

0. Figli di Annibale

Nel 1993 il gruppo napoletano Almamegretta lancia “Figli di Annibale”, un brano dedicato all’origine ibrida del popolo italiano raccontata attraverso un suono anch’esso contaminato e mediterraneo: il brano in breve si trasforma in un vero e proprio manifesto della nuova ibridità della musica leggera italiana.

In realtà fino a quel momento decine di musicisti italiani si erano già cimentati nell’incontro fra stili e linguaggi sonori diversi. Accantonando per un momento i lontani tempi dello swing, è a partire dalla seconda metà degli anni ’60 che l’incontro con la musica folk porta ad una decisa contaminazione della canzone: in questo modo canzoni e ritmi, da sempre legati alla tradizione melodica italiana, intrecciano il loro percorso con l’influenza delle musiche popolari soprattutto provenienti dal Sud d’Italia. Il lavoro di ridefinizione degli stili musicali operato da Roberto De Simone, con la Nuova Compagnia di Canto Popolare, e le sue produzioni di teatro musicale, provocano la *paradossale* conseguenza di “contaminare” le canzoni napoletane con l’innesto di elementi tipici dello stile popolare, attraverso il canto prima di tutto ma anche con tutta la strumentazione folk che entra negli arrangiamenti delle canzoni. Esempio eclatante di questa trasformazione stilistica è la celebre “Tammurriata nera”, una canzone d’ “autore”, scritta nel 1944, e non nel 1974 quando venne reinterpretata dalla NCCP, dal duo formato da E.A.Mario, gigante della canzone napoletana classica, come autore della musica, e da Edoardo Nicolardi invece responsabile del testo. La canzone nella interpretazione della NCCP prende le forme della tammurriata popolare ma, a dispetto delle sue nuove forme “folk”, di non immediato consumo, ottiene un enorme successo fino a raggiungere i primi posti della classifica discografica. E’ un fatto clamoroso per il folk, musica non costruita con logiche commerciali ma per essere consumata in modo collettivo e, soprattutto, nella dimensione dal vivo. A rendere ancor più forte l’exploit di “Tammurriata nera” avviene che il brano si trasforma nel titolo simbolo del folk-revival, il movimento culturale che, a partire dalla seconda metà degli anni ’60, aveva rilanciato la musica popolare sul piano nazionale.

Il caso “Tammurriata nera” è un esempio eclatante per comprendere come il processo di ibridazione – in questo caso fra tradizione popolare e canzone – porti ad una innovazione delle forme musicali. Una pratica che si ripeterà sempre più spesso nel corso degli anni in Italia con risultati di grande interesse, basta pensare ancora alla scena napoletana che metteva insieme progressive rock – il genere musicale di origine inglese continuamente in bilico fra rock e musica classica – con il jazz, il funk e la musica popolare, attraverso il lavoro di formazioni come Osanna, Napoli Centrale, Albero Motore.

Nello stesso periodo anche la scena romana vedeva



Oltre i margini del suono. L’ibridità fra tradizione e innovazione

Felice Liperi

crescere una serie di produzioni che univano la ricerca al cosiddetto folk “progressivo”, in modo particolare il Canzoniere del Lazio, complesso partito dalla ricerca sulla musica popolare e poi via via approdato a territori sonori più attenti all’innovazione proprio contaminando il suono folk con forme e suoni tipici del jazz, del rock, della musica sperimentale. E poi, soprattutto, gli Area che nel corso degli anni ’70, dal ’72, anno del primo album, fino al ’79, anno della scomparsa di Demetrio Stratos, voce e leader del gruppo, sono stati la formazione che ha portato alle estreme conseguenze il discorso sulla sperimentazione dei suoni proprio mettendo insieme elementi musicali anche molto diversi fra loro: il rock, la musica afro/americana e quelle popolari mediterranee ed extra europee anticipando tutto il percorso successivo della world music che emergerà solo nella seconda metà degli anni 80, cioè dieci anni dopo la morte di Stratos! Proprio il grande performer è stato uno dei pochi casi, se non l’unico, in una realtà molto provinciale come l’Italia a far convivere il pop leggero nel gruppo dei Ribelli con pindariche ricerche sul campo vocale.

