
**DOTTORATO DI RICERCA IN
Storia delle Arti e dello Spettacolo**

CICLO XXX

COORDINATORE Prof. Andrea De Marchi

Orchestre multietniche e confronto interculturale nell'Europa Meridionale: possibili processi di integrazione, ibridazione musicale e cittadinanza in Italia e in Portogallo.

Multi-ethnic orchestras and cross-cultural dialogue in Southern Europe: processes of integration, musical hybridization and citizenship in Italy and Portugal.

Settore Scientifico Disciplinare L-Art/08

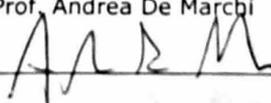
Dottorando
Dott. Layla Dari



Tutore
Prof. Maurizio Agamennone



Coordinatore
Prof. Andrea De Marchi



Anni 2014/2017

Orchestre Multiethniques e confronto interculturale nell'Europa Meridionale: possibili processi di integrazione, ibridazione musicale e cittadinanza in Italia e in Portogallo

Indice	3
Introduzione	9
Capitolo 1.	28
La gestione del fenomeno migratorio nella regione Toscana. Pratiche di accoglienza e integrazione nella legislazione e nelle misure degli enti locali	
1.1. La presenza straniera nel territorio regionale e il modello toscano dell'immigrazione	31
1.2. L'evoluzione della legislazione regionale e l'approvazione della legge 29/2009	33
1.3. I modelli internazionali di integrazione e le politiche migratorie locali	36
1.4. Il <i>welfare</i> locale multiculturale nella definizione di una <i>governance</i> locale dell'immigrazione	39
1.5. Il ruolo del volontariato nell'accoglienza e inclusione dei cittadini stranieri	42
1.6. La gestione delle differenze culturali in alcune misure degli enti locali	45
1.7. Il modello toscano dell'immigrazione è ancora un modello valido?	50
Capitolo 2.	57
Musica, danza e spettacolo dal vivo in Toscana: pratiche culturali, profili di musicisti, occasioni di confronto, negoziato e scambio	
2.1. <i>Musica dei Popoli</i> : storia del festival	65
2.2. Le prime formazioni multi-etniche in Toscana. I racconti di alcuni protagonisti	71

2.3. <i>Musipolitana</i> : un'orchestra multietnica fiorentina	77
2.4. Il <i>Festival au Desert/ Presenza d'Africa</i>	83
2.5. Sulle vicende dell'OMA: l'Orchestra Multietnica di Arezzo	88
2.6. Organico stabile, repertorio e produzione artistica dell'OMA	94
Capitolo 3.	108
Le orchestre multietniche: un esempio possibile di integrazione tra musicisti e comunità ospitanti	
3.1. Premessa: musica e migrazione per una società multiculturale	108
3.2. L'Orchestra di Piazza Vittorio: nascita e storia della prima orchestra multietnica italiana	111
3.3. Le orchestre multietniche in Italia. Una ricognizione etnografica	119
3.3.1. La Piccola Orchestra di Tor Pignattara (POT)	120
3.3.2. L'Orchestra Multietnica Mediterranea (OMM) di Napoli	125
3.3.3. L'Orchestra di Via Padova (OVP) di Milano	133
3.3.4. Orchestre multietniche attive in tutta la Penisola italiana	137
3.3.5. Orchestre multietniche non più attive e quelle di recente formazione	143
3.4. I cori multietnici: la vocalità di gruppo come processo di conoscenza e integrazione	149
3.4.1. Il coro "Voci dal Mondo" di Venezia	150
3.4.2. Il coro multietnico "Romolo Balzani" di Roma	153
3.5. Prestiti, transiti, trasformazioni	155
3.6. L'"incontro musicale" nelle orchestre multietniche	158

Capitolo 4.	169
L'esperienza Portoghese: incontri musicali nella città di Lisbona	
4.1. I processi di migrazione in Portogallo: una sintesi	170
4.2. L'approvazione della "Nova Lei da Nacionalidade" (Lei Ôrganica 2/2006 de 17 de Abril)	174
4.3. La gestione dei fenomeni migratori e le recenti politiche culturali della città di Lisbona	178
4.4. <i>Festival Todos-Caminhada de Culturas</i> : multiculturalismo e rinnovamento urbano	181
4.5. <i>Orquestra Todos</i> : l'adozione del "modello italiano" di orchestra multietnica	186
4.5.1. Dall'Orchestra di Piazza Vittorio all' <i>Orquestra Todos (OT)</i>	189
4.6. "Buone pratiche": musica e migrazione nei programmi culturali della Fundação Calouste Gulbenkian	200
4.6.1. Didattica musicale e impegno sociale: <i>l'Orquestra Geração</i>	202
4.7. Musica e migrazione: la questione della "cittadinanza musicale" (“musical citizenship”)	206
4.8. Altre esperienze di confronto interculturale a Lisbona	211
4.8.1. <i>Sons da Lusofonia</i> : aggregazione musicale, identità e passato coloniale	211
4.8.2. <i>Orquestra Transcultural Latinidade</i> : un'esperienza d'incontro promossa da musicisti italiani	214
Capitolo 5.	225
Altre esperienze di confronto interculturale in Europa	
5.1. Orchestre, cori e bande nate da progetti didattico musicali	227
5.1.1. Francia: <i>Fabrique Orchestrales</i>	227
5.1.2. <i>El Mawsili</i> : un'orchestra classica arabo-andalusa	229
5.1.3. Il coro femminile <i>À tout bout de Chant</i>	232

5.1.4. L'associazione <i>Calypsociation</i>	236
5.1.5. Le bande di strata: <i>Batuc'Ados</i>	239
5.2. Orchestre costituite nell'ambito di festival internazionali di "world music"	243
5.2.1. Le orchestre multiculturali del <i>Festival Sete Sóis- Sete Luas</i>	243
5.2.2. L'organizzazione mondiale <i>Ethno-World</i>	247
5.3. Progetti musicali per immigrati, rifugiati e richiedenti asilo	250
5.3.1. Germania: <i>Bremen Immigrant Orchestra</i> e <i>Strom und Wasser feat. the Refugees</i>	250
5.3.2. Regno Unito: <i>Beating Wing Orchestra (BWO)</i> e <i>Music with Refugees</i>	253
Conclusioni: un futuro possibile per le orchestre multiethniche e gli studi su musica e migrazioni	265
<i>Riferimenti bibliografici</i>	273
<i>Sitografia</i>	291

Ringraziamenti

Eccomi giunta alla fine di questo lavoro e di questo triennio durante il quale ho avuto l'opportunità di svolgere un dottorato di ricerca, un intenso e fondamentale percorso formativo sia dal punto di vista professionale che strettamente personale. Sono tante le persone che ho conosciuto durante questi anni, le amicizie che ho coltivato e i rapporti che ho stretto.

La mia gratitudine è rivolta innanzitutto al Tutor di questo lavoro, Maurizio Agamennone, la cui disponibilità, attenzione, competenza e rigore intellettuale sono stati determinanti per questo percorso accademico.

Vorrei ringraziare inoltre i Professori del corso di dottorato in Storia delle Arti e dello Spettacolo dell'Università di Firenze per l'indispensabile appoggio rivolto in questi anni.

Un mio profondo ringraziamento va alla professoressa Maria São Jose Côrte- Real la cui disponibilità e professionalità sono state fondamentali per svolgere al meglio la ricerca sul terreno condotta a Lisbona e la stesura del lavoro finale. Contestualmente, la mia gratitudine si estende all'istituto di etnomusicologia "INET-md Centro de Estudos em Música e Dança" della Nuova Università di Lisbona e al suo equippe di dottorandi, studiosi e ricercatori che mi hanno accolta e supportata durante un periodo di ricerca rivelatosi estremamente importante.

Vorrei menzionare inoltre Michael Fuhr e José Dias la cui disponibilità unita alle sincere e costruttive riflessioni mi hanno permesso di concludere al meglio il presente studio.

La mia riconoscenza va inoltre ai numerosi musicisti, organizzatori, studiosi, ricercatori e operatori della cultura che ho conosciuto durante questi anni, i quali si sono resi disponibili e collaborativi durante l'indagine etnografica.

Infine vorrei ringraziare tutti coloro che mi hanno sostenuto durante questa esperienza fondamentale con la speranza e la gioia nel cuore e che nei momenti più difficili non hanno lasciato cadere nello sconforto chi scrive: i miei colleghi di dottorato, con i quali ho condiviso questi tre anni, i miei più cari amici, i miei genitori, che mi hanno dato la possibilità di portare avanti e completare un lungo percorso di studi e, infine, il mio compagno Duccio il cui affetto e amore mi hanno sempre incoraggiata e sostenuta, permettendomi di arrivare fin qui.

Introduzione

“Musicisti che provengono da dieci paesi e parlano nove lingue diverse. Insieme, trasformano le loro variegata radici e culture in una lingua singola, la musica” (www.orchestrapiazzavittorio.it, 2 ottobre 2017).

Con queste parole si presenta l’*Orchestra di Piazza Vittorio* sul proprio sito *web*, un progetto musicale oggi noto a livello internazionale sia per la proposta di repertori ricercati e originali, sia per il messaggio, dall’alto valore simbolico, che l’orchestra propone da ormai quindici anni a favore del dialogo e dell’integrazione tra i popoli:

L’orchestra promuove la ricerca e l’integrazione di repertori musicali diversi e spesso sconosciuti al grande pubblico, costituendo anche un mezzo di recupero e di riscatto per musicisti stranieri che vivono a Roma a volte in condizioni di emarginazione culturale e sociale (www.orchestrapiazzavittorio.it, 2 ottobre 2017).

Chi ha visto il film omonimo diretto da Agostino Ferrente, che narra la nascita di questa fortunata esperienza artistica, forse ricorderà le scene in cui Mario Tronco, organizzatore e direttore dell’orchestra, si aggira per le strade di Roma in sella alla sua “vespa cinquanta” alla ricerca disperata di musicisti migranti da integrare nelle attività di un’orchestra multiculturale di quartiere. Queste immagini, ricche di significato e tributo ai celebri film “Roma- centrici” di Nanni Moretti (Favero 2009), intendono inquadrare il progetto artistico, che è alla base della costituzione dell’orchestra, in un preciso momento storico, geografico e politico.

