

## INTRECCI MUSICALI TRA GLOBALE E LOCALE (prima parte)

*Cambiamenti, tradizioni, world music e altro.*

Maurizio Disoteo

Da qualche anno, tra gli addetti ai lavori come tra gli appassionati, si parla molto di musiche “meticce”. In effetti, la vasta produzione di concerti e di dischi riferibili genericamente alla *world music*, mette sotto gli occhi di tutti, con straordinaria evidenza, processi di incontro e di ibridazione tra musiche provenienti da paesi e tradizioni diverse. In alcuni casi, tali incontri sono dettati dall’interesse dei musicisti a sperimentarsi in nuovi territori, in altri, purtroppo, appare palese la spinta commerciale delle grandi case discografiche, ma in ogni caso tali fenomeni sono sempre più largamente diffusi.

Tuttavia, da un altro punto di vista, non sfugge agli osservatori più attenti il fatto che nella produzione discografica world esiste, negli ultimi anni, anche una tendenza diversa, che consiste nella riproposizione di musiche etniche con un riferimento chiaro a concetti come quelli di “tradizionale” e di “autentico”. Questo secondo fenomeno è quello che ha fatto di diversi cantanti e musicisti “tradizionali”, conosciuti precedentemente solo all’interno della loro comunità, delle star internazionali della world music, con relative tournée e incisione di dischi. A questa seconda tendenza si può riferire, per esempio, il successo internazionale dei *Tenores* di Bitti, che fanno parte certamente di una storia musicale importante, ma sino a qualche tempo fa limitata alla Sardegna e, dal punto di vista discografico, a una produzione specialistica. In questo caso, evidentemente, il criterio di apprezzamento non è quello della novità che nasce dall’incontro e dall’ibridazione, ma quello della riscoperta di una tradizione locale. Come vedremo, questi due processi, vale a dire l’esaltazione del carattere “mondialista” della musica e la riproposizione delle tradizioni locali sono due aspetti di uno stesso fenomeno ed entrambe possono contenere o provocare equivoci e malintesi.

### **A proposito di musiche “meticce”**

Il forte accento posto sull’ibridazione e sulla mescolanza, per quanto riguarda la produzione musicale degli ultimi decenni, può generare un malinteso fondamentale che è quello di far credere che tali fenomeni interculturali siano limitati solo alla storia recente. In realtà, fenomeni di scambio tra le culture musicali sono sempre avvenuti e, a mio avviso, è impossibile postulare l’esistenza di una cultura musicale che possa definirsi veramente incontaminata. Certamente, nel mondo di oggi, la quantità e la rapidità dell’informazione favoriscono enormemente processi di ibridazione culturale, ma questo non deve far credere che essi non siano sempre esistiti.

Ciò che rende diversi, oggi, i fenomeni di meticcio culturale è la loro rapidità: ciò che un tempo si realizzava nell’arco di più generazioni può risolversi oggi in tempi molto più rapidi e chiaramente percepibili nell’arco della nostra esistenza. In alcuni casi credo che si possa immaginare che è proprio la percezione della rapidità dei cambiamenti culturali che provoca insicurezza, incertezza, paura di perdita dell’identità e che causa arroccamenti e talvolta comportamenti intolleranti.

E’ quasi banale, per fornire degli esempi di ibridazioni musicali, citare la civiltà musicale afroamericana o le culture caraibiche o infine prodotti come il flamenco. Meno scontato è invece avventurarsi sul terreno della cosiddetta musica colta europea. Non sono pochi, ancora oggi, i musicologi che ignorano o sottovalutano il fatto che anche il repertorio colto europeo ha ricevuto contributi da altre culture musicali anche in tempi lontani. Per esempio si pensi al repertorio liutistico rinascimentale che nacque da uno strumento importato in Europa dagli arabi, alle danze come la ciaccona e la sarabanda, giunte nel nostro continente sui vascelli negrieri e coloniali ed entrati a far parte delle suite barocche.

