

Touki Bouki

STRANI, STRANIERI, STRANEZZE A NONANTOLA

Le voci non vengono più dal mondo, ma sono voci *del* mondo che stanno già qui. La categoria che si sta esaurendo, credo, è quella dell'esotico che spesso sta sotto il discorso della world music. A meno che non accettiamo che il mondo ce l'abbiamo a casa. (A. Portelli)

n.2 e 3 – anno I – giugno e luglio 2022

UN VIAGGIO TRA PASSATO E FUTURO DELLA CULTURA GNAWA

Musica aperta

Reda Zine

Il 26 maggio 2022 abbiamo incontrato Reda Zine alla fine di un percorso sulla musica che Fulvia Antonelli ha condotto per i ragazzi della Scuola Frisoun e che lei stessa descrive sulle pagine di questo numero di Touki Bouki.

Per un paio d'ore Reda, con una vitalità nevrotica e contagiosa, parlando e facendo parlare il suo guembri, ci ha guidati in un viaggio musicale intorno al mondo. Un fiume in piena di aneddoti, citazioni, generi e tradizioni musicali di cui possiamo riportare di seguito solo alcuni stralci.

Il guembri

È molto difficile definire la musica che scrivo e che suono. La mia musica ha le radici nel rock e i rami nella musica jazz, blues e nella cultura gnawa (che si pronuncia gnaua, proverò a descriverla fra poco). Ecco, diciamo subito la cosa più importante: la musica per me è apertura, non definizione di generi o di identità. E questo vale sia sul piano artistico che sul piano della formazione musicale.

Partiamo dallo strumento che ho in mano oggi, che forse è più semplice intendersi. Il guembri (pronuncia ghembri), conosciuto anche come sintir, è uno strumento marocchino antichissimo nato probabilmente nella fascia dell'Africa occidentale subsahariana. È una sorta di basso a tre corde con un manico senza tasti. Si suona con giri di note pentatoniche, alcune parti melodiche, ma soprattutto pattern e riff che servono a portare la musica verso andamenti ripetitivi e ipnotici. La cassa armonica è ricoperta dalla pelle del collo di cammello, le corde tradizionali, che necessitano di una lavorazione artigianale molto lunga e

raffinata, sono in budello di capra o di montone. Ogni corda è costituita da un diverso numero di treccine che può variare da cinque a nove. Una lavorazione molto simile a quella dei cordofoni europei di epoca barocca.

Quando dico "antico", intendo che l'origine del guembri affonda nella notte dei tempi. Se ne hanno notizie certe a partire dal XVI secolo ma la sua origine probabilmente è molto più antica. La sua storia e la sua identità sono strettamente intrecciate con le carovane degli schiavi che dall'Africa occidentale salivano verso il Nord Africa. Già, perché non tutti sanno che nello stesso periodo in cui ci fu il grande commercio degli schiavi diretti nelle colonie europee dell'America (si parla di circa 13 milioni di persone deportate tra il 1500 e 1700) una rotta secondaria dello schiavismo nero fu quella che trasferì migliaia di persone dall'Africa occidentale nell'attuale Maghreb. Non si può comprendere la cultura gnawa separandola dallo schiavismo e dal processo di sradicamento di cui è figlia. Le popolazioni e i paesi di cui parliamo non portavano i nomi che conosciamo oggi: Guinea, Mauritania, Senegal, Mali, Sierra Leone, Liberia,



Copertina di Musical Infection. Di questa e delle altre immagini in bianco e nero parla Giorgia Ansaloni a p. 15

Ghana, Nigeria, Gambia, Burkina Faso. Tra di noi e l'origine del guembri c'è la spartizione geopolitica dell'Africa avvenuta durante il colonialismo e dopo l'indipendenza dei paesi africani, spartizione da cui sono nati quei nomi.

Sono due i principali centri marocchini della musica e della cultura gnawa dove i maestri artigiani ancora costruiscono i guembri secondo tecniche antichissime. Uno è Essaouira, città portuale affacciata sull'Atlantico e l'al-

dell'hip hop proveniente da Atlanta, Washington, New York, molto più "urbano", quasi europeo.

Ecco, discorsi simili potrebbero essere fatti per la sonorità e le tecniche di costruzione del guembri a Marrakech, città dell'interno, e a Essaouira, città portuale. Nel primo caso, la cassa armonica è ricavata da un unico pezzo di legno, a Essaouira invece è costruita con lamine di legno attaccate, secondo una tecnica simile a quella usata per

trovato una soluzione, quasi prototipica, costituita da un microfono a contatto, detto "piezzo", che usa il ponticello come conduzione. Dato che il guembri si suona anche come strumento percussivo, in questo modo ottengo un suono più pieno.

Tradizionalmente il guembri viene accompagnato dal t'bel o ganga, un grande tamburo rituale, e dal qrāqeb, nacchere di metallo dal nome onomatopico (qualcuno dice che il loro suo-

doppia identità. Da un lato è una musica legata ai culti di possessione. Originariamente le musiche gnawa si suonavano una volta all'anno, in occasione di una lunga notte rituale – la lila – nella quale persone malate, sofferenti e "possedute" venivano condotte davanti ai musicisti. Ballando e cantando insieme a loro in uno stato di trance, grazie alle parole e alle note prodotte dai musicisti, venivano liberati dagli spiriti da cui erano posseduti. Ancora pochi decenni fa la cultura gnawa era vista dalla società marocchina con sospetto, come manifestazione di ignoranza e superstizione. Nonostante ciò la codificazione del rituale è ancora molto viva, anche se adesso che ha ottenuto il titolo di Patrimonio immateriale dell'UNESCO, un riconoscimento per lo più turistico, folkloristico e quindi economico, com'è successo ad esempio per la pizzica italiana, il rischio di snaturarsi è molto alto. Ogni anno a Essaouira c'è un festival che come "la notte della taranta" del Salento richiama moltissime persone.

Il secondo nucleo originario della musica gnawa, come spiegavo all'inizio, è da rintracciare nella storia della schiavitù dell'Africa occidentale. Fu dall'incontro tra schiavi animisti e padroni musulmani di lingua berbera, che nacque quel mix incredibile che caratterizza la cultura gnawa. L'islam, in particolare la sua corrente sufi, ha quindi un ruolo centrale, ma più che di religione bisogna parlare di sincretismo religioso, un po' come nelle culture vudù e in tutte le tradizioni legate a processi di sradicamento. Per questo nei canti gnawa troviamo storie di santi, di spiriti protettori della foresta o della caccia, ma anche storie di Mosè e della tradizione giudaica, storie sulla vergine Maria, canti sciiti e sunniti e brani animisti che nessuno capisce, con inserti di parole bambara, hausa, fulani. Un intrico incredibile di lingue e culture.

Il primo brano che vi ho suonato –

Qui è possibile ascoltare una delle tante versioni di Lalla Mirà



Lalla Mirà o Lalla Malika – è riferito a uno spirito femminile.

Nel pantheon degli spiriti gnawa, spiriti maschili e spiriti femminili sono più o meno in ugual numero. Prima di sottoporsi al rito catartico, la persona

che sta male si reca dalla moqqadema, un'autorità femminile con il ruolo di medium, capace di fare una diagnosi, di indicare che tipo di offerta o sacrificio preliminari sono necessari e quale confraternita di musicisti è più utile per liberarsi da quel male specifico.

Prima sarebbe stato considerato sacrilego, ma oggi anche le donne iniziano a suonare il guembri. Ci sono tre ragazze molto in gamba che hanno appreso il repertorio e che viaggiano

Per vedere una breve clip sul gruppo femminile "Bnat Timbouktou" inquadra qui



portando in giro la musica gnawa e prendendosi il loro spazio di libertà.

