi.

•*Fado:* Genere di musica prettamente portoghese, nato precisamente nella capitale del Portogallo, Lisbona. Musica pregna di malinconia e nostalgia. Nata nei luoghi al confine della malavita e della piccola delinquenza urbana.

•*Flamenco:* Stile musicale che ha le sue radici nelle antiche carovane gitane proveniente dall'India e che si sviluppa nella zona dell'Andalusia spagnola. Battiti di mani, piedi a ritmo e nacchere sono il marchio di questa musica.

•*Folk:* Musica trasmessa oralmente dai tempi antichi, portatrice di costumi e culture popolari con le sue memorabili ballate che si suonano principalmente con la chitarra folk o acustica.

•*Folk Rock:* Genere che mischia le sonorità rock integrandole con suoni etnici e strumenti popolari dell'arpa, ai fiati e alle percussioni. I più grandi artisti del folk rock sono sicuramente Bob Dylan, Neil Young, Leonar Cohen e Bruce Springsteen.

•*Ghazal*: genere poetico basato generalmente su distici e diffuso in tutto il mondo islamico, dalle religioni musulmane dei Balcani e dalla Turchia fino al Sud-est asiatico. I ghazal prendono ispirazione dall'immaginario classico ma propongono soprattutto testi letterari in lingue dialettale, fatto che produce un alto grado di permeabilità tra le demarcazioni stilistiche.

•*Hip hop*: termine di carattere generale usato per descrivere le musiche popular afroamericane che disapprovano e criticano la condizione di oppressione dei neri nelle città americane. L'hip hop si è sviluppato ed evoluto lungo un percorso stilistico che ha lasciato ampio spazio alla fusione, mediata da deejay e rapper attraverso l'alterazione di estratti da dischi in vinile e diverse fonti registrate.

•*Klezmer*: popular music ebraica associata storicamente con i rituali e le danze di matrimonio della comunità di lingua yiddish dell'Europa orientale e del Nord America. La musica klezmer è diventata parte di una diaspora a sé stante, che storicizza il mondo degli ebrei europei distrutto dall'Olocausto.

•*Mestizaje*: termine di carattere generale usato per definire la presenza di elementi "chicanos" (messicano-americani) all'interno delle musiche popular ispano-americane. Il mestizaje sorregge le logiche di incrociamento presenti nella musica "Tex-Mex" che hanno consentito alle musiche ispaniche di incunearsi nella mainstream del pop nordamericano.

•*Mizrakhit*: musica popular della comunità orientali d'Israele (la parola mizrakh significa Est). Il suono orientaleggiante nasce dall'incorporamento di strumenti, strutture musicali e testi che sottolineano volontariamente l'orientalità. In Israele questa musica rappresenta una forma di resistenza alla supremazia della cultura occidentale.

•*Musica Celtica*: musica popolare che comprende un vasto spettro di generi musicali, che si sono evoluti dalle tradizioni e dalla musica folk dei popoli celtici dell'Europa Occidentale. Il termine musica celtica può essere riferito sia alla musica di tradizione oralmente trasmessa che alla musica popolare con alcune somiglianze superficiali agli stili folk dei popoli di ascendenza celtica.

•*Pizzica:* Musica popolare da ballo del Sud Italia suonata soprattutto con il tamburello e violino.

•*Raï:* popular music urbana originaria del Nord Africa, in particolare delle città portuali dell'Algeria e del Marocco, oggi divenuta una specie di canone musicale della diaspora nordafricana araba.

•*Rebetiko:* Genere musicale greco. La tematica delle canzoni riguarda storie di povertà, droghe, storie d'amore, problemi sociali, prostituzione, messe in musica in modo passionale, a volte triste, a volte sarcastico. In Grecia è considerato come quello che è il Tango per gli argentini, il Fado per i portoghesi e il Blues per gli americani.

•*Reggae*: musica da ballo giamaicana influenzata dal lavoro di conciliazione tra stili del luogo, come lo *ska* (genere musicale originario della Giamaica), fatto da disc jockey (Dj) locali attraverso i loro mixer.

•*Tarantella:* Melodia musicale popolare del Sud Italia che accompagna alcune danze tradizionali meridionali.

•*Zouk*: stile di musica popolare da ballo dominante nei Caraibi francofoni. I musicisti di zouk hanno praticamente mescolato stili popular provenienti da tutti i Caraibi negli studi di registrazione e nelle stazioni radiofoniche del posto. In seguito, essi hanno portato con loro i suoni così prodotti all'interno delle comunità della diaspora antillana in Francia. Dopodichè la musica è tornata nei Caraibi con un carattere ancor più fortemente ibrido.

«Il successo della World Music sottolinea il percorso complesso con cui tecnologie, simboli e linguaggi della cultura occidentale scorrono attraverso il pianeta, indicando le modalità inattese con cui essi sono definite dalle società postcoloniali e retroagiscono sulle culture dei Paesi culturalmente ed economicamente dominanti»[25].

In tutto ciò il fenomeno della World Music è emerso come termine-ombrello adeguato a dare visibilità alle musiche "altre", ma allo stesso tempo profondamente eurocentrico e zeppo di contraddizioni perché raggruppa, canalizza musiche caratterizzate da mezzi, stili, pubblici, ideologie e fini differenti, che cambiano totalmente di significato in contesti culturali eterogenei. Ciò spiega l'ostilità di vari musicisti extra-europei nei confronti del termine e dà vita a un fenomeno di "distorsione prospettica" nella World Music, che alle volte esibisce come esemplare della cultura di un certo Paese i lavori di artisti emigrati o quasi sconosciuti in patria. Effettivamente il mercato della World Music appare ancora oggi dominato da un'ideologia che tende a rappresentare il Terzo Mondo in termini di autenticità, premodernità ed esotismo e a porre le musiche prodotte nelle periferie in una sorta di nicchia che non possiede una storia.

Da un punto di vista sociale e politico, la World Music si è spesso proposta come portatrice di messaggi di pace e di fratellanza globale: la tendenza new age degli anni Ottanta sembra ormai abbandonata a favore di una attenta valutazione delle peculiarità musicali e culturali delle diverse tradizioni, in accordo con la cosiddetta "glocal" (globalizzazione nel rispetto delle specificità locali) che contraddistingue il primo decennio del 21° secolo.

Analisi studiate a fondo delle musiche post-coloniali, in realtà, dimostrano esattamente il contrario, mostrando la crescente problematicità di opposizioni come locale/globale, la natura

[25] PERNA E., op. cit. pp.46

dinamica del concetto di tradizione e il rapporto in evoluzione che lega la così chiamata “cultura globale” a musiche che sarebbe più corretto definire “localizzate”.

La World Music espone oggi classifiche discografiche, rassegne, periodici specializzati, festival e premi internazionali (ad esempio BBC Awards e Grammy), e inoltre dischi che hanno raggiunto un numero di vendite vicine o addirittura superiori a quelle delle popstar mondiali: è il caso dell’album di musica cubana Buena Vista Social Club (1997), che ha venduto più di 5 milioni di copie.

Cantanti “world” come Youssou ‘N’ Dour, Miriam Makeba e Caetano Veloso e stili come il pop-raï algerino e il bhangra indiano sono ormai famosi in tutto il mondo, mentre le città europee e nord-americane ospitano oggi tantissimi musicisti migranti che lavorano all’interno delle comunità immigrate e sperimentano ed elaborano nuove osmosi musicali.

Tutto ciò indica come la World Music sia ormai entrata in maniera rilevante nei consumi dell’Occidente e abbia anche contribuito a mettere in discussione il canone musicale occidentale, sia quello “colto” che popular. Oggi diverse università anglofone offrono corsi sullo studio della World Music, l’autorevole editore Garland pubblica una “*Encyclopaedia of World Music*” da decenni e importanti festival internazionali di musica ospitano con regolarità artisti extra-occidentali.

Tra gli esponenti moderni più famosi della World Music possiamo facilmente citare: Johnatan Scales, Youssou N’Dour, Clifford Borg, Azam Ali, Angélique Kidjo, Rachid Taha, Natacha Atlas, Salif Keita e i più conosciuti Ricky Martin e M.I.A..

Per quanto concerne la situazione nel nostro paese, la World Music ha avuto un buon impatto in Italia nella fine degli anni Ottanta, ma non della stessa intensità e con il quale è avvenuto in Francia ad esempio.

Forse dovuto a ragioni storiche, forse al passato coloniale della Francia, con sonorità alle quali i francesi erano magari già abituati da secoli. Tuttora, nei grandi festival europei, convivono sonorità diverse: dal suonatore di ‘ngoni al duo di elettronica. In Italia si fa fatica trovare esempi del genere, se non per qualche magnifica eccezione.

Tuttavia, l’Italia è stata una delle prime nazioni a seguire la tendenza della World Music, infatti il primo artista a produrre un lavoro discografico di grande levatura etnica è stato il famoso Fabrizio De Andrè, nel 1984, che insieme al musicista Mauro Pagani, diede alla luce l'album Creuza de ma, scritto completamente in lingua genovese, con arrangiamenti musicali arabeggianti realizzati con strumenti caratteristici mediterranei. Questa sperimentazione ebbe un inaspettato ed enorme successo di pubblico e di consensi da parte della critica (specialmente straniera), che lo introdusse a pieno titolo tra le opere che mutarono storicamente il panorama musicale.

Altro esempio di World Music prodotta in Italia negli stessi anni, è individuabile nell'album di Franco Battiato, Caffe de la Paix. Battiato è stato un artista che, nella sua lunga e celebre carriera, non ha mai disprezzato l’idea di introdurre nei suoi lavori citazioni di suoni e ritmi originari del mondo mediorientale (arabo, persiano) e non solo, anche attraverso l'utilizzo di strumenti musicali tipici di quei popoli.

La seconda linea di sviluppo della World Music in Italia è il fenomeno riconducibile alla riscoperta della tradizione e del folklore musicale da parte di artisti come Ambrogio Sparagna e Giovanna Marini. Un discorso a parte merita l’Orchestra di Piazza Vittorio, in cui l’interazione tra artisti provenienti da culture differenti non viene subordinata a logiche commerciali esterni o a ideali musicali predeterminati. Un altro punto cardine odierno della World Music in Italia è rappresentato sicuramente dal maestro Enzo Avitabile, che attraverso la continua sperimentazione di brani prodotti attraverso l’osmosi di varie sonorità etniche

combinate con la canzone napoletana, è attualmente uno dei migliori artisti della World Music che circolano in Italia.

Tuttavia in questo quadro generale , non vanno dimenticati alcuni episodi di rilievo entrambi con base nella città di Napoli. In ordine cronologico il primo episodio è relativo alla traiettoria del gruppo Spaccanapoli del leader Marcello Colasurdo, nato dalla separazione di uno dei gruppi storici della scena folk degli anni Settanta, il gruppo operaio di Pomigliano d´Arco ¨E Zezi¨. Spaccanapoli sul finire del secolo passato entra nell´orbita della "Real World records", la casa discografica creata dall´ex leader dei Genesis, Peter Gabriel. Essa sarà una delle principali etichette discografiche interamente dedicata alla ricerca di suoni, danze ed esperienze dal chiaro timbro World Music.

Lost Souls - *Aneme Perze*, sarà il frutto di questo incontro, un album pubblicato nel 2000, che pur lavorando su solide radici folk non si limita a riproporre ma ci proietta nella direzione di ricerca e rinnovamento della matrice tradizionale.

Altro momento significativo è rappresentato dall´incontro del Solis String Quartet ensemble, napoletano di origine ma giramondo per vocazione, con l´artista Achinoam Nini in arte Noa.

Da questo incontro nascono due album rispettivamente del 2005 "*Live in Israel*" e nel 2011 "*Noapolis – Noa sings Napoli*", due esempi di trasmissione culturale, in questo caso da un punto all´altro del Mediterraneo, la canzone classica napoletana cantata e portata nel mondo globale dalla voce di Noa.

Questi due album rappresentano un vero e proprio esempio di concetto World Music.

Ed ancora, un altro cantante, nonchè musicologo che ha dato un aiuto importante per lo sviluppo e la diffusione di questo genere in Italia è senz'altro Franco Fabbri. Egli, nel corso della sua carriera, ha portato avanti tantissimi studi sui generi musicali, in uno di essi, "*L'ascolto tabù*" (il Saggiatore, 2005) narra che l'etichetta, nata ufficialmente nel 1987 dopo una campagna di

marketing sostenuta dai discografici anglosassoni, ha fin da subito raccolto tutto quello che per gli anglosassoni non faceva parte della corrente principale dell'epoca, ovvero al mainstream della popular music. Come afferma nel libro infatti, «Il sostantivo aggettivato "world" ha cominciato a essere usato per indicare tutte le culture del mondo distanti dal centro. (…) Così è nata l'etichetta, per una categoria che ancora oggi ha contorni ambigui»[26].

Concludendo il discorso e concordando con alcune posizioni, possiamo qui affermare che probabilmente, in un futuro non troppo prossimo, potrebbe nascere una musica che non avrà più bisogno di subordinarsi a inutili suddivisioni generiche, ma che al contrario, abbracci creativamente tutte le espressioni sonore provenienti da tutto il mondo. Il sempre più fruttuoso dialogo culturale e musicale tra popolazioni diverse può essere meglio studiato e analizzato riferendosi ai generi musicali, sempre intesi come un qualcosa di più articolato che non un insieme di caratteristiche semplici e formali.

Di seguito elenco i venti migliori album di World Music mai pubblicati in ordine di data di pubblicazione: [27]

• King Sunny Adè – *Jujù Music* (1982)

• Le Mystere Des Voix Bulgares – *Le Mystere Des Voix Bulgares* (1986)

• Astor Piazzolla and The New Tango Quintet – *Tango: Zero Hour* (1986)

• Paul Simon – *Graceland* (1986)

• Paco DeLucia – *Siroco* (1987)

• Yossou N'Dour et le Super Étoile de Dakar – *Immigrés* (1988)

[26] FABBRI F., *L'ascolto tabù, Le musiche nello scontro globale*, il Saggiatore, Milano, 2005
[27] Best World Music Albums of All Time - 8 Lists Combined in https://rateyourmusic.com/list/erikfish/best_world_music_albums_of_all_time___8_lists_combined/ (ultimo accesso 20/11/2018)

• Nusrat Fateh Ali Khan – *Mustt Mustt* (1990)

• Cesària Évora - *Miss Perfumado* (1992)

• Khaled – *Khaled* (1992)

• Huun–Huur-Tu – *The Orphanìs Lament* (1994)

• Air Farka Tourè / Ry Cooder – *Talking Timbuktu* (1994)

• Afro Celt Sound System – *Volume 1: Sound Magic* (1996)

• Susana Baca – *Susana Baca* (1997)

• Buena Vista Social Club – *Buena Vista Social Club* (1997)

• Fela Kuti – *The Best Best of Fela Kuti* (2000)

• Orchestra Baobab – *Pirates Choice* (2001)

• Salif Keita – *Moffou* (2002)

• Yossou N'Dour – *Egypt* (2004)

• Amadou & Marian – *Dimanche à Bamako* (2005)

• Konomo N°1 - *Congotronics* (2005)

2.2 Due tradizioni a confronto: l'esempio del fado portoghese e della canzone classica napoletana.

Tanto sentimento, una voce, una chitarra portoghese e uno scialle: questo potrebbe bastare a rappresentare il fado, uno dei simboli rappresentativi del Portogallo, una musica del mondo che è portoghese.

Il fado è un genere di musica popolare tipicamente portoghese nato nella città di Lisbona, capitale del Portogallo. Esso canta il sentimento, la nostalgia per qualcuno che è partito, la vita di tutti i giorni, le pene d'amore e le conquiste. Gli incontri e gli abbandoni della vita sono, fondamentalmente, un tema che non smette mai di ispirare le canzoni di tutto il mondo. Tecnicamente viene eseguito da una formazione musicale composta dalla voce che dialoga con la chitarra portoghese seguiti dalla viola do fado e dal cavaquinho, una chitarra di tipo spagnolo che crea le armonie ed i bassi. Tuttavia alla formazione viene inserito il basso portoghese (baixo), a forma di chitarra spagnola, e talvolta anche una seconda chitarra portoghese.

Si tratta di una musica tonale, suonata su un tempo pari (2/4 o 4/8) solitamente armonizzata secondo lo schema mediterraneo e che, nella tradizione, ripete, di volta in volta, le coppie dei versi modificandone la melodia.

Il nome "fado" deriva dal latino fatum, che significa sorte o destino, in quanto essa si ispira al

caratteristico sentimento portoghese della saudade (nostalgia), raccontando temi di emigrazione, di separazione, di lontananza, dolore e sofferenza o di coloro che vivevano ai margini della cosiddetta "buona società".