L’orchestra nasce infatti dalla mobilitazione per il salvataggio del Cinema Apollo, radicato spazio di quartiere che rischiava di diventare una sala per scommesse e gioco d’azzardo, e dalla necessità, fortemente sentita da musicisti, artisti e intellettuali locali, di creare un dialogo tra i migranti, sempre più numerosi, e la popolazione romana. Costituitasi nel 2002, all’interno di un progetto promosso dall’*Associazione Apollo 11* che voleva valorizzare il Rione Esquilino di Roma, rappresenta la prima e unica orchestra nata grazie all’auto-tassazione di alcuni cittadini che, con il tempo, ha potuto creare posti di lavoro e relativi permessi di soggiorno per affermati musicisti di provenienze e culture molteplici (www.orchestrapiazzavittorio.it, 2 ottobre 2017).

La storia dell’Orchestra di Piazza Vittorio è dunque intrisa del contesto sociale e

politico che caratterizzava il quartiere Esquilino, Roma e l'Italia intera, durante i primi anni Duemila. I musicisti stranieri, che oggi lavorano stabilmente nell'orchestra, sono arrivati con la prima ondata di flussi migratori di massa che ha interessato l'Italia, e alcuni paesi dell'Europa meridionale, durante i primi anni Novanta del secolo scorso, spostamenti demografici che hanno portato come conseguenza significativi adattamenti culturali e urbani.

A partire dall'esempio romano in molte altre città è stata fondata un'orchestra o una banda, oppure un coro multietnico e, in tempi molto rapidi, ciò che è stato descritto come “un fenomeno tutto italiano”¹ si diffonde in tutta la Penisola e raggiunge il suo apice nel 2012 con “in tutto centottanta musicisti, provenienti da ventotto paesi diversi, per un totale di quindici band all'attivo in tutto il territorio, e questo fa dell'Italia la nazione in Europa con la maggior presenza di bande multietniche” (Fiore 2012: 12).

L'esperienza delle orchestre multietniche italiane è rilevabile in tutte le aree, da Nord a Sud: segnaliamo la presenza di almeno un *ensemble* a Torino, due a Milano, una banda Genova, almeno cinque a Roma, una ad Arezzo, una a Napoli e due a Lecce². Alcune formazioni sono sorte da pochi anni, altre ancora, invece, hanno recentemente concluso la propria attività. Si tratta, ormai, di una realtà consolidata e ampiamente diffusa che, nonostante l'esperienza di quindici anni, deve ancora essere riconosciuta appieno e rappresenta le molte particolarità dello stesso fenomeno, nelle diverse città d'Italia.

Tutti i musicisti impegnati nelle compagini censite descrivono la loro esperienza come un “ponte” tra le varie musiche presenti nelle aree del Mediterraneo in cui l'Italia si inserisce. Ma questo non esaurisce per nulla il profilo socio-culturale di queste attività: le orchestre promuovono e si fanno portatrici della musica che

¹ La valutazione proposta in questa sede è tratta da un articolo del giornalista Vladimiro Polchi pubblicato sul quotidiano *la Repubblica on line* il 14 settembre 2012; si rimanda al link www.repubblica/archivio/repubblica/2012/09/14/orchestre-multi-etniche.html.

² In ordine: Orchestra di Porta Palazzo, Orchestra di Via Padova e Orchestra dei Popoli Vittorio Balconi, La banda di Piazza Caricamento, Med Free Orchestra, Orchestra di Piazza Vittorio, Piccola Orchestra di Tor Pignattara, Orchestra delle donne del 41° Parallelo, Takadum Orchestra, Orchestra Multietnica di Arezzo, Orchestra Multietnica Mediterranea, Banda Adriatica e Orchestra Popolare di Via Leuca. Contestualmente si segnala la presenza di due principali cori multietnici di rilevato interesse: il coro *Voci dal Mondo* di Venezia e Mestre e il coro multietnico “Romolo Balzani” di Roma.

proviene direttamente da coloro che vivono, più o meno stabilmente, in un quartiere o una zona della città, con l'obiettivo di andare oltre ciò che si presenta davanti agli occhi e alle orecchie a un primo contatto, di assumere il cambiamento come un processo dinamico e potenzialmente creativo - a partire da una situazione che si trasforma molto rapidamente, nella composizione etnica dei residenti, e nelle culture ospitate - e di immaginare “nuovi luoghi”, non solo per la vita quotidiana, ma anche nello spazio simbolico ed emozionale, che siano capaci di conservare memoria delle regioni di provenienza e, anche, di “inventare” scenari inusitati, in cui sperimentare spazi e modi della convivenza, del confronto e della integrazione.

Il “nuovo” luogo che, eventualmente, si crea è anche uno spazio sociale, in cui ci si incontra per curiosità verso nuovi linguaggi e si condivide l'obiettivo di rappresentare la città nel quotidiano, con tutte le diversità culturali che l'attraversano e la caratterizzano. L'attitudine prevalente con cui avvengono questi scambi consiste nel condividere competenze, emozioni e storie personali, nella prospettiva di creare qualcosa di nuovo, anche improvvisando, nelle pratiche e stili musicali messi a confronto, e valorizzando la propria formazione e i “saperi” originari di ogni musicista coinvolto. La musica stessa – vissuta - è basata sulle differenze: attraverso l'ascolto reciproco possono combinarsi strutture e tratti distinti, e l'integrazione degli eventuali elementi messi a confronto non è caratterizzata soltanto da un'eterogeneità geografica e culturale – indicata nell'aggettivo *multietnico* che ritroviamo in tutte le formazioni - ma anche relazionale, sociale e civica, a rappresentare la complessa realtà umana presente nel quartiere, nella città e nell'Italia contemporanea.

Oggetto di studio, metodologia e quadro teorico di riferimento

In questo lavoro si propone un censimento e un'analisi del recente scenario delle orchestre multietniche in alcuni paesi dell'Europa meridionale. In particolare, per quanto riguarda gli aspetti di rilievo etnografico, la scrittura ha privilegiato soprattutto gli esiti concernenti la rilevazione attinente la Toscana, l'Italia e il Portogallo, considerando queste tre aree come utile riferimento comparativo.

In primo luogo è stata presa in considerazione l'analisi dei flussi di immigrazione transnazionale. La riorganizzazione dell'economia mondiale e lo stabilirsi di un nuovo ordine geopolitico e sociale, che si ridefinisce con la fine della "guerra fredda", ha favorito la circolazione di persone, capitali, idee, immagini, beni e servizi. Contemporaneamente è emersa una nuova realtà globale caratterizzata da una crescente accelerazione di flussi di gruppi di persone, movimenti molto intensi che hanno favorito fenomeni di "dislocazione" e "de-territorializzazione", i quali tendono nuovamente e necessariamente a essere "ri-territorializzati", e "re-localizzati" (Hannerz 2001; Giddens 1994; Appadurai 1990 e 1996). Processi di impatto notevole, che si sono manifestati immediatamente e in maniera molto rapida nei contesti urbani delle grandi città europee, in cui popolazioni di differenti culture, origini e provenienze si sono stanziate nei sobborghi urbani delle aree metropolitane e il mondo globale si è, per così dire, localizzato in un determinato quartiere, spesso parzialmente segregato (Borjia, Castello 2002).

Si va a costituire così un tessuto sociale che si contrappone al modello unitario e omogeneo che sta alla base della costituzione degli "Stati-Nazione" dei secoli XIX e XX, i quali si riconoscono in un principio di uniformità tra una "cultura", una lingua egemone, e un determinato e delimitato territorio. I processi di globalizzazione contemporanei, uniti all'aumento dei flussi migratori, come conseguenza dei processi di de-colonizzazione, hanno decisamente trasformato gli assetti economici e sociali di alcuni stati europei che, a partire dai decenni Sessanta e Settanta del secolo scorso, hanno dovuto fare fronte a una realtà etnicamente eterogenea e integrare politiche di riconoscimento e integrazione delle diversità culturali. Successivamente, nei maggiori paesi europei si intensifica la problematica della gestione delle "società multiculturali", termine entrato nell'uso comune verso la fine degli anni Ottanta e

che identifica una società nella quale più comunità culturali, anche molto differenti l'una dall'altra, convivono e, pur potendo avere interscambi, riescono a mantenere le proprie peculiarità (Bauman 2007).

In questo quadro generale, l'Italia e il Portogallo, e in generale i paesi dell'Europa meridionale, tradizionalmente considerati terre di emigrazione, sono emersi come importanti paesi di immigrazione a partire dalla fine degli anni Settanta del Novecento. A differenza dei paesi europei di “vecchia immigrazione” (Perna 2015) del Centro-Nord Europa, l'Italia si è distinta per un alto tasso di “policentrismo etnico” (Schmoll 2006), ovvero per la natura variegata in termini di luoghi d'origine e di provenienze degli immigrati. Inoltre, nei paesi dell'Europa meridionale le politiche di regolazione dell'immigrazione, e quelle per favorire l'integrazione evidenziano, in alcuni casi, caratteristiche simili, soprattutto per quanto riguarda un'enfasi sulla retorica del controllo delle frontiere e sulla lotta all'immigrazione clandestina, non accompagnata adeguatamente da programmi effettivi per la gestione dei flussi. Contestualmente, le politiche di integrazione sono spesso poco sviluppate e territorialmente frammentate, riproducendo l'essenziale fragilità dei sistemi di *welfare* dei paesi in questione (Caponio 2010).

Si è perciò ritenuto opportuno mettere a fuoco principalmente due aree di fondamentale importanza per i casi di studio in oggetto: la gestione dei fenomeni migratori e le politiche legate all'integrazione e alle sfide della società multiculturale affrontate nella Regione Toscana e, successivamente, nella città metropolitana di Lisbona. La ricerca ha evidenziato affinità e divergenze riguardo le nazionalità presenti, i motivi del soggiorno, le politiche di accoglienza e integrazione messe in atto nelle misure degli enti locali. In entrambi i contesti hanno costituito oggetto di studio le iniziative socio-artistico-culturali promosse dagli enti locali e dai soggetti dell'associazionismo e riconosciute, a livello istituzionale, come “buone pratiche”: azioni determinanti nel facilitare le occasioni d'incontro e di scambio, promuovere il dialogo interculturale e superare le condizioni di “marginalizzazione” e la “stigmatizzazione” delle comunità straniere sul territorio.

In Italia il fenomeno migratorio è fortemente regionalizzato, dunque le dinamiche dell'inserimento delle comunità migranti nel tessuto urbano e le pratiche di accoglienza e integrazione effettivamente applicate possono essere comprese soltanto

sulla base dei diversi sistemi regionali e locali. Per quanto concerne gli aspetti normativi, legislativi e più strettamente sociopolitici, la scrittura ha privilegiato la rilevazione effettuata in Toscana attinente alla legislazione regionale, anche in relazione al profilo di “toscanitudine” previsto dal programma universitario “Pegaso”, che prevede un impegno di rilevazione su aspetti, pratiche e vicende culturali documentate in area toscana.