Dal punto di vista religioso, la gnawa è una confraternita che aderisce a Bilal, il primo muezzin dell'Islam. A volte i musulmani se lo dimenticano, ma Bilal è il più importante simbolo antirazzista dell'Islam. La storia di Bilal è bellissima e prima o poi dovrete raccontarla su Touki Bouki. Era uno schiavo nero che Maometto ha liberato e che in virtù della sua voce, particolarmente bella e potente, ricevette il privilegio di annunciare il richiamo alla preghiera. Secondo una credenza popolare ha anche curato la figlia del profeta che si era gravemente ammalata. Come in molte fiabe europee, dopo aver provato di tutto, alla fine chiamano Bilal, che oltre a cantare era anche un acrobata agilissimo, e facendola ridere e ballare la guarisce dal suo male.



Zine con il suo guembri

C'è un polpettone storico, che però è ben fatto e che vi consiglio di guardare, che racconta la fase iniziale della religione musulmana, quando Maometto venne duramente attaccato dall'aristocrazia araba. Si intitola *Il mes-*

saggio, del 1976, con Anthony Quinn e Irene Papas. Anche da questo film si

Qui la scena in cui Bilal viene investito del ruolo di muezzin



capisce l'importanza che Bilal ha nella cultura islamica.

Nel processo di schiavitù che vi ho descritto, i popoli neri schiavizzati da musulmani arabi, forse per proteggere la loro cultura o forse come forma di protesta, si sono riconosciuti come figli di Bilal. Per avvicinarsi a Dio hanno scelto la via sufi, fondata sulla condivisione e sull'amore. La figura dello schiavo nero liberato da Maometto ha consentito loro di proteggere il patrimonio culturale preislamico animista che si intreccia con la musica dei cacciatori, dei pescatori, la musica che serve per partorire, la musica che accompagna i riti importanti della vita.

L'abbiamo letto tante volte: il processo di schiavizzazione mira a eliminare l'identità. Ma il canto e la musica non possono essere estirpati del tutto. La forza del canto sopravvive anche quando si sradicano le persone e si separano le famiglie e riemerge molto spesso nei momenti più duri della vita, per esempio durante le fatiche del lavoro, a maggior ragione se schiavistico. È immediato fare un collegamento con la musica nera americana (anche la gnawa è "musica nera"): il jazz, ad esempio, il "negro spiritual", il soul, il blues, da cui poi nasce il funk, fino all'hip hop. A proposito, lo sapevate che la maggior parte dei ritmi e delle percussioni che sentite nei brani hip hop vengono dalla batteria di Clyde Stubblefield, il batterista di James Brown? Come vedete, da Essaouira a James Brown il passo è breve. Capite perché ho esordito dicendo che la musica è apertura?

Formazione musicale

Dopo questo tuffo in un passato quasi ancestrale, facciamo un passo avanti. O meglio, per quanto mi riguarda, un passo indietro. Nel mio percorso di formazione musicale posso dire di essermi interessato alla musica gnawa solo da adulto, quando ho lasciato il Marocco per emigrare in Europa. Da ragazzo l'incontro con la musica è stato sotto l'impronta del rock e



Foto di gruppo con Reda Zine alla Scuola Frisoun

tro è Marrakech, antica capitale del Marocco e crocevia delle carovane dirette verso le coste mediterranee.

Gli strumenti musicali e le loro sonorità sono sempre collegati anche al contesto materiale in cui vengono costruiti. Pensate all'origine dell'hip hop e alla differenza tra la scena dell'east coast e quella della west coast degli Stati Uniti. Nelle città americane dell'ovest (San Diego, Los Angeles, San Francisco) ci sono strade lunghissime, più grandi delle nostre autostrade, che procedono sempre diritte per centinaia di chilometri. Per questo i ragazzi montavano sulle loro macchine delle casse molto potenti e per la stessa ragione tutto il sound e la produzione musicale rap andava nella stessa direzione: bassi a manetta, ritmi potenti e marcati e rapper come Tupac o Snoop Dogg. Tutt'altro sound da quello

costruire le casse del pesce di cui li si fa gran commercio.

La forma della cassa armonica del guembri secondo alcuni richiama la cassa toracica umana, la pelle che la ricopre e il cuore che ci batte dentro. Secondo altre interpretazioni evoca invece lo scafo delle navi che trasportavano gli schiavi dalla costa atlantica.

Il mio è un guembri modificato, "preparato", come si dice nel gergo del free jazz. Tra le altre cose ho aggiunto due chiavi perché l'accordatura tradizionale ha bisogno di molto tempo e soprattutto, essendo costruito interamente con materiale naturale, reagisce molto alle temperature e all'umidità. E poi l'ho adattato per un sistema d'amplificazione. In questi anni ho sperimentato diverse possibilità sonore con un amico artigiano che lavora sui microfoni, fino a che non abbiamo

no ricorda lo sferragliare delle catene degli schiavi neri). Di solito le compagnie che suonano gnawa sono composte da sessione, gruppo e coro. Chi suona il qrāqeb ha il ruolo di corista, percussionista e coreografo. Nel corso del tempo mi è capitato di assistere ad alcune coreografie davvero straordinarie.

Per farti un'idea delle coreografie gnawa, inquadra qui



La cultura gnawa

L'origine della musica gnawa, di cui il guembri è lo strumento più caratteristico, con ogni probabilità ha una

Storia di un amore



I "bassi" del Tursèin in un'esibizione del 21 aprile 2015, festa della Liberazione di Nonantola

Con le date sono una frana, ma questa non vuole essere una ricostruzione storica del coro "Al Tursèin" quanto piuttosto il racconto personale di un'esperienza di vita fondamentale, ovvero cantare insieme ad altre persone.

A trasmettermi la passione per il canto è stata mia madre. Mi ricordo che quando faceva i fatti, quando stirava o quando tirava la sfoglia cantava sempre. Allora non c'erano la tv e i giornali e le canzoni raccontavano quello che succedeva in Italia in quegli anni, avvenimenti storici, fenomeni di costume o fatti di cronaca. Io non ho fatto in tempo a vederli, ma penso siano stati i cantori ambulanti, i cantastorie, a costruire quel repertorio di canti popolari. Il più delle volte erano tragedie o storie d'amore. Le storie d'amore mia madre le pitturava un po' perché non voleva che imparassi cose sconce, ma con le storie tragiche invece ci calcava la mano e io immancabilmente su certi passaggi o certe note scoppia-vo a piangere.

Una di quelle canzoni l'ho insegnata anche al coro, si intitola La Lena. Lena è una giovane madre che sul letto di morte fa promettere al marito, Carlein, di prendersi cura dei figli, ancora piccoli. Ma "dopo tre mesi che Lena fu morta / Carlein in campagna riprese muier / Prese una donna sì tanto cattiva

va / ma tanto cattiva che non si può dir / Al più piccino gli dava le botte / Al più grandino gli usava il baston".

Un giorno i bambini vanno sulla tomba della madre e le dicono: mamma Lena, torna a casa e dacci del pane. Una richiesta tanto struggente che di notte la Lena compare in spirito al marito e lo convince a lasciare la matrigna crudele.

Inquadra qui per ascoltare la versione grottesca di Fabio Bonvicini e Gianluca Magnani



A me son sempre piaciute quelle storie lì. In mezzo alla gente cerco di trattenermi, ma quando le canto da solo, sarà perché mi sembra di sentire ancora la voce di mia madre, ogni tanto mi scappa da piangere. Lei poi le cantava con un tono che mirava proprio a strappare le lacrime, sembrava perfino un po' sadica. Secondo me lo faceva per insegnarmi le cose che riteneva importanti. Ero solo un bambino, però certe parole e certe note mi sono rimaste impresse e penso che in parte abbiano formato il mio carattere.