Per trovare un esempio più vicino a noi dal punto di vista temporale, si può considerare come, nella manualistica storica, sia stato considerato l'abbandono del sistema tonale nei primi anni del novecento. In genere, questo processo viene descritto come un processo endogeno, un allargarsi progressivo dell'utilizzo delle dissonanze, l'impiego di tonalità diverse in uno stesso brano ecc. Poca attenzione viene data, invece al fatto che proprio in quel periodo si intensificarono i contatti e aumentò l'interesse verso le culture non europee e in diversi casi ciò coinvolse anche la musica; non si può quindi trascurare l'influenza che questo fatto esercitò indubbiamente non solo sulla sensibilità e la visione del mondo, ma anche sul modo di concepire e comporre la musica degli autori europei. A questo esempio se ne potrebbero aggiungere altri, ma un dato evidente è che se ormai l'idea che nelle culture di tradizione orale (tra cui anche il mondo *popular*) sia sempre meno opportuno erigere barriere rigide tra culture locali, stili, pratiche e generi, molto meno si accetta che tali processi abbiano riguardato anche la musica colta europea. Più in generale, nella mentalità occidentale è quasi normale ammettere che le culture postcoloniali e del terzo mondo siano esposte a continui processi di meticciato, mentre è molto meno accettato che anche le culture europee si siano determinate in base a tali processi.

Questo è evidentemente anche un riflesso delle classificazioni disciplinari stabilite in campo accademico: la musicologia come studio della nostra tradizione scritta, l'etnomusicologia come ricerca sulle culture "altre", infine il folklore come categoria relativa alla nostra tradizione orale. Allo stabilirsi di queste compartimentazioni hanno storicamente contribuito varie ragioni, tra cui non ultima probabilmente, la necessità, per la cultura europea, di crearsi un altro o meglio degli altri anche per definire se stessa all'interno di relazioni di potere con le altre culture, in buona parte marginalizzate e svalorizzate, come viene affermato oggi, per esempio, da talune analisi che si riferiscono agli studi cosiddetti postcoloniali (Born e Hesmondhalgh, 2000).

E' comunque evidente che tali distinzioni hanno contribuito non poco alla costruzione di un'immagine classificatoria e dissettoria delle culture e del mondo dal punto di vista musicale.

Queste distinzioni disciplinari hanno confini che diventano sempre più sfumati e incerti, anche perché è l'oggetto di studio, vale a dire la musica, è sempre meno facile da classificare all'interno di generi, stili e repertori e prende parte pienamente alle caratteristiche di una società che può essere studiata solo facendo riferimento alla sua complessità, quindi con prospettive e metodi interdisciplinari.

L'eccessiva insistenza sul carattere "meticcio" della produzione musicale d'oggi, processo che invece ha attraversato tutta la storia della musica, può inoltre provocare un ulteriore equivoco, vale a dire alimentare la credenza che possano esistere culture che invece godono di uno statuto di autenticità, o che almeno lo sono state sino a non molti anni fa.

Non è un caso, come ho segnalato all'inizio di questo articolo che nella world music, a fianco di una produzione internazionale si affermi anche una tendenza alla riproposizione di tradizioni specifiche. Beninteso, il fatto che si propongano a un pubblico internazionale delle culture musicali locali non è di per se negativo; il problema sorge nel momento in cui queste culture vengono presentate come prodotti culturali "autentici" da tenere al riparo dalle contaminazioni e, spesso, visti al di fuori del normale fluire e dai processi trasformativi a cui tutte le culture sono sottoposte.

Il risultato di tali operazioni, a volte, finisce con creare dei veri paradossi per cui ciò che viene presentato come autentico è in realtà un'immagine costruita di tipo conservativo conservativa.