Si è cercato di chiarire l’evoluzione giuridica riguardante l’essere cittadini stranieri in Regione Toscana illustrando le varie fasi dell’accoglienza e le caratteristiche del “modello toscano”, inteso come l’insieme degli atti, delle norme e dei piani di sviluppo, attuati a livello locale, aventi l’obiettivo di realizzare un’effettiva integrazione delle comunità straniere (Pirni 2012). Si arriva così a delineare il più recente modello di “accoglienza diffusa”, che basa la sua forza sul criterio della piccola dimensione e del diritto dei richiedenti asilo di essere accolti³.

Nel testo che segue, con richiedente asilo si intende una categoria precisa di migranti, ovvero coloro che, lasciato il paese di origine e inoltrata una richiesta di asilo in un paese terzo, sono ancora in attesa di una decisione da parte delle autorità competenti riguardo al riconoscimento dello status di rifugiati. “Rifugiato” è lo status giuridicamente riconosciuto di una persona che ha lasciato il proprio paese per il ragionevole timore di essere perseguitato per motivi di razza, religione, nazionalità e appartenenza politica e ha trovato rifugio e richiesto asilo in uno Stato straniero⁴. Infine, il profugo è rappresentato da colui che per diverse ragioni, come guerra, povertà, fame o calamità naturali, ha lasciato il proprio paese pur non trovandosi nelle condizioni di richiedere la protezione internazionale.

La rilevazione ha assunto i dati dei *dossier Caritas-Migrantes* (www.caritasambrosiana.it) e dei *dossier statistici immigrazione* (www.dossierimmigrazione.it), per avere una panoramica generale sui fenomeni dell’immigrazione italiana fino alla strutturazione delle comunità straniere relative all’ultimo quindicennio. Per il focus toscano, sono stati oggetto d’interesse i

³ In particolare si fa riferimento ai progetti SPRAR presenti in Toscana (www.sprar.it).

⁴ La condizione del “rifugiato” è stata definita dalla Convenzione di Ginevra (relativa allo status dei rifugiati, appunto), firmata nel 1951 e ratificata da 145 stati membri delle Nazioni Unite. L’Italia ha accolto tale definizione nella legge n.722 del 24 luglio 1954, “Ratifica ed esecuzione della Convenzione relativa allo statuto dei rifugiati, firmata a Ginevra il 28 luglio 1951”, per il testo completo si rimanda al link: www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1954-07-24:722.

contributi del *Profilo Sociale Regionale* e dei *Profili dell'Immigrazione Straniera*, pubblicati dall'*Osservatorio Sociale Regionale - Rete degli Osservatori Sociali Provinciali*, reperibili sul sito web della Regione Toscana (www.regione.toscana.it), in cui sono presenti inoltre le normative aggiornate riguardanti la gestione della presenza straniera e gli interventi a favore dell'inclusione sociale e dell'integrazione nelle misure degli enti locali.

Per quanto riguarda l'indagine sull'articolato mondo del volontariato e sugli interventi artistico-musicali legati al territorio e promossi dagli enti locali, la rilevazione ha privilegiato la documentazione pubblicata dal Centro Servizi Volontariato Toscana (www.cesvot.it) e dall'Associazione Nazionale Comuni Italiani (Anci Toscana <http://www.ancitoscana.it/>).

In Portogallo si è indagato sui processi di interazione multiculturale: partendo da un quadro generale relativo ai fenomeni di migrazione contemporanea si sono seguite le evoluzioni giuridiche riguardo la regolarizzazione dei cittadini stranieri (Baldwin-Edwards e Kraler 2009; Healy 2011) e l'approvazione della "Nova Lei da Nacionalidade" (nuova Legge della Nazionalità)⁵.

Successivamente si è posto attenzione al dibattito sulla gestione della "società multiculturale" e alle politiche culturali del distretto metropolitano di Lisbona, processando l'insieme delle azioni volte a favorire una corretta integrazione e coesione sociale delle comunità d'origine straniera e delle minoranze etniche. La città di Lisbona non ha tardato a riconoscersi come cosmopolita, aperta a transiti e flussi tra culture ed esperienze diverse e in cui la diversità culturale diventa un'opportunità di apprendimento a livello amministrativo (Fonseca 2002; Fonseca e Goracci 2007; Menezes 2011). La capitale del Portogallo aderisce tra l'altro alla *Rete Europea delle città interculturali*, un programma del Consiglio d'Europa che sostiene l'istituzione di strategie locali per la gestione della diversità, un programma che fornisce inoltre alle autorità locali una metodologia per l'attuazione di politiche d'integrazione interculturale all'avanguardia, nonché strumenti di analisi e

⁵ Lei Órganica 2/2006 de 17 de Abril; per consultare il testo completo della *Lei da Nacionalidade* e i riferimenti normativi si veda <https://portal.oa.pt/comunicacao/noticias/2006/04/19/lei-da-nacionalidade/>.

valutazione⁶.

Per la rilevazione in Portogallo, principalmente bibliografica e sitografica, sono stati consultati i dati forniti dal *Diagnóstico da População imigrante em Portugal* e dal *Observatório da Imigração e do Diálogo Intercultural* (www.om.acm.gov.pt). Sono stati inoltre inclusi gli studi tematici concernenti l'amministrazione dei fenomeni migratori e le normative sulla gestione delle diversità culturali pubblicati dall'ente governativo *Alto Comissariado para a Imigração e o Diálogo Intercultural (ACIDI)* e, relativamente allo specifico caso della capitale portoghese, si è consultato il sito web della *Câmara Municipal de Lisboa* (www.cm-lisboa.pt/).

L'oggetto di studio di questa ricerca, il fenomeno delle orchestre multietniche, viene inquadrato tra le produzioni artistiche e musicali che più hanno potuto far pensare e riflettere sui cambiamenti sociali occorsi in Italia in relazione alle migrazioni contemporanee (Marcuse 2007, in Gavazzo et al. 2016). Il processo di invenzione di un'orchestra multietnica si definisce nell'ambito di un discorso istituzionale più allargato, nel quale l'attività musicale collettiva viene utilizzata come una strategia efficace per la valorizzazione e l'integrazione delle diversità culturali: un presupposto necessario e fondamentale allo sviluppo delle città multiculturali contemporanee (Guilbault 2011).

Nei diversi ambiti analizzati si è tenuto conto delle circostanze che hanno agevolato la nascita e l'espansione del fenomeno musicale, mettendo in luce le potenzialità dell'intervento artistico nella riqualificazione di uno spazio o di un quartiere caratterizzato da un alto livello di degrado urbano (Guilbault 1997; Torino 1993). Il fare musica e le pratiche performative sono dunque utilizzate per rafforzare i legami tra i "nuovi abitanti" e il territorio, favorendo la crescita di una percezione positiva dello "straniero" da parte della popolazione locale (Martiniello e Lafleur 2008) e, allo stesso tempo, aiutando a riflettere sulla condizione dei migranti stessi che, passando per esperienze condivise di viaggio, di adattamento o di esclusione, utilizzano la musica per affermare la propria identità nel paese ospite (Stokes 1994).

In questa prospettiva, la creazione di nuove musiche, che corrisponde a un incontro

⁶ Per maggiori informazioni sul profilo di Lisbona nella *Rete Europea delle città interculturali*, si rimanda al link <https://rm.coe.int/1680482a42>.

tra culture differenti, assume i connotati di un confronto e di uno scambio tra diverse dimensioni che mirano al riconoscimento e alla ri-costruzione di nuovi assetti identitari (Baily e Collier 2006).

Il quadro teorico di riferimento si è rivelato utile nel definire alcune categorie circolanti nella bibliografia specifica, come “musiche del mondo”, “world music”, “folklore”, “popular music”, cosmopolitismo, multiculturalismo, multiethnicità. Nella scrittura che segue, le diverse tradizioni musicali locali e gli eventuali e più recenti esiti di revival e ibridazione – che sono oggetto della presente indagine e rappresentativi di culture molto diverse e lontane – sono state designate con l’espressione “musiche del mondo”, mutuata direttamente dal francese “musiques du monde”, in uso nella musicologia francofona per indicare sia il catalogo ideale delle tradizioni musicali locali, sia le pratiche contemporanee di “fusion”, nel medesimo senso dell’espressione inglese “world music”; si è ritenuto preferibile attingere all’espressione francese per la declinazione al plurale che meglio rappresenta, si ritiene, l’ampia diversità di stili, pratiche, “saperi”, storie, personalità, aggregazioni di gruppo, prodotti e consuetudini, ormai censita e attestata negli studi musicologici. Contestualmente si è cercato di definire alcuni processi come l’ibridazione musicale, la costruzione di identità transnazionali e la questione della “cittadinanza musicale” o “musical citizenship” (O’Toole 2014; Stokes 2017). Quest’ultimo termine, che è entrato recentemente nella letteratura delle discipline etno-antropologiche e concepisce nuovi modelli di cittadinanza in relazione all’inclusione e all’adattamento sociale di popolazioni in movimento, si ritrova principalmente nell’area di studi legati alla didattica musicale nella quale si considera l’insegnamento della musica un importante mezzo di ri-costruzione dell’identità culturale delle nuove generazioni in un determinato contesto e ambito (Morris 2004).

Il lavoro sul terreno: metodologia e ricerca

Il lavoro sul campo ha avuto la durata di due anni, dei quali sei mesi sono stati dedicati alla rilevazione in Portogallo, periodo di tempo previsto dal programma di dottorato europeo “Pegaso” che prevede un soggiorno di studio e ricerca all'estero. Per la rilevazione in Europa, fuori dai contesti italiano e portoghese, sono stati compiuti sopralluoghi di breve durata in alcuni importanti centri di studio sulle musiche “in migrazione”.

Dopo aver ottenuto i primi contatti con musicisti e organizzatori, il lavoro sul campo è stato svolto nella maniera seguente:

1) Mappatura delle orchestre e delle bande sul territorio italiano. Il censimento è stato suddiviso in tre categorie diverse: orchestre italiane attive, orchestre recentemente dissolte o che hanno modificato strutturalmente il proprio organico, *ensemble* costituiti negli ultimi tre anni, numericamente inferiori rispetto alle altre esperienze citate.

La rilevazione ha incluso le orchestre stabili, effimere, eterodirette, le orchestre costituite da professionisti e quelle di stampo più “amatoriale”, i gruppi improntati su un lavoro didattico e laboratoriale e, infine, i progetti musicali che coinvolgono i minori stranieri di seconda generazione e i rifugiati e richiedenti asilo ospiti nelle strutture di accoglienza.