Le altre canzoni nascevano per lo più come canti di lavoro. Quando in estate le ragazze andavano alla monda – e mia madre è stata mondina per diversi anni – passavano il tempo can-

tando. Si mettevano in fila per pulire un tratto di risaia e mentre toglievano le erbacce, un po' per non pensare, un po' per darsi il ritmo, improvvisavano stornelli o cantavano storie d'amore e di tradimenti. E lo stesso facevano quand i'andeven alla foja, quando andavano a raccogliere le foglie dell'olmo o del gelso, alla fine dell'estate, da dare da mangiare alle bestie, e si passavano voce da una pianta all'altra. "In du vet Mariulèina?", chiede la canzone, e la Mariulèina andava appunto a raccogliere le foglie. In risaia o sui rami degli alberi venivano fuori dei cori spontanei.

Anche mio padre cantava. Mi diceva sempre quello che poi un giorno ho sentito anche in Novecento, il film di Bertolucci: se canti ti passa la fame. Mio padre in realtà non diceva "la fame" – io non mi ricordo di aver mai patito la fame, al massimo voglia di roba buona. Lui diceva: se canti ti passa la stanchezza. E di stanchezza mio padre ne sapeva qualcosa. Quando inforcava la bicicletta, di giorno o di notte, e da Redù si faceva dieci chilometri per andare a lavorare in fonderia a Modena, cantava sempre.

Negli anni mi è capitato di sentire un po' di storie sull'origine della musica nera, come il gospel o il blues, e ho subito pensato che anche i nostri canti erano nati un po' in quel modo lì: canti di lavoro, di fatica, di fame, di schiavitù. Medicine per l'anima quando il corpo è in prigione.

Ho iniziato a cantare nel coro di Nonantola all'inizio degli anni '60 con il maestro Rossi. Era uno che suonava la fisarmonica e aveva la passione per la musica. Frequentando la Pieve, aveva chiesto in giro chi fosse interessato a cantare insieme. Il coro "Al Tursèin" – che allora si chiamava "della biblioteca" – è nato così.

Dopo qualche anno, quando un primo nucleo del coro si era costituito, siamo passati sotto Giambattista Moreali. Suo padre, il vecchio Moreali, quello a cui hanno dedicato un albero dei Giusti a Gerusalemme, è sempre stato un patito di musica. Suo figlio ci aveva messo a disposizione la sala di casa sua dove andavamo a provare. Cantavamo più che altro canzoni emiliano-romagnole, quasi tutte canzoni "d'autore" o perfino "colte", come *Suona la tromba*, di Giuseppe Verdi. Mi ricordo anche un canto su Nonantola, *Nunantla vecia vecia*, che credo avesse scritto e musicato Giuseppe Moreali

stesso. Fabio non me lo vuole far cantare, ma io arriverò a metterlo sotto prima o poi. Un inno d'amore a Nonantola, mi dispiacerebbe se andasse perduto.

Dopo Moreali subentrò Giorgio Carletti, che era più "tecnico". Aveva diretto altri cori e curava molto i dettagli. Fu lui a introdurre i bassi e a mettere su le quattro voci. Poi, nel 2006 è arrivato Fabio Bonvicini il nostro ultimo maestro. A lui interessava tirare fuori i canti e le sonorità della nostra tradizione. Tanto basta che all'inizio andava a casa dei coristi a chiedere che canzoni cantassero da ragazzi o che canzoni gli cantassero le madri. E mentre gli facevamo sentire qualche pezzo, lui prendeva appunti e registrava. Alcuni di questi canti li ha arrangiati e inseriti nel repertorio del Tursèin. Di tutti i maestri Fabio è quello che si è messo di più nei panni dei coristi. Cercava di tirar fuori la caratteristica peculiare della tua voce e l'identità più vitale e autentica del coro.

Adesso che con Fabio abbiamo interrotto a causa della pandemia, seguio il coro. La musica non l'ho studiata, ma l'orecchio ce l'ho. In queste settimane ad esempio ho messo sotto un canto nuovo, un canto che racconta l'emigrazione italiana. Si intitola *Io parto per l'America*.

Per ascoltare una delle tante versioni esistenti, inquadra qui



I coristi, soprattutto le donne, me lo stanno contestando perché a un certo punto il giovane protagonista, dice così:

*Io parto per l'America
sul lungo bastimento
parto col cuor contento
di non vederti più*

Perché dovrebbe avere il cuor contento di non vedere più la sua bella? C'ho pensato un po' su e alla fine credo che sia una delle posture di chi emigra: quando uno lascia il suo paese deve cercare in tutti i modi di staccare, di tagliare i ponti per soffrire meno. C'è chi lascia i propri affetti e con la testa e il cuore rimane sempre a casa e chi al contrario cerca il pretesto per dire no, anche se ti voglio ancora bene an t'vòl più veder. Anche se per conto mio rimane lo stesso una grande sofferenza.

Insomma, tra il coro di Rossi e quello di oggi c'è una sostanziale continuità. Sono cambiati i maestri, sono cambiati in parte i coristi, lo stile e il repertorio, ma l'obiettivo è sempre lo

stesso: cantare e, cantando, stare bene. E magari far star bene chi ti ascolta. Da questo punto di vista devo dire che andare a cantare alle feste, nelle case protette o nelle comunità per disabili dà molta più soddisfazione che cantare tutti incravattati nelle rassegne corali.

Mi ricordo che un anno siamo andati alla Casa del Sole, un pensionato di Modena, e abbiamo cantato il nostro solito repertorio. Il giorno dopo sono ritornato per sistemare alcune formalità. C'era il titolare e gli ho chiesto com'eravamo andati. Simoni, mi fa, qua abbiamo degli ospiti che non parlano più da molti anni, ma le ragazze mi hanno detto che alcuni di loro ieri si sono messi a cantare insieme a voi. Ecco, secondo me il canto e la musica si muovono su piani che facciamo fatica a comprendere e che non sono solo quelli della coscienza e della ragione.

Non a caso ci sono alcuni canti che il coro canta con molta persuasione e le voci escono tutte molto piene. *A mezzanotte in punto*, ad esempio, che racconta la storia di una ragazza costretta a sposare un vecchio per l'eredità o *Il giorno di tutti i santi*, la storia di un giovane che pur conoscendo i rischi della navigazione, prende il mare con una barchetta scalcagnata per inseguire l'amore. Canzoni come questa

Oh, she don't see... the light that's shining deeper than the eyes can find it. Maybe we have made her blind So she tries to cover up her pain And cut her woes away 'Cause covergirls don't cry After their face is made.

Alessia Cara
Scars to your Beautiful

Oh, non vede... la luce che sta brillando più profonda di quanto i suoi occhi possano vedere. Forse l'abbiamo resa cieca così lei prova a nascondere il suo dolore e a tagliare ogni sua tristezza perché le ragazze-covergirl non piangono dopo aver messo il trucco.



ANITA ANTWI



Fabio Bonvicini dirige il coro del Tursèin in una chiesa di Modena: voci anarchiche in luogo sacro

sono ispirate a fatti veri. Gente che emigrava oppure che tornava a casa e ci rimaneva a metà strada. Succede adesso e succedeva anche allora. Alla fine dell'Ottocento, durante una tra-

versata transoceanica morì anche una mia prozia, o meglio, una bambina che sarebbe diventata mia prozia se non fosse morta prima che io nascessi. I miei nonni erano emigrati a San Paolo

del Brasile ma a un certo punto tornarono a casa perché i figli crescendo avevano seri problemi di vista. E durante il viaggio di ritorno gli morì questa bimba di pochi anni che, come succedeva in quei casi, furono costretti a seppellire in mare.