Leggevo tempo fa un'intervista a un giovane dogon che si trovava in una tournée con un gruppo di danzatori del suo paese. Questo giovane raccontava che, quando compie, nel suo villaggio le danze in memoria del padre, lo fa calzando scarpe da tennis e con l'orologio al polso. Quando invece fa le stesse danze in uno spettacolo destinato al pubblico europeo, si toglie scarpe e orologio perché tale pubblico non piace che si danzi indossando oggetti moderni. Un'inversione esemplare del rapporto autentico/inautentico.

## La tensione tra globale e locale

Certamente, il malinteso senso di salvaguardia delle culture locali o marginali, che ne vorrebbe fare dei reperti museali, sempre uguali a se stessi e, in definitiva, collocandoli fuori dalla storia e dal tempo, viene in buona parte da un approccio di carattere esotizzante a tali culture. Non è un caso che talvolta si legga che le cosiddette musiche tradizionali “perderebbero” qualcosa quando al loro interno si inseriscono nuove sonorità e nuovi strumenti che le snaturerebbero.

Tuttavia, esistono anche altre motivazioni, certamente più nobili ma non meno discutibili, alla base dell’idea “conservativa” delle culture musicali locali. Mi riferisco a coloro che, constatando il dominio economico dell’Occidente e degli USA in particolare, pensano che essi si traduca immediatamente anche in dominazione culturale. Per questo, le culture tradizionali locali sarebbero da difendere e salvaguardare dall’aggressione culturale dell’occidente. Secondo questa posizione l’introduzione nelle musiche dei diversi paesi di elementi di derivazione occidentale sarebbe quindi esito soltanto di operazioni imperialiste e di penetrazione commerciale. Da questa posizione discende, naturalmente, la necessità di “conservare” le tradizioni che si stanno perdendo. E’ evidente che il dominio economico ha degli esiti anche sulle modalità d’incontro tra le culture, che si presentano, nel mondo attuale come particolarmente asimmetriche e squilibrate nei rapporti di forza. Tuttavia, questa situazione non deve farci perdere di vista che non tutte le trasformazioni delle diverse tradizioni musicali sono dovute all’impatto devastante della cultura occidentale sulle altre. Tutto ciò, evidentemente, finisce con il presupporre che i popoli che fanno parte di tali culture siano completamente passivi e non, invece, portatori di una storia culturale e soggetti attivi della trasformazione della propria cultura.

Intendo dire che il processo di entrata nelle diverse culture di elementi della musica occidentale deve essere valutato anche nella dimensione di appropriazione e riappropriazione attiva di elementi culturali e non solo dal punto di vista di un’imposizione imperialista. Ciò non significa evidentemente ignorare che anche tra le culture esistono rapporti di forza e di egemonia, ma dare il giusto rilievo anche alle situazioni in cui i processi prevalenti sono l’appropriazione o la riappropriazione.

Questi ultimi processi sono necessari affinché una cultura possa rinnovarsi e parlare ancora alla sensibilità contemporanea. La preservazione pura delle tradizioni musicali è in qualche modo, già l’annuncio di una sconfitta; una cultura musicale che non si rinnova, che non integra in sé elementi di altre culture, che si ripropone sempre uguale diventa un oggetto collezionistico, che non ha più uno spazio nel vivo della società. Come invece ha fatto notare Nestor García Canclini, il problema è oggi quello di de-collezionare il folklore (Canclini, 1990).

Infine, può essere utile al nostro procedere rilevare che la situazione che si può rilevare osservando “ il traffico delle culture” non può rispondere all’immagine di un centro che decide e una periferia che obbedisce: le cose sono assai più complesse e senz’altro è bene oggi pensare in termini più articolati e dialettici (Fabiotti, Malighetti, Matera, 2000).