I progetti degli Area e del Canzoniere del Lazio, pur con forme diverse, erano destinati ad incontrarsi, fatto che puntualmente avvenne proprio nel ’79 nel complesso/laboratorio dei Carnascialia di cui fecero parte alcuni elementi di entrambi i gruppi oltre a Mauro Pagani. Il multistrumentista nel frattempo aveva lasciato la PFM proprio per dedicarsi ad un lavoro di ricerca sul suono, lavoro che ben presto lo porterà all’incontro con Fabrizio De Andrè e poi, via via, ad una serie di progetti musicali nei quali l’elemento popolare, proprio nella sua dimensione di massima alterità, si proporrà come arricchimento e innovazione del progetto sonoro.

Rimanendo alla riflessione su questa fase attraversata dalla musica italiana, va sottolineato come le innovazioni apportate dai progetti appena citati finirono con l’incidere relativamente sulle nuove prospettive della

musica italiana perché arrivati in una fase in cui l'attenzione del pubblico di massa verso il folk e le musiche extra era in fase di calo evidente. Alla fine del decennio '70 si assiste da parte del pubblico ad un crescente disincanto nei confronti di tutta la musica di tradizione popolare e folk di pari passo alla profonda crisi dell'impegno politico giovanile e di massa al quale era profondamente legato. In particolare il progetto del primo Canzoniere del Lazio era stato vissuto come applicazione delle teorie di Gianni Bosio che teorizzava l'uso politico, "progressivo", del folk, un'idea che recuperava su un terreno diverso, quello dell'impegno politico, la funzionalità della musica popolare, elemento fondante di questo mondo culturale.

La crisi della politica spazzò via nei primi anni 80 quel progetto che avrebbe potuto valorizzare la memoria musicale della tradizione come elemento di modernizzazione e di conquista identitaria del patrimonio musicale italiano.

Al contrario si avviò un decennio – gli anni 80 – che aprì le porte ad una trasformazione completa della musica leggera italiana, sempre più provincia del pop internazionale e nel quale la musica popolare venne totalmente rimossa. Il paradosso è che questa rimozione aprì la strada ad una identità aliena per la musica italiana nella quale era assente anche l'elemento contaminante, fosse rock, jazz o musica elettronica. Si faceva largo una musica anodina e senza identità – non necessariamente di cattiva qualità ma di rara originalità – per lo più ispirata ai modelli pop inglesi e statunitensi. Per queste ragioni nel 1984 l'entrata in scena di "Creuza de ma" si rivelò un fatto "rivoluzionario" perché fece apparire le musiche mediterranee a cui si ispirava il progetto Pagani/De Andrè come elementi nuovi e sconosciuti, e il dialetto come un linguaggio tutto da riscoprire. Erano stati sufficienti 5 anni per spazzare via un'intera generazione di esperienze e progetti musicali e ora le voci, gli strumenti, i suoni dei porti e dei luoghi genovesi, tunisini, greci, i loro dialetti, arrivarono come fonti prodigiose di contaminazione e innovazione per l'asfittico panorama musicale italiano che proprio nel 1984, con l'avvento di Video Music, segnava il definitivo orientamento della musica italiana verso i modelli internazionali dominanti. Anche per lo stesso De Andrè quel lavoro si rivelò un passaggio decisivo per la sua carriera soprattutto sul piano più propriamente stilistico, non solo perché i lavori successivi "Le nuvole" e "Anime salve" contenevano e sviluppavano l'idea musicale nata con "Creuza de ma", ma perché nell'attività dal vivo anche il catalogo precedente dell'artista subiva una sorta di contaminazione stilistica da parte di quell'esperienza. Sembrò che dall'uscita di "Creuza de ma" in poi, pur non ottenendo il disco immediata popolarità e successo commerciale, tutta la musica leggera italiana dovesse tener conto di quel lavoro discografico. L'importanza e il ruolo di "Creuza de ma" vengono sottolineati dallo stesso De Andrè in un'intervista di

Giacomo Pellicciotti realizzata nel 1994.