Ci sono delle volte che la musica che esce dal coro è davvero perfetta. L'intonazione non c'entra, è qualcos'altro. La prima volta che ho provato questa sensazione è stato tanti anni fa, non me lo scorderò mai. Facevamo le prove in Perla Verde, nella sala di sopra. Io sono sempre stato puntuale perché al coro c'ho sempre tenuto molto. Una sera però faccio tardi al lavoro e quando arrivo sento che Moreali ha attaccato a provare *La fasulera*, un canto romagnolo. Io l'ho sempre cantata insieme agli altri, ma quella volta lì mi son messo ad ascoltarla, incantato. Mi son fermato in corridoio, nascosto dietro la porta, e mentre sentivo *La fasulera* cantata dal mio coro, diobono, ho pensato, ma che cosa bellissima.

to cose preziose e contribuito alla vita del coro, ma nelle voci che ho citato ho sentito davvero l'anima del canto popolare. Il mio compito è stato solo di lasciarle fluire, guidandole, ma senza imbrigliarle o costringendole in repertori troppo distanti dalla loro sensibilità.

Ecco perché, già dal secondo anno di direzione, ho iniziato a registrare sia il coro in espressioni spontanee da dopo cena, sia i singoli coristi, andando a rovistare nella loro memoria personale. Ho raccolto nuovi canti e poi li ho trascritti e armonizzati in modo semplice e immediato con la finalità principale di esaltare la loro vocalità. Ricordo che quando abbiamo iniziato a studiare i nuovi pezzi che avevo tratto dalla loro memoria, tutto il coro si stupiva della facilità e velocità con cui apprendevamo i nuovi brani: il motivo era semplice, quella è la loro musica, la loro voce, il loro modo di cantare. Ho compreso sin dalle prime volte che il mio ruolo avrebbe dovuto essere proprio quello: facilitare la loro espressione per renderla insieme più autentica ed efficace. E credo che tutti i coristi lo abbiano compreso e apprezzato profondamente.

Ritengo che il canto popolare di cantori come quelli del Tursèin, sia qualcosa di autentico e profondo, che si lega a luoghi ancestrali dell'animo di tutti i cantori e che quindi vada preservato ed esaltato. La Maria mi ha detto una volta: io sono nata con la bocca aperta! Ecco, credo che questa frase riassume perfettamente ciò che intendo: il cantore è il centro e il fulcro del coro e non viceversa, almeno nel caso del Tursèin. Lo stile mirabile della SAT ("Società degli alpinisti tridentini", uno dei cori più celebri tra quelli montanari e popolari) non va bene per cantori così anarchici e liberi, con personalità così forti: occorre lasciarli liberi di esprimere ciò che hanno dentro e ciò che è il canto per loro, solo così si otterrà un'espressione autentica e incisiva. In tal senso, mi preme ricordare alcuni dei cantori che ho avuto il piacere di dirigere: Franco con la sua voce da tenore limpida e coraggiosa, Iriano con la sua passione incontenibile, la Maria che per me è l'archetipo della canterina popolare, la Rina con la sua eleganza e la sua complementarità assoluta con la Maria, Remo uomo di straordinaria simpatia e precisione vocale, infine Rino perfetto secondo tenore e anima del coro. Non voglio fare torto a nessuno, ogni corista ha porta-

Fabio Bonvicini è musicista ed etnomusicologo. Suona l'organetto, la piva emiliana, l'ocarina, la ciaramella e altri strumenti a fiato. Tra i suoi lavori musicali più belli *Libertà l'è morta e Ponte del diavolo pubblicati insieme a Francesco Benozzo. È autore di una ricerca sulle tradizioni musicali della provincia modenese* Con la guazza sul violino, edito da Squilibri, e ha appena pubblicato, sempre insieme a Benozzo, *Cronache di un naufragio. Diario di due anni stupefacenti, cd e libretto edito da Stella*Nera di Mestre che contiene racconti, aneddoti, filastrocche e riflessioni critiche sui due anni di emergenza pandemica, di cui daremo conto nei prossimi numeri di Touki Bouki. Oltre a dirigere il coro del Tursèin, per tre anni ha fatto cantare anche studenti e maestri della Scuola Frisoun. Anni che ricordiamo con grande nostalgia. In quel periodo ci siamo chiesti se grazie alla presenza di persone di provenienze geografiche diverse il canto non riesca a riscoprire quella funzione di espressione, di partecipa-*

zione e di lotta che i cori sociali (di tradizione popolare, socialista, devozionale o anarchica) hanno posseduto per secoli.

Ascolta un minuto di "Stornelli d'esilio"



Qui sotto invece due brani tratti da Ponte del diavolo, esempi struggenti della commistione tra sacro e profano nella musica popolare:

"Maria Maddalena"



"Torna deh torna"



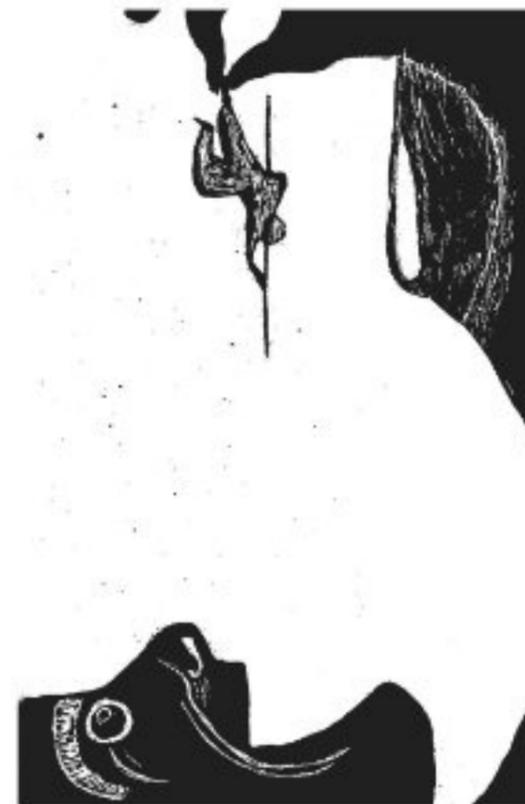
Nascere con la bocca aperta

Fabio Bonvicini

Mi chiamo Fabio Bonvicini e dal 2006 sono il direttore del coro "Al Tursèin" di Nonantola; forse dovrei dire che lo sono stato, dato che dal febbraio 2020 le attività del coro sono state interrotte per motivi che conosciamo, ma preferisco dire che lo sono ancora, perché l'esperienza del Tursèin è una pagina della mia vita di grande bellezza e intensità. Quando ho iniziato la direzione, invitato dal coro e da Giancarlo Montorsi, con cui collaboravo come docente alle Officine Musicali, non avevo alcuna esperienza di direttore, ma solo di corista in diversi gruppi e cori. Stavo però finendo il conservatorio a Bologna e seguivo i corsi di direzione di coro con il Maestro Pier Paolo Scattolin, così ho accettato la sfida e ho proposto al coro di fare sei mesi di prova e poi decidere insieme se proseguire o meno.

I primi tempi ho soprattutto ascoltato e fatto le mie valutazioni, poi pia-

no piano ho cominciato a essere più attivo e presente nella direzione; prima seguendo il coro nei suoi automatismi – ossia, li dirigevo seguendo il loro canto e, in sostanza, erano più loro a dirigere me – poi ho cominciato a introdurre piccole variazioni nell'esecuzione: respiri, ritardi, tempi più lenti o veloci e così via. Alla fine dei sei mesi abbiamo deciso all'unanimità e pienamente convinti di proseguire assieme. Alla ripresa di settembre è davvero iniziata la mia attività di direttore e ho cercato di portare le mie idee e la mia sensibilità all'interno della pratica del coro, senza stravolgerne il carattere, ma cercando di esaltare al massimo le loro caratteristiche di autentici cantori della tradizione popolare. Mi fa molto piacere quanto dice Rino sulle pagine di questo numero di Touki Bouki a proposito del mio lavoro col Tursèin: è esattamente ciò che avevo intenzione di fare.



Cause this is the part where I shut up
and let you infest my brain.
Wrap your arms around my cortex,
dig you in and let you drain.
You'll never get rid of me, oh,
I'm like a contagious disease!
I'll make a home in your gut!
'Cause it's somewhere warm to sleep.

Lovejoy
It's All Fun! It's All Fun!