Un altro dato che non si deve dimenticare, inoltre è che, come abbiamo sostenuto, anche la cultura occidentale è stata coinvolta in processi di ibridazione e di meticciato. In più di un caso quindi, si può parlare propriamente di ri-appropriazione di componenti originali poi passate nella musica dell’Occidente (segnatamente per diversi elementi di origine africana). Non rimarcare questo dato significa ignorare quanto la musica occidentale sia debitrice di contributi diversi ricevuti da altre culture.

Si rende così evidente che la situazione non può essere semplicisticamente descritta nei termini di una cultura globale che omologa e che distrugge le specificità delle culture locali; giova tra l’altro anche ricordare che una precisa descrizione di quale sia la cultura musicale “globale” deve ancora essere fatta. In ogni caso, le culture locali, sembrano avere ancora molto da dire e da proporre, e probabilmente il rapporto tra locale e globale deve essere concepito non solo nei suoi termini oppositivi ma anche, in modo più sfumato, studiandone le complementarità.

Probabilmente ha ragione Ramon Pelinsky quando sostiene che le tradizioni locali tendono a ricollocarsi dialetticamente rispetto alla globalizzazione sia lasciandosi appropriare dal pop globale, come per esempio nella world music, ma anche appropriandosi di quest'ultimo per trasformarlo in tradizione locale (Pelinsky, 2000).

Esiste quindi oggi una tensione dialettica tra globale e locale, così come tra egemonia culturale e rinnovamento delle tradizioni locali, che può comportare processi di segno e natura diversi.

Per esempio, è certo che l'enorme aumento degli scambi informativi a livello planetario porta a far conoscere maggiormente i popoli tra loro. Questo non significa affatto che tali scambi avvengano su un piano di parità: la televisione e anche la tanto decantata internet in realtà consolidano delle posizioni di potere. Il "villaggio globale" di Marshall McLuhan è un mito, in quanto non è affatto vero che tutti possono comunicare con tutti. Io posso scrivere questo articolo sul mio computer e potrò inviarlo al direttore di 4 e 40 appena terminato perché dispongo di una connessione internet affidabile e di una linea telefonica dove le cadute di linea sono rare (oltre che, ovviamente, di una rete di erogazione elettrica costante) Ben altra sarebbe la situazione se vivessi in un paese africano dove l'elettricità c'è e non c'è, le connessioni sono precarie e le cadute di linea telefonica frequenti. Certamente questa situazione ha i suoi effetti negativi sul piano dell'informazione (e purtroppo della propaganda) politica e sulla situazione economica, ma pone problemi particolari dal punto di vista culturale e musicale. Tuttavia, è pur vero, come abbiamo detto, che nel complesso l'attuale situazione favorisce la conoscenza tra le culture, anche se in forme contraddittorie.

### **Nuove modalità di incontro tra le culture.**

L'enorme sviluppo dei flussi migratori pone il confronto tra le culture in una prospettiva nuova. Un tempo i territori corrispondevano, in gran parte a delle identità culturali (e quindi musicali). Oggi si assiste a una situazione diversa: almeno nelle grandi metropoli occidentali, ma in qualche caso anche dei paesi arabi o asiatici, la popolazione si configura sempre più come multiculturale. In alcune città europee, per esempio, la popolazione non nativa oltrepassa il terzo degli abitanti. Tutto ciò, evidentemente, configura in modo diverso il rapporto tra culture e identità.

Infatti, il rapporto tra le culture può essere vissuto oggi anche in forme più individuali e personali da persone che convivono nello stesso territorio. Del resto, ogni cultura non è un fatto astratto, che passa alto sopra la vita delle persone, ma esiste, si trasforma e vive nella testa e sulle gambe degli uomini e delle donne che ad essa fanno riferimento. Questo non significa assumere una prospettiva minimale e frammentata, in cui rimangono solo degli individui, ma piuttosto rendersi conto che esiste un circolo tra le radici (termine su cui torneremo in seguito), i riferimenti identitari a una cultura d'origine e il modo in cui quotidianamente tale cultura è vissuta. Non è più scontato, oggi, che ciascuno di noi viva una situazione in cui i valori storici della propria identità culturale sono condivisi da tutti e probabilmente questa data diventerà sempre più rilevante in un futuro abbastanza prossimo. Tutto ciò provoca, evidentemente molti cambiamenti a livello identitario e nel rapporto tra le culture, e non è detto che la situazione globale che aumenta enormemente i contatti tra le culture ne faciliti automaticamente la comprensione reciproca. Al contrario, sono sotto gli occhi di tutti le tensioni, l'esplosione di particolarismi e localismi che sembrerebbero inimmaginabili nel mondo d'oggi.