Comunemente a tutte le musiche popolari, essa nasce nei luoghi al confine della malavita e della piccola delinquenza urbana, analogamente a ciò che è avvenuto per il samba, il tango e

per la canzone napoletana. Si diffonderà soprattutto nelle così chiamate “case di fado”, spazi di vita borghese e prostituzione lisbonesi. Infatti, col termine fadista, all’inizio associato solo alla prostituta, poi, si farà riferimento anche agli uomini legati agli ambienti più marginali, praticamente una canzone di disonesti, sfogo di persone che inneggiavano al crimine, alla miseria, al cattivo gusto, diranno alcuni critici storici. Come scrive Rui Vieira Nery, «Il fadista non ha una professione fissa, è legato a una serie di attività marginali, dal furto al contrabbando e al gioco clandestino, e può perfino essere assoldato come picchiatore per episodiche azioni violente; spesso è anche il ruffiano che sfrutta il lavoro di una o più prostitute della sua zona di azione»[28.]

«Il fado canta con tristezza, nel ricordo del passato, dell'impero ormai sconfitto, della patria che avrebbe potuto essere, dell'uomo che perse la sua gloria. È la storia di Lisbona e ci mostra le cicatrici della sua anima, cantate da grandi poeti come Camoens e Pessoa»[29].

Il fado divenne una musica di grande seguito popolare tra la fine dell'Ottocento ed i primi decenni del Novecento. L'introduzione nel fado dei temi della tourada (la corrida) è precedente a quest'epoca.

Tra la fine del diciottesimo secolo e i primi anni del Novecento il fado inizia a incontrare l’interesse dell'aristocrazia e la borghesia e affiora la "specializzazione" tra fado di Lisbona, fado di Coimbra e quello di Oporto.

Vi è infatti una netta distinzione tra questi tre tipi di fado: il fado di Coimbra, esercitato solo all’interno di alcune università di musica della città di Coimbra, ha peculiarità compositive ed interpretative sue proprie, normalmente suonato nei toni di maggiore. È prettamente più "accademico" e fa uso del folclore rurale aggiunto alla classica poesia portoghese. Fu oggetto

[28] RUI VIEIRA N., *Il fado. Storia e cultura della canzone portoghese*, Donzelli Editore, Roma, 2006

[29] “*Il fado”* in https://www.scoprilisbona.com/fado [Accesso ultimo del 15/09/2018]

di studi degli studenti dell'Università di Coimbra come espressione identitaria del Portogallo. È di solito cantato solo da uomini, in strada o in società, indossando una mantellina nera caratteristica di un abbigliamento agreste tradizionale. Di solito i temi di questi canti ruotavano intorno alla vita scolastica, i contrasti con la famiglia, le prime storie di amore. Sia i temi che le forme si differenzieranno sempre di più dal fado di Lisbona, sostenendo uno stile più sofisticato sul piano tecnico-musicale e con testi più complessi. L'università di Coimbra, nella sua Associação Académica de Coimbra ha una sezione musicale dedicata allo studio di questo genere di fado.

Quello di Lisbona invece, nasce nell'ambiente popolare della piccola malavita urbana, è il vero fado popolare. Esso ha un carattere molto più urbano e meno accademico, viene suonato nelle cosiddette 'tascas' (osterie) e nelle casas do fado (locali in cui si consumano anche pasti). I temi che vengono eseguiti sono legati all'emigrazione e alla vita quotidiana dei quartieri popolari, ha contenuti e intonazioni musicali struggenti o tragiche. Ma nel fado lisboeta vi sono altre forme, per esempio il fado corrido, che ha un andamento più ritmico e veloce.

Infine, il Fado di Oporto, caratteristico della città omonima, ha un ritmo più mosso e utilizza in maggior misura armonie in tono maggiore. Lo si è rivalutato grazie all’artista Mané (Maria Manuel Santos) e ad artisti come Toninho do Carmo, Maria Teresa de Noronha e altri. Famoso esponente del fado di Oporto è Capelio da Ribeira, artista molto amato dal pubblico italiano.

Il fado ha una storia antichissima, le fonti ne individuano un’origine ottocentesca nel Brasile coloniale. Si narra che nelle feste di nozze che si svolgevano nella zona di Rio si danzasse il fado. In effetti, quello che veniva ballato non era il vero e proprio fado portoghese, ma è probabile che ne rappresenti, però, il punto d’origine. Da qui, dopo qualche tempo, si affermerà in Portogallo, soprattutto negli ambienti popolari, durante le feste patronali, nella fusione tra danze popolari locali e danze afrobrasiliane, dalla vigorosa carica sensuale.

La nascita della registrazione sonora in Portogallo, dal 1904, ha incoraggiato un graduale processo di professionalizzazione dei fadisti ed ha accresciuto la loro fama e riconoscimento sociale.

Dal 1932 con il nome di Stato Nuovo, fino alla Rivoluzione dei garofani del 1974, il governo portoghese ha tentato di sopprimere il genere escludendo per molti anni i suoi cultori ed abolendolo addirittura dai palinsesti radiotelevisivi. Il regime tollererà il fado purché opportunamente controllato nelle pratiche, negli spazi, nei contenuti poetico-ideologici.

Ciò portò da una parte alla graduale scomparsa di quella caratteristica anarchica e socialista che era stata così fondamentale per la nascita stessa del genere, dall'altra lo nazionalizzò trascinandolo ad una diffusione e notorietà prima impensabile, mediante soprattutto la "divizzazione" di alcuni interpreti, da Ercília Costa a Berta Cardoso, Alfredo "Marceneiro", Fernando Farinha e, soprattutto, ci vorrà un'artista come Amália Rodrigues (1920/1999) a rivoluzionare il genere, a cantare la disperazione, l'angoscia e la povertà della gente ai margini della vita.

Fu questa la soprannominata "stagione d'oro" del fado, al quale giunsero a cooperare grandi compositori come Frederico Valério, Alberto Janes, Raul Ferrão e Alain Oulman (quest'ultimo anche oppresso politico dalla dittatura, nonché marito della famosa Amália).

Per l'appunto, l'artista storica che ha maggiormente reso famoso il fado in Europa e nel mondo è stata senza dubbio Amália Rodrigues che, oltre ad averne ampliato i confini del genere tradizionale spalancandolo ad armonie e testi molto più complessi, ha contribuito enormemente a fissarne i criteri di giudizio esecutivi attraverso una carriera incredibile che è durata più di cinquant'anni. Celebre citazione della cantante era «Io sono il fado liberato. Quando sono sul palco faccio quello che voglio».

Una voce quella di Amalia che ha rivoluzionato il canto tradizionale del suo Paese, assegnando le musiche a testi eruditi, poesie di compositori dotti. Anche coloro che non erano fadisti,

ascoltando e cantando con lei, con il suo modo naturale di cantare, lo sono diventati. Perché la sua voce, trasformava qualsiasi cosa in fado. Il 6 ottobre del 1999 Amália Rodrigues, la divulgatrice della cultura portoghese nel mondo, dopo aver vissuto i suoi ultimi anni in ritiro nella sua casa di Rua São Bento, a Lisbona, moriva, malata di cancro. «Di lei resterà per sempre una voce incantatrice e un'immagine ammaliante. Una gestualità incisiva e iconica: la testa inclinata indietro, gli occhi socchiusi, le mani in gesto di preghiera e le braccia aperte per accompagnare il finale di un brano. La forza, l'emozione, la sensualità, la disperazione tutto nella voce e nel corpo di Amália Rodrigues»[30].

Nel 2011, il fado è stato classificato come Patrimonio dell'Umanità dall'UNESCO come simbolo dell'identità della città di Lisbona e del paese.

Per saperne di più bisogna visitare il Museu do Fado, situato in uno dei quartieri storici di Lisbona, precisamente ad Alfama, nel quale si può trovare una vasta documentazione, frutto di centinaia di donazioni, della storia del fado dai primi decenni del diciannovesimo secolo fino ai giorni nostri.

Recentemente il fado sta scoprendo nuovi promettenti interpreti, per citarne alcuni, Mariza, Camané, Cristina Branco, Misia, Gonçalo Salgueiro, Ana Moura, i quali però continuano ad usufruire in gran parte del repertorio dei vecchi fadisti, primo su tutti Alfredo Duarte, detto o Marceneiro, reputato come il più grande fadista classico mai vissuto. Per quanto riguarda il pubblico italiano, i nomi di Dulce Pontes e Teresa Salgueiro , cantante dei Madredeus, sono nomi familiari nel panorama musicale del fado, anche se, bisogna specificare che, pur cantando e interpretando brani della tradizione fadista, esse non sono precisamente fadiste portoghesi.

---

[30] FERRARI C., *Amália, il fado, 2018* http://www.patriaindipendente.it/terza-pagina/pentagramma/amalia-il-fado/ [15/09/2018]

Entrando nel contesto della World Music, si delinea verso la fine degli anni ottanta una maggiore ricettività internazionale nei confronti delle musiche portoghesi, tra cui ovviamente è incluso in primis il fado. Esso inizia a far parte del genere grazie soprattutto al progetto dei Madredeus che, grazie alla voce magica e poderosa di Teresa Salgueiro, si presenta al momento giusto per beneficiare di tale potenziale di ricezione nel circuito della World Music. Inoltre, sia la stampa internazionale che quella portoghese giudica questo progetto come una sorta di parallelismo, o addirittura di eredità tra Amàlia Rodrigues e Teresa Salgueiro. Dopodichè lo "scettro" passerà nelle mani di Dulce Pontes che dedicherà alcuni suoi album proprio al repertorio amaliano.

Il vero ingresso del fado nella World Music avverrà, come scritto nel libro di Rui Vieira Nery, *Il Fado*: «grazie a Mìsia, Cristina Branco e Paulo Bragança, la prima soprattutto a partire dal circuito francese, la seconda attraverso l'Olanda e il terzo inserito più nel circuito della musica urbana alternativa»[31].

Una regola d'oro di queste esperienze di penetrazione nel mercato della World Music è quella per cui tutte implicano da parte degli intrepreti un'attenzione ancora maggiore per l'insieme degli aspetti della produzione scenica dello spettacolo. Di fronte al divenire imprevedibile dei capricci di un mercato internazionale attratto soprattutto dagli "esotismi" decontestualizzati, nonché sempre mutanti, i nuovi fadisti hanno alzato sempre di più lo standard di professionalità nella produzione pubblica del fado. Standard che erano già alti alla base della produzione di Amàlia Rodrigues, data la sua carriera internazionale, ma che iniziano ora a generalizzarsi come piattaforma di presentazione pubblica del genere, anche in Portogallo.

Di fronte a questo evidente dinamismo del mercato musicale mondiale, al numero incredibile di nuovi fadisti e suonatori di chitarra portoghese che sono aumentati progressivamente nel

[31] RUI VIEIRA N., *Il fado. Storia e cultura della canzone portoghese*, op. cit.

tempo, è possibile constatare la vitalità rinnovata che il fado rivela nell'entrare nel ventunesimo secolo e nel circuito della World Music.

Analizzando le culture musicali dell'Europa meridionale che entrano di diritto nella World Music, vi è un genere/repertorio musicale che si avvicina molto, in tanti aspetti, al fado portoghese. Stiamo parlando della canzone classica napoletana.

La canzone classica napoletana è un repertorio musicale nato e sviluppatosi a Napoli dagli inizi dell'Ottocento fino all'immediato secondo dopoguerra. La storia della musica napoletana è abbastanza antica. I primi canti napoletani sono legati alle tradizioni dell'antica Grecia. Le danze e le musiche della città di Neapolis, fondata dai Greci nel quinto secolo a.C., quelle legate al periodo della semina e del raccolto, le possiamo ritrovare nella "*tammurriata*"[32], ancora oggi suonata e ballata nell'interland napoletano e nei paesi vesuviani.

Verso il diciassettesimo secolo si affermò la tarantella che poi diverrà nei secoli successivi uno tra i ritmi più utilizzati per le canzoni. Nasce dall' incontro di due danze, la moresca araba e il fandango spagnolo, anche se certuni pensano che possa derivare dal ballo pugliese della tarantola.

Nel secolo a seguire, era usanza eseguire le serenate, durante le quali avvenivano anche vere e proprie sfide di improvvisazione tra cantanti per conquistare la propria donna. Questo è anche il tempo dell'opera buffa, genere teatrale che si basava sulla musica cantata, la quale veniva spesso presa in prestito da motivi popolari o viceversa. La musica popolare antecedente l'Ottocento ancora non presenta quella struttura lirica tipica di

[32] La *tammurriata* è una danza tradizionale della Campania. Il termine tammurriata fino a pochi decenni fa designava solo un repertorio canoro-strumentale, mentre attualmente rappresenta una complessa famiglia di balli sul tamburo (chiamata dai diretti esecutori anche semplicemente "ballo"). In una più ampia classificazione dei balli etnici italiani, la tammuriata va inclusa nella famiglia della tarantella meridionale, di cui costituisce uno specifico e originale sottogruppo basato sul ritmo rigidamente binario, sulla partecipazione al ballo esclusivamente in coppia (mista e non), su un'intensa dinamica delle braccia, sull'uso di castagnette (nacchere) che, oltre a fornire il ritmo di base, obbliga ad una particolare cinetica di mani, braccia e busto (Wikipedia).

ciò che viene intesa come la canzone napoletana classica, e, verso il milleottocento, le prime case editrici si posero il problema di raccogliere in spartiti tutta la musica del popolo. Solamente grazie ad esse siamo oggi in possesso di musiche che altrimenti sarebbero andate sicuramente perdute.

Solo alla fine di questo secolo poeti e musicisti di grande fama iniziarono ad interessarsi alla canzone napoletana e diedero origine a quella che è conosciuta come canzone d'autore, interpretata da grandi cantanti, ancora oggi in tutto il mondo. Molte fonti collocano la vera e propria nascita della canzone classica napoletana al 7 settembre del 1839, anno in cui venne presentata per la prima volta la canzone *Te voglio bene assaje* alla Festa di Piedigrotta. Il testo del brano fu scritto da Raffaele Sacco e Filippo Campanella. La canzone riscosse un successo clamoroso, si vendettero centottantamila cosiddette copielle, cioè fogli con scritto il testo della canzone, attirando l'attenzione di svariati editori. Leggenda vuole che, più tardi, si diffuse la notizia che l'autore del testo sia in realtà Gaetano Donizetti, un mistero mai risolto.

La cosiddetta epoca d'oro della canzone napoletana si colloca a cavallo tra l'ottocento e il novecento. La stessa vede numerosi compositori e autori importanti dell'epoca, poeti e parolieri, per lo più napoletani, nonché illustri personalità della lirica, suonare, cantare e tramandare nel tempo i brani del repertorio classico napoletano. Persino Gabriele d'Annunzio si cimentò nella stesura di un brano della canzone classica. Si narra che egli scrisse i versi di una canzone: *A Vucchella* (1904), nata dopo un'accesa discussione con Ferdinando Russo che scommetteva sull'incapacità del poeta pescarese di scrivere in lingua napoletana.

Sulla scia del successo raggiunto nel diciannovesimo secolo, agli inizi del Novecento passano in rassegna altre importanti canzoni divenute anch'esse famosissime in tutto il mondo.

In questo arco temporale la canzone napoletana raggiunse il suo massimo spessore, giungendo in ogni parte del mondo e diffondendosi nelle culture musicali internazionali grazie anche alle interpretazioni eseguite dai maggiori tenori del tempo.

L'evento della seconda guerra mondiale segnò profondamente la città di Napoli, di conseguenza anche la cultura e la canzone non potettero sfuggire alla tragicità degli eventi, la canzone *Munasterio 'e Santa Chiara* è la testimonianza più struggente di quel momento.

Se Roberto Murolo diviene l'interprete per eccellenza della canzone napoletana tradizionale, Renato Carosone mette a disposizione le sue esperienze di pianista classico e di jazzista, mescolandole con ritmi africani e americani e creando una forma di macchietta, ballabile e in tendenza con quei tempi. Tra i suoi più grandi successi ricordiamo: Caravan Petrol, Tu vuò fa' l'americano, Io mammeta e tu, Maruzzella, 'O sarracino e tante altre.

Inoltre va assolutamente citata un'altra importante canzone nata da uno dei più importanti parolieri, poeti ed attori cinematografici e teatrali del ventesimo secolo secolo: Malafemmena (1951), scritta e musicata dal celebre Totò.