"Ancora oggi considero l'esperienza di Creuza de ma, un miracolo frutto di misteriose e felici coincidenze, prima fra tutte la scoperta quasi casuale di una sintonia di gusto con Mauro Pagani. Le nostre memorie storiche, letterarie e musicali del mondo mediterraneo si sono alleate per l'esigenza di esprimerci attraverso canzoni che ci rassomigliassero, ma anche per una comune presa di distanza dalla travolgente e routiniera colonna sonora d'importazione nor-americana che volenti o nolenti, ci aveva presi a bersaglio. Già da prima dell'inizio degli anni Ottanta, la quasi totalità dei disc-jockey nazionali ci bombardava di musica elettrica per lo più fracassona e d'importazione oltre atlantica, peggio, di nostrana emulazione. Restano le eccezioni relative soprattutto ad artisti di grande personalità e capaci di metabolizzare le fonti di ispirazione, per dar luogo a un loro preciso stile espressivo. Basta ricordare Peter Gabriel di 'So', il Prince di 'Sign 'o times' e lo stesso Michael Jackson precomputerizzato di 'Thriller'. Da parte nostra erano anni che accumulavamo esperienze in viaggi estivi e invernali in quella parte del continente a noi più vicina. Sto parlando del nord Africa islamico e dei viaggi in quel brevissimo percorso che è già soltanto un frammento della nostra vita. Ma la gente di casa nostra questi itinerari e questi contatti li aveva compiuti e li aveva avuti per secoli. Erano perciò presenti nella nostra memoria non solo storica, ma in molti casi genetica. Bastava solo rinfrescarla. Nello stesso periodo dei vergognosi episodi delle Crociate, le Repubbliche marinare, che pure avevano pelosamente aderito al traghettamento delle truppe cristiane, avevano instaurato una vera e propria politica filo-islamica. Non certo perché fossero illuminati relativisti, ma evidentemente per ragioni di mercato. D'altra parte una cultura multietnica e multirazziale pacifica la si può formare soltanto per aree e per ragioni di convenienza mercantile. In fin dei conti 'Creuza de ma', ammesso che sia stato un lavoro importante, credo lo sia stato soprattutto per la sua funzione di ricollegarci al nostro passato anche recente che spesso dimentichiamo che è pericoloso dimenticare".

1. L'elettronica

Successivamente sono state numerose le avventure che hanno praticato un incontro fra generi musicali diversi, ma la novità è stata l'avvento alla metà degli anni 80 dell'elettronica come ingrediente nuovo della musica pop italiana. Ad aprire la strada nel 1985 "Africana", il disco di Teresa De Sio dove a fianco alle passioni folk dell'artista napoletana si inseriscono le contaminazioni sonore di Brian Eno che partecipa alla realizzazione dell'album. Così, su tutt'altro terreno, emerge il lavoro dei CCCP che si costruisce mettendo insieme rock, elettronica e recitativi poetici, una ricerca sonora influenzata dalle esperienze del rock tedesco che è la chiara dimostrazione della progressiva perdita di identità del messaggio musicale italiano nel decennio anni 80.

Questa perdita di identità è ancor più evidente quando nel 1986 esce "Don Giovanni", il primo lavoro realizzato da Lucio Battisti con Pasquale Panella che segna una sterzata imprevedibile verso l'elettronica minimale del padre del pop italiano moderno.