Rispetto a quest'ultimo fatto, è necessario riconsiderare brevemente come, in particolare l'Europa, è stata acculturata dal terzo mondo. Le lotte anticoloniali hanno abituato l'Europa e più in generale l'Occidente a un nuovo confronto con il mondo "altro". Non più la costruzione esotica, nemmeno la costruzione di "altri" che potevano servire a definire la nostra stessa identità, bensì l'esistere concreto di popoli responsabili del loro destino da cui si sono attinti valori, comportamenti e talvolta abitudini. Nel primo dopoguerra, la non violenza è entrata tra le ideologie e pratiche europee e americane in seguito alla lotta anticoloniale indiana. Più avanti, sono stati altri fatti e ideologie ad avere influenza, come la Cuba di Castro, Il Vietnam. Tutti fatti che hanno provocato un'entrata di idee, pratiche e costumi dei paesi ex - coloniali in Occidente (Lanternari, 1974).

Passato il momento politico degli anni sessanta e dei primi settanta, l'interesse per i paesi del terzo mondo si è tramutato in un interesse più specificamente culturale: letteratura, musica, arte. Un interesse in alcuni casi profondo e vissuto, in altri più superficiale ed esotico, ma indiscutibilmente presente, che ha fatto entrare nelle case e talvolta nelle scuole la letteratura, l'arte e la musica di tali paesi. .

Nel frattempo, tuttavia, i flussi migratori da quei paesi sono rapidamente aumentati. L'Occidente (e l'Europa in particolare) ha dovuto fare i conti non più solo con la musica e la letteratura dei paesi del terzo mondo ma anche con la massa dei migranti, con le loro abitudini, bisogni, domande. E le cose si sono complicate, particolarmente in un paese come l'Italia che nel giro di qualche decennio si è trovata a trasformarsi da terra d'emigrazione a terra d'immigrazione.

Forse tutto questo spiega certi fenomeni musicali di cui stiamo discutendo, come per esempio l'attenzione verso repertori di altre culture, ma anche la voglia di averne un'immagine lontana, fissa nel tempo, in qualche modo distanziata da noi. L'africano è più "autentico" se balla senza scarpe e magari se non usa le apparecchiature elettroniche prodotte dall'Occidente. Sicuramente l'esotismo ha il suo ruolo nel determinare tali situazioni, ma non è l'unico fenomeno determinante. Sembra che a volte il pubblico occidentale tema di scoprire che l'Africa e l'Asia non sono più concetti e culture lontane e distanti, ma che degli africani e degli asiatici abitano realmente nella loro via. Aggiungiamo, che la musica africana e asiatica abitano nella nostra via e comincino a mescolarsi realmente con la nostra trasformandola profondamente. Cosa già accaduta molte volte, come abbiamo visto, ma in termini che definirei anche corporalmente molto meno percepibili nell'ambito del tempo della vita umana.

E' evidente che la musica, forte elemento dell'identità individuale e collettiva di ciascuno, entra pienamente nel gioco. Così, a fare da contraltare ai prodotti "globali" si assiste a volte alla riproposizione dei prodotti discutibilmente "autentici" di cui abbiamo accennato.

Facendo riferimento a questi processi, è il caso di volgersi anche a quanto accade nel mondo della musica folclorica europea.