In pieno novecento la canzone classica napoletana sopravvisse grazie al ruolo primario del Festival di Napoli che andava in onda sulla tv nazionale Rai 1 e che, tra varie querelle e numerosi scandali, riuscì a imporre la sua canzone in tutta Italia prima ancora che si affermasse il celebre Festival di Sanremo. Tra i protagonisti del Festival di Napoli dobbiamo ricordare i cantanti napoletani Sergio Bruni, Mario Abbate, Mario da Vinci , Angela Luce, Giacomo Rondinella, Aurelio Fierro, Nunzio Gallo, Mario Trevi, Tony Astarita, Mirna Doris e Mario Merola. A questi si affiancheranno in seguito, cantanti provenienti dal Festival di Sanremo, come Domenico Modugno, Claudio Villa, Wilma De Angelis, Carla Boni e Ornella Vanoni.

Gli anni sessanta rappresentano il periodo d'oro del Festival della canzone napoletana, dal quale vengono lanciate canzoni come *'A pizza*, *Scapricciatiello*, *Guaglione* e *Lazzarella* di Aurelio

Fierro, *Indifferentemente* di Mario Trevi e Mario Abbate, *Sciummo* e *'O ritratto 'e nanninella* di Sergio Bruni, *'A bbonanema 'e ll'ammore* di Nino Taranto, *Cerasella* di Gloria Christian, *Tuppe tuppe mariscià* di Maria Paris, e ancora *Cicerenella*, *Lo guarracino*, *Te voglio bene assaje*, *Santa Lucia*, *Funiculì funiculà*, *Era de Maggio*, *'O sole mio*, *I'te vurria vasà*, *Torna a Surriento*, *Come facette mammeta*, *Tarantelluccia*, *Core 'ngrato*, *Ninì Tirabusciò*, *'O surdato 'nnamurato*, *Reginella*, *Passione*, *Dove sta Zazà?*, *Tammuriata nera*, *Anema e core*, *Malafemmena*, *Maruzzella*, *Chella llà*, *Caravan Petrol* **e** tante tante altre ancora. Ma questa è anche l'epoca di fenomeni innovativi ed esperimenti ben riusciti: Peppino di Capri compie una "fusion" fra melodia partenopea e ritmi di altre culture musicali mondiali, imponendosi all'attenzione di critici e pubblico; Roberto De Simone e la sua Nuova Compagnia di Canto Popolare non si limita a recuperare e valorizzare la musica folk tradizionale, ma l'arricchisce di elementi di musica colta.

La parabola storica della canzone napoletana termina nella seconda metà degli anni sessanta, quando il Festival di Napoli, che nacque nel 1952, cessa di esistere nel 1970. La canzone perse così ogni legame con la sua eredità classica divenendo espressione del sottoproletariato urbano. La fama di questo genere resterà però immutata nonostante il passare del tempo, e tutti i cantanti napoletani e non, inseriscono con regolarità alcuni tra i pezzi più famosi nel loro repertorio. Da sottolineare che il Festival di Napoli ha avuto un piccolo ritorno di fiamma, in chiave rielaborata, andando in onda su Rete 4 dal 1998 al 2004, senza purtroppo avere lo stesso successo mediatico avuto nel ventennio citato antecedentemente.

Avendo analizzato e discusso sullo sviluppo di queste due importanti tradizioni musicali (fado e musica classica napoletana), nonché generi entrati nella World Music, possiamo ora tracciare alcune linee comuni tra di esse e metterle a confronto. Come sappiamo, il fado è nato a Lisbona e la canzone classica napoletana a Napoli, queste due città sono bagnate dal mare, sono un punto di incontri, di scambi, sia economici che culturali, di contaminazione e di apertura culturale.

Pur affacciando su mari diametralmente opposti, possiamo riscontrare una vicinanza lampante tra le tradizioni musicali che rappresentano la cultura lusitana e quella partenopea. Si tratta di due generi nati entrambi nel diciannovesimo secolo, in contesti di piccola delinquenza urbana. Il fado ad esempio veniva eseguito anche nelle prigioni, come simbolo della marginalità sociale; la stessa cosa la possiamo trovare nella sceneggiata della canzone napoletana moderna, nelle quali è consueto usare riferimenti al mondo della malavita e dell'illegalità. Sono due musiche popolari, pertanto rappresentano i sentimenti del popolo e parlano di temi come la condizione umana, il destino, l'emigrazione, la nostalgia e la lontananza.

«La città è sempre protagonista in entrambi i generi; pertanto luoghi come Mouraria, Alfama e Bairro Alto a Lisbona, e Santa Lucia, Sorrento e Marechiaro a Napoli non sono solo nomi di quartieri o città, ma sono luoghi importanti in senso musicale, in grado di ritrarre ambienti, atmosfere, scenari naturali e architettonici»[33].

Ascoltando alcune canzoni del repertorio classico napoletano interpretate da Massimo Ranieri come "*Nuttata e sentimento*", sembra di ascoltare la musicalità del fado, oppure nella canzone "*E spingule francesi*", gli intrecci delle chitarre ricordano tantissimo le melodie della musica popolare portoghese. La contaminazione tra fado e canzone napoletana è riscontrabile anche in alcune performance di canzoni napoletane cantate da alcune celebri fadiste, ossia Amália Rodrigues e Teresa Salgueiro. Amália cantò alcune famose canzoni come "*Il canto delle lavandaie del Vomero*" e "*La tarantella*" e inoltre fece un duetto con il celebre Roberto Murolo interpretando le canzoni "*Anema e core*" e "*Dicitencello vuje*".

[33] FRENDA V., *Lisbona e Napoli: l'incontro tra due città di mare attraverso la musica*, 2014, in https://sosteniamopereira.org/2014/05/16/lisbona-e-napoli-lincontro-tra-due-citta-di-mare-attraverso-la-musica/, [Accesso ultimo del 15/09/2018]

Anche Teresa Salgueiro riconobbe questa relazione tra fado e canzone napoletana e cantò canzoni popolari come "*La tammurriata*" e "*Era de maggio*". La Salgueiro riconobbe inoltre le forti somiglianze tra Lisbona e Napoli; in un'intervista di Carlo Moretti ella affermò che: «Napoli e Lisbona sono molto simili, due città di mare, due porti aperti verso il mondo e le altre culture e con un gusto particolare per la musica e la melodia»[34]. Due popoli disposti «alla gioia e alla nostalgia tipica di chi parte e alla malinconia di chi resta, inoltre si crede che il fado sia solo malinconico e nostalgico ma può anche essere giocoso e sarcastico, elementi che ritrovo anche in queste canzoni napoletane » osserva ancora la Salgueiro.

Dopo il grandissimo successo avuto con i Madredeus, vero fenomeno di culto, e la consacrazione ottenuta grazie alla partecipazione al film *Lisbon Story* di Wim Wenders dove la Salgueiro è protagonista, Teresa si separa dai Madredeus e si dedica a progetti solisti.

Nel 2008, nasce la collaborazione con il quartetto d´archi napoletano Solis String Quartet ed inizia il suo viaggio nel mondo della canzone classica napoletana. portando di rimando il mondo del fado.

Si richiude il cerchio circa le affinità tra questi due pilastri espressione delle più autentiche culture popolari - la Canzone classica napoletana e il Fado, Napoli e Lisbona.

Il prologo è rappresentato da un concerto tenuto il 30 giugno del 2008 al Teatro San Carlo di Napoli nel corso di una serata per l' Archivio storico della Canzone napoletana.

[34] MORETTI C., I canti naviganti tra Napoli e il Fado, 2010, https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/06/26/canti-naviganti-tra-napoli-il-fado.html, [17/09/2018]

Da quell´episodio nacque un vero e proprio progetto ed un tour italiano dal titolo Canti Naviganti, un incontro di due culture straordinarie e viaggio in una memoria senza tempo "lusonapoletana".

La Salgueiro racconta nella già citata intervista fatta da Carlo Moretti che «è stata una grandissima emozione cantare al San Carlo ed è lì che mi sono interessata a questo progetto che lega la canzone napoletana al fado ed alla musica tradizionale portoghese». Continua nell'intervista «La vera sfida è stata riarrangiare delle melodie popolari per quartetto d'archi e voce, senza snaturarle. I Solis, oltre che i miei professori d' orchestra, sono stati i miei preziosi insegnanti di napoletano». Sulle sue canzoni preferite nel grande repertorio napoletano la Salgueiro non ha dubbi: «Mi sembra di conoscere da sempre Munasterio ' e Santa Chiara» dice.

Senza dubbio, insieme all´incontro dell´immensa Amàlia Rodrigues con il Maestro Roberto Murolo, il progetto Canti Naviganti di Teresa Salgueiro con i Solis String Quartet resta l´espressione più significativa ad oggi di incontro di culture autentiche nel rispetto dei canoni e nell´approccio di assoluta disponibilità da parte degli artisti di mettersi a completa disposizione di due tra le più importanti culture popolari esistenti al mondo.

2.3 Intervista a Federico Vacalebre

Ho avuto la possibilità di intervistare Federico Vacalebre, capo redazione Cultura e Spettacoli del giornale "Il Mattino". Essendo egli un critico musicale, oltre che colto conoscitore della musica a trecentosessanta gradi, ho sfruttato quest'occasione per porgergli varie questioni riguardanti sia il mondo della World Music, sia le affinità tra il fado portoghese e la canzone classica napoletana.

In un pomeriggio del 30/10/2018, sono arrivato nel cuore della redazione de "Il Mattino", situato in uno dei grattacieli insiti nel centro direzionale di Napoli. Ho avuto la fortuna di dare

anche un'occhiata a come questo noto giornale napoletano lavora. Scrivanie e uffici divisi in modo perimetrale, via vai di persone che si scambiano di continuo informazioni, un caos ordinato. Fino a quando poi, arrivato alla fine di questo "complesso", mi aspettava dietro la sua scrivania il sig. Federico Vacalebre che mi ha accolto in maniera molto gentile.

L'intervista è durata all'incirca una ventina di minuti ed è stata, come già prevedevo, molto interessante e piena di contenuti. Ho aperto l'intervista con una domanda riguardante la World Music, precisamente su cosa egli pensasse del suo avvento a livello mondiale e, successivamente, se vi è stato un contributo artistico di Napoli e, in generale della Campania. Vacalebre mi ha risposto tracciando una breve linea storica della World Music affermando che «a cavallo fra la fine degli anni settanta e anni ottanta, sull'onda dell'affermarsi in nazioni già fortemente ibridate, meticciate come l'Inghilterra e la Francia dove le comunità di immigrati o di seconda generazione, spesso retaggio degli imperi coloniali, hanno prodotto una loro musica che si è confrontata con quella delle nazione che li ospitavano e si è ibridata. Siamo passati quindi dalla fruizione in nicchia di musica etnica al tentativo di definire un nuovo mercato che era quello dell'incontro fra musiche etniche allo stato puro, o comunque di musica folk e quelle popolari metropolitane, ovvero con il rock, con l'elettronica, con le formule sonore e della riproduzione diciamo industriale. Non erano più destinate solo alle comunità di riferimento. Da parte del pubblico, della stampa e dei critici occidentali, c'era il tentativo di trovare nelle "musiche del mondo" (definizione di una celebre collana discografica francese "Le musique du monde") nuovi stimoli. Il rock e il pop sembravano appiattiti, noiosi e quindi si cercava nei tamburi del burundi, nel sol calipso, nel raï algerino, alcune di queste musiche hanno avuto un forte impatto sulla musica angloamericana che è stata quindi messa in discussione. Ha iniziato il cantante Bob Marley che però non è stato mai definito come "World Music", in realtà era un altro suono che proveniva dalla Giamaica. In seguito sono arrivate alcune stelle artistiche,

soprattutto grazie alla loro elevata capacità di impatto commerciale, da Khaled (vincitore della miglior canzone francese dell'anno 1997 con "Aicha") a Nusrat Fateh Ali Kahn e tanti altri.

Grazie soprattutto a Peter Gabriel con la sua etichetta "Real World", la World Music ha conquistato fasce di pubblico, di festival, di ascolto suggerendo che un'altra musica fosse possibile guardando oltre i confini anglo-americani, cosa che è stata sicuramente un bene perché vi è tanta musica aldilà dei Beatles e di Beethoven, ed addirittura ci sono altri sistemi di musica e di scrittura musicale.

Questo è stato senza dubbio un grande rischio perché, come sempre, quando ci sono grosse diffusioni delle musiche popolari, nei momenti delle loro ibridazioni, chiaramente si conquista qualcosa e si perde qualcos'altro e, naturalmente, ne scaturisce la paura che vi possa essere una colonizzazione musicale.

Quando Robert Fripp metteva le mani sui dischi di Cheika Remitti (grande signora del canto algerino), succedeva un dato sicuramente molto interessante per le nostre orecchie, un pò meno forse per quelli che per tutta una vita avevano ascoltato quella voce con altri stilemi.

A Napoli non so che impatto abbia avuto, nel senso che Napoli aveva una sua tradizione nel campo del folk-revival, iniziata con Roberto De Simone e la Nuova Compagnia di Canto Popolare, che però si misurava e guardava ai riferimenti colti e quindi non a quelli delle altre musiche popolari, anche se era nata nello stesso momento in cui nasceva il folk revival inglese. E' così evidente che le altre formazioni che si son formate di folk revival, ad esempio "Le nacchere rosse", "Il gruppo della Zappata", "i Zezi", erano nati proprio in opposizione, per divulgare la musica del territorio, più marcatamente politica e popolare, suonata con musicisti non così formati, che fossero davvero operai o contadini, insomma una musica più spontanea.»

Ed egli continua: «Quello che è successo nel resto del mondo, penso a Youssou N'Dour, non è successo a Napoli perché il filone delle paranze, il filone del folk, è al massimo arrivato al neo folk, non ha tentato momenti di ibridazioni reali. Diciamo che l'apice, ancora una volta per restare in casa Real World, succede quando proprio per questi motivi i Zezi si spaccano, da essi nasceranno gli Spakka-Neapolis 55, che però in realtà, seppure elettrificando un po' il suono, confermano quel tipo di stilema musicale che gli ha permesso di girare e fare concerti nel mondo, portando questa nuova canzone napoletana, differente da quella classica conosciuta già in tutto il mondo.»

A proposito del connubio canzone napoletana-World Music, ho voluto continuare l'intervista domandando al sig. Vacalebre, quali significati e quali valori ha avuto il docu-film "*Passione*"[35], di cui egli è stato direttore della sceneggiatura e del soggetto, nel panorama della World Music. La risposta di Vacalebre è stata abbastanza inaspettata, infatti ha commentato: «Non lo so, perché parlare di musica è come danzare l'architettura, quindi, puoi parlare in chiave World Music, puoi farlo in chiave canzone napoletana, ne puoi parlare in chiave di canzone italiana o nel campo della canzone moderna. Passione è stata una piccola scommessa che ha riscosso un gran successo sia a livello economico che culturale, nel senso che essendo un docu-film musicale, è riuscito ad andare in sale in mezzo mondo, è stato distribuito in America grazie probabilmente all'avallo di John Turturro, ha vinto premi e che continua a girare nelle sale dei cinema, recentemente (intende il periodo di Ottobre 2018) infatti è stato proiettato a Gerusalemme nell'ambito della settimana della lingua italiana. L'idea che il napoletano serva in una convention sulla lingua italiana è molto importante, così come fu prezioso quando venne premiato all'epoca al Festival di Loano, un festival Folk, o sorprendentemente, quello ricevuto

[35] "Passione" è un film doc-musicale del 2010 diretto da John Turturro. Il film è girato a Napoli e racconta con aneddoti, interviste, video d'epoca e con le secolari canzoni classiche napoletane quella che è la Napoli dei vicoli, popolare, folcloristica e la sua storia.

alla festa dell'Unità dei 150 anni dell'Italia in cui una giunta leghista dovette premiare il docu-film *Passione* come premio alla canzone napoletana come contributo importante all'Unità d'Italia.»