Comunque ciò che alla lunga si afferma è la lezione di

“Creuza de ma”: che sia cioè possibile utilizzare il dialetto come “lingua” della musica italiana. Basandosi su questo progetto si afferma una serie di musicisti che rilancia le lingue locali di cui è ricca l’Italia e i il Mediterraneo circostante. I primi sono, naturalmente, musicisti che vengono dalla ricerca sulle tradizioni popolari: Ambrogio Sparagna, Elena Ledda, Riccardo Tesi, Antonello Ricci seguiti da artisti attivi in campo pop che riscoprono anche i suoni nei quali quelle lingue locali sono nate. Così i Mau Mau, con i suoni occitani, i Tazenda, nelle vocalità sarde, perfino i leggeri Pitura Freska inaugurano una moda di interpretare il ritmo reggae, in seguito il rap, in dialetto, nel loro caso il veneto.

Il definitivo salto nei confronti di una musica di forte contaminazione sonora arriva con il passaggio agli anni ’90, quando anche in Italia arriva il rap con il celebre esordio dell’Onda Rossa Posse “Batti il tuo tempo”. Se infatti il suono della cultura Hip hop si propone di per sé come un ibrido miscuglio di parole e ritmo, in Italia apre le porte ad una nuova “canzone politica” legata ai luoghi dell’impegno giovanile, spazi urbani, centri sociali dove l’elettronica si sposa con il rock italiano e il folk si tinge di impegno politico. Proprio in questo clima creativo emerge il lavoro di gruppi come Almamegretta, 99 Posse, Sud Sound System che nascono come formazioni in bilico fra tradizione e modernità pop. Da qui prende le mosse la nuova scena musicale italiana che trova ampia attenzione nel pubblico delle nuove generazioni, sempre più aperte alla dimensione globale e multi/etnica della cultura musicale. Gli anni Novanta accentueranno questa tendenza a dare crescente attenzione al mondo delle culture, soprattutto, extra/europee spesso indicate sotto il nome di World Music. Un segno importante di passioni verso linguaggi differenti da diversi paesi che non cancella l’equivoco sull’autenticità della World Music, ovviamente inesistente, ma chiaro indicatore di possibile intreccio fra culture acustiche ed elettriche tra Nord e Sud.

2. Il rinascimento della Pizzica

Da questo punto di vista l’apparentemente “inspiegabile” e impressionante popolarità della “pizzica tarantata” nella scena nazionale è invece il logico terminale del percorso musicale che intende far convivere tradizione e innovazione attraverso un processo di ibridazione. Il successo della pizzica è infatti il risultato della sua straordinaria universalità che si esprime in una funzionalità ludica, ritmica e melodica particolarmente evidente. Solo tammurriate e tarantelle possono vantare un apparato ritmico simile – per altro si tratta di ritmi fortemente imparentati alla pizzica – in grado di arrivare in modo diretto e immediato al pubblico dei fruitori/escutori; proprio questa *universalità* giustifica anche l’incredibile aumento degli esecutori partecipanti al fenomeno pizzica cioè gli appassionati del tamburello, strumento principe del ritmo talentino e della tradizione musicale del Meridione in genere. L’altro elemento



che giustifica il successo di questo ritmo tradizionale risiede nel forte senso di identità che esprime; le ricerche avviate a partire dalla *Terra del rimorso* di De Martino in poi coincidono nell’affermare con forza il senso di alterità e nel contempo il radicamento nella cultura contadina salentina di questo rituale estatico, radicamento talmente appassionato da sostanzarsi in un’ esecuzione possessivamente partecipata.

La sparizione della tarantola, del ragno protagonista, per ragioni legate all’inquinamento ha poi aumentato il fascino del tarantismo come teatro di una possessione ritualizzata, qualcuno fra cui lo studioso Georges Lapassade si è spinto a dire demoniaca, o comunque di performance psico-fisico-musicale. Una specificità che ritroviamo nei rituali liturgici popolari e in quelli della musica tecno, un fatto che spiega il legame forte fra esponenti provenienti dalla nuova elettronica e formazioni di pizzica tarantata come l’Officina Zoé e il dj Ominostanco. Un intreccio che svela l’anima profondamente contaminata della pizzica, così fortemente identitaria eppure sfuggente, e forse ne spiega una volta di più il successo travolgente.