Infatti, tale fenomeno riguarda significativamente anche questo ambito, con proposte musicali e discografiche che si propongono poco realistici ritorni ai valori musicali di diverse tradizioni, vicine all'ascoltatore potenziale, che sarebbero in via di sparizione. Non appare un caso che talvolta, tali repertori folclorici entrino all'interno di strumentalizzazioni storico politiche di carattere localistico, alla malintesa ricerca di "radici culturali" che andrebbero perdendosi. Tutto ciò, molto spesso, anche in opposizione con le intenzioni dei musicisti che propongono tali operazioni.

La metafora delle "radici" è bella se la si usa davvero sino in fondo e in modo conseguente. Le radici stanno nel terreno e vi ancorano l'albero, che senza di esse non può vivere. Ma le radici hanno senso solo se esistono un tronco e delle foglie che si nutrono del sole, dell'aria e dell'ambiente in cui vivono. E che modifica il suo aspetto proprio in ragione dell'ambiente in cui vive. Delle radici senza albero non servono a nulla: seccano e diventano inutili. Le radici hanno senso solo se permettono la vita e con esse, il cambiamento. Lasciando la metafora prima che diventi stucchevole, e riferendoci alla vita umana, è evidente che conoscere, attraverso la memoria collettiva, la storia della propria cultura è un presupposto per affrontare l'incontro interculturale, per essere disposti ad aprirsi senza paura di perdere nulla della propria identità, che naturalmente, in tale incontro, si trasforma. Questo perché conoscere la storia della propria cultura significa essere coscienti delle sue trasformazioni e del fatto che essa è già esito di infiniti contatti e ibridazioni. Purtroppo, anche l'antropologia e l'etnomusicologia hanno contribuito a volte a creare degli equivoci, tendendo a fissare le culture in descrizioni statiche, che non davano conto dei continui flussi tra di esse. Ancor più, come avremo modo di discutere nel prossimo articolo, queste discipline hanno troppo spesso trascurato gli elementi comuni e indistinti tra le culture, la trasversalità delle pratiche e il fatto che esse nascono dal loro continuo incrociarsi. Il concetto di "autentico" è quindi da rimandare all'infinito nel corso della storia.

## **Contesti, percezione sé e ricollocazioni di significato.**

Un problema importante, che può presentare delle interessanti implicazioni di ricerca, riguarda le situazioni che si verificano dal momento in cui musiche tradizionali, a volte implicate in rituali complessi, sono proposte in forma di concerto o di prodotto discografico a un pubblico vasto che non appartiene alla cultura di provenienza di tali musiche.

Parecchi anni fa, andai al primo concerto italiano di una allora nascente stella della cosiddetta *world music*: Nusrat Fateh Ali Khan. Ricordo lo sconcerto del pubblico quando il musicista pakistano annunciò che avrebbe eseguito quattro “canzoni”; il biglietto era davvero troppo caro per un concerto che si annunciava di pochi minuti. In realtà, ognuna delle canzoni del repertorio di Nusrat Fateh Ali Khan durava circa mezz’ora, ma il concerto fu ulteriormente prolungato dalla presenza, in sala, di numerosi pakistani, che a varie riprese, si alzarono dalla loro poltrona per andare a lanciare del denaro all’indirizzo dei musicisti. Un comportamento, quest’ultimo, poco compreso dagli spettatori italiani, ma assolutamente normale nel contesto d’origine del *qawwali*, da cui provenivano i musicisti e che era ben noto ai pakistani presenti in sala. Il *qawwali*, pratica religiosa musulmana diffusa in Pakistan e in alcuni stati dell’India settentrionale, è una situazione fortemente performativa, in cui il pubblico interagisce con i musicisti e soprattutto con il cantante, dimostrando il suo apprezzamento per certe frasi ed espressioni con delle offerte in denaro. La risposta a tali offerte, da parte del cantante, può essere la ripetizione delle frasi che hanno provocato l’offerta, un loro arricchimento testuale o musicale, l’introduzione di una loro variante. Proprio per questo, il concerto a cui assistetti, si prolungò a causa dell’atteggiamento entusiasta dei pakistani presenti in sala e dell’interazione che si creò con i musicisti. E’ evidente che in quella situazione esistevano almeno tre differenti soggetti che interagivano tra loro e che contribuivano a definire il senso della situazione: i musicisti sul palco, il pubblico italiano e quello pakistano.