Egli continua*:* «*Passione* è un frullato in cui la tradizione della canzone napoletana incontra la modernità all'epoca in cui gli antichi maestri non ci sono più, ossia manca lo chansonnier borghese Murolo, manca la grande voce verace di Sergio Bruni, manca il grande contaminatore Renato Carosone, manca la veracità di un Mario Merola, e intorno agli ultimi maestri possibili che possono essere il muroliano Fausto Cigliano, che possono essere la grande maschera popolare Peppe Barra (la Nuova Compagnia del Canto Popolare), la nostra signora Angela Luce, discendono i filoni dell'attuale canzone napoletana, spesso misurandosi con i classici. È qui che avviene l'incrocio con Almamegretta, con Pietra Montecorvino, con Enzo Avitabile, con Gennaro Cosmo Parlato, con James Senese, con la tunisina M'Barka Ben Taleb, con voci famose e meno, con gli Avion Travel, con la portoghese Misia, per provare a dire in realtà che esiste una straordinaria stagione, ancora adesso, della stagione napoletana, sia in chiave di rilettura che in chiave di nuova reazione ma che a differenza della classica canzone napoletana storica, questa non riesce ad avere lo stesso successo, non riesce a girare per il mondo. L'importanza in un film come *Passione* secondo me sta, oltre che nell'aver raccontato tutto questo lontani da qualsiasi oleografia ma anche dal bisogno di essere un contro-clichè, capace di concentrarsi brano per brano, narrazione per narrazione senza partito preso, senza una posizione di trincea da mantenere, proprio nell'aver riportato la canzone napoletana in giro per il mondo. Era il 2010, erano gli anni della crisi dei rifiuti e per i napoletani questo film ha significato anche il togliersi "un pacchero dalla faccia", ovvero il ritornare a parlare di Napoli come "grande bellezza" (anche se non era ancora uscito il celebre film di Sorrentino) piuttosto che come un cumulo di spazzatura.»

Avendo citato la fadista portoghese Misia, ho approfittato per chiedergli quali sono secondo lui le affinità tra la musica portoghese del fado e la canzone napoletana, Vacalebre mi ha replicato così: «Mah, ce ne sono e non, come in tutte le forme di canzone popolare (anche se qui parliamo di canzone d'autore), ci sono delle affinità e delle divergenze. Se noi prendiamo ad esempio la musica "Rebetiko Greco"[36], ci accorgeremmo che dentro ci sono delle scale che arrivano da Napoli. Se infatti noi prendiamo la canzone napoletana, a un certo punto, c'ha accorgeremmo che persino nei testi "li turchi son sbarcati alla marina". Quindi nelle canzoni, nella musica, non esiste il "prima gli italiani", "prima i napoletani", "prima i lombardi" ma esiste una fusione progressiva e storica tra le varie culture musicali, anche se non parlano la stessa lingua. La canzone è spesso un amplesso, è spesso un'orgia in cui confluiscono succhi da diverse culture. La canzone napoletana ha con il fado un periodo in comune, ovvero quello di cercare poeti e il fado lo fa in maniera più strutturale. C'è poi una canzone napoletana che a un certo punto guarda al fado come esempio più o meno spontaneo. Naturalmente la regina di questo filone è Giulietta Sacco sull'influenza di quella stagione in cui Amalia Rodrigues ebbe un enorme successo anche in Italia. C'è poi chi ha usato certi fonemi fadisti per volontà o per somiglianza, ad esempio personaggi come Consiglia Ricciardi o Francesca Marini.

A mio parere, anche per il fado dobbiamo fare due distinzione, c'è un certo fado che può essere incasellato nella stagione della World Music, un altro no, di sicuro c'è che il fado è la canzone per eccellenza del Portogallo.»

A questo punto ho concluso con una domanda che guarda verso il presente e il futuro della World Music, cosa è e cosa diventerà secondo lui il futuro di questo genere e se in futuro ci sarà

[36] Il rebetiko (Ρεμπέτικο) è un genere musicale greco.

In Grecia è considerato come quello che è il tango per gli argentini, il blues per gli americani e il fado per i portoghesi.

ancora bisogno di distinguere e di dividere i generi musicali. Vacalebre mi ha risposto dicendo che «naturalmente la World Music è di per se definizione ibrida, perchè significa "musica del mondo", ha avuto una sua stagione, oggi è diventata la musica di sottofondo dei villaggi turistici anche se esistono delle strepitose forme di ibridazione soniche ancora, di incontri fra le musiche del mondo, esistono degli strabilianti esempi di musiche locali appartenenti a delle comunità definite che noi ancora ignoriamo e che vale la pena scoprire. Di per sé il meticciaggio non basta più, è stato svilito a un qualcosa di futile, ovvero come sottofondo di programmi televisivi come quelli di Piero Angela, serve alla divulgazione "etnochic", di per sé la definizione quindi non vale più, non basta più a garantire una qualità e una provenienza. Per quanto riguarda la divisione dei generi, quella è una cosa che serve per capirci, ad esempio, se io dico che a me piace la carne al sangue, non ho detto che non mi piace il baccalà. Come per la musica esiste la World Music, oggi in cucina esiste la cosiddetta Fusion, oppure esiste il bisogno di ritrovare una purezza che sta svanendo. Non lo so, l'importante è conservare e diffondere la curiosità per le musiche altre come per qualsiasi altro ambito culturale, non ci si può chiudere dentro la canzone napoletana. Fuori ci sono George Brassens, Bob Dylan, Umm Kulthum, la grande canzone pakistana, ci sono le nuove band del perù, vale a dire, serve curiosità e rispetto. »

Infine conclude: «Si possono unire il curry e il ragù? Non lo so. Se lo si fa con curiosità e poi si ha il coraggio di dire "mi piace o non mi piace", è interessante. Funziona così, è nell'incontro che si generano le migliori cose. Alcune delle nostri grandi musiche come quelle del novecento, arrivano da un incontro tra la cultura bianca e la cultura nera. La grande canzone napoletana è figlia di influenze di tutti i tipi e di tutti i generi. Se domani poi vinceranno i Salvini e i Bolsonaro della musica, che vorranno una musica ariana, allora non lo so. Io preferisco un universo arcobaleno di suoni dove alcune cose sono belle allo stato puro ed altre lo sono allo stato contaminato. La stessa cosa può essere espressa in maniere diverse e piacerti ugualmente

o di più, penso alle riletture elettronica de "*La gatta Cenerentola*"[37], magari sono divertenti ma naturalmente non sono "*La gatta Cenerentola*" originale. Oggi però "*La gatta Cenerentola*" in scena non ci va più, è difficile fruirla senza la rappresentazione teatrale, ma, bisogna dire che i lascetti da essa utilizzati a chiave di dance music hanno una loro valenza e sono un'altra delle storie che dopo la World Music è stata possibile, vale a dire, la scoperta delle musiche del mondo da parte del contingente elettronico o l'uso dell'elettronica nelle musiche del mondo, ha spostato ancora ulteriormente il tiro possibile.»

2.4 L'osmosi musicale nella produzione discografica di Enzo Avitabile con annessa intervista.

Vincenzo Avitabile, in arte "Enzo Avitabile" è un sassofonista, compositore e cantautore italiano.

Nato e cresciuto a Napoli il 1 Marzo del 1955 nel quartiere di Piscinola - Marianella, ha studiato sassofono e iniziato ad esibirsi in pubblico alla tenera età di sette anni. Si diploma poi in flauto al conservatorio di San Pietro a Majella. Ha scritto oltre 300 opere per quartetti,

[37] *La gatta Cenerentola* è un'opera teatrale in tre atti, scritta e musicata da Roberto De Simone nel 1976.

Il lavoro si ispira alla fiaba omonima contenuta ne Lo Cunto de li Cunti di Giambattista Basile, mescolando quest'ultima con altre versioni, scritte e orali, della stessa fiaba.

Alla base di quest'opera c'è il lavoro di ricerca operato dall'autore e dal suo gruppo, la Nuova Compagnia di Canto Popolare, nelle tradizioni orali e musicali del Sud Italia.

orchestre da camera e orchestre sinfoniche, è autore delle Musiche per Orchestra Sinfonica e coro dell'opera Il Vangelo di Pippo Del Bono.

Nel corso della sua carriera si è esibito in varie manifestazioni come Womad Festival, London Jazz Festival, Umbria Jazz, Montreal Jazz Festival, Sziget Festival, Primo Maggio, Concerto di Capodanno a Napoli, con tour che hanno toccato i 5 Continenti.

Il 27 marzo 2017 vince due David di Donatello per aver composto la colonna sonora del film Indivisibili di Edoardo De Angelis: Miglior musicista e Migliore canzone originale (Abbi pietà di noi). Il 1º luglio 2017 vince anche ai Nastri d'argento.

Un anno dopo, viene chiamato a partecipare al Festival di Sanremo 2018 in coppia con Peppe Servillo nella categoria Campioni con la canzone Il coraggio di ogni giorno, classificandosi dodicesimo.

Come si evince dalla biografia che si può trovare sul suo sito personale, egli si intravede in queste parole: «Il Conservatorio. Il pop. Il ritmo afro-americano. La musica antica della pastellessa e della zeza e il canto sacro. Enzo Avitabile ha vissuto nella ricerca di un suono inedito, non solamente originale ma vitale ed essenziale. Demolendo ogni sovrastruttura mercantile, ogni moda. Queste le vere note biografiche del cantante, compositore e polistrumentista nato a Marianella, quartiere popolare di Napoli nel 1955. Da bambino Avitabile ha studiato il sassofono; da adolescente si è esibito nei club napoletani affollati dai clienti americani. Quindi si è diplomato nella disciplina del flauto al Conservatorio di Napoli San Pietro a Majella e ha iniziato a collaborare con artisti pop e rock di tutto il mondo, da James

Brown a Tina Turner, ma muovendosi sempre sotto un cielo assolutamente personale, mai comune»[38]

Ho avuto l'immensa fortuna e onore di poterlo incontrare e di intervistarlo a casa sua. Il tutto è stato registrato audiovisivamente grazie al mio amico videomaker Claudio Vitiello, ed è tutto disponibile nell'appendice multimediale che si trova nel 4° Capitolo di questa Tesi.

Dopo averci invitato a prendere un caffè e dopo averci mostrato i numerosissimi premi personali e alcuni strumenti musicali personali ed esclusivi, completamente inediti e unici al mondo, fatti plasmare e costruire direttamente da sue direttive, l'intervista è iniziata chiacchierando proprio sulla nascita del fenomeno World Music. Abbiamo discusso di svariati argomenti e affrontato varie tematiche riguardanti la sua carriera, le sue radici, il suo pensiero sulla World Music e della musica del mondo e il suo cambiamento nel corso del tempo. La prima domanda che ho posto al maestro Avitabile era diretta a capire cosa lo abbia spinto ad intraprendere ed abbracciare l'affascinante ma complesso mondo della World Music, accantonando, o comunque ponendo in ombra, i generi con cui egli aveva iniziato la sua carriera da musicista e successivamente da cantante, ovvero il pop e il jazz.

Enzo ha esordito così: «Io provengo da una realtà culturale di un quartiere di Napoli, che è Marianella. Nasco nel 1955, non è dopoguerra, però sicuramente quel periodo storico era il periodo di costruzione del nostro paese. L'unico elemento di diffusione della musica, oltre a quelli che potevano essere i rudimentali giradischi o mangiadischi molto popolari, era il Jukebox. Dal Jukebox usciva prevalentemente un suono che oggi riesco chiaramente a definirlo e collocare come afroamericano, usciva la musica inglese o usciva il suono rock, soul ecc. ecc. che oggi appunto chiamiamo afroamericano. È naturale che quello era un suono amico perché

---

[38] AVITABILE E., http://www.enzoavitabile.it, [Accesso ultimo del 29/09/2018]

mi avvicinava alla musica, perché qual era il mio sogno? Il mio sogno era suonare uno strumento di quella musica da protagonista e incontrare tutti quelli che stavano in quella scatola magica. È naturale che dopo aver incontrato James Brown, Tina Turner, Afrika Bambaataa, Randy Crawford, Rich Evans, diciamo i grandi della soul musica, devo dire la verità, il desiderio di avere un suono è stato grande, di avere una mia identità da riportare nel mondo e in un certo senso, cercare di non essere il fratello povero, perché mi sono reso conto che dopo la prima parte della mia vita musica, se io avessi continuato a suonare quel tipo di stile, utilizzando chiaramente il loro linguaggio, sarei diventato sicuramente un altro afroamericano nel mondo che in un certo senso avallava quello che è un suono fondamentale, un suono importante.

Leroy Jones, che secondo me è stato uno dei primi a toccare gli elementi della World Music, ha chiarito molto bene questa cosa. La World Music, in buona sostanza, è l'insieme delle musiche etniche, di provenienza, di partenza, come ha detto anche Alan Lomax rispetto a certe cose. Bisogna comprendere che però poi diventa un suono che si mischia e che diviene giorno per giorno, che tu non puoi scatolare e dire: "questa è World Music". La World diviene, si evolve, come la vita. Ognuno recupera la propria identità culturale ma nello sesso momento si fonde con l'altro, che poi diventa te, in una contaminazione felice, perché il vero rapporto della World è che la contaminazione deve essere felice, il senso deve essere il seguente: è una contaminazione ma non colonizzazione. La prima World Music, secondo Leroy Jones, è il jazz, originariamente jazz afroamericano, che nasce dal contatto della cultura dei colonizzati con quella dei colonizzatori, dal contatto tra gli africani colonizzati e dal ceppo celtico, nascono nuovi linguaggi musicali, che poi abbiamo chiamato blues, jazz, etc. etc.. Quindi l'obiettivo era restare fortemente napoletano e sposarsi con tutte le conoscenze dei popoli della terra. Pertanto la prima fase, recuperare la propria identità culturale, Napoli.

Gli elementi fondamentali dal 2000 di questa nuova visione della musica, ricerca che io ho battezzato "deamericanizzazione del linguaggio", deamericanizziamo il nostro suono, lo napoletanizziamo, però ci riportiamo nella nostra musica tutto quello che abbiamo imparato dai maestri del soul, del jazz, del blues. Quindi gli elementi fondamentali erano: recupero e consapevolezza della lingua dialettale. Però mi son detto: perché non parlare in dialetto e parlare di bambini soldato? "*Tutt'egual song' 'e criature*". Perché non parlare di violenza sui minori? "*Suonn' a pastell*". Perché non parlare di guerre di religione? "*A nnomme 'e Dio*". Restituire a un dialetto una dignità che poi diventava anche storia, che diventava anche sociologico, perché sappiamo com'è, il napoletano di per sé è straordinario, però c'è una lingua napoletana che, diciamo, è di effetto: "Je te voglio bbene, Tu me vuò bbene", "'o sole, 'o mare, 'o sentimento" che è stupendo, che da secoli è la nostra base culturale. Ancora prima c'era il Settecento, c'è il Cimarosa, c'è il Pergolesi, c'è il Paisiello, e ancora prima c'è Roma, il medioevo, e ancor prima c'è la Grecia. Infatti, il cosiddetto "ritorno alla Grecia", le nostre scale, la scala minore napoletana armonica e melodica, la scala di quarta aumentata maggiore, è di origine greca, sappiamo tutti che nasce dal tetracordo. La prima consapevolezza deve essere armonica, melodica e soprattutto della parola.

La parola, il suono, i gesti, la danza, i 4 elementi.»

Egli continua: «L'altro elemento fondamentale, secondo me, della musica è stato il rapporto con il ritmo di partenza, prendiamo un esempio: un tamburo, che è un tamburo a telaio (prende il tamburo vicino a se) con un battente comune a tutti i popoli della terra (inizia a suonare un ritmo basico, rudimentale). Ogni popolo ha un tamburo, ogni popolo ha un'antica declamazione dai nativi americani. Il rapporto tra finito e infinito, il suono che diventa devozionale, recupero del tuo dialetto, rapporto devozionale. Ci sono grandi similitudini tra i ritmi dei popoli nel mondo, esiste un'unica razza che è quella umana. La voce sul tamburo diventa allenamento fondamentale di partenza. Personalmente parto sempre dal tamburo perché, come diceva anche James Brown: "la mia musica è una musica molto semplice, perché ogni strumento suona il tamburo." Quindi il basso suona il tamburo, la chitarra fa il tamburo, James Brown ripercorre un rapporto con la poliritmia africana, la riporta alla luce. L'elemento che mi piaceva della musica era la poliritmia. Quando ascoltavo il Jukebox mi piaceva questo: (suona e canta una canzone americana dal ritmo afroamericano). A me piaceva tantissimo, però non capivo una parola, quindi il suono diventava fonema, il suono diventava suono, e mi piaceva davvero tanto. È naturale che questa era la matrice di partenza di James Brown, ma qual era la nostra matrice di partenza del ritmo così come abbiamo prima trattato l'elemento di devozione? La nostra era diversa perché in un territorio, diciamo, di periferia napoletana, i nostri canti di partenza erano quelli dell'antica tarantella (suona un piccolo pezzo in dialetto napoletano). È naturale che non poteva affascinarmi questo, a parte che non lo conoscevo, e quindi mi sono detto, dove mi vado a innestare tra il ritmo, la melodia e la parola? Prendo quindi una tradizione devozionale nostra dialettale e la sposto sul ritmo di partenza che io "rubo". Comincia a nascere una nuova possibilità sonora dove tu recuperi quello che ti piaceva da bambino, però lo riporti alla luce attraverso una tua identità molto forte, sentite (suona un ritmo col tamburo che mischia una musica tribale con il dialetto napoletano).