2) Mappatura dei cori multietnici in Italia, collocati in differenti città italiane, seppure di numero inferiore rispetto alle orchestre: i più longevi, numerosi e conosciuti sono attivi a Roma e a Venezia. Sono stati quindi esaminati i contesti di riferimento come gli ambiti promozionali e istituzionali.

3) Realizzazione di interviste e registrazioni audio-video per ricostruire le vicende professionali, e in alcuni casi le relazioni interpersonali, dei principali protagonisti di questo scenario, quali gli operatori culturali, i direttori delle orchestre, i maestri del coro, gli organizzatori, i produttori e, ovviamente i musicisti, migranti e non.

4) Osservazione partecipata durante le esecuzioni dal vivo delle orchestre, cori e bande in occasione di rassegne, festival e concerti che favoriscono il dialogo con le comunità migranti in Italia tra cui: il *Festival au Désert* di Firenze (www.festivalaudesertfirenze.com), il *Festival Musicale del Mediterraneo* a Ge-

nova (www.echoart.org), alcuni concerti e iniziative organizzate dall'Arci di Milano con l'*Orchestra di Via Padova*, la *Festa delle Scuole Migranti* alla Città dell'Altra Economia di Roma, la rassegna di *Roma Forestiera* organizzata alla *Casa Internazionale delle Donne* di Roma (www.casainternazionaledelle donne.org), la *Giornata Mondiale del Rifugiato* con l'Orchestra Multiethnica di Arezzo, il Premio *MigrArti spettacolo – la cultura unisce* di Pistoia (www.migrarti.it), il *Festival delle Colline* di Poggio a Caiano (PO) (www.festivaldellecolline.com), il *Festival delle Culture* di Ravenna (www.festivaldelleculture.org), lo *YallaFest* festival dell'intercultura di Napoli, i seminari *Polifonie “in viva voce”* diretti da Maurizio Agamennone presso la Fondazione Giorgio Cini di Venezia (www.cini.it/events/polifonie-in-viva-voce-18), il XX Seminario Internazionale di etnomusicologia “Le tradizioni musicali fra documenti, patrimoni e nuove creatività” a cura di Francesco Giannattasio, Fondazione Giorgio Cini, Venezia (www.cini.it/events/xx-seminario-internazionale-etnomusicologia).

- 5) Rilevazione in Portogallo, con focus specifico sulla città di Lisbona, privilegiando le orchestre multiculturali con specifico riferimento alle esperienze italiane. Si è quindi indagato sulle esperienze d'incontro musicale legate a questioni identitarie e, infine, sono stati inclusi alcuni progetti musicali promossi a livello istituzionale per l'integrazione delle diversità culturali e la riqualificazione di specifiche zone della città. Anche in questo caso sono state condotte interviste e registrazioni audio-video a musicisti italiani, portoghesi e stranieri, oltre a organizzatori e operatori culturali, docenti universitari e coordinatori di progetti didattico-musicali.
- 6) Sempre nel contesto portoghese, la rilevazione ha privilegiato alcune organizzazioni culturali indipendenti collegate alle orchestre multiculturali che da diversi anni contribuiscono alla diffusione dell'offerta culturale, artistica e musicale del territorio, come la *Associação Sons da Lusofonia* (www.sonsdalusofonia.com), la *Associação Solidariedade Imigrante* (www.solimigrante.org) e, infine, il *Festival Todos – Caminhada de Culturas* (www.festivaltodos.com). Si tratta di organizzazioni che promuovono ogni anno rispettivamente il *Festival Lisboa Mistura* e l'omonimo *Festival Todos*, ai quali si è potuto partecipare direttamente, nelle edizioni del 2016.

In ambito accademico la ricerca ha beneficiato di alcune importanti conferenze internazionali alle quali si è partecipato: “Music and Human Mobility” (ICMHM’16) e “Protest song and Social Change” (ICPSong’16), entrambe coordinate dall’ INET-MD *Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança* presso la *Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa*.

- 7) La rilevazione in ambito europeo – principalmente in Francia e Germania – si è svolta in parte al *Festival Villes des Musiques du Monde* ad *Aubervilliers*, in Francia (www.villesdesmusiquesdumonde.com), e al “Centre for World Music” dell’università di Hildesheim, in Germania, che conserva importanti tracce, strumenti e registrazioni della creatività musicale mondiale, un archivio discografico e una collezione di strumenti musicali tra i più ricchi in Europa (www.uni-hildesheim.de/center-for-world-music).

Per quanto riguarda le altre esperienze europee l’indagine si è sviluppata prevalentemente attraverso una ricognizione “netnografica” e bibliografica, in cui la scrittura ha messo a fuoco una interpretazione di tipo generale su grandi capi valutativi.

- 8) In generale, per tutti i contesti, le orchestre, i cori e le bande sono state monitorate tramite il canale di internet e attraverso le principali piattaforme di condivisione *web*, come quelle dei *social network*. Queste pagine sono continuamente aggiornate dagli organizzatori e dai direttori stessi e, relativamente alle attività, hanno rappresentato una risorsa molto utile a reperire rapidamente informazioni, aggiornamenti, contributi giornalistici e reportage riguardanti i concerti, i festival, le iniziative pubbliche. Grazie al canale tecnologico è stato infine possibile interagire in maniera più rapida con i musicisti e reperire interviste, spartiti, materiale fotografico, videografico e promozionale.
- 9) Al fine di analizzare i discorsi istituzionali, politici e dell’informazione mediatica intorno al multiculturalismo e al ruolo delle pratiche musicali nel confronto interculturale, la rilevazione si è compiuta nell’ambito di alcune importanti strutture accademiche e organizzazioni e imprese culturali note per la divulgazione delle “musiche del mondo” e per gli studi sulla musica migrante in Italia. Tra queste l’Archivio sonoro, videografico e bibliografico “Musica dei Popoli” di Firenze, il

Circolo “Gianni Bosio” e l’Archivio Sonoro “Franco Coggiola” di Roma, il Museo delle Culture del Mondo “Castello d’Albertis” di Genova, il “Centro Studi post-coloniali e di Genere” dell’Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, la Fondazione “Giorgio Cini Onlus” di Venezia.

In Portogallo la principale struttura a supporto dell’indagine è stato l’INET-MD *Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança, Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, che ha agevolato i contatti con i musicisti migranti e non, con gli organizzatori culturali e con ricercatori e specialisti degli studi su musica e migrazioni. Altrettanto proficuo il rilevamento operato nell’ambito della *Fundação Calouste Gulbenkian*, istituzione prestigiosa e rinomata a livello internazionale, che promuove ciclicamente programmi culturali specifici per favorire e stimolare i processi di integrazione delle categorie e dei soggetti più vulnerabili, come il *Programa Gulbenkian de Desenvolvimento Humano*, il *Programa Gulbenkian Próximo Futuro 2009-2011* e il *Projecto Geração/Oportunidade*.

La domanda conoscitiva che ha guidato la ricerca ha inteso rilevare le modalità relazionali tra i musicisti, il loro approccio alla pratica performativa e le modalità con cui si sperimenta l’incontro/confronto interculturale che coinvolge direttamente persone, background culturali e stili musicali. Particolare attenzione è stata posta quindi al “fare” e “pensare” dei musicisti, alla loro formazione musicale, ai processi di negoziato e scambio tra esecutori di provenienza diversa intrapresi nei nuovi contesti di migrazione, alle trasformazioni occorse nelle musiche proposte, all’assestamento della produzione e fruizione musicale. Sono stati considerati inoltre i rapporti che intercorrono tra i musicisti, le leadership momentanee o più stabili, i rapporti con amministratori e operatori, e i modi del consenso di pubblico nei casi sperimentati.

Contestualmente sono state analizzate le differenze che intercorrono tra i musicisti professionisti – in questa sede il professionismo viene inteso nel senso occidentale del termine – e i musicisti migranti che, nel nuovo contesto, sono obbligati a intraprendere una attività professionale e di lavoro non musicale, concedendo meno

tempo alla musica che in questi casi diviene una opzione possibile nel tempo libero. Quindi, si è cercato di comprendere in che modo l'insieme di queste contingenze vada a incidere sulla produzione musicale finale e, in questo senso, sono state considerate alcune procedure di elaborazione assai multiformi del materiale musicale che intercorrono nelle pratiche performative in oggetto⁷.

È stato dato ampio spazio all'interazione dei maestri del coro con il gruppo, alla scelta dei repertori e, infine, alle storie ed esperienze personali dei musicisti e dei cantanti che hanno visto nell'attività musicale un'occasione positiva di riscatto sociale dalla propria situazione di immigrato.

La ricerca sul terreno rappresenta una modalità di indagine che valorizza la riflessività e l'ascolto, permettendo di affrontare le situazioni e le questioni per restituirle in tutta la loro complessità e provocare ulteriori riflessioni, congetture e rielaborazioni (Gobbo 1998). In questo percorso stimolante e complesso, il ruolo del ricercatore assume una posizione di primo piano: egli diventa lo strumento di ricerca più importante dell'indagine e l'obiettivo è quello di cogliere la vita così com'è vissuta nel contesto che osserva, raccontare le cose come avvengono, riportare come sono costruite le situazioni e le interazioni tra gli attori.

Lo scopo di una ricerca etnografica è fornire una descrizione accurata di un evento o di una situazione, basandosi sull'osservazione diretta e la comprensione approfondita del punto di vista dei partecipanti. Tuttavia, svolgendo una ricerca sul terreno di stampo etnografico, il ricercatore deve essere consapevole che le modalità inizialmente stabilite e gli obiettivi che guidano la ricerca possono essere disattesi o modificati, in tutto o in parte.

Durante la ricerca si sono incontrate diverse difficoltà a cominciare dalla reperibilità delle orchestre e dei gruppi, tant'è che, in alcuni casi, è stato del tutto impossibile stabilire un contatto via telefono o e-mail. È accaduto più volte che, dopo esserci recati in una città per incontrare i musicisti e osservare una sessione di prove, questi non si presentassero e che l'incontro fosse rimandato ad altra data. Questa contingenza si è verificata in diverse occasioni e per le orchestre di Napoli, Roma, Genova e Milano. Per ovviare a questa problematica i direttori hanno preferito farci

⁷ L'analisi musicale non rientra nel merito del presente studio: la scrittura si è concentrata sull'analisi dei discorsi intorno alla musica e agli stili musicali proposti e incontrati.

ritornare in occasione di un concerto, di un festival o di un evento celebrativo per essere sicuri di riuscire a radunare tutti i musicisti.