Perché questo è la parte in cui sto zitto
e ti lascio infestare il mio cervello.
Avvolgi le tue braccia intorno alla mia corteccia celebrale, sprofondaci!
e lascio che ti prosciughi.
Non ti libererai mai di me, oh,
sono come una malattia contagiosa!
Fard una casa nel tuo intestino!
Perché è un posto caldo dove dormire.

MARIJA LISOVSKA

Migrazioni vocali

Alessandro Portelli

Alessandro Portelli è conosciuto soprattutto per i suoi studi sulla letteratura angloamericana e per la storia orale di cui è considerato fondatore e massimo esponente italiano. Ma è attraverso la musica popolare – che ha studiato, scritto e archiviato – e la musica di protesta americana – che ha recensito e contribuito a diffondere in Italia – che ha avviato la sua attività di ricerca, collaborando con gruppi e collettivi come il Nuovo Canzoniere Italiano, l'Istituto Ernesto de Martino, I dischi del sole, delle Edizioni Avanti!, il Circolo Gianni Bosio (di cui è tutt'ora presidente). Quando nell'ottobre del 2020 l'abbiamo invitato a Nonantola per intervenire alle Strade del mondo (una formazione residenziale per operatori dell'accoglienza) ed è venuto a sapere della piccola esperienza del Coro sociale multietnico Al frisoun, durata per circa tre anni, dal 2013 al 2015, si è subito incuriosito. Un'esperienza che rimpiangiamo e che prima o poi speriamo di replicare: grazie all'aiuto del maestro ed etnomusicologo Fabio Bonvicini, che a Nonantola dirige anche il coro popolare "Al Tursein", abbiamo registrato, trascritto, traslitterato e imparato a cantare una trentina di canti raccolti dagli studenti stranieri della scuola di italiano "Al frisoun". Tre tracce audio di quel repertorio sono finite nel cd musicale *Ius soli. Voci e canti per l'Italia futura* uscito pochi mesi fa per le edizioni friulane "Nota", nella collana "Crosroads" curata da Portelli.

Quando più di dodici anni fa abbiamo inaugurato il progetto "Roma Fo-restiera" sulle musiche "migranti" come nuova musica popolare italiana, e poi la serie discografica "Crossroads" che ne pubblica i risultati, ci siamo resi

conto che stavamo seguendo, dall'angolo particolare della musica, uno dei grandi processi di trasformazione del nostro paese e della sua cultura: l'Italia non può più rappresentarsi come un paese con un colore solo, una lingua

sola, una storia sola. Non è mai stato veramente così, ma adesso è impossibile non prenderne atto.

Metto fra virgolette la parola "migranti" per molte ragioni. La prima è che, come mi faceva notare un'amica venuta a Centocelle dalla Romania, "migranti" è un participio presente: persone che stanno migrando. E invece lei, e tanti altri, è una persona che è "migrata" una volta ma adesso è qui per restare: il participio presente suggerisce una presenza temporanea (ci trattano solo come "ospiti", non accetterai no mai che questa è casa nostra, cantava un poeta somalo che vive a Roma); il participio passato ci impone di riconoscere che si tratta di presenze definitive. E la seconda ragione è che centinaia di migliaia di persone che ancora includiamo nella categoria "migrante" non sono migrate mai: sono nate qui e qui pensano di trascorrere la loro vita.

Lo spazio sociale di questi nativi d'Italia che l'Italia non vuole è la scuola, soprattutto la scuola pubblica, pilastro della democrazia. A scuola, bambini e bambine, ragazze e ragazzi, stanno insieme, quale che sia il colore e quale che sia il paese dei loro genitori (e spesso, ormai, dei loro nonni). Ma stanno insieme in tanti altri spazi – sul campo di calcio, ai concerti, o sempli-

cemente in strada e in piazza. E stanno insieme – ragazzi delle scuole ma anche adulti – anche per cantare: l'esperienza dei cori "multietnici" (altra parola problematica, in mancanza di una migliore) – è partita a Roma proprio dalle scuole, ma non si ferma lì. Quando abbiamo incontrato l'esperienza del coro "Al frisoun" a Nonantola, e altre analoghe a Venezia, a Reggio, a Pordenone – ci siamo resi conto che l'idea di cantare insieme, di imparare canzoni e parole gli uni dagli altri, ha preso piede spontaneamente in molte parti d'Italia. Anche di questo parla il nostro CD: della musica come matrice

di socialità, di resistenza alla solitudine e all'alienazione, e implicita ma ineludibile rivendicazione di diritti.

*Inquadra qui per ascoltare le anteprime del cd musicale *Ius soli. Voci e canti per l'Italia futura. Le tracce 19, 20 e 31 sono state registrate a Nonantola dal coro "Al frisoun". Imbarazzo, voce tremante, senso di spaesamento: da lì si partiva per costruire un terreno musicale comune.**



La musica della diaspora marocchina

Stefano Portelli e Hélène Secheyaye

Una dicotomia fondamentale soggiace a ogni aspetto della vita in Marocco: quella tra bldi e rumi. Bldi vuol dire "della terra", e viene usato per lodare i prodotti locali, autentici, genuini ed artigianali. Rumi invece è un termine dispregiativo per i prodotti industriali, soprattutto il cibo, ma in generale tutto quello che è trasportato dall'estero. Ci è sembrato naturale intitolare *Gnawa Rumi* il CD che raccoglie per la prima volta la versione italiana di questo stile musicale e rituale marocchino, registrato nel 2021 da musicisti marocchini e italiani residenti in Italia: la parola rumi infatti viene da una parola araba classica per designare l'impero romano bizantino, sicuramente legata al termine "Roma".

La musica della confraternita gnawa ha la sua origine mitica in una grande migrazione forzata, quella delle migliaia di abitanti dell'Africa Occidentale portate in schiavitù in Marocco sin dal XVI secolo. I brani gnawa si suonano durante lunghi rituali notturni in cui gli sradicati, gli esclusi, i marginali, insieme agli integrati, sono chiamati a cantare e ballare insieme per ore, abbattendo le barriere sociali tra diverse culture, colori di pelle, status sociali, orientamenti di genere, appartenenze etniche e religioni. È considerata una delle forme di sufismo

popolare marocchino; si suona soprattutto nelle città, come Essaouira, Marrakech, Casablanca, dove si sono radicati gli schiavi dopo la diaspora, e dove negli anni Sessanta gli gnawa hanno iniziato a suonare per i turisti e i visitatori. Purtroppo l'attenzione degli studiosi della gnawa finora si è diretta soprattutto alla ricerca di "autenticità", agli aspetti più esotici e spettacolari di questo complesso rituale: la trance che sorge durante i rituali, spesso chiamata "possessione", le categorie di spiriti africani e orientali evocati dalle varie canzoni, i rapporti misteriosi e mistici degli gnawa con l'invisibile. Meno attenzione ha ricevuto l'organizzazione materiale della confraternita gnawa, che da secoli permette agli esclusi e agli emarginati, sia uomini che donne, di costruirsi degli spazi di libertà in città ostili, di viaggiare e di attraversare le frontiere.

Una nuova e diversa diaspora porta oggi in Europa il repertorio di questa comunità, che ricercatori e musicisti finora dovevano andare a cercare lontano: chi lo suona ha subito la violenza delle frontiere, dell'attraversamento illegale del Mediterraneo, della mancanza di documenti in paesi dove i migranti sono pubblicamente stigmatizzati. Questa musica diasporica li aiuta non solo a mantenere il ricordo delle

loro origini, ma anche a scuotere e mettere in discussione la società che li circonda: a rompere le nuove barriere sociali e stereotipi su arabi, musulmani e non bianchi, a creare nuovi legami e a fare di questa terra la loro nuova casa. Paradossalmente, sembrerebbe che la gnawa europea, nella diaspora, svolga la sua funzione originaria anche più che in Marocco, dove è adesso celebrata come parte del patrimonio immateriale della nazione, con il patrocinio del re e dell'Unesco. In Europa, la gnawa è invece uno strumento di riconnessione per comunità migranti frammentate dallo sradicamento, e di riconnessione con i nuovi paesi, dove i musicisti gnawa costruiscono gruppi fusion, partecipano a concerti ed eventi musicali, a volte celebrano anche i loro rituali.