E’ noto che ogni prodotto culturale, trasferito fuori dal suo contesto culturale, cambia il suo significato; tuttavia nell’esempio che ho proposto la situazione si presenta come particolarmente difficile da interpretare. Infatti, rispetto alla situazione originale in cui si pratica il *qawwali*, che è caratterizzata dalla presenza di musicisti e pubblico che condividono una storia comune e una serie di concezioni religiose e sociali, la presenza di un pubblico che concepisce l’evento sostanzialmente come *concerto*, influisce anche sulla concezione che i musicisti hanno di se stessi e della propria musica, e inevitabilmente finisce con l’influire sul risultato musicale della performance e sui futuri eventi a cui tali musicisti parteciperanno.

Nel caso del *qawwali*, poi, i musicisti appartengono comunque a una tradizione “professionalizzata”, fatto non sempre vero per altre situazioni. Mi riferisco per esempio alle rappresentazioni concertistiche della musica dei monaci buddisti, per i quali la è musica essenzialmente una via alla preghiera e all’elevazione spirituale che non prevede, in origine, un pubblico.

E’ quindi legittimo interrogarsi sulla modificazione della percezione della propria identità e della propria musica che viene provocata dalla richiesta di esibizioni pubbliche concertistiche.

Ciò detto, non sono state poche, in passato, le critiche alla proposizione “decontestualizzata” di prodotti musicali che hanno, nel loro contesto d’origine, significati più complessi di quelli di una semplice esibizione concertistica. Tra l’altro, molto spesso, in tali occasioni il pubblico viene informato scarsamente o per nulla dei significati delle musiche proposte che sono legati alla cultura di provenienza. Si tratta, evidentemente, di una questione molto delicata che concerne il rispetto di valori e di tradizioni di grande significato e rilievo. Probabilmente non esiste, a questi problemi, una risposta unica, ma si tratta di discutere e valutare ciascuna situazione per come essa concretamente si presenta. Una cosa è proporre dei concerti che non rispecchiano le situazioni originarie delle musiche, ma rispettando la libertà del musicista di proporre ciò che ritiene più opportuno e

adeguato, altra cosa è imporre cambiamenti e tagli introdotti arbitrariamente per rendere un disco più conforme alle attese del pubblico occidentale.

Tra l'altro, è bene ricordare che anche all'interno dell'ambito della musica europea si sono verificati dei processi di omologazione e appiattimento sulla pratica concertistica di prodotti musicali che in origine non erano destinati, o non lo erano prioritariamente, a quel fine, ma rispondevano, per esempio, a motivazioni religiose. Da un altro punto di vista, invece non si può non notare come nella musica europea delle musiche che erano nate per puro intrattenimento e per un ascolto non certo concentrato siano state elevate al rango di musiche per ascolto concertistico solo perché composte da autori che hanno un posto nella storia della musica (si pensi alle *Tafelmusik* o alla *Musica sull'Acqua* di Haendel).