In questo caso non sono pochi i problemi dell'etnografia urbana, i musicisti sono spesso coinvolti in vari progetti artistici oppure devono svolgere un'attività lavorativa, mentre in altri casi sono in continuo movimento o abitano sovente in zone difficilmente raggiungibili. Siamo ben lontani da un ambiente come quello di una comunità rurale piuttosto piccola e ristretta nel quale lo studioso può immergersi completamente stabilendo facilmente un contatto con tutti i partecipanti alla vita comunitaria. I gruppi multietnici, formati da musicisti migranti e cosmopoliti, si ritrovano in occasioni sporadiche e organizzate con poco preavviso. In molte occasioni le prove avvengono il giorno prima di un concerto, se non addirittura il giorno stesso, nel quale si ripassa il repertorio prima di salire sul palco. Non è stato dunque facile e talvolta possibile inoltrarsi approfonditamente nella vita quotidiana dei soggetti o dei gruppi studiati e restituire gli eventi che accadono *hic et nunc*, ponendo attenzione ai vincoli e alle possibilità offerte da elementi esterni alle interazioni, in un *fieldwork* geograficamente molto esteso e complesso.

Tuttavia, in questi due anni di ricerca attiva, è stato comunque possibile raccogliere dati rilevanti riguardo le interazioni in campo, che hanno permesso, ugualmente, di ricostruire le percezioni personali e quelle condivise, di analizzare le situazioni critiche, per coglierne i profili, e di individuare gli scopi delle pratiche messe in atto.

In Portogallo la rilevazione è stata suddivisa in base ad alcuni oggetti di studio specifici, mettendo in luce peculiarità, obiettivi, affinità e divergenze. Il contesto portoghese si è rivelato nel complesso molto florido in quanto è stato possibile verificare un caso concreto di “gemmazione” dal modello italiano di orchestra multietnica: si tratta dell'*Orquestra Todos*, ispirata all'Orchestra di Piazza Vittorio, un progetto fortemente voluto e richiesto da importanti istituzioni cittadine come la *Câmara de Lisboa/Gabinete Lisboa Encruzilhada de Mundos*, l'*Academia de Produtores Culturais* e la *Fundação Calouste Gulbenkian*.

Sono quindi stati coinvolti i direttori romani Mario Tronco e Pino Pecorelli che hanno lavorato a Lisbona per più di un anno, replicando le modalità di ricerca e assemblaggio di musicisti stranieri disponibili sulla piazza e della conduzione delle

audizioni. Inoltre, per spiegare ai quattordici musicisti selezionati il progetto che avrebbero dovuto realizzare, è stato mostrato loro il documentario *L'Orchestra di Piazza Vittorio* di Agostino Ferrente: un altro chiaro riferimento all'orchestra romana e all'intenzione di replicare questa fortunata esperienza.

È stato inoltre interessante rilevare come i musicisti, pur conducendo frequentemente una vita molto frenetica e movimentata e trovandosi dunque ad agire in ambienti molto diversi, con i quali devono confrontarsi adeguatamente, riescono a estendere le proprie competenze professionali e a proseguire gli studi. Molti professionisti hanno un livello di studio accademico superiore, come la laurea in *Ciências Musicais*, altri invece stanno attualmente frequentando un dottorato di ricerca in musicologia o in etnomusicologia.

Comparativamente si è potuto osservare come in Portogallo molti musicisti siano riusciti ad ottenere la piena cittadinanza giuridica, anche in conseguenza della comune appartenenza *lusofona*, ovvero la provenienza dalle ex-colonie portoghesi, che ha reso in qualche modo più semplice la procedura. In Italia questa contingenza sembra essere molto lontana dal verificarsi. Se sono presenti alcuni musicisti stranieri cui è stata conferita la cittadinanza onoraria, come i celebri componenti dell'OPV, questi sono ancora ben lontani dall'ottenere la piena cittadinanza giuridica. I giovanissimi componenti della Piccola Orchestra di Tor Pignattara, ad esempio, minorenni nati in Italia da genitori immigrati, sono considerati a loro volta "cittadini stranieri" e perciò abbiamo potuto verificare come, durante gli ultimi anni, la loro produzione musicale sia stata orientata a sostenere il disegno legge sullo *ius soli* - ovvero il diritto ad acquisire la cittadinanza per tutte le persone che nascono sul territorio italiano -, e a comunicare alla popolazione come grazie alla musica si possano favorire nuovi percorsi di convivenza e nuove cittadinanze.

L'esperienza dell'*Orquestra Todos* conferma come il fenomeno delle orchestre multietniche si sia consolidato come un fenomeno prevalentemente italiano, sorto in relazione alle forti esperienze migratorie che hanno caratterizzato soprattutto le grandi aree metropolitane dell'Europa meridionale. Come si è potuto verificare, molte di queste orchestre sono state coalizzate, sensibilizzate, stimolate, sollecitate dall'azione di alcuni artisti (ad esempio l'Orchestra di Piazza Vittorio è stata assemblata da Mario Tronco, piuttosto noto come ex tastierista della *Piccola*

Orchestra Avion Travel) che, trovandosi a vivere nei quartieri più multietnici di alcune città italiane, hanno radunato molti immigrati forniti di solida formazione musicale, i quali, grazie al coinvolgimento nell'orchestra, hanno potuto rivendicare la propria competenza professionale. Grazie al ruolo delle amministrazioni locali, molte orchestre, così come i cori e le bande, sono progressivamente diventate "un'offerta importante sul territorio" capace di agire, attraverso lo strumento dello sviluppo di comunità, nei territori fragili e delicati delle grandi città, dove molti sono stati i cambiamenti culturali, relazionali e urbanistici che negli ultimi anni hanno caratterizzato questi quartieri. Molte esperienze sono dunque nate per creare un'occasione di incontro tra persone provenienti da paesi e città diverse, con provenienze culturali, appartenenze linguistiche e religiose multiformi. Come le persone possono vivere l'esperienza della migrazione nella condizione di emigrato o immigrato, allo stesso modo coloro che partecipano alle attività dei gruppi musicali vivono quella dell'incontro, il processo sociale che permette la costruzione del progetto. L'incontro tra persone può alimentare difficoltà relazionali, ma permette anche di definire un rapporto di continuità, diverso da quello di gruppo stabile: la continuità si crea in un livello trasversale, nelle persone che la sperimentano. Infine, possiamo affermare che una valenza importante nell'esperienza di queste orchestre sia rilevabile nel mettere in evidenza non più un sentimento nostalgico, esito della migrazione e dell'abbandono o della perdita dell'ambiente e della cultura di provenienza, ma una intenzione di affermazione e ri-costruzione di una nuova identità. Proprio nell'Italia di oggi, che, come si è detto, è caratterizzata da un importante afflusso di migranti, è auspicabile la diffusione di esperienze multietniche che attraverso la musica diano la certezza di una possibilità di integrazione e di riequilibrio sociale, nella riscoperta della propria e di una nuova cultura.

L'interesse per le musiche migranti nasce dalla mia precedente esperienza di "organizzatrice di eventi" musicali, svolta contestualmente al Corso di laurea magistrale in Scienze dello Spettacolo, indirizzo Pro.S.M.Art – Produzione di Spettacolo, Musica e Arte: in particolare, durante il biennio 2010-2012 ho avuto l'opportunità di fare parte dello staff organizzativo del *Festival au Désert/Presenze d'Africa* di Firenze, per occuparmi dell'accoglienza e del supporto ai musicisti e per

organizzare alcuni incontri e conferenze, che si sono susseguiti nel corso della manifestazione, immediatamente prima delle varie esibizioni musicali. Sono così entrata in contatto con tutte le associazioni africane residenti in Italia, e ho avuto l'opportunità di invitare alcuni consoli e ambasciatori degli stati africani maggiormente collegati al progetto del *Festival au Désert*, ovvero Senegal, Marocco, Mali, Somalia, Repubblica del Congo e Burkina Faso.

La parte più interessante del lavoro è stata la collaborazione allo sviluppo di una rete di produzione e promozione per nuove creazioni, in modo da coniugare il delicato lavoro di trasmissione delle tradizioni musicali africane con le sonorità e le procedure più innovative elaborate in Europa e nel mondo occidentale. Di fatto si è ottenuta la partecipazione di prestigiosi musicisti africani ed europei, chiamati a condividere le proprie esperienze, coinvolgendo nelle loro performances anche giovani protagonisti della scena musicale fiorentina. L'obiettivo principale del festival era, ed è tuttora, la ricerca di un linguaggio fortemente multidisciplinare, a partire da una decisa spinta verso la convivenza civile e l'affermazione di una cultura di pace in grado di offrire ai cittadini africani migranti nuove possibilità di "rivoluzionare e arricchire" il patrimonio delle società d'approdo.

A partire da questa esperienza formativa i miei interessi e le competenze sulle musiche "in migrazione" sono cresciuti a tal punto da voler continuare a studiare e a monitorare le pratiche performative, assai multiformi, che musicisti migranti intendono proporre nei nuovi contesti di riferimento. In questo senso, conoscere in maniera approfondita la sfaccettata realtà delle orchestre, delle bande e dei cori multietnici, ha significato indagare sugli incontri musicali occorsi nell'ultimo quindicennio, rispecchiando una determinata situazione storica e politica.

Infine, si può ritenere ragionevole e auspicabile che i risultati di questi tre anni di ricerca costituiscano un contributo agli studi contemporanei concernenti l'utilizzo di una funzione conciliatoria delle pratiche musicali, e più in generale delle espressioni artistiche e culturali, utilizzate per favorire il processo di integrazione dei migranti già inseriti in un contesto multiculturale⁸. In queste esperienze l'accostamento etero-

⁸ Alcune importanti organizzazioni mondiali, come il programma *Global Alliance for Cultural Diversity* dell'UNESCO, il *Womex- the world music expo* e il *Womad Festival (World of Music, Art and Dance)*, incentrano il proprio lavoro sull'integrazione delle comunità immigrate nel territorio d'accoglienza attraverso i diversi linguaggi artistici.

geneo, per modalità e provenienze, di musicisti intende aprire la strada a un incontro fra culture differenti, che assume i connotati di un confronto e di uno scambio tra diverse dimensioni che mirano al riconoscimento di una nuova identità musicale transnazionale: un incontro che sul territorio porta con sé nuove e complesse sfide di inclusione, cittadinanza e convivenza pacifica.