La musica del CD che abbiamo curato è rumi perché mette in crisi l'idea dei migranti come portatori di artefatti musicali arcaici da preservare: queste tracce sono ibride non solo perché i musicisti hanno vissuto in Italia a lungo e suonano con musicisti (e ricercatori!) italiani; anche perché la musica gnawa in sé è ibrida, è un prodotto di confine e di diaspora, che conserva l'eco delle miriadi di incontri e trasformazioni che l'hanno modellata nel tempo. Il disco *Gnawa Rumi* celebra il continuo lavoro di appaesamento e radicamento degli gnawa marocchini in Italia e di tutti i migranti e le migranti, come contributo a un futuro prossimo in cui attraversare deserti e mari per crearsi una vita altrove non sarà più un obbligo o un privilegio di pochi, ma una scelta e un diritto di tutte e tutti.



YASSMIN KAABACHI

Stàm atèinti e alvèli

Adriano Manzini

“Stiamo attenti e leviamoli”, sottinteso “i batocchi”, è la frase con cui uno dei campanari dà il segnale agli altri per iniziare a suonare. Adriano, 18 anni, e la passione per le campane.”



Le campane sono tutte diverse e quindi ogni campana suona diversamente. Dipende tutto dalla grandezza, dall'età, dalla lega e dalla tecnica con cui sono costruite. E infine da come sono montate e, come diciamo noi campanari, se sul campanile c'è dell'onda: capita che in alcuni campanili le campane producano delle oscillazioni così forti che sembra ci sia un terremoto. Mentre suoni senti distintamente il campanile che si muove avanti e indietro, al ritmo delle campane.

Non è mio padre che mi ha spinto a suonare, sebbene lui sia campanaro da tanti anni. Anzi, quando intorno ai dieci anni ho iniziato a chiedergli di suonare, mi ha detto che ero troppo piccolo per arrivare alla spalliera. Ho iniziato a suonare qualche anno più tardi, nel novembre del 2016, quando andavo in seconda media. Anzi, nel 2016 ho iniziato a muovere le campane che non vuol dire ancora suonarle, perché all'inizio impari soltanto a muovere la campana tenendo il battaglio legato. Una volta che hai imparato il movimento, la cosa più complicata è farla suonare a tempo, in sintonia con le altre campane. La prima suonata che ho fatto a battaglio slegato è venuta malissimo. Mi ricordo come fosse ieri, era la sera del 31 agosto 2017, nel campanile di Villa Bianca, sulle colline tra Castelvetro e Marano.

Ho 18 anni, sono nato a Modena. Quest'anno mi iscrivo al quinto anno del Fermi, indirizzo chimico e voglio cominciare a guardarmi intorno per l'università. Mio padre è italiano, mia madre polacca. La città dei miei nonni è Breslavia, detta Wrocław. Fino a prima della guerra era tedesca e i confini erano diversi. D'estate ci torno sempre volentieri. Mi piace esplorarla, scoprire angoli nuovi, anche se adesso non c'è più l'imprevedibilità dei primi anni.

Nonostante la cadenza modenese indelebile, parlo piuttosto bene il polacco, non il polacco aziendale o quello letterario, ma il polacco della quotidianità. Quando vado a Breslavia, sembro quasi un autentico polacco. A me piace la mia doppia identità e credo che i genitori dovrebbero sempre insegnare ai figli la lingua madre perché è una risorsa e non parlo solo delle lingue più diffuse, ma di ogni lingua parlata nel mondo.

Faccio parte dell'Unione campanari modenesi, una delle tante associazioni di campanari italiane. L'associazione italiana con il maggior numero di iscritti è l'Unione veronese. Per dare un'idea, se a Modena siamo circa novanta iscritti, comprese alcune mogli dei campanari, l'Unione veronese ne conta oltre duemila.

Ogni anno facciamo un raduno nazionale che dura due giorni. Vado ai raduni da quando avevo dieci anni. Sono occasioni per suonare, ma soprattutto per ritrovarsi e stare insieme. Nei raduni è facile trovare anche campanari inglesi, perché in Inghilterra c'è una grande tradizione.

Come dicevo, quando inizi a imparare a muovere le campane, leghi il battaglio perché altrimenti fai solo casino. Bisogna imparare a sentire l'oscillazione della campana in relazione alle altre. È questa la cosa più complicata. Non c'è una teoria, non si studia niente, vai lì, fai pratica e impari a posizionarti tra le altre campane con il battaglio legato.

I movimenti della campana durante la suonata hanno vari nomi: la scappata, il doppio e quando vieni giù la calata. Tra la scappata e la calata ci sono diversi doppi. Un campanaro chiama la suonata, e tutti quelli che hanno la campana “in piedi” sanno

cosa devono fare. Solitamente si suonano quattro campane: la grossa, la mezzana, la mezzanella e la piccola. Può capitare di suonarne anche cinque, ma è più raro. Io di solito suono quella piccola, ma ogni tanto provo anche le altre.

Io non so fare ancora le tirate o tirabasse. Con la tirabassa sei sempre in basso, tiri poco; la piccola, la mezzana e la mezzanella tirano poco però vanno molto veloci e la grossa sta ferma perché questa suonata è così veloce che chi suona la grande prende solo il battaglio e lo tira manualmente.

A volte nei campanili ci sono campane dove per suonare la grossa serve più di una persona. Di solito è il ciappo che tira la corda, ma se la campana inizia a essere pesa ci vuole anche il ciappetto, che tira dall'altra parte. Se poi è molto grande, ci vogliono anche i travaroli, che quando la campana “si alza in piedi”, la tengono ferma. A Bologna, nella cattedrale di San Pietro e nella basilica di San Petronio, le campane sono così grandi che oltre ai travaroli ci sono anche i cosiddetti calciatori, che calciano la campana per aiutarla a scendere. E non bisogna soffrire di vertigini perché sei appeso là in alto, con tutto il campanile che ti trema intorno. Uno dei più bei campanili che ho suonato è quello di Montecenere, vicino a Lama Mocogno.

Uno dei ricordi più belli che ho è la suonata che ho fatto nel giugno del 2018, in occasione del raduno nazionale, che quell'anno si teneva a Norcia. In piazza c'erano centinaia di persone ad ascoltare e devo dire che è stato davvero emozionante.

La cosa che temo di più è che la campana si ribalti. Se tiro troppo poco la corda – si dice che mi fonda – non riesco a portarla “in piedi”, mi casca all'indietro. Se invece tiro troppo, mi prilla, cioè fa tutto il giro e allora devi stare sotto la spalliera e non avvicinarti alla campana perché può essere pericoloso. Devi aspettare di rimpossessarti del ciappo e poi controllarlo.

Con i campanari dell'Unione provo due sere alla settimana “a Recovato”, per un paio d'ore. E ogni tanto chiediamo l'uso del camion del Frignano, con le campane installate dentro, e con quello possiamo andare a suonare in giro, per matrimoni, feste, sagre... principalmente occasioni religiose. Ma i campanari non fanno discriminazioni: se a uno piace suonare ed è ateo, è il benvenuto lo stesso.

Fammi sentire reale

Fulvia Antonelli

Fulvia Antonelli, antropologa e ricercatrice presso il dipartimento di Scienze dell'educazione dell'università di Bologna, ha condotto un piccolo percorso con gli adolescenti della Scuola Frisoun sul tema della musica. Per conoscere che cosa ascoltano e come l'ascoltano, e per proporre loro qualche brano, autore, genere che difficilmente incontrerebbero da soli. Così da provare a costruire un terreno di confronto in cui, oltre alla musica, entrano in campo anche le loro visioni delle cose e del mondo (dei mondi) che abitano. Queste, alcune delle considerazioni generali che ne ha tratto per Touki Bouki.