Riportando questo nel mondo, chiaramente, siamo arrivati fino al Getty Museum di Los Angeles con una matrice che era quella di partenza, il suono amico che non ci colonizzava ma con una realtà fortemente nostra che è l'antica devozione. Quindi, il lavoro sul ritmo come punto di partenza. Abbiamo detto: la parola, il suono, il gesto, la danza. Elemento fondamentale della danza è il ritmo. Recuperiamo fortemente la nostra parola, i nostri ritmi di partenza e sposiamoli con i popoli della terra. Questo trattato qua, che poi ho scritto dopo, sui ritmi del mondo, nasce proprio da questa volontà: recuperare i ritmi del mondo e riportarli chiaramente nella nostra realtà, lo stesso come le scale rare. Mi son detto perché non portiamo nel sistema temperato questo sistema armonico, ovvero quello di poter suonare con più strumenti tutte le scale dei popoli della terra, è interessante perché si vanno a mischiare con quella che è la nostra conoscenza, e questa è la prima parte rispetto al ritmo. Dopo arriviamo al discorso generale.

La stessa cosa invece è stata nella coscienza, diciamo, della parte armonica, questa per esempio è una pentarpa napoletana, stranamente, però è napoletana perché ha sei corde e cinque note. Ho scelto questo strumento perché ho trovato una similitudine di partenza tra i suoni modali del mondo e la musica napoletana. Questa è per esempio una pentatonica africana ma non voglio andare oltre le mie canzoni, sentite questa (intona un pezzo con dei vocalizzi africani). Adesso spostiamo questa realtà in un canto popolare nostro, non tanto lontano da noi (esegue lo stesso brano ma cantando con il dialetto napoletano), vediamo che il suono diventa totale. Riscriviamo ancora su questa pentatonica un canto che sta tra una devozione e un canto randagio (suona e canta un pezzo del brano "*Don Salvatò*"). Vediamo che alla fine esiste un unico denominatore della musica che è quello di un suono totale, quindi il rapporto del suono World. La parola World sta proprio in questo, in un suono totale, dove chiaramente non è che prevale il nostro suono, perché (…) alla fine si perdono i confini e questo suono diventa suono universale, ecco perché World Music. Alla fine ci arriviamo pure con degli esempi. Dall'altra parte invece, quella strumentale, portiamo nel mondo un suono nostro, perché quando abbiamo fatto i

festival, ad esempio il Chicago Jazz Festival, a Los Angeles, al London Jazz Festival, insomma i Festival Jazz più importanti.

Il solito discorso del suono amico però che può colonizzarti, diciamo che loro, la loro musica la fanno meglio di noi, giustamente, e se anche noi tecnicamente o stilisticamente la facessimo meglio, diciamo, non sarebbe autentica come la farebbero loro. Poi mi sono detto, voglio farmi costruire uno strumento, che è un omaggio all'oboe del Sud Italia, alla ciaramella, alle sucra del mondo che io ho lì, tutte le ciaramelle del mediterraneo, però una che abbia anche un qualcosa del sassofono anche, una campana di legno, il resto di rame, tutta la meccanica del sassofono in sol, ed è una specie di ciaramella sassofono, un "saxello". Però, che succede, che se tu dovessi fare una scala, per esempio, suoniamo il nostro blues, ognuno ha un blues da piangere. Lo puoi fare sia all'americana, sia seguendo i nostri ritmi mediterranei.»

Dopo aver mostrato tecnicamente quello che aveva esplicato a voce, Enzo ci tiene a precisare: «Quello che stiamo facendo oggi è una cosa molto di esempio, scolastica in un certo senso, però è un sistema anche per capirsi, altrimenti uno non riesce a trasmettere all'altro certe informazioni, magari uno può pensare: "io sono così come mi sento e non devo spiegare niente", invece secondo me è interessante spiegare i percorsi di ricerca, come diceva Stravinskij, Debussy, Messiaen, dietro un musicista c'è anche un pensiero. E questa è l'altra fase. La parola, il suono, il gesto e la danza.

Continuiamo questo percorso, dopo questo tipo di risultato che mi ha dato la possibilità di avere quattro nomination ai BBC awards, concerti in tutti il mondo, tutti i premi della musica, questo non è per alimentare l'ego ma è per incoraggiare anche le nuove generazione proprio a un percorso di ricerca. Però mi sono detto, uno degli elementi fondamentali è che io non devo stare in un vestito musicale, devo riuscire ad andare oltre pure a questa cosa, quindi disfarmi costantemente di me e rifarmi costantemente in un nuovo percorso. Quindi ho detto, voglio

recuperare tutte le forme e dare vita da quelle forme, nuove forme che in realtà non hanno forma. Sembra un gioco di parole ma non è così perché in realtà mi sono detto, io voglio essere musical nazional popolare, voglio fare i concerti in mezzo alle piazze, voglio fare la sinfonica, voglio fare le opere di Pippo Delbono, voglio fare la musica per i film, voglio fare la musica minimale, la musica strumentale, quella cameristica, quella cantautoriale, voglio fare la musica in genere. E lì (indicando delle opere scritte a mano su un mobile vicino) ci sono 300 opere che sono inedite, tutta musica scritta in cui credo tantissimo, perché la musica scritta è quella fondamentale, che può essere tramandata. Qui ci sono requiem, ci sono concerti per organo, ci sono concerti per tutti gli stili e strumenti del mondo, anche per le cornamusa inglese, insomma per tutto. In un certo senso non mi sono fatto mancare nulla.

Occhio e croce, questa è la panoramica sul mio percorso. Questa è la sintesi in generale, è un mio semplice trattato (prendendo tra le mani un suo libro) che qualcuno ha usato all'università: "*Tradizione e cemento*". Riflessione e considerazione sul recupero della tradizione della civiltà urbana, ma più che altro è la consapevolezza e il ritorno alla fonte, cioè ripartire da dove tu provieni ed accogliere tutte le conoscenze dei popoli della terra. Questo chiaramente, a parte la musica, secondo me avviene in tutto. Io per esempio nasco cattolico, Tina Turner mi avvicinò al buddhismo di Nichiren Daishonin. La seconda volta che sono andato in America mi sono avvicinato alla meditazione, che è chiaramente al di fuori di qualsiasi scelta di chiesa o di religione. Poi sono ritornato al cristianesimo, un cristianesimo in cammino e oggi ho anche sentito fortemente di ritornare cattolico e di tornare a vivere pure i sacramenti. È una scelta. Mi riporta anche questo mio percorso di cristiano a tutto quello che, francamente, ho imparato da tutte le conoscenze, da tutte le lezioni che ho avuto nella vita in questo giro del mondo. Questa più o meno è la mia vita, sempre chiaramente intesa la mia vita musica.»

A questo punto gli pongo una domanda abbastanza interessante concerne la sua carriera, ovvero perché è rimasto a Napoli, perché non si è spostato nei centri di riproduzione magari più

mainstream, in città come Milano, Parigi o Londra, nelle quali magari avrebbe potuto avere quelle contaminazioni o quelle osmosi musicali molto più accentuate. Perché è voluto restare qui nelle sue origini? C'è una motivazione per questo?

«Oggi se dovessi dare una risposta, ti direi che è come vuole dio, però devo dirti la verità: Napoli è una fonte per me importantissima, il ritorno alla fonte, Napoli è la casa madre, è la casa da cui va via ma non perché te ne scappi, vai via per lavoro o per opportunità. Mi piace anche tornare nel mio quartiere Marianella, dove è nato Sant'Alfonso. Credo che non è importante il luogo in cui vivi, perché i sogni e le probabilità ti capitano ovunque, e se delle cose le devi fare, le fai pure se abiti nel posto più assurdo. Senza andare troppo avanti, non voglio toccare dei personaggi che sono troppo importanti come Padre Pio o gente del genere, però diciamo la verità, le cose sono così, se tu devi fare un percorso di musica, di ricerca, vivi dove vivi, le cose succedono. Devo dirti la verità, Napoli è importante perché Napoli è una città che vive un'inquietudine proprio di ricerca, di pathos rispetto alle cose. Poi c'è l'influenza del clima, c'è la mia vita, e poi c'è quella che spesso chiamano sottocultura, nel senso che la gente divide cultura e sottocultura. È come quando fanno la divisione tra melodici e neomelodici, sbagliatissimo secondo me. Ci tengo a puntualizzare che non è l'unico errore che si commette quando si cerca di fare delle suddivisioni dei generi musicali. La musica napoletana la chiamiamo erroneamente musica classica napoletana, è una suddivisione che ci piace ed è ormai acquisita da tempo, per renderci le cose più facili e agevolate, ma in realtà dovrebbe essere divisa in canzone napoletana popolare e canzone popolaresca. Quella popolaresca è quando un singolo si rivolge alla comunità, mentre quella popolare è quella canzone che diventa del popolo, acquisisce sacralità, che ha perso gli autori e si rivolge al Signore. Io sono figlio della sottocultura perché mio padre e mia madre sentivano quello che loro oggi chiamano sottocultura e neomolodici, quindi ringrazio papà e mamma che mi hanno avvicinato alla musica con un sentimento molto semplice. Io credo che questa differenza non esiste, nel senso che ognuno fa

il suo percorso, e io devo ringraziare pure quella musica, quella cultura che chiamano sottocultura perché mi ha dato un bagaglio molto forte di emozioni. Quindi io sono così, io amo la nostra musica, amo Pergolesi, per l'amor di dio, Cimarosa, Paesiello, il maestro De Simone, Pino Daniele, tutte cose bellissime, però vi devo sinceramente confessare una cosa: se ascolto Mario Merola mi emoziono, in un certo senso, pure se ascolto tuo nonno, Mario Da Vinci, i miei genitori lo amavano molto ed erano anche amici. Poi è naturale che tu sei fatto in un modo, ti sposti nelle tue cose, ma sai quanto di sottocultura c'è nelle cose che ora faccio? Tantissima! Diceva qualcuno, è una questione di orientamento.»

A tal proposito, riagganciandoci a questo discorso, gli ho chiesto se ha dei consigli da dare ai giovani che vogliono iniziare a fare musica, come vede la World Music nel futuro prossimo e quale crede sia il genere musicale del futuro.

Egli mi ha discretamente spiazzato affermando: «Il mio rapporto con le nuove generazioni è proprio naturale, nel senso che la gente spesso mi chiede: "ma hai dei consigli da dare ai giovani? No." Perché i giovani sono di per sé un punto luce, quindi c'è poco da consigliare. Bisogna secondo me vivere in simbiosi questa crescita, questo divenire della musica.

Sono felice che mi hanno considerato il papà della parola sul ritmo, del rap, in questo senso, ho collaborato con mio nipote Ntò, coi Cosang, con Luchè nell'ultimo lavoro, con Clementino dal vivo, ho fatto delle cose con Rocco Hunt, ho fatto dei brani con Guè Pequeno, con Speaker Cenzou, una prefazione molto bella del suo libro, insomma, non voglio dimenticare nessuno. Poi con Afrika Bambaataa nell'ottantaquattro quando è venuto qua dal bronx, io sono andato da lui nel bronx e lui qua a Scampia. Io credo profondamente nella parola sul ritmo, sono un militante insieme a loro e come loro.»

A questo punto, dopo questa miriade di informazioni super interessanti, esclusive e preziose, ero onestamente felicissimo di come fosse andata l'intervista ed ero pronto a porre l'ultima

domanda al maestro Avitabile, egli però ha voluto a tutti costi dedicare un pensiero ad un suo caro e grande collega ma soprattutto amico d'infanzia, Pino Daniele.

«Il mio rapporto con Pino è un rapporto straordinario, ci conosciamo da quando avevamo quattordici, quindici anni, il primo gruppo si chiamava Batracomiomachia, era un omaggio non solo a Leopardi ma ci piaceva tanto perché sapeva di magia, di alchimia. La cosa strana è che il primo suo pezzo che abbiamo fatto era "*Terra mia*", in napoletano e l'ultimo è stato, comunque in dialetto napoletano: "*È ancora tiempo*". Il nostro è stato un rapporto autentico, abbiamo vissuto sempre una vita, anche se a volte ti stanchi, è naturale, però ci siamo voluti bene, abbiamo fatto un mare di note, un mare di parole, un mare di discussioni, un mare di volte pace, insomma, la vita. Volevo veramente omaggiare un grande pensiero a Pino. Questo è un brano che mi è piaciuto molto e che abbiamo fatto insieme (suona e canta il pezzo "*È ancora tiempo*").»[39]

Enzo Avitabile è stato varie volte presente a una manifestazione televisiva che va in onda sui canali Rai da più di dieci anni e che si svolge a Napoli nel periodo dell'epifania: "Il Concerto dell'Epifania". Essendo stato io per sette anni vice direttore artistico di quest'evento, ho voluto chiedere al maestro Avitabile cosa lui pensasse di questa manifestazione, quali emozioni gli ha trasmesso e se egli ritiene questo evento, un evento World Music: «Partiamo dal dire che la cultura World, oltre che la World Music, è l'insieme di mondi, di microcosmi intesi come entità, cioè, allargando questo concetto, ogni essere umano, ogni identità, è un suo mondo. Quindi tutto ciò è scambio, facciamo un esempio tipico: abbiamo parlato prima di contaminazione felice, anche in un rapporto matrimoniale ci deve essere una contaminazione felice, dove uno non colonizza l'altro, quindi alla fine è vivere i rapporti nella maniera consona, nella maniera giusta.

[39] Tutta l'intervista ad Enzo Avitabile è presente in formato video nel capitolo 4.

Il Concerto dell'Epifania è un concerto che parte da una grande volontà: la sacralità delle cose. È un concerto non liturgico ma sacro. Definiamo sacro tutto ciò a cui diamo un valore nello spazio e nel tempo al di fuori di esso. Il Concerto dell'Epifania è questo, premia l'amore per le differenze, mette in risalto i mondi che attraversano la musica, la parola. Si scambiano e si intrecciano culture in questo viaggio di sacralità. Io ho fatto delle esperienze molto belle al Concerto dell'Epifania, ne ho fatte già quattro e sono state straordinarie. È oltretutto anche un evento televisivo importante, perché se ci pensiamo, non è che ci sia tanta roba di questo livello, di questo tipo di eventi. È una cosa molto bella.»

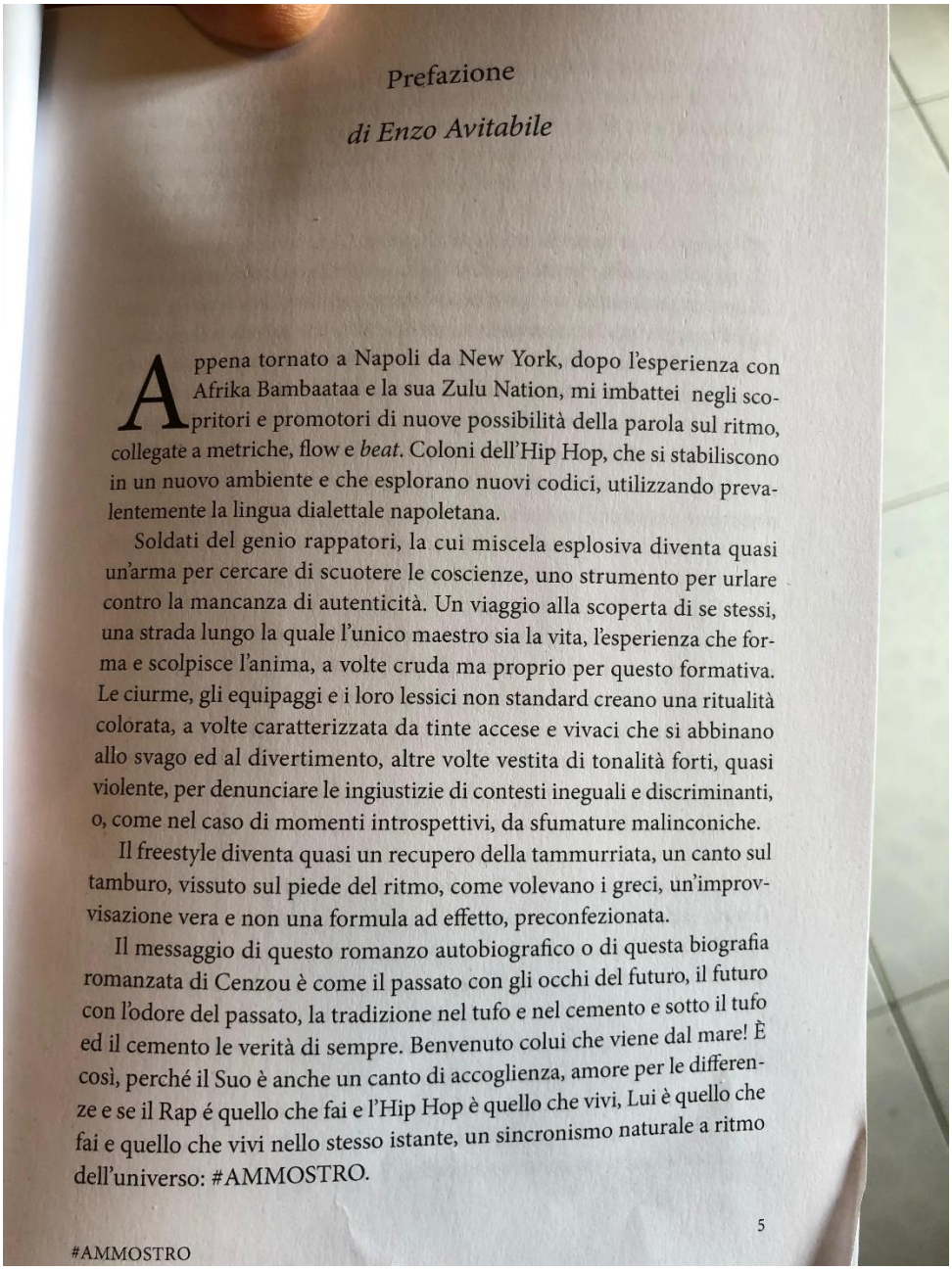
Per concludere, Enzo mi ha espressamente chiesto di trascrivere per intero la pagina di prefazione scritta da lui nel libro "*#Ammostro"* di Speaker Cenzou. Eccola di seguito:

«Appena tornato a Napoli da New York, dopo l'esperienza con Afrika Bambaataa e la sua Zulu Nation, mi imbattei negli scopritori e promotori di nuove possibilità della parola su ritmo, collegate a metriche, flow e beat. Coloni dell'Hip Hop, che si stabiliscono in un nuovo ambiente e che esplorano nuovi codici, utilizzando prevalentemente la lingua dialettale napoletana.