Capitolo 1

La gestione del fenomeno migratorio nella regione Toscana. Pratiche di accoglienza e integrazione nella legislazione e nelle misure degli enti locali

I processi migratori globali contemporanei si caratterizzano per un'accentuata eterogeneità, oltre che per una maggiore consistenza, se paragonati a quelli del passato: la mobilità oggi riguarda differenti categorie di migranti distinte in base al paese di provenienza, alla tradizione culturale, al genere, all'appartenenza religiosa, al grado di istruzione, al rischio di esposizione a politiche repressive, all'età e alla situazione economica (Colloca 2008). Questa pluralizzazione, unita al fenomeno della globalizzazione, che prevede inoltre maggiori spostamenti e un pendolarismo tra i paesi di provenienza e quelli di approdo, alimenta una molteplicità di riferimenti culturali e di usi e costumi con i quali le nazioni d'accoglienza sono costrette a confrontarsi, organizzando un'opportuna mediazione interculturale ed elaborando nuovi modelli di riconoscimento delle specificità culturali per garantire una convivenza pacifica tra le tante etnie presenti sul territorio (Colloca 2008).

L'Italia non si è sottratta a queste dinamiche, nonostante sia diventata una nazione di approdo con qualche decennio di ritardo rispetto ad altri paesi europei come la Francia, l'Inghilterra o la Germania. In particolare gli anni settanta del secolo scorso costituiscono un vero e proprio spartiacque per quanto riguarda il tema dell'immigrazione: sono infatti gli anni in cui diminuiscono gli spostamenti interni al paese – da sud verso nord - e cominciano ad arrivare i primi migranti dai paesi più svantaggiati. Fino a questo momento l'Italia era sempre stata una terra di emigrazione verso l'estero e non aveva ancora conosciuto il movimento contrario.

Tra la fine degli anni ottanta e l'inizio dei novanta le dinamiche migratorie verso il nostro paese diventano quindi sempre più strutturali e complesse ed iniziano a predisporre appropriate politiche d'intervento a livello nazionale (Berti 2011). L'impreparazione iniziale della macchina preposta all'accoglienza ha alimentato risposte spontanee da parte degli enti locali e della società civile dando origine a una differenziazione territoriale degli interventi (Caponio 2006), anche se i decreti legge relativi, progressivamente disposti, erano solo di competenza del governo centrale.

Risulta evidente che, nonostante la globalità del fenomeno migratorio, è possibile individuare proprio nella città e nella dimensione locale il luogo in cui avviene l'incontro con lo *straniero* e dove si sperimentano sia spazi di convivenza che esperienze di conflitto (Colloca 2008). Il riferimento al contesto locale diviene quindi più che mai centrale: uno scenario in cui prendere decisioni e cercare di attuare strategie efficaci sembrerebbe essere più favorevole soprattutto se allestito ambito locale, e ciò può anche indicare un importante segnale di partecipazione e volontà cittadina nel governare efficacemente in ambiti ristretti (Berti 2011).

Dunque, si è ritenuto opportuno delegare soprattutto alle Regioni la possibilità di individuare specifiche strategie d'intervento per la gestione dell'immigrazione e l'avviamento di pratiche atte a favorire un'integrazione effettiva dei "migranti", sul territorio e nelle relazioni con i cittadini, l'associazionismo e le azioni degli enti locali amministrativi. La Toscana non è da meno in quanto da oltre vent'anni pone la tematica della gestione e dell'integrazione degli immigrati nella società al centro delle politiche regionali (Berti 2010), e ha intrapreso, da quando un sempre maggior numero di immigrati ha iniziato a stabilirsi sul territorio, un lungo percorso normativo che ha portato al varo della prima legge regionale in materia di accoglienza e integrazione dei cittadini non comunitari.

Le politiche locali toscane seguono da diversi anni il filo rosso di un orientamento interculturale e della costruzione di una "società plurale e coesa", basata su un'accoglienza sociale e un'integrazione reale dei cittadini non comunitari.

Negli anni si sviluppa dunque un "modello toscano", che rappresenta l'insieme degli atti, delle norme e, come vedremo più avanti, dei piani di sviluppo attuati a livello locale, con l'obiettivo di realizzare un'effettiva integrazione dei cittadini stranieri e garantire una convivenza pacifica tra le diverse comunità immigrate residenti sul territorio regionale basata sui diritti fondamentali della persona e sulla parità di tutti i cittadini, autoctoni e stranieri (Pirni 2012). Dal "caso toscano" risulta chiaro che il governo locale dei fenomeni migratori è non solo possibile ed efficace ma risulta più che mai auspicabile (Berti 2011).

L'importanza e l'efficacia delle azioni locali vengono riconosciute a livello europeo nel 2008, proclamato dall'Unione Europea "Anno europeo del dialogo interculturale". Durante questo periodo sono programmate una serie di azioni,

soprattutto rivolte ai giovani, per “superare le società multiculturali nelle quali le culture e le comunità si limitano a coesistere, per creare una Europa interculturale fondata sullo scambio tra individui e gruppi di provenienza culturale diversa” (Jan Figel, intervento durante la conferenza “Il dialogo interculturale come valore fondamentale dell'UE”, Lubiana 2008, <http://www.italoeuropeo.com/2008/01/04/anno-europeo-del-dialogo-interculturale/>; rilevamento: 2 marzo 2017).

Nell'auspicio citato il commissario europeo ha posto l'accento sull'ambiguità semantica dei termini “multiculturalismo” e “interculturalismo” o “interculturalità”, e in estrema sintesi possiamo affermare che mentre la prima formulazione pone il problema del riconoscimento delle differenze culturali che discendono dall'appartenenza a un gruppo etnico (Caniglia 2009), la seconda concentra l'attenzione sulla mediazione e sulla comunicazione che dovrebbero intercorrere tra le differenze culturali (Ricca 2008). Durante l'“Anno europeo del dialogo interculturale”, optando per la seconda opzione, l'Unione Europea rafforza il suo rapporto con le istituzioni regionali confermando il valore cruciale della dimensione territoriale locale nella gestione dell'immigrazione e nel favorire l'integrazione di tutti i cittadini (Pirni 2012). In questo ambito la Regione Toscana in accordo con l'Ue mette a punto le tappe, ovvero definisce operativamente gli strumenti sia normativi che sociali atti a favorire la costruzione di una società interculturale, e agisce considerando le migrazioni come un fenomeno “costante e strutturale”, un elemento di ricchezza per il territorio quanto per i cittadini, dunque “un'opportunità da affrontare con lungimiranza” (Pirni 2012).

In questo quadro la Legge Regionale 29/2009 “Norme per l'accoglienza, l'integrazione partecipe e la tutela dei cittadini stranieri nella Regione Toscana” rappresenta un punto di arrivo molto importante perché istituisce un apposito sistema di *governance* locale regionale in grado persino di superare alcuni limiti imposti dalla politica nazionale, come nel caso dei diritti alla salute che in quest'occasione vengono estesi anche agli immigrati irregolari (Berti 2010).

Nei paragrafi successivi saranno analizzate le politiche toscane che hanno condotto all'approvazione della legge 29/2009; alla legislazione regionale si accosterà inoltre una panoramica delle misure attuate dai comuni e dagli enti locali che si sono confrontati, e si confrontano tutt'ora, con una differenziazione etnico- culturale, con

una pluralità di categorie dei migranti diventata ormai tratto peculiare di molte città. Sarà dato anche spazio al ruolo importantissimo dell'associazionismo e del volontariato nella mediazione con le istituzioni per rispondere ai bisogni diversi delle comunità immigrate in molti ambiti, da quello sanitario alla tutela dei diritti e alla promozione di attività interculturali.

Occorre non trascurare che la situazione descritta nei paragrafi successivi fa riferimento agli anni precedenti al 2014, che marca l'inizio della cosiddetta crisi europea dei migranti o crisi europea dei rifugiati, che oggi vede l'Europa e soprattutto l'Italia in una condizione d'emergenza continua. Ciò ha portato all'attuazione di diversi provvedimenti - sia a livello nazionale che europeo, per quanto riguarda la gestione dei flussi, degli ingressi e della prima accoglienza di persone con *status* giuridico ancora da verificare – assai problematici e tuttora non del tutto risolte. La Regione Toscana non è esente da questo quadro di difficoltà e si trova oggi a ripensare la validità del proprio modello che per ben due decenni è stato un punto di riferimento per l'attuazione del progetto di una società locale declinata secondo una logica interculturale, un modello esportabile anche a livello nazionale ed europeo.

1.1. La presenza straniera nel territorio regionale e il modello toscano dell'immigrazione

I primi stranieri iniziano ad arrivare in Toscana intorno alla metà degli anni settanta del secolo scorso e dal censimento del 1981 si ha una fotografia emblematica del territorio regionale con soltanto diecimila stranieri residenti, una quota molto modesta rispetto ai numeri di oggi: sarà infatti solo a partire dagli anni novanta che si evidenzieranno segnali di crescita ed estesa strutturazione del fenomeno migratorio (Valzania 2010).

La presenza straniera in Toscana dunque ha subito un sostanziale incremento durante il ventennio 1994-2014 e, secondo l'ultima valutazione della Rete degli Osservatori

Sociali Provinciali pubblicata nel settembre 2015, gli stranieri residenti sul territorio regionale risultano essere 395.573. Con un'incidenza sulla popolazione complessiva del 10,5%, si deduce che circa un residente su dieci è straniero (figura 1). Relativamente alla provenienza le nazionalità più rappresentate sul territorio toscano dai primi anni novanta fino a oggi sono la rumena (21%), l'albanese (17,8%), la cinese (11%) e la marocchina (7%).

Durante gli anni, quindi, si è resa necessaria una particolare analisi delle specificità locali per gestire al meglio dal punto di vista organizzativo, economico e culturale, le diverse comunità straniere distribuite in tutta la regione. La localizzazione dell'immigrazione sul territorio è saldamente concatenata ai mercati del lavoro, e dunque è stato individuato, a livello nazionale, un "modello toscano", prendendo in considerazione il configurarsi dei flussi migratori stessi in base alle caratteristiche proprie del territorio regionale, che risultano essere molto disomogenee per quanto riguarda l'ambito produttivo e che presentano inoltre una forte identificazione tra particolari forme di produzione e specificità locali (Valzania 2011). In Toscana coesistono aree industrializzate, agricole e zone in cui è più sviluppato il settore terziario e dunque, nel definire un possibile "modello toscano", gli studiosi hanno considerato le specificità dei sistemi economici locali regionali considerati come "fattore d'attrazione" in rapporto ai flussi migratori. Si riscontrano almeno tre ambiti di inserimento del lavoro immigrato: quello rappresentato dall'industria diffusa per le attività edili e manifatturiere, maggiormente presenti nelle realtà di provincia e nelle aree di piccola impresa; le economie metropolitane con il settore del cosiddetto "basso terziario", nel quale si collocano le figure delle collaboratrici familiari e di assistenza agli anziani; infine il terzo ambito riguarda le attività stagionali sulle coste e in ambiente agricolo (Ambrosini 2005a).