Nella scuola di italiano Frisoun di Nonantola quest'anno con il gruppo degli adolescenti, 15 ragazze e ragazzi dagli 11 ai “quasi 18 anni”, si è scelto di fare un percorso di scambi di ascolti e di riflessione sui generi musicali. Per un adolescente la musica è come un grande archivio del sé, dove in modo frammentario pezzi di canzoni, rime, melodie, immagini custodiscono esperienze, ricordi, stati d'animo, emozioni e desideri nascenti. Quando saranno più grandi e avranno la nostra età, la musica sarà una madeleine della loro giovinezza e riuscirà a riconnetterli allo stupore e ai tumulti sto-

maco-cervello-cuore che l'età adulta tende a inabissare dietro la conquista della cosiddetta maturità.

Lavorare con la musica insieme agli adolescenti apre a due percorsi possibili che possono essere intrecciati, come è accaduto nel nostro laboratorio: il primo è una esplorazione delle loro idee, esperienze e vissuti. La musica consente loro di esprimersi attraverso il calco di rime e parole, a noi di conoscerli costruendo uno spazio abbastanza intimo ma non invadente: ascoltarli argomentare i propri gusti, raccontare le esperienze legate ai loro ascolti, osservare gli scambi di opinio-

ni e interpretazioni delle parole e delle strofe fra di loro ci permette di imparare la lingua in modo attivo. E insieme alla lingua impariamo a riflettere su di essa: scopriamo i suoi significati impliciti, registriamo la variabilità del senso che attribuiamo alle parole – soprattutto di quelle che non indicano cose materiali ma sensazioni, emozioni, sentimenti – in base alle diverse situazioni e provando a fare traduzioni nelle nostre lingue delle parole delle canzoni ci ingaggiamo alla ricerca di un senso che non può che oscillare fra sfumature oggetto di intensi dibattiti.

Il secondo percorso a cui ci apre il lavoro con la musica è quello di una inchiesta su quale sia il rapporto oggi degli adolescenti con le produzioni culturali di tipo musicale, con le dinamiche e le strategie di un mercato che guarda principalmente ai giovani, con la trasformazione tecnologica dei modi di consumare e fruire musica e il passaggio ormai definitivo della musica nel campo dei social media e delle loro piattaforme di streaming e diffusione.

In modo laterale i laboratori ci hanno permesso di misurare – con un certo shock culturale – anche la distanza generazionale fra noi adulti e



Fulvia Antonelli, amica e punto di riferimento della scuola di italiano, durante uno degli incontri sulla musica.

loro, resa evidente da una serie di gesti, azioni, abitudini all'utilizzo di supporti materiali e mondi della socialità intorno al consumo musicale che oggi sono spariti come un'Atlantide: un mondo completamente sommerso di cui queste generazioni non possono conservare vestigia.

Per capirci: abbiamo scoperto che nessuno aveva mai tenuto fra le mani né visto una musicassetta, che il cd musicale non si sa bene dove infilarlo, che il vinile si gira e che la musica classica per loro è quella degli anni 2000, che i negozi in cui andare a comprare musica e fermarsi per ore ad ascoltarla sono spariti e che anche le riviste musicali – sulle quali abbiamo consumato la nostra di adolescenza imparando da queste il genere della recensione, della critica, dell'argomentazione del valore di un disco dentro la traiettoria artistica di un musicista – non esistono più.

Quello che è emerso dalla nostra inchiesta è che l'ascolto musicale si è fatto iperframmentario, non è più possibile considerare un disco un'opera con una sua logica interna, un suo percorso narrativo e una playlist non è nient'altro che una raccolta di singoli assemblati da Spotify, la piattaforma di musica streaming più utilizzata dai ragazzi che organizza gli ascolti in base al numero di like, ascolti degli altri "utenti" follower della piattaforma e privilegiando le ultime uscite.

Abbiamo anche compreso che l'esperienza musicale oggi è in gran parte visiva: il video musicale non è più un commento della canzone, ma è un elemento che con la musica entra in dialogo, costituendo il contesto e l'immaginario in cui collocarla in modo piuttosto stringente, togliendo di fatto a chi ascolta la possibilità di sviluppare immagini proprie legate all'ascolto.

La musica inoltre appare ai giovanissimi un artefatto completamente tecnologico e di tipo digitale: non c'è esperienza della differenza fra le forme di suono prodotte da strumenti a corda, a fiato, a tastiera, etc.: esiste un unico tappeto sonoro dove i suoni creati da software sembrano uscire dalle casse del pc come elementi smaterializzati, senza nessuna percezione del fatto che il suono è sempre e comunque l'esito della vibrazione di un corpo in oscillazione, processo che vediamo più chiaramente pizzicando una corda, battendo sulla pelle di un

tamburo o soffiando aria in uno strumento a fiato.

La maggior parte dei giovanissimi inoltre non ha mai assistito a un concerto e ha pochissima esperienza della musica dal vivo, gli stessi musicisti più che artisti e creativi sono personaggi del mondo dello spettacolo dei social media ed è davvero difficile vedere i loro idoli impugnare uno strumento musicale nei loro video.

Tramontata l'era dei ghetto-blaster, dell'assembramento di giovani nelle strade intorno alle panchine o nei parchi ad ascoltare musica o a ballare, l'ascolto si è fatto intimista, solitario e in cuffia, anche se ancora mettere una musica in cassa spinge a dondolarsi, canticchiare, scherzare insieme mimando duetti e cori.

Gli ascolti nella scuola ci hanno parlato di un mondo musicale certamente ancora molto egemonizzato dall'industria musicale statunitense – pervasiva, omologante, ripetitiva – ma in cui chi viene dal continente africano attinge a piene mani ai generi musicali prodotti in Africa occidentale e in particolare all'afrobeats, il nome che si è dato il pop africano per distinguersi e affermarsi con una propria identità nel mercato globalizzato della musica: cantanti quindi come

DaVido



Wizkid



Burna Boys



ma anche artisti più inclini al rap come Black Sherif.



La musica ascoltata invece dalle ragazze e dai ragazzi provenienti dal Magreb ha molti legami con le diaspore marocchine, algerine e tunisine in Europa, è quindi caratterizzata da collaborazioni e influenze con la musica degli artisti di seconda generazione, ma in genere è scarso l'interesse per una musica conscious o di denuncia come certo rap. Le emozioni emergenti nella musica più ascoltata da loro sono la malinconia, la separazione, le pene d'amor perduto. Come per ogni adolescente di questa generazione

l'interesse è più rivolto al proprio interno che all'analisi del mondo sociale in cui sono immersi: spesso le canzoni che i ragazzi hanno portato a scuola infatti erano prive di ogni riferimento a contesti culturali o geografici, a condizioni o vissuti sociali. Gli stessi generi musicali sono poco distinti, con un ascolto che si orienta decisamente al pop mainstream e una bassa identificazione con qualche subcultura musicale giovanile precisa.

Dei loro vissuti i ragazzi e le ragazze ci hanno raccontato attraverso la musica molte cose: il senso di disagio a scuola e l'essere scoraggiati più che sostenuti dagli insegnanti, la diffusione di un modello di femminilità forte che rivendica la sua autonomia ma rimane ancora molto legato all'affermazione di sé attraverso la bellezza e il corpo, la persistenza inestirpabile del sogno d'amore romantico – un vero paradigma narrativo stilizzato in modo universale e transculturale –, il tentativo attraverso la musica di dare spazio ed espressione a quelle parti di sé che abbiamo chiamato "blu": la tristezza, la solitudine, il non sentirsi compresi.