### **Musiche e universo simbolico**

La questione del cambiamento di senso e di significati simbolici che subiscono delle musiche trasferite in contesti diversi da quello d'origine è quindi complessa e di non facile risoluzione. Riprendendo il discorso che abbiamo sviluppato poc'anzi sulle musiche rituali usate in concerto, è importante sapere che in alcuni casi, musicisti appartenenti a confraternite e gruppi sociali o religiosi che praticano rituali che si condensano intorno alla musica, propongono in tali occasioni la parte "concertistica" della loro attività musicale. E' il caso, per esempio, dei maestri musicisti del complesso rituale religioso-terapeutico degli *gnawa* del Marocco, che nelle occasioni in cui sono invitati in concerto, in genere propongono il repertorio di canti e danze acrobatiche che precedono la parte sacra del loro rituale principale, denominato *derbeba*. Come in molti casi quando un'attività si prospetta remunerativa, è evidente che questo può provocare un certo interesse; in Marocco molti giovani hanno intrapreso la carriera di musicisti di gruppi folk ispirati alla musica tradizionale degli *gnawa* senza per questo essere diventati (o essere ancora diventati) maestri musicisti rituali, possibilità peraltro non scontata per chi non discende da uno di essi (Chlyeh, 1999). Una situazione in parte simile si ripropone, per esempio, in Senegal, dove con l'apertura dei conservatori, accanto all'insegnamento degli strumenti europei, si colloca la didattica degli strumenti tradizionali come la *korà* o il *balafon*, un tempo riservati a musicisti appartenenti alla casta dei *griot*. L'accesso alla pratica degli strumenti musicali è libero a tutti, ma i nuovi musicisti ben sanno dell'esistenza di un sapere musicale tradizionale a cui possono accedere esclusivamente i membri della famiglia di un *griot*, che solo a loro lo trasmetterà (Magrini, 2002).

E' evidente quindi che siamo in una situazione che muta rapidamente e che mentre da un lato comporta dei cambiamenti di significato nelle pratiche musicali tradizionali, dall'altro vede la nascita di nuove figure di musicisti e, in molti casi, di nuove musiche.

Una situazione che dimostra la grande vitalità delle culture musicali locali anche in tempi di globalizzazione, anche in presenza di fenomeni di omologazione ed espropriazione, come il caso ormai classico di una nanna melanesiana modificata e fatta diventare un messaggio pubblicitario per la Coca Cola senza che coloro che l'avevano prodotta fossero nemmeno informati né, naturalmente vedessero mai un quattrino del business che su quella musica era stata messa in piedi (Disoteco, 2001).

## Bibliografia

- Amselle J.L. (1990), *Logiques métisses*, Paris, Payot, trad. it. di Marco Aime: 1999, *Logiche meticce*, Torino, Bollati Boringheri.
- Born G., Hesmondhalgh D. (2000), *Western music and its others*, Berkeley-Los Angeles, University of California press.
- Burckhardt Qureshi R. (1995), “Suono Musicale e input contestuale: un modello di performance per l’analisi musicale”, in Magrini T. (a cura di), *Uomini e Suoni*, Bologna, CLUEB.
- Chlyeh A., (1999), *Les Gnaoua du Maroc*, senza indicazione di luogo, La pensée sauvage.
- Disoteco M.(2001), *Antropologia della musica per educatori*, Milano, Guerini & associati.
- Disoteco M., Ritter B, Tasselli M.S. (2001), *Musiche, culture, identità*, Milano, Franco Angeli.
- Fabietti U., Malighetti R, Matera V. (2000), *Dal tribale al globale*, Milano, Bruno Mondadori.
- Garcia Canclini N. (1990), *Culturas híbridas*, Città del Messico, Grijalbo, trad. it di Angela Giglio: 1999 *Culture ibride*, Milano, Guerini & associati.
- Lanternari V.(1974), *Antropologia e imperialismo*, Torino, Einaudi
- Magrini T., (a cura di), (2002), *Universi sonori*, Torino, Einaudi.
- Pelinsky R.(2000), : *Invitación a la etnomusicología*,. Quince fragmentos y un tango, Madrid, Akal.
- Perna V., (2002), “Il fantasma dell’autenticità. Utilità e limiti della world music”, in *Musica Realtà*, n. 69, Novembre 2002, pagg. 55-78