Come i flussi migratori si modellano seguendo le caratteristiche locali, è stato ulteriormente notato che anche la connotazione etnica varia in relazione all'incontro tra la domanda e l'offerta specifiche del territorio: ad esempio le cosiddette badanti presenti nelle zone urbane provengono prevalentemente dall'Europa orientale, la comunità africana invece ha una presenza maggiore nella zona costiera, mentre nelle zone di piccola impresa si concentra maggiormente la comunità cinese. Questa caratteristica del territorio toscano distinto dal lavoro specializzato e segmentato ha

avuto come conseguenza lo stabilirsi durante gli ultimi vent'anni di famiglie e minori con progetti migratori a lungo termine che si sono radicati e stanziati su tutta la regione (Valzania 2011).

Con il progressivo stabilirsi delle famiglie negli anni e dei progetti a lungo termine, il fenomeno migratorio in Toscana è divenuto sempre più articolato e sono emerse alcune complessità. Alcune di queste riguardano le dinamiche migratorie che presentano sia tratti rimasti stabili durante gli anni, come ad esempio l'aumento dei ricongiungimenti familiari o del numero dei minori, sia aspetti caratterizzati da un continuo cambiamento come i differenti motivi di arrivo, le specificità culturali, i bisogni di genere e le caratteristiche del territorio di accoglienza (Valzania 2010).

In relazione a una presenza in continua e consistente crescita si è resa necessaria una particolare programmazione politico-sociale in ambito regionale e ha avuto inizio una riflessione sull'inserimento di una normativa specifica. Nel prossimo paragrafo ripercorreremo le tappe che hanno portato all'approvazione della legge regionale 29/2009, la prima a occuparsi specificatamente di accoglienza e integrazione.

1.2. L'evoluzione della legislazione regionale e l'approvazione della legge 29/2009

I primi atti della Regione Toscana in materia di migranti risalgono al biennio 1989-1990 e riguardano gli interventi a sostegno di diritti, come l'assistenza sanitaria estesa ai cittadini extracomunitari, la prima accoglienza e le possibilità abitative (L.R. 22/90 – “Interventi a sostegno dei diritti degli immigrati extracomunitari in Toscana”). Tra la fine degli anni novanta e l'inizio del nuovo millennio è importante segnalare che, accanto ai tradizionali trasferimenti di fondi destinati ai territori, fu stipulato un accordo di programma fra Regione Toscana e Ministero del Lavoro e delle Politiche di Solidarietà per attivare e realizzare un progetto sperimentale volto a individuare buone pratiche per favorire l'integrazione dei cittadini extracomunitari. Queste azioni comprendevano l'implemento dei corsi di lingua, di formazione

professionale, un maggior inserimento lavorativo, nonché il sostegno al diritto di alloggio. Il Fondo nazionale per le politiche migratorie ha sostenuto l'attivazione degli interventi soprattutto nelle aree fiorentina, pratese, aretina e pistoiese. Alcuni anni dopo, nel 2003 in occasione della conferenza regionale "Migranti", si assiste invece a un rafforzamento dei soggetti istituzionali e non, come associazioni ed esperti in materia, che hanno avuto la possibilità di confrontarsi mettendo in luce le varie problematiche delle dinamiche migratorie, nonché la necessità di una Legge Regionale specifica (Valzania 2010).

La legislatura 2005-2010 segna un importante investimento da parte dell'istituzione regionale su alcuni specifici progetti di inclusione e valorizzazione della interculturalità, interventi tesi a ristabilire pari opportunità tra cittadini stranieri e italiani, per promuovere un processo di integrazione e diminuire il rischio di emarginazione sociale (Valzania 2010). A seguito della legge regionale 41/2005 "Sistema integrato di interventi e servizi per la tutela dei diritti di cittadinanza sociale", si costituisce una Rete degli Osservatori Sociali provinciali finalizzata allo sviluppo e al consolidamento dell'Osservatorio Sociale Regionale che, oltre ad altre funzioni non legate direttamente agli immigrati ma piuttosto alla tutela dei diritti di cittadinanza sociale, ha il compito di realizzare un sistema di osservazione, monitoraggio, analisi e previsione del fenomeno migratorio nonché di monitoraggio e analisi degli esiti determinati dalle politiche per l'immigrazione (come specificato poi nella L.R. 29/2009 art. 6 commi 13 e 14), e ha inoltre il compito di diffondere e rendere accessibile la conoscenza prodotta attraverso dossier e profili statistici annuali pubblicati in collaborazione con università, istituti pubblici e privati. L'obiettivo di fondo di questa attività è la realizzazione di una rete conoscitiva a supporto del sistema di welfare regionale locale.

Con l'apporto della Rete degli Osservatori Sociali provinciali, la Regione Toscana dà il via ad una consultazione territoriale dal "basso" che coinvolge numerosi soggetti istituzionali, come le Provincie e i Comuni, l'Anci (Associazione Nazionale Comuni Italiani) regionale, numerose associazioni di volontariato, i consigli e le consulte degli stranieri. Tra queste considerevole è il contributo fornito proprio dall'Assemblea dei Migranti in Toscana dal quale è stato possibile trarre una descrizione complessiva delle principali problematiche emerse per quanto riguarda

sia gli aspetti lavorativi che quelli educativi, fino a porre questioni importanti concernenti la rappresentanza nella vita politica e sociale del territorio (Valzania 2010).

Nel 2009 viene quindi varata la legge della Regione Toscana n.29/2009 “Norme per l'accoglienza, l'integrazione partecipe e la tutela dei cittadini stranieri nella Regione Toscana”, in cui si propone di costruire un modello di civile convivenza con gli immigrati fondato sui principi della integrazione economica, politica, culturale, sociale, dell'ampliamento della cittadinanza con estensione dei diritti civili, politici e sociali. La L.R. promuove un “modello toscano” di accoglienza e integrazione ma anche di inclusione sociale dei cittadini non comunitari fondato soprattutto sull'affermazione del primato della persona e dei suoi diritti fondamentali e inviolabili. Nel testo viene definito anche un sistema di *governance* locale in grado di superare le difficoltà legate alle politiche di integrazione affrontate in passato e arrivare così alla realizzazione di una “società plurale ma coesa”, nella quale tutti i cittadini abbiano la libertà di mantenere le proprie origini in termini di valori e tradizioni, garantendo coesione e pacifica convivenza tra i diversi gruppi etnici e le multiformi identità eventualmente presenti in regione, nel rispetto delle regole stabilite (Valzania 2010).

In sintesi, la L. R. 29/2009 è da considerarsi come punto di arrivo di un lungo percorso intrapreso dall'ente regionale per garantire condizioni favorevoli all'integrazione dei migranti su tutto il territorio, coinvolgendo le Provincie, i Comuni, gli organismi di rappresentanza degli immigrati, consigli e consulte, l'associazionismo e i sindacati. Di conseguenza questo atto legislativo assume un valore esemplare in quanto tende a dimostrare in che modo i percorsi di integrazione dei migranti possano legittimamente essere governati a livello locale (Berti 2011).

Un altro aspetto rilevante è che i principi fondativi del testo di legge preso in considerazione divergono in maniera significativa dagli orientamenti perseguiti dal governo nazionale in tema di immigrazione, che si concentrano perlopiù su aspetti securitari e sul contenimento degli ingressi. Rimandiamo in proposito alle procedure per la regolamentazione degli immigrati previste dalla legge Turco-Napolitano del 1998 che furono modificate con l'attuazione di misure molto più restrittive, nonché con l'introduzione del reato di clandestinità - previsto dalla legge Bossi-Fini tuttora

in vigore (legge n. 189 del 30 luglio 2002) -, che non è stato ancora rimosso dall'ordinamento vigente (aprile 2017), nonostante da tempo si discuta sulla necessità di una sua depenalizzazione.

È opportuno evidenziare che il ricorso di legittimità costituzionale promosso dal Governo, che riteneva inappropriata una *governance* locale nella gestione delle problematiche dell'accoglienza e dell'integrazione degli immigrati, contro il testo regionale toscano fu definito dalla Corte Costituzionale inammissibile e non fondato (sentenza n. 269 del 22 luglio 2010). Alla Regione fu riconosciuta capacità di autogoverno nel rispetto del principio di sussidiarietà e dei vincoli garantiti dalla Costituzione stessa. È sancito quindi che un governo locale è legittimato nel gestire e affrontare con efficienza problematiche connesse all'immigrazione – l'accoglienza, l'integrazione, le necessità abitative e sanitarie - mentre per altri aspetti, tra i quali la regolamentazione degli ingressi dei migranti, le decisioni rimangono di competenza del governo nazionale (Berti 2011).

Grazie al varo della L.R. 29/2009 la Toscana ha fatto da capofila per le altre regioni italiane che in poco tempo hanno organizzato la propria gestione dell'accoglienza e dei processi di integrazione dei migranti in base alle caratteristiche ed alle specificità locali e del territorio di riferimento. Questo ha implicato e implica anche oggi la presa in carico di nuove responsabilità per i governi locali in un contesto mutato socialmente, culturalmente ed economicamente.

1.3. I modelli internazionali di integrazione e le politiche migratorie locali

Per analizzare in maniera adeguata il modello toscano di accoglienza e integrazione dei cittadini stranieri occorre riflettere sul termine “integrazione” che trova origine nella tradizione europea, in special modo in quella francese. Il sociologo Maurizio Ambrosini contrappone l'espressione “integrazione” all'accezione americana “assimilazione”, interpretandola come una versione più mite rispetto al secondo

termine anglosassone che prevede un totale assorbimento del cittadino straniero nel contesto culturale di accoglienza. Il sociologo sottolinea che il primo concetto, avendo un'accezione più "delicata" e meno "prescrittiva" del secondo, risulta essere più usato nelle scienze sociologiche che dagli anni cinquanta in poi si sono dedicate principalmente all'analisi delle politiche d'integrazione attuate nei diversi Stati d'accoglienza (Ambrosini 2008). La crescente consapevolezza del pluralismo culturale che caratterizza la società contemporanea e il conseguente sviluppo degli studi delle culture extraeuropee hanno portato nel dibattito scientifico a una critica verso il contenuto implicito del processo di assimilazione nel quale, al fine di raggiungere un'effettiva integrazione, il cittadino immigrato dovrebbe perdere i tratti culturali che lo contraddistinguono (Colloca 2008).

Recentemente negli studi sociologici e politologici si riconosce il fenomeno migratorio come pluridimensionale e dinamico in quanto i processi implicati chiamano in causa aspetti di tipo sociale, culturale e politico; in particolare l'integrazione coinvolge la società ospitante con le sue istituzioni e dall'altro lato il soggetto immigrato autonomo nel decidere come inserirsi nella società ospitante (Colloca 2008).