Soldati del genio "rappatori", la cui miscela esplosiva diventa quasi un'arma per cercare di scuotere le coscienze, uno strumento per urlare contro la mancanza di autenticità. Un viaggio alla scoperta di se stessi, una strada lungo la quale l'unico maestro sia la vita, l'esperienza che forma e scolpisce l'anima, a volte cruda ma proprio per questo formativa. Le ciurme, gli equipaggi e i loro lessici non standard creano una ritualità colorata, a volte caratterizzata da tinte accese e vivaci che si abbinano allo svago ed al divertimento, altre volte vestita di tonalità forti, quasi violente, per denunciare le ingiustizie di contesti ineguali e discriminanti o come nel caso di momenti introspettivi, da sfumature malinconiche.

Il freestyle diventa quasi un recupero della tammurriata, un canto sul tamburo, vissuto sul piede del ritmo, come volevano i greci, un'improvvisazione vera e non una formula ad effetto, pre-cofenzionata.

(…) Benvenuto colui che viene dal mare! È così, perché il Suo è anche un canto di accoglienza, amore per le differenze e se il Rap è quello che fai e l'Hip Hop è quello che vivi, Lui è quello che fai e quello che vivi nello stesso istante, un sincronismo naturale a ritmo dell'universo: #AMMOSTRO.»



Prefazione

di Enzo Avitabile

Appena tornato a Napoli da New York, dopo l'esperienza con Afrika Bambaataa e la sua Zulu Nation, mi imbattei negli scopritori e promotori di nuove possibilità della parola sul ritmo, collegate a metriche, flow e *beat*. Coloni dell'Hip Hop, che si stabiliscono in un nuovo ambiente e che esplorano nuovi codici, utilizzando prevalentemente la lingua dialettale napoletana.

Soldati del genio rappatori, la cui miscela esplosiva diventa quasi un'arma per cercare di scuotere le coscienze, uno strumento per urlare contro la mancanza di autenticità. Un viaggio alla scoperta di se stessi, una strada lungo la quale l'unico maestro sia la vita, l'esperienza che forma e scolpisce l'anima, a volte cruda ma proprio per questo formativa. Le ciurme, gli equipaggi e i loro lessici non standard creano una ritualità colorata, a volte caratterizzata da tinte accese e vivaci che si abbinano allo svago ed al divertimento, altre volte vestita di tonalità forti, quasi violente, per denunciare le ingiustizie di contesti ineguali e discriminanti, o, come nel caso di momenti introspettivi, da sfumature malinconiche.

Il freestyle diventa quasi un recupero della tammurriata, un canto sul tamburo, vissuto sul piede del ritmo, come volevano i greci, un'improvvisazione vera e non una formula ad effetto, preconfezionata.

Il messaggio di questo romanzo autobiografico o di questa biografia romanzata di Cenzou è come il passato con gli occhi del futuro, il futuro con l'odore del passato, la tradizione nel tufo e nel cemento e sotto il tufo ed il cemento le verità di sempre. Benvenuto colui che viene dal mare! È così, perché il Suo è anche un canto di accoglienza, amore per le differenze e se il Rap é quello che fai e l'Hip Hop è quello che vivi, Lui è quello che fai e quello che vivi nello stesso istante, un sincronismo naturale a ritmo dell'universo: #AMMOSTRO.

5

#AMMOSTRO

Capitolo 3

Il progetto culturale e lo sviluppo musicale del *Concerto dell'Epifania* da Napoli.

3.1 Il progetto culturale della produzione televisiva.

Il Concerto dell'Epifania è una manifestazione televisiva canora e culturale che si tiene da ventitré anni a Napoli - esattamente dal 1996 - e che va in onda su scala nazionale nel giorno dell'epifania sulle reti RAI. Promossa e organizzata dall'associazione *Oltre il Chiostro onlus* di Napoli, «rappresenta un'occasione per sviluppare i contatti tra espressioni sociali e religiose dell'area mediterranea ed educare all'integrazione fra diversità culturali, sociali e religiose, simbolicamente rappresentata dalla sinfonia di generi musicali differenti. La manifestazione presente sul circuito RAI e trasmessa da RAIUNO sin dall'esordio, è l'evento che maggiormente esprime il senso dell'impegno dell'Associazione nel dialogo interculturale e interreligioso ed è diventata un'occasione di grande richiamo culturale, che promuove la città di Napoli come capitale dell'incontro tra le tradizioni musicali.»[40]

Il progetto culturale che c'è dietro la creazione di quest'evento è molto importante e delicato, è la base vera e propria sulla quale essa si poggia ogni anno. Il presidente dell'associazione *Oltre il Chiostro onlus*, Giuseppe Reale, individua ogni anno, precisamente dal 2006 in poi – un tema,

[40] *"Il Concerto dell'Epifania"* in http://www.oltreilchiostro.org/index.php?option=com_content&view=section&layout=blog&id=9&Itemid=783&lang=it [Accesso ultimo del 15/11/2018]

un messaggio che sia da ispirazione per l'ideazione e la costruzione simbolica e significativa dell'evento.

Sono stati numerosi i temi toccati e i messaggi lanciati nel corso delle edizioni: dalla lotta alla discriminazione fino al razzismo e alla violenza sulle donne, dai vari Messaggi di Pace annuali di Papa Francesco nel corso degli anni, alle continue guerre in atto, dall'importanza della solidarietà alla fraternità.

Altrettanta importanza è sempre stata data alla scelta artistica e musicale. La musica al centro del progetto. La musica del mondo e dal mondo, la musica come strumento di unione dei popoli, come unità culturale.

A questo proposito vorrei qui trascrivere un testo di presentazione dell'evento scritto dall'organizzatore di quest'evento nonché secondo relatore di questa tesi, ovvero Giuseppe Reale, per il Concerto dell'Epifania di quest'anno (2019) intitolato "*DER MUSIK MACHT FREI - La musica ci rende liberi"*: «La 24.ima edizione del Concerto dell'Epifania: abbiamo posto al centro del suo viaggio in musica, un messaggio, più precisamente uno strumento di note accordate e di espressività artistica, qual è appunto un violino, e lo colloca al centro del suo racconto, come uno spartiacque tra mondi, come un ostacolo alla barbarie sempre possibile, come un richiamo oltre le paure oggi nuovamente diffuse. Un violino appunto che provi a ricordare a tutti di restare umani, quando tutto attorno è maggioranza ostile e fratricida, è demagogia del qualunquismo.

Nell'inedita Sinfonia popolare di questa edizione proveremo a tracciare un viaggio del racconto cinematografico del celebre *Sister Act* ad una scuola napoletana, in cui anche qui – passando dalla finzione alla realtà – con lungimiranza l'educazione musicale diventa leva di cambiamento e di promozione sociale, affidando ai più giovani il compito di sognare un futuro. In questo viaggio musicale tante storie di uomini e di donne si rincorreranno con le loro emozioni e la creatività del talento artistico, ma saranno tutte accomunate dal volerci raccontare come si possa

provare ad invertire la ruota della sequenza inarrestabile e scontata dei fatti, perché un auspicio di cambiamento e di umanità possa emergere dalle pagine buie e tristi della storia quotidiana: donne violate, bambini sacrificati, immigrati respinti, diversi derisi, tutti impegnati a rendere la loro apparente fragilità il punto più in alto, affinchè si possa guardare oltre, attraversando il pregiudizio che discrimina.

Sarà ancora una volta la musica, il talento, l'arte a fare da forza di opposizione alla sfrontatezza della cieca ignoranza, che spesso e volutamente regola le posizioni di dominio, dividendo la coscienza degli uomini.

La paura dell'altro divide e contrappone e rende tutti più insicuri nella comune condizione del nostro tempo; la prospettiva di un progetto comune potrà prolungare lo sguardo altro la propria condizione particolare.

Nell'apparente vuoto di senso dove tutto sembra irrimediabilmente liquido e vulnerabile potrà – e dovrà! – avere la meglio l'educazione alla speranza, che coagula le energie disperse rendendole alleate di un lavoro comune. Quando un mondo transita, vi è solo un modo per prolungare lo sguardo oltre i muri di confine ricostruiti: immaginare la speranza, come Eva Levy immaginò la libertà ed un mondo migliore, consegnandone i sogni nella cassa e sulle corde di un antico violino.

L'unica morale che ci renderà umani è imparare a sperare, quando tutto intorno proverà a dire il contrario, poiché il segreto della felicità sta nella libertà delle proprie scelte, ma ciò che la rende possibile sarà sempre e soltanto il coraggio di osare.

La Musica rende liberi: così scrive Enzo Levy dalla fabbrica di detenzione di Monowitz alla sorella Eva Maria, sino ad allora ancora viva nel campo di concentramento di Birkenau; un desiderio ed una promessa di ritrovarsi ancora, annotati in un codice di prigionia nascosto tra

le note musicali di un pentagramma, che è melodia solo apparentemente di momentaneo diletto, ma tanto profonda da far giungere sino a noi questa sera il suo eco di Infinito.»[41]

Il progetto culturale del Concerto dell'Epifania ha sempre avuto come obiettivo quello di varcare qualsiasi barriera e confine geografico e ideologico, ponendosi come obiettivo primario quello di condividere, vivere e interagire con le mille culture e sfaccettature che l'essere umano è in grado di esprimere. L'aspetto della diversità è uno dei perni centrali per la riuscita di questo progetto. Generi musicali come il Rap, il Jazz o il Fado portoghese, si sono spesso ascoltati e incontrati sui palchi di questo Concerto. Si è addirittura assistiti a osmosi musicali mai sentite prima, come nella performance nel 2006 di Enzo Avitabile che duettò con il cantante algerino Cheb Khaled, interpretando il brano "*Pietà".*

L'intreccio tra le musiche da tutto il mondo è stato da sempre una prerogativa di questa manifestazione. Si passa dai generi pop e jazz al blues ed alla World Music. Inoltre il carattere laico in questa manifestazione è predominante in tutte le sue edizioni, anche se, per esser precisi, un accento di sacralità lo ha sempre accompagnato, specialmente nelle prime nove edizioni. Dal 1996 al 2005 infatti il Concerto dell'Epifania si è tenuto nel Complesso di Santa Maria la Nova e nel Monastero di Santa Chiara a Napoli (celebre fu la prima edizione nella quale Massimo Ranieri interpretò la celebre canzone "*Munasterio 'e Santa Chiara*" e un giovane tenore allora poco conosciuto Andrea Bocelli cantò "*Ave Maria"*). Successivamente, dal 2006 in poi, invece il Concerto si è svolto nell'Auditorium RAI di Napoli o nel Teatro Mediterraneo di Napoli.

Un chiaro segnale del passaggio da laico/sacro a totale laicità lo possiamo percepire osservando le locandine delle prime edizioni. In esse possiamo intuitivamente scrutare un carattere religioso. Solo dalla decima edizione in poi (2006) notiamo un cambiamento netto. Mentre nelle prime nove sono raffigurate delle immagini o dei quadri che incarnano appunto un valore sacro

[41] http://www.oltreilchiostro.org/pdf/musicale/Epifania_2019.pdf

o il posto in cui la manifestazione si svolgeva, dalla decima edizione in poi le immagini diventano fotografia, divengono rappresentazione di un definito messaggio che la manifestazione veicola ogni anno.

Come prima accennato, questo spettacolo ha usualmente un obiettivo sociale che spesse volte va a incrociarsi con quelli che sono i racconti musicali. Il connubio musica – religione è da sempre oggetto di studi dei musicologi nella storia. Nelle civiltà preistoriche, ad esempio, il suono dei tamburi era molto di più di un semplice mezzo di comunicazione, esso si trasformava in mera forma di preghiera simboleggiando lo spirito che si perde nell'immenso. Spesso lo spirito/musica era accompagnato da danze in onore delle divinità in cui la bellezza era simboleggiata dal movimento. Fin dall'antichità musica e religione rappresentano quindi un binomio inscindibile, in modo particolare nell'antica civiltà cinese la musica era l'unica arte capace di educare i giovani alla spiritualità, misticismo e musica erano considerati sinonimi, e proprio nella musica stava il segreto del perfetto equilibrio cosmologico tra cielo, terra e mare. Per i cattolici invece il canto cristiano riveste un ruolo fondamentale nella storia della musica occidentale. Alla sua fase primordiale fa riferimento la sua documentazione musicografica più antica: in esso è possibile riscontrare gli archetipi della cultura musicale occidentale, fra i quali la scala di sette suoni e la proporzione binaria o ternaria dei valori ritmici.

Come scrive Bohlman: «Se guardiamo alla musica da un punto di vista interculturale, ci apparirà evidente come questa sia spesso alimentata dal significato religioso. Essa può diventare veicolo per dar corpo alla voce della divinità, delimitare il tempo accentuandone l'importanza nello svolgimento di un rituale, o ancora costituire uno dei numerosi elementi decorativi utilizzati per rendere più attraente la pratica religiosa.»[42]

[42] BOHLMAN P., World Music, una breve introduzione pag.7

La diversità delle musiche esistenti al mondo ha generato un gran numero di significati epistemologici e ontologici, che spaziano dall'idea che la musica possieda un carattere essenzialmente religioso alla diffusa convinzione che l'arte dei suoni costituisca un linguaggio universale.

Riprendendo il discorso del progetto culturale, oltre alle performance canore e di danza, sono stati introdotti col passare delle edizioni, vari momenti significativi e premiazioni che rendono omaggio a varie personalità di spicco. Dalla XI edizione (2006) è ormai diventata prassi la lettura di un testo, di un messaggio da parte di attori affermati in campo internazionale, che regala una pausa di pochi minuti dalla musica ma che diventa momento di profonda riflessione e meditazione collettiva, un momento davvero speciale che rispecchia a pieno quello che è l'intento principale di questo progetto culturale. Il Concerto si concede inoltre un'altra pausa musicale verso la fine dell'evento per dare spazio alla consegna dell'importante premio "*Nativity in the world"*. Il suddetto premio nasce come espressione dell'impegno culturale dell'Associazione Oltre il Chiostro onlus di Napoli e del Centro Permanente di Ricerche e Studi sul Presepe Napoletano. Viene annualmente consegnato nel corso del Concerto dell'Epifania, volendo così sottolineare l'impegno civile e la visione sociale che anima l'evento musicale. Un'apposita commissione valuta le varie candidature che vengono avanzate deliberatamente da associati ed amici, per poi pervenire ad una scelta condivisa, che sottolinei la dimensione di particolare responsabilità etica dinanzi al valore supremo della forza della vita in tutte le sue espressioni; un aspetto importante che viene considerato, è la capacità di essere forza sociale aggregante, in cui le appartenenze identitarie vengono vissute all'interno di una diffusa ispirazione a sperimentare un'etica del bene comune. In tal senso, la progettualità del vivere sociale rappresenta un elemento di verifica e di prova per qualsiasi visione della vita. Quest'anno (2019) il premio è stato assegnato a *La Compagnia Nest.*

Altro premio che viene consegnato durante l'evento - e che personalmente sento di più perché è molto vicino a me a livello sentimentale - è il "Premio *Mario Da Vinci*", riconoscimento assegnato ogni anno a un/una giovane cantante napoletano emergente promettente in memoria del grande cantante classico napoletano, nonché mio nonno paterno, Mario Da Vinci.