Quello che abbiamo capito attraverso il laboratorio è il bisogno di rimettere al centro il corpo dentro l'esperienza dell'ascolto musicale, della necessità anche educativa di tornare a produrre musica con i ragazzi – testi, suoni, ritmi – affinché questa esperienza non sia completamente catturata dentro l'autoreferenzialità del mondo digitale, di togliere le cuffie e accendere le casse perché urlare, ballare, cantare e riprodurre la propria musica in pubblico significa esserci.

You make me feel mighty real (tu mi fai sentire potentemente reale) cantava Sylvester nel 1979 autore di uno dei brani più celebri della disco music di quegli anni.

Afroamericano, uno dei primi artisti dichiaratamente gay e queer, attivista del movimento per i diritti civili negli Stati Uniti, Sylvester si esibiva in abiti femminili e cantando in falsetto: ci ha insegnato che il dancefloor è uno spazio politico, è ora di riprenderselo e di tornare potentemente reali.



Segni e sogni

Giorgia Ansaloni

La serigrafia, la musica, l'intelligenza delle mani. Di seguito il racconto del laboratorio che Else Edizioni (elseedizioni.com) ha condotto all'inizio dell'anno alla Scuola Frisoun. Dopo aver scelto, tra la musica amata, una canzone che in qualche modo ci rappresenta, abbiamo cercato e rielaborato un'immagine che spiegasse, desse forza o proseguisse in altro modo il messaggio contenuto in quella canzone. Cercando un dialogo autentico tra musica, parole e immagini.

Come si fa a fare un libro?

Ci sono tante risposte a questa domanda: qualcuno potrebbe dire battendo i tasti del computer, scrivendo sulla carta, certamente servendosi di una buona dose di idee originali e talento personale. Qualcuno dirà che solo gli scrittori scrivono libri. Dopo l'esperienza che abbiamo vissuto alla Scuola Frisoun lo scorso febbraio, potrei rispondere che per fare un libro potrebbero bastare anche solo pellicole trasparenti, acrilico nero, albi illustrati e l'ispirazione di un testo in versi.

Chiara Mammarella e Marco Carsetti si sono presentati come due amici di Roma che lavorano per Else Edizioni. Le loro pubblicazioni sono speciali: sono rare, piene di disegni fatti a

mano, realizzate con la tecnica della serigrafia. Se devo essere sincera non ho ancora capito del tutto come funziona questa tecnica. Nonostante me l'abbiano spiegato diverse volte, per me rimane una magia: da un semplice bozzetto nero su una sottile gelatina di plastica trasparente si ottiene, alla fine del processo, la riproduzione in serie di quell'immagine, senza l'uso dell'informatica, mescolando insieme la riproducibilità della stampa e l'unicità dell'opera d'arte.

La serigrafia è affascinante, ma devo dire che un buon contributo ce l'hanno messo anche gli studenti e le studentesse della scuola. Il sabato pomeriggio è stato il turno del gruppo degli adolescenti. Nei giorni precedenti, ognuno di loro aveva scelto la strofa

di una canzone da cui si sentiva rappresentato, che sentiva particolarmente vicina. A partire da quella strofa doveva scegliere una tra le illustrazioni contenute nelle decine di libri che Chiara e Marco avevano portato con sé e riprodurla, modificandola a piacere, su una pellicola trasparente, tracciando linee e contorni con pennelli intinti nell'acrilico nero. Occhi curiosi e mani scrupolose hanno riempito l'aula della nostra scuola, facendo uscire dal foglio dei prodotti di grande impatto. Fa parte della magia di questa tecnica che anche la persona meno creativa riesca a esprimersi in maniera originale, se lo desidera, dando corpo alla sua immagine in maniera libera, oppure rielaborando un'immagine di altri, sperimentando forme nuove senza l'imbarazzo della pagina bianca. È appassionante e al tempo stesso rilassante tracciare linee con piccoli pennelli e poi sottrarre il colore graffiando l'inchiostro appena asciugato con punteruoli e stuzzicadenti. Si ha come l'impressione di intagliare il legno.

Con gli adulti, il disegno di partenza era la propria foto-ritratto e il testo, una poesia composta sul calco di *Possibilità* di Wislawa Szymborska, tratta dalla raccolta *Gente sul ponte* del 1986. Dalla propria immagine, per quanto legata al modello fotografico, si sono



Perfection is a disease of a Nation.
It's the soul that's needs a surgery.

Beyoncé
Pretty hurts

La perfezione è una malattia di una nazione.
È l'anima che ha bisogno di un intervento chirurgico.

VERONICA AMA SERWAA BOATENG

generate rappresentazioni che pur partendo dai tratti somatici, sconfinavano nel carattere e nella personalità dell'autore: facce creative, introspettive, sentimentali, determinate, filosofiche e di mille altre sfumature di inchiostro.

Per studenti e maestri è stata un'attività non solo affascinante, ma anche molto utile. Da più punti di vista. Quello della lingua: nei lavori ottenuti non c'è solo la lingua che si parla – quell'italiano che abbiamo usato per tradurre le strofe delle canzoni scelte o per scrivere le varie forme personalizzate del proprio ritratto poetico – ma anche il linguaggio grafico necessario a rappresentarsi e rappresentare per immagini, facendo venire a galla ciò che si vuole comunicare solo attraverso l'inchiostro o nell'accostamento di

un'immagine a un testo. Quello della manualità: un fattore che diamo molto per scontato, che a volte ci mette a disagio, ma che è fondamentale anche per imparare a scrivere in una lingua diversa dalla propria o banalmente per usare il computer. L'intelligenza delle mani, diceva Maria Montessori. Infine quello della cooperazione: in più fasi del lavoro (rilegatura, scelta del titolo, disegno della copertina...) ci siamo aiutati a vicenda, anche banalmente per confrontare opzioni diverse, e questo, oltre a favorire la creazione di un bel clima, ha permesso scambi di idee, discorsi, osservazioni stimolanti; anche chi aveva livelli di lingua più bassi è riuscito a inserirsi bene e a emergere nel gruppo, senza isolarsi. Mettere musica di sottofondo e condividere i propri gusti musicali è servito

a esplorare gli stili di consumo culturale dei ragazzi. Soprattutto penso che abbia costituito un valore aggiunto poter conoscere e incontrare a scuola due nuovi maestri, con tutto il loro portato di novità: qualsiasi scuola necessita di continui scambi, stimoli e osmosi con l'esterno. Non da ultimo ho trovato fondamentale cimentarmi in questa sfida insieme ai miei studenti, mettendomi nei loro panni, trovando le stesse difficoltà e sperimentando le stesse sorprese.

Il risultato dei due laboratori è stato la pubblicazione per ciascun gruppo di un piccolo libro, *Sfacciati* e *Musical Infection*. Di quest'ultimo iniziamo a pubblicare su questo numero di Touki Bouki dedicato alla musica alcune delle tavole prodotte dai ragazzi.

MUSICAL INFECTION



LA MUSICA È VITA

Touki Bouki è l'almanacco di Giunchiglia-Il APS
Touki Bouki n.2 e 3 | giugno-luglio 2022

Direzione: Elena Piffero, Giorgia Ansaloni, Luigi Monti, Slobodan Miletic

Collaboratori: Agnieszka Pawula, Alessandra Nespole, Alessandro Tonini, Barak Aaronson, Chiara Scorzoni, Chiara Taparelli, Editrudys Travieso, Emily Aaronson, Gabriele Bimbi, Giacomo Vaccari, Hardeep Kaur, Katia Ferrara, Johnson Adetimirin, Martin Aaronson, Muhammad Ali, Regina Crespi Alomar, Rita Aaronson, Yuliya Medvid

La testata è di Luca "Luk" Dalisi

Tel. 334 347 0823

E-mail: redazione.toukibouki@gmail.com

Web: www.toukibouki.it

Stampa: Grafiche 4Esse, Nonantola (Mo)

Touki Bouki è realizzato con il contributo e con il supporto di