3.2 Le scelte musicali e le presenze artistiche

Le scelte musicali e le presenze artistiche sono l'asse portante nonché la linfa della manifestazione, ispirate dal messaggio di cui il concerto si fa portatore.

Ogni edizione propone un tema e gli artisti invitati ne diventano messaggeri attraverso la loro musica, capaci di raccontarne i contenuti e i significati.

Per dare maggiore forza a quest'idea, si è lavorato sempre nella direzione più ampia, coinvolgendo e rendendo il concerto un open space multiculturale e quindi un punto d'incontro ideale delle musiche del mondo. Nel corso degli anni decine e decine di artisti hanno portato la loro arte espressa nelle mille lingue del mondo in una alternanza al contempo di stili musicali, dal jazz al pop ed alla World Music, definizione di genere che include al suo interno tutte le espressioni musicali provenienti dal mondo intero.

Nelle ultime sette edizioni del Concerto dell'Epifania ho ricoperto i ruoli di vice-direttore artistico e produttore. Ciò che ha ispirato il mio lavoro nella condizione di tale incarico, in merito alle scelte artistiche e musicali, è stata la grande curiosità e la grande voglia di ampliare le mie conoscenze attraverso lo studio, l'ascolto e il confronto con altre esperienze, tutto questo

al fine di offrire al concerto una più ampia opportunità di scelta e di coerenza con gli obiettivi prefissi. Le ricerche artistiche e le scelte musicali sono ciò che mi hanno guidato alla scoperta di nuovi confini culturali mai toccati prima, all'apertura mentale nei confronti delle culture musicali di tutto il mondo e che mi hanno legato particolarmente al mondo della World Music.

La direzione artistica rappresenta l'anima dell'attività, il fulcro di ogni decisione strategica da cui dipende l'efficacia dell'organizzazione.

Un buon direttore artistico deve essere in grado di calibrare le proprie scelte attraverso attente valutazioni e mettendo in campo tutta la propria esperienza, cercando di attuare una proposta artistica che sia in equilibrio con le esigenze economiche senza per questo rinunciare alla qualità e all'innovazione.

L'obiettivo della direzione artistica è offrire una programmazione capace di unire alcuni ingredienti fondamentali che portino ad un prodotto artistico capace di avere riscontri positivi mantenendo uno standard di qualità, ricercando la sintesi ideale tra le condizioni finanziarie del mercato, le esigenze tecniche della struttura che ospita gli eventi, il budget a disposizione e il messaggio che si vuole trasmettere.

Volendo fare un esempio, come fa uno chef in cucina, il direttore artistico miscela gli ingredienti di cui dispone, realizzando, in modo creativo, un prodotto sostenibile, innovativo e sempre al passo con i tempi oltre che denso di significati e sfumature culturali. La ricetta è quindi ricercare e scegliere con oculatezza quegli artisti che attraverso l'esecuzione di brani personali o non, riescano a creare un osmosi musicale e culturale che incarnino quei messaggi, quei temi e quei valori sui quali si basa una determinata edizione.

C'è da tenere conto però di un aspetto da non sottovalutare, di uno dei più grandi ostacoli che rendono la sfida a volte più avvincente, a volte limitante, ovvero il budget economico a

disposizione. Difatti attraverso le possibilità economiche che si dispongono grazie ai vari contributi comunali, regionali e della RAI, si tracciano le linee guida di uno spettacolo che deve restare quanto più saldo alla missione principale della manifestazione, ovvero quello di portare sul palco un vortice di musiche da tutto il mondo che abbiano un filo centrale conduttore, che condividano un messaggio armonico e di unione.

Grazie al lavoro sviluppato in compagnia di mio padre Francesco Sorrentino e con la consulenza preziosa e costante di Letterio Boncordo (detto Lillo), attraverso quindi la nostra direzione artistica, il Concerto dell'Epifania ha ospitato nelle ultime sette edizioni tantissimi artisti internazionali, numerose personalità di spicco e un'ampia varietà di esperienze musicali provenienti da tutto il mondo.

Tutte le edizioni con i 281 Artisti intervenuti dal 1996 ad oggi con gli annessi loghi e copertine da sala:

Logo usato dalla I alla IX edizione

▪1996 - I edizione

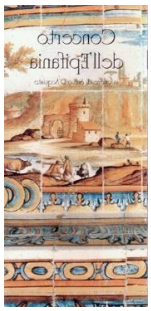
Basilica di Santa Chiara- Napoli

Andrea **Bocelli**, Andrea **Ceccomori**, **High Spirits**, **Milva**, Jana **Mrazova**, **Piccolo Coro Arcobaleno**, Massimo **Ranieri**, Katia **Ricciarelli**.

▪1997 - II edizione

Basilica di Santa Chiara- Napoli

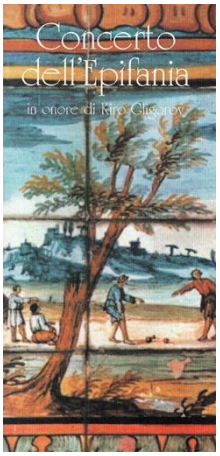
Black Voices, Sergio **Bruni**, **Duo Splendore**, Rinat **Gabay**, Anna **Incoronato**, Mischa **Maisky**, Miriam **Makeba**, **Nuova Compagnia di Canto Popolare**, Simona **Padula**, Ugo **Pagliai**, Alexandrina **Pendatchanska**, Samira **Said**, Nunzio **Todisco**, **Tosca**, Manuela **Villa**.



▪1998 - III edizione

Basilica di Santa Chiara - Napoli

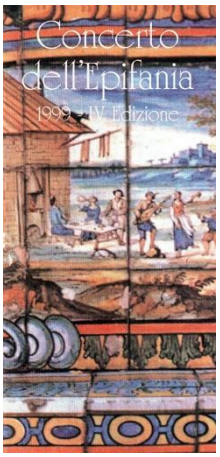
Samuele **Bersani**, Carlo **Bini**, E. **Campagnoli**, Cecilia **Chailly**, Giorgio **Dell'Aversano**, Olga **De Maio**, Teresa **De Sio**, **Donne in Sax**, Cecilia **Gasdia**, Enzo **Gragnaniello**, Ermonela **Jaho**, Nikola **Kitan**, Angela **Luce**, **Neri Per Caso**, Angelo **Persichilli**, **PFM**, Marco **Sollini**, **Terem Quartet**.



▪1999 - IV edizione

Teatrino di Corte di Palazzo Reale - Napoli

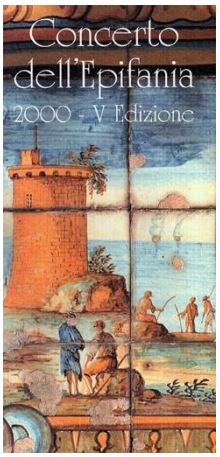
Giovanni **Angeleri**, **Avion Travel**, Bruce **Cockburn**, Gianni **Coscia**, Nello **Daniele**, Giorgio **Gaslini**, Remo **Girone**, Raina **Kabaivanska**, Armando **Krieger**, Lucia **Minetti**, Osvaldo **Paderni**, Lina **Sastri**, Paolo **Vergari**, Crystal **White**, Marila **Zingarelli.**



▪2000 - V edizione

Sala del Coro del Monastero di Santa Chiara - Napoli

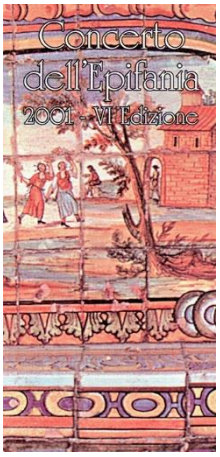
Eugenio **Bennato**, Luciana **Bigazzi**, Massimo **Bubola**, Dairley Azevedo **De Brito**, Claudio **Fabi**, Filippa **Giordano**, Pietra **Montecorvino**, Carlos **Nuñez**, **Ron**, **Tosca**, Dionne **Warwick**.



▪2001 - VI edizione

Basilica di Santa Chiara - Napoli

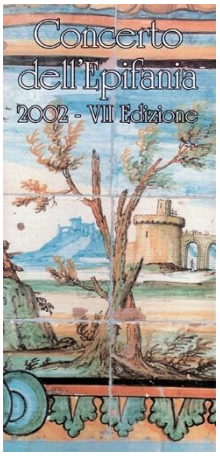
Angelo **Branduardi**, Randy **Crawford**, Maurizio **Colonna**, **Esta**, Frank **Gambale**, **Gipsy Family**, Andrea **Griminelli**, **Jenny B**, Marzouk **Mejri**, **Nuovi Cantori** di Napoli, Antonella **Ruggiero**, Antonella **Sepe**, **Spaccanapoli**, Ambrogio **Sparagna**.



▪2002 - VII edizione

Basilica di Santa Chiara - Napoli

Enzo **Avitabile**, **Choir Singers**, Grazia **Di Michele**, **Doctor 3**, Carlo **Faiello**, Josè **Feliciano**, Sophie B. **Hawkins**, Antonietta **Messore**, **Nabil**, **Noa**, Moni **Ovadia**, **Solis String Quartet**, **Theatrum Musicorum**, Gianluca **Terranova**, Roberto **Vecchioni**, Massimo **Wertmuller**.



▪2003 - VIII edizione

Complesso Monumentale di Santa Maria la Nova - Napoli

Al Bano, Alexander **Balanescu**, Solomon **Burke**, Rossana **Casale**, Manu **Dibango**, Gianni **Guarracino**, **Hevia**, Lee **Koniz**, Soul **Makossa**, Amedeo **Minghi**, **Paola & Chiara**, Billy e Rodina **Preston**, **Solis String Quartet**.

▪2004 - IX edizione

Complesso Monumentale di Santa Maria la Nova - Napoli

Ian **Anderson**, **Balentes**, Uri **Caine**, **Coro Bambini** di Napoli, **Coro Musicalia Fragmenta**, Rino **De Masco**, Mimmo **Epifani**, Irene **Fargo**, Eugenio **Finardi**, Angelo **Gaccione**, David **Gilmore**, Andrea **Griminelli**, Mark **Ledford**, Maria Gabriella **Marino**, Carlo **Morelli's Choir**, **Nomadi**, Eliades **Ochoa**, Antonio **Onorato**, Dulce **Pontes**, Mavis **Staples**, Marco **Zurzolo**.

Logo usato per la X e XI edizione

▪2005 - X edizione

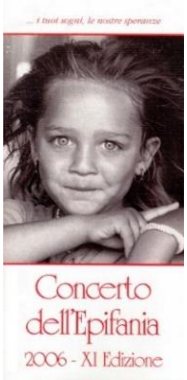
Complesso Monumentale di Santa Maria la Nova - Napoli

Mouna **Amari**, Alfio **Antico**, Gary **Brooker**, **Bungaro**, Hasna **El Becharia**, **Linda**, Enzo **Gragnaniello**, Angelique **Kidjo**, **Los Pacaminos**, **Meg**, Youssou **N'Dour**, Mauro **Pagani**, **Procol Harum**, Paul **Young**, **Z-Star**.

▪2006 - XI edizione

Auditorium della Città della Scienza - Napoli

Enzo **Avitabile**, Peppe **Barra**, Edoardo **Bennato**, Dee Dee **Bridgewater**, Tony **Hadley**, Cheb **Khaled**, **Nair**, **Povia**, Enrico **Ruggeri**, John **Trudell**.



Logo usato dalla XII alla XXII edizione

▪2007 - XII edizione

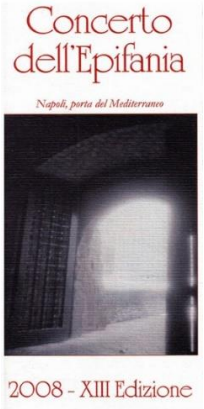
Auditorium RAI - Napoli

Enzo **De Caro**, Teresa **De Sio**, Mauro **Di Domenico**, Keith **Emerson**, Niccolò **Fabi**, Yusuf **Islam**, Petra **Magoni &** Ferruccio **Spinetti**, Rosalia **Misseri**, Dianne **Reeves**, Badarà **Seck**, Andreas **Vollenweider**.

▪2008 - XIII edizione

Auditorium RAI - Napoli

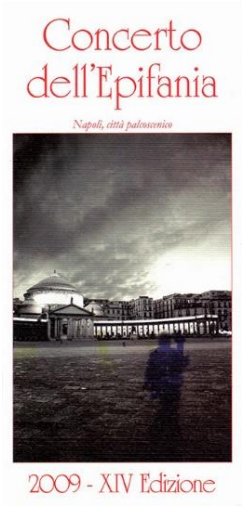
Saba **Anglana**, Mario **Biondi**, **Chicago Gospel Group**, Sal **Da Vinci**, Tullio **De Piscopo**, Richard **Galliano**, Nate **James**, Tom **McRae**, Alan **Parsons**, Mery **Petruolo**, **Solis String Quartet**, **Tazenda**, Ray **Wilson**.



▪2009 - XIV edizione

Auditorium RAI - Napoli

Armodia Etnica, Mafalda **Arnauth**, Sal **Da Vinci**, Irene **Grandi**, Maria **João**, Piccola Orchestra **La Viola**, Maria **Nazionale**, **Osanna**, Giuliano **Palma & The Bluebeaters**, Giuseppe **Picone**, Patrizio **Rispo**, **Solis String Quartet**, Omar **Sosa**, Ivana **Spagna**, Mario **Venuti**.



▪2010 - XV edizione

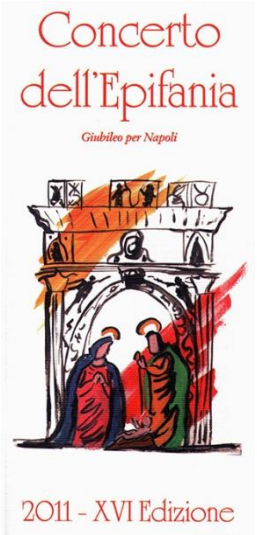
Teatro Mediterraneo della Mostra D'Oltremare - Napoli

Matteo **Becucci**, Marina **Bruno**, Fabio **Concato**, Stefania **De Francesco**, Rosalia **De Souza**, Jim **Diamond**, Silvia **Mezzanotte**, **Misia**, **Raiz**, Coro Polifonico **San Leonardo** dell'Isola di Procida, **Sud Express**.

▪2011 - XVI edizione

Teatro Mediterraneo della Mostra D'Oltremare - Napoli

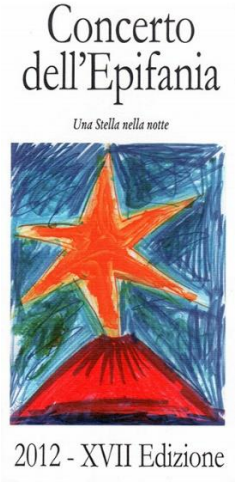
Audio Due, **Avion Travel**, Eugenio **Bennato**, Mario **Da Vinci**, Enzo **De Caro**, **Macedonia Mediterranea**, **Matia Bazar**, Sasà **Mendoza**, Simona **Molinari**, Sarah Jane **Morris**, Carmen **Souza**, **Sud Express**.



▪2012 - XVII edizione

Teatro Mediterraneo della Mostra D'Oltremare - Napoli

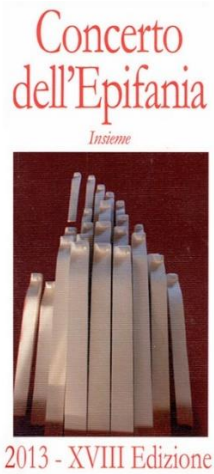
Peppe **Barra**, Francesco **Baccini**, Renato **Carpentieri**, Pasquale **Esposito**, **L'Aura**, **Lura**, Carlo **Morelli** & **Sunshine Gospel**, **Nair**, **Nick the Nightfly**, Teresa **Salguiero**, Valerio **Scanu**.



▪2013 - XVIII edizione

Teatro Mediterraneo della Mostra D'Oltremare - Napoli

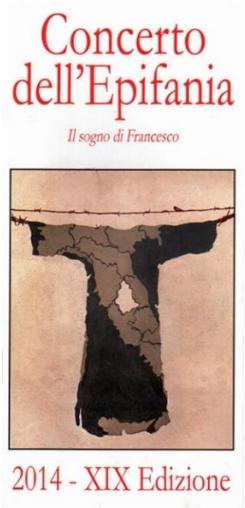
Carlo **Alberto**, Edoardo **Bennato**, Andrea **Brancone**, Luna **Di Domenico**, Mariella **Nava**, **Karima**, Paula & Jaques **Morelembaum**, **Sonohra**, Roland **Tchakountè**, Mario **Venuti**.



▪2014 - XIX edizione

Teatro Mediterraneo della Mostra D'Oltremare - Napoli

Almamegretta & **Raiz**, Cristina **Branco**, Nino **Buonocore**, Francesco **Buzzurro**, Francesco **Cafiso**, Stella **Chiweshe**, **Ensamble Assisi Suono Sacro**, Pasquale **Esposito**, Eugenio **Finardi**, **Frate Alessandro**, **Li Li**, Pasqualino **Maione**, Roy **Paci**.



▪2015 - XX edizione

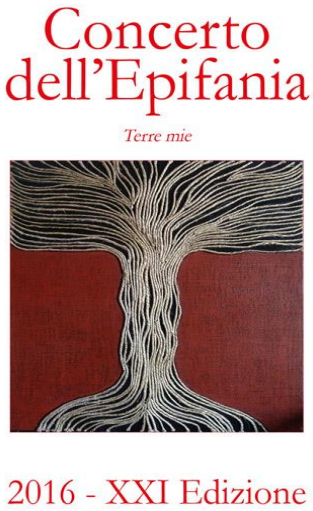
Teatro Mediterraneo della Mostra D'Oltremare - Napoli

Enzo **Avitabile**, Felicia **Bongiovanni**, Francesco **Buzzurro**, Fiorenza **Calogero**, Chico **Cesar**, Peppino **Di Capri**, **Frankie hi-nrg mc**, **Fuori Controllo**, Piero **Mazzocchetti**, Nathalie **Pires**, Antonella **Ruggiero**, Sue **Song**, **Lu Ye**.

▪2016 - XXI edizione

Teatro Mediterraneo della Mostra D'Oltremare - Napoli

Enzo **Avitabile**, Rita **Ciccarelli & Flowin' Gospel**, Sal **Da Vinci**, Giovanni **Esposito**, Gregg **Kofi Brown**, **Lucariello**, Cristina **Maria**, Sarah Jane **Morris**, Serena **Rossi**, Nello **Salza**, Francesco **Sarcina**, Hindi **Zahra**.



▪2017 - XXII edizione

Teatro Mediterraneo della Mostra D'Oltremare - Napoli

Pietro **Adragna**, Mario **Biondi**, Sergio **Cammariere**, Gino **Da Vinci**, Placido **Domingo jr**, Sivan **Goldman**, Souad **Massi**, Claudia **Megrè**, **Mujeres Creando**, Maria **Nazionale**, Viviana **Novembre**, **Osanna**, Alceu **Valença**, Anita **Vitale**.

Logo della XXIII edizione

▪2018 - XXIII edizione

Teatro Mediterraneo della Mostra D'Oltremare - Napoli

Amara, Roberta **Andreozzi**, **Anggun**, Stefano **Artiaco**, Sal **Da Vinci**, **Dan**, **Maldestro**, Dorothy **Manzo**, Ciccio **Merolla**, Simona **Molinari**, Lina **Sastri**, Valerio **Scanu**, James **Senese**, Ana Sofia **Varela**, Mario **Venuti**.

Logo della XXIV edizione

▪2019 – XXIV edizione

Teatro Mediterraneo della Mostra D'Oltremare - Napoli

Angela **Addezio**, Giovanni **Caccamo**, Marco **Carta**, Rita **Ciccarelli** & **Flowin'Gospel**, Francesco **Da Vinci**, Enzo **Gragnaniello**, Djarah **Kan**, **La Zero**, **Le Voci del 48**, Alessandro **Macario**, Tony **Maiello**, **Maldestro**, **Nuova Compagnia di Canto Popolare**, Alessandra Sonia **Romano**, Antonella **Ruggiero**, Anbeta **Toromani**.

2019 - 24.ma edizione

3.3 Una sinfonia popolare

Il Concerto dell'Epifania è anche espressione del popolo, dei cambiamenti repentini della vita d'oggi, dell'uguaglianza, delle lotte alle discriminazioni, della difficoltà, della povertà, della energia del mondo, delle musiche e delle sinfonie popolari.

A tal proposito credo che la lettera di presentazione scritta da Giuseppe Reale per l'edizione del Concerto del 2016 sia quanto più riassuntiva ed esaustiva per esprimere il perché il Concerto dell'Epifania sia una sinfonia popolare: il testo si intitola "*Sinfonia per la nostra Terra*": «Alla XXI edizione del Concerto dell'Epifania, al di là di ogni possibile legittima valutazione, resta viva la passione per la musica che ha ispirato e promosso la storia di un progetto culturale, che ha attraversato ormai più di venti anni di sensibilità artistiche e geografiche, divenendo un evento atteso per molti; eppure tutto questo ha avuto inizio e continua a muovere energie ed organizzazioni per il solo desiderio di poter raccontare i cambiamenti e le sfide di un mondo complesso e in rapida trasformazione, volendo essere comprensibili ai più - come ci richiede il mezzo televisivo - ma mai banali, trasversali ma mai inutilmente irenici, laici eppure mossi da desiderio religioso. Anche il tema scelto per questa edizione, mentre tutto sembra essere contagiato dal senso di una diffusa criticità, vuole, in realtà, riportare ad alcune evidenze essenziali, ad una comune planetaria appartenenza, ad un necessario radicamento, che travalica differenze e divisioni: siamo tutti fatti di terra! Come ci ricorda il racconto ebraico sul principio della creazione, Adamo è uomo fatto di argilla, più che a ricordarne la fragilità - come potrebbe sembrare - a testimoniare, invece, una comune origine e un destino globale. Rispetto a tutte le rimarcate differenze della vorticosa globalizzazione, questa evidenza di terra diviene la base di ogni possibile riflessione ed il punto di partenza di qualsiasi profilo etico: non vi è nient'altro di così stringente, evidente e comune che ci possa riguardare tutti! L'ormai diffusa sensibilità

ambientale - consapevoli, come siamo, che questo è solo un aspetto del problema - ha lodevolmente coniato e diffuso un termine, che ben racchiude questa sottolineatura essenziale per noi e le prossime generazioni: ci invita a riflettere sulla sostenibilità, volendo tracciare bilanci sul futuro del nostro presente. Insieme a questo esercizio di responsabilità etica per le generazioni che verranno, questa crescente coscienza collettiva richiede il superamento di logiche di esclusive appartenenze e ci fa radicare in un territorio comune, più profondo e vitale, che viene prima dei nostri profili sociali ed individuali. Prima di noi, la cultura occidentale, divenuta cristiana, coniò con intelligenza un paradigma sopravvissuto per secoli e che, ancora oggi, seppure nella consapevolezza dei rischi discriminanti insiti, offre la prospettiva dell'essere e del vivere secondo natura come luogo di misura comune. La necessità di superare l'imbuto di una categoria divenuta ideologicamente livellante, più che attenta a meravigliarsi per la diversità che arricchisce l'esplosione del miracolo della vita, non azzera il bisogno di trovare criteri e linguaggi per dirci e sentirci uguali, per superare almeno potenzialmente la logica delle frontiere o almeno avvertirle con disagio come una tappa per ora obbligata, ma non obbligante, del cammino di crescita dei popoli sulla terra. Le donne e gli uomini in cammino per chilometri sono l'aspetto essenziale di una sostenibilità terrena, che come l'acqua, l'aria, il cibo sono parte di una domanda di sopravvivenza che pone in crisi la famelica ansia di una proprietà divenuta solo privata, incapace di porsi limiti e di sapersi misurare con la richiesta di equità. E se tutto questo potrà sembrare, in fondo, troppo lontano dal nostro fabbisogno quotidiano, non sarà necessario solo stupirci, di tanto in tanto, per corpi di bimbi ormai inanimi venuti a morire sulle coste del bel mare Mediterraneo, o provare sorpresa per popoli in cammino che si assiepano ai nostri confini spinati o alle mura divenute invalicabili e nuovamente divisorie; basterà meravigliarsi e guardarsi nell'incerto ed indistinguibile balbettio di un neo-nato, di un nostro figlio o di un nostro nipote, per ritrovare una domanda di futuro e di protezione, che non sarà mai alla fine corrisposta dal solo contagio delle paure personali e collettive, ma unicamente

dalla coscienza di saperci fatti di terra e di vivere all'altezza di questa misura unicamente umana.» [43]

[43] http://www.oltreilchiostro.org/pdf/musicale/Epifania_2016.pdf [18/12/2019]

Capitolo 4

Appendice Multimediale

4.1: Intervista video ad Enzo Avitabile

In questo primo segmento dell'appendice multimediale di questa tesi si trova l'intera intervista girata dal mio amico Claudio Vitiello al maestro Enzo Avitabile. Il girato è stato poi editato da me successivamente. Tutto il materiale lo si può trovare anche scritto nel capitolo 2.4.

4.2: Racconto in video delle ventiquattro edizioni del Concerto dell'Epifania.

Raccolta di numerosi celebri momenti in video delle 24 edizioni del Concerto dell'Epifania. Le performance più significative e importanti di quest'evento televisivo che ha quasi raggiunto le 25 primavere.

4.3: Riassunto audiovisivo della durata di 3 minuti che racconta l'intervista ad Enzo Avitabile e le performance più significative del Concerto dell'Epifania dalla 14.ima alla 24.ima edizione.

Sunto in 3 minuti dell'intervista al maestro Avitabile e highlights delle performance musicali di artisti provenienti da tutto il mondo nel periodo in cui io e Francesco Sorrentino abbiamo diretto artisticamente il Concerto dell'Epifania, ovvero dal 2009 al 2019.

Conclusioni

In questa tesi ho cercato di dimostrare mediante il capitolo dedicato alla sociologia della musica e poi ai seguenti riguardanti la World Music e il Concerto dell'Epifania, che la musica è linguaggio, oltre che ovviamente mezzo di aggregazione sociale e di intrattenimento. La musica è da considerarsi strumento trasversale utile all'espansione e arricchimento culturale, all'educazione dei popoli e alla connessione di essi.

Tracciando una linea immaginaria tra i tre capitoli discussi, possiamo scorgere in essi un comune denominatore: l'universalità. La musica è senza ombra di dubbio un linguaggio universale che, grazie alla modernità, riesce a unire i popoli della terra.

La mia esperienza da vice direttore artistico e produttore riportata nel capitolo de "Il Concerto dell'Epifania", riassume a pieno tutto ciò che si è esplicato antecedentemente.

Se posso permettermi, vorrei aggiungere una piccola nota autobiografica che a mio parere è molto significativa.

Perché ho scelto di discutere una tesi che ha come argomento centrale la musica? Beh, la risposta la si può trovare nella mia famiglia, nella mia vita. Ho avuto la fortuna di nascere in una famiglia in cui la musica è stata, ed è ancora, tassello centrale e colonna portante delle vecchie e nuove generazioni. Mio nonno, Mario Da Vinci, è stato un famoso attore e cantante classico napoletano. Mio zio, Sal Da Vinci, è un famoso cantante pop/melodico e attore teatrale, tuttora in attività. Mio cugino, Francesco Da Vinci, ha intrapreso da qualche anno la carriera da cantante seguendo però musicalità più moderne e futuristiche (rap, r&b, pop). Infine vi è mio padre, il quale, anche non essendo mai stato cantante, ha posto la musica al centro della sua vita

dopo la carriera da calciatore. È infatti da una quindicina di anni organizzatore, ideatore e direttore artistico di numerose manifestazioni musicali regionali e nazionali.

Detto ciò, credo che questo melting pot di musicalità, questo stare a stretto contatto col mondo della musica sin dalla nascita, mi abbia sicuramente trasmesso un imprinting che mi ha in seguito stimolato nella ricerca e nello studio della musica in tutte le sue sfaccettature. La voglia, l'ispirazione e la passione che ho per questo mondo è sicuramente dipeso anche da quest'aspetto. Questa tesi ne è l'esempio lampante.

In conclusione, mi auspico che le ricerche, i contenuti e il materiale che si trovano in questa tesi, possano essere fonte di nuove conoscenze e arricchimento per chiunque la legga in futuro.

BIBLIOGRAFIA

• BALL P., *The Music Instinct. How music works and why we can't do without it*, London, The Bodley Head, 2010

• BOHLMAN P., *World Music. Una breve introduzione*, EDT, Torino, ed. 2006

• CHAMBERS L., *Paesaggi migratori : cultura e identità nell'epoca postcoloniale*, Costa & Nolan, Genova, 1996

• FABBRI F., *L'ascolto tabù, Le musiche nello scontro globale*, il Saggiatore, Milano, 2005

• PAVÃO DOS SANTOS V., BUFFA C. (Traduttore), *Amália Rodrigues. Una biografia, Cavallo di Ferro, Roma, 2006*

• RUI VIEIRA N., *Il fado. Storia e cultura della canzone portoghese*, Donzelli Editore, Roma, 2006

• SAVONARDO L., *Sociologia della Musica*, De Agostini Scuola, Novara, 2010

• WEBER M, a cura di FELICI C., *Sociologia della musica*, il Saggiatore, Milano, 2017

SITOGRAFIA

• AVITABILE E., http://www.enzoavitabile.it, [Accesso ultimo del 29/09/2018]

• *Best World Music Albums of All Time - 8 Lists Combined*, in https://rateyourmusic.com/list/erikfish/best_world_music_albums_of_all_time___8_lists_combined/ [Accesso ultimo del 20/11/2018]

• FERRARI C., *Amália, il fado, 2018* http://www.patriaindipendente.it/terza-pagina/pentagramma/amalia-il-fado/ [Accesso ultimo del 15/09/2018]

• FRENDA V., Lisbona e Napoli: l'incontro tra due città di mare attraverso la musica, 2014, in https://sosteniamopereira.org/2014/05/16/lisbona-e-napoli-lincontro-tra-due-citta-di-mare-attraverso-la-musica/, [Accesso ultimo del 15/09/2018]

• GUAITAMACCHI G. e FRANCHI I., *100 dischi ideali per capire la world music*, 2014, in http://www.jamtv.it/libri/100-dischi-ideali-capire-la-world-music#.W7FuUWgzaUk, [Accesso ultimo del 30/09/2018]

• *"Il Concerto dell'Epifania"* in http://www.oltreilchiostro.org/index.php?option=com_content&view=section&layout=blog&id=9&Itemid=783&lang=it [Accesso ultimo del 15/11/2018]

• "*Il fado"* in https://www.scoprilisbona.com/fado [Accesso ultimo del 15/09/2018]

• MAINO G., in *Gia.Mai*, 2014 in https://www.giamai.com/2014/03/01/world-music-cosa-significa, [Accesso ultimo del 30/07/2018]

• MORETTI C., *I canti naviganti tra Napoli e il Fado*, 2010, in https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/06/26/canti-naviganti-tra-napoli-il-fado.html, [Accesso ultimo del 17/09/2018]

• *Musica e società* in http://www3.unisi.it/ricerca/prog/musica/sapere/mus_soc.htm [Accesso ultimo del 29/09/2018]

• *Napolit'amo Blog – La canzone classica napoleta*na in http://www.napolitamo.it/napolitamo-toledo/index.php/it/blog/13-cultura/43-la-canzone-classica-napoletana [Accesso ultimo del 25/09/2018]

• NEGROTTI M., *Sociologia della musica - A proposito di The Music Instinct di Philip Ball*, in https://journals.openedition.org/qds/688?lang=en [Accesso ultimo del 22/10/2018]

• PERNA E., *Il globale e il locale nella world music* in https://library.weschool.com/lezione/il-globale-e-il-locale-nella-world-music-20688.html, [Accesso ultimo del 05/09/2018]

• SERAFINELLI G., *Il giro del mondo in una compilation: la World Music*, 2013, in https://www.staimusic.com/it/generi/world-music_100.html, [Accesso ultimo del 04/09/2018]

• Voce "world music" in Treccani, 2013, in http://www.treccani.it/enciclopedia/world-music_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/, [Accesso ultimo del 05/07/2018]