Ambrosini a questo punto ritiene necessario distinguere le politiche per l'integrazione dai processi d'integrazione segnalando che le prime "sono intenzionali e consapevoli e derivanti dall'azione delle istituzioni statali ma non necessariamente in grado di generare effettivi processi sociali d'integrazione" (Ambrosini 2008: 202). I secondi invece "non dipendono solo e soltanto dalle politiche perché rimandano all'azione di un complesso di fattori tra cui spiccano il mercato, il sistema di welfare e le disposizioni della società civile; avvengono quindi in diversi ambiti (economico, politico, culturale, abitativo ecc.), certamente correlati ma anche parzialmente indipendenti e discendono dallo scambio e dall'interazione fra società riceventi e immigrati" (Ambrosini 2008: 202).

Il sociologo Carlo Colloca concentrandosi sulle politiche per l'integrazione identifica tre distinte accezioni che riassumono le basi ideologiche dei modelli nazionali di integrazione. La prima accezione viene definita "integrazione come uguaglianza" ed è finalizzata al conseguimento da parte dei migranti di condizioni paritarie, a livello giuridico e di accesso alle risorse, rispetto agli autoctoni. Si tratta di un sistema

pluralista nelle varianti liberale e multiculturale; la prima è applicata negli Stati Uniti durante gli ultimi due decenni: le differenze culturali sono tollerate ma è ancora necessario un impegno e un sostegno diretto dello stato; la seconda è riconducibile invece alle esperienze canadese oppure svedese e olandese: le ultime si distinguono in ambito europeo per l'introduzione di politiche multiculturali esplicite. Un'ulteriore interpretazione messa in luce da Colloca viene definita "integrazione come utilità", una prospettiva utilitarista e funzionalista riconducibile al modello tedesco del lavoratore ospite, in cui l'integrazione del soggetto migrante viene limitata da alcuni aspetti funzionali e concepita nella sua transitorietà. Infine, è possibile individuare una modalità di interpretazione definita "integrazione come somiglianza", la quale prevede la completa condivisione dei valori, usi e costumi della società ospitante da parte dei cittadini stranieri, riscontrabile nei modelli di tipo "assimilativo" nei quali la diversità delle minoranze viene metabolizzata dal sistema culturale predominante (Colloca, 2008: 12). È necessario specificare che nonostante la validità di tale classificazione, lo scenario internazionale presenta modelli ibridi, nella prospettiva di fronteggiare, contenere e controllare nel miglior modo possibile un fenomeno divenuto negli anni sempre più complesso.

La riflessione sociologica ha rilevato l'efficacia delle politiche per l'integrazione nella dimensione locale a discapito delle dinamiche che si svolgono a livello sovralocale. Si crea dunque ciò che Colloca definisce una "aporìa delle politiche migratorie" che seppur definite a livello nazionale, sono chiamate a governare un fenomeno che solitamente interessa la dimensione locale e territoriale (Colloca 2008: 13). I modelli di integrazione sembrano quindi fortemente limitati dalla prospettiva che prende in esame i riferimenti istituzionali a livello statale, senza considerare le politiche messe in atto a livello territoriale nel medesimo contesto nazionale.

In questo quadro si inserisce l'importanza di analizzare le politiche migratorie della Regione Toscana, dall'osservazione dei fenomeni migratori alla misurazione dell'integrazione dei cittadini che scelgono di stanziarsi nel nostro paese. La portata innovativa del modello toscano deriva dal considerare l'intero processo di integrazione come dinamico, multidimensionale e fondato sul reciproco rispetto delle diversità etno-culturali (Berti 2010) secondo la prospettiva "multiculturale" che prevede il coabitare di culture diverse in una stessa società, che a sua volta promuove

opportunità di tolleranza e comprensione nella gestione dei conflitti (Welsh 1999). Le politiche approvate dal Consiglio Regionale si orientano sulla base del rifiuto del modello “assimilazionista” e perseguono un orientamento interculturale, fondato sulla cooperazione strutturata tra i livelli istituzionali e i soggetti del terzo settore, privilegiando l’inclusione effettiva delle comunità immigrate (Colloca 2008).

1.4. Il *welfare* locale multiculturale nella definizione di una *governance* dell’immigrazione

Tra i numerosi risultati ottenuti grazie ai processi indotti dalle politiche locali e sociali in Italia è opportuno ricordare che, fino alla crisi europea dei rifugiati riconducibile al 2014, come s’è detto, spettava alle Regioni definire la programmazione degli interventi destinati agli immigrati (Valzania 2011). L’istituzione regionale individua quindi le specificità economiche e politico-culturali del proprio territorio e stipula particolari accordi tra governo centrale ed enti locali (Campomori 2005a) che riguardano principalmente quattro ambiti d’azione: l’ambito socio-economico con misure riguardanti l’inserimento lavorativo nonché scolastico degli stranieri; l’ambito civico-politico che riguarda la rappresentanza degli immigrati alla vita pubblica; l’ambito culturale-religioso a sostegno delle diversità; infine, l’ambito spaziale-urbano per le specificità dei bisogni abitativi, degli spazi sociali, culturali e religiosi. Gli interventi in questi ambiti specifici contribuiscono a costruire un sistema di *welfare* locale in senso multiculturale nato dal confronto con la crescente presenza di cittadini stranieri su tutto il territorio regionale (Colloca 2008).

Tra le finalità delle politiche locali e della legge 29/2009, troviamo l’inclusione della popolazione immigrata nel sistema di *welfare* locale e inoltre lo sviluppo di un nuovo modello di *governance* toscana dell’immigrazione volta a garantire l’uguaglianza sostanziale tra tutti i cittadini, indipendentemente dalla provenienza: perciò, è

necessario lo sviluppo di una cittadinanza non solo giuridica ma anche “materiale”, che parta dalla piena fruizione dei diritti sociali e dei servizi che di questo *welfare* locale fanno parte (Valzania 2011).

Nella definizione di una *governance* dell’immigrazione - lemma anglosassone che si differenzia da *government* nella misura in cui la *governance* si sviluppa con una partecipazione dal “basso” dunque di tutti i soggetti attivi - la Regione convalida nel suo “Piano regionale di sviluppo” un’area di “Diritti di cittadinanza e coesione sociale” riguardo le politiche di integrazione dei cittadini stranieri. Vengono promosse dunque le reti dei servizi informativi su tutto il territorio, opportunità di apprendimento della lingua italiana, e iniziative volte al riconoscimento della possibilità di estendere il diritto di voto ai cittadini stranieri; assume inoltre particolare rilievo la promozione dell’associazionismo e del volontariato e la partecipazione dei cittadini migranti alla vita pubblica. La valorizzazione dei rapporti interculturali è messa in primo piano dal momento che, oltre ad essere una buona pratica per l’integrazione dei cittadini, risulta efficace anche nel contrastare i fenomeni di razzismo, xenofobia e discriminazione (Pirni 2012).

All’interno del Piano regionale di sviluppo 2011-2015 viene approvato inoltre un “Piano di indirizzo integrato per le politiche sull’immigrazione”; a questi si aggiungono il “Piano di indirizzo territoriale”, il “Piano sanitario e sociale integrato”, il “Piano regionale per la promozione della cultura e della pratica delle attività motorie, ricreative e sportive”, il “Piano integrato per le attività internazionali” e, infine, il “Piano regionale per la cittadinanza di genere” (Pirni 2012).

Il sociologo Andrea Valzania sottolinea come le politiche regionali in materia di inclusione sociale e integrazione sono avanzate su tre macro-ambiti principali e imprescindibili che riguardano in primo luogo il controllo degli interventi decisi dalla *governance*; quindi, si pongono le azioni a sostegno delle politiche interculturali – che includono sanità, esigenze abitative, inserimento lavorativo, professione dei culti religiosi; infine, il terzo macro-ambito riguarda i provvedimenti volti a contrastare le discriminazioni, i razzismi e l’esclusione sociale dei soggetti deboli (Valzania 2010: 69).

Il modello toscano per risultare applicabile ha spesso incontrato difficoltà e problemi legati alle modalità di intervento e collaborazione tra organi di governo ed enti locali.

In questa faglia, come sottolinea il sociologo Carlo Colloca, il *welfare* locale si incrocia con le culture politiche territoriali che nella realtà Toscana rispecchiano in parte la subcultura territoriale “rossa”, di matrice social-comunista, che ha contribuito a promuovere un’offerta generale di beni collettivi e politiche pubbliche di ampio respiro. Tuttavia, il *welfare* in tema di immigrazione non può essere ricondotto solo ed esclusivamente alle componenti subculturali, anche se questo aspetto può aiutare a interpretare alcune reazioni delle popolazioni autoctone locali persino nei casi in cui sono sembrate contraddittorie (Colloca 2008: 129).

Le maggiori difficoltà riscontrate nell’attuazione di una politica inclusiva provengono da aspetti di tipo finanziario, come si evince dai documenti programmatici. Il Progetto integrato regionale che si occupa di “Inclusione e cittadinanza degli immigrati nell’interculturalità” (Pir 2.6) attinge a una percentuale di risorse che non rappresenta nemmeno lo 0,03% del bilancio della Regione Toscana (Baglioni 2013: 62) e gli obiettivi specifici che questo Progetto Integrato si propone sono peraltro piuttosto ambiziosi. Bisogna specificare che il disagio socio-economico in cui versa la maggior parte della popolazione immigrata ha indirizzato le politiche a risolvere soprattutto i problemi della prima accoglienza e i provvedimenti a carattere assistenziale e socio-sanitario, e ciò ha limitato le risorse da destinare agli interventi legati all’interculturalità (Colloca 2008).

A tentare di colmare questa faglia si inserisce il lavoro importantissimo dei soggetti non istituzionali come le associazioni e le cooperative che, grazie a una rete strutturata e alla collaborazione con i Comuni e con le Provincie toscane, sono riusciti a tradurre in azioni e pratiche sociali i progetti destinati all’inclusione dei cittadini stranieri nella multiculturalità.

1.5. Il ruolo del volontariato nell'accoglienza e inclusione dei cittadini stranieri

Fin dalle prime emergenze del fenomeno immigrazione il lavoro dell'associazionismo e delle organizzazioni di volontariato si è rivelato determinante e in grado di sostenere i processi d'inclusione sociale di tutti gli immigrati senza alcuna discriminazione, tant'è che le associazioni hanno assunto nell'arco del tempo una posizione di diretto coinvolgimento nella gestione e programmazione territoriale (Baglioni 2013). Come è noto, la coscienza che l'Italia fosse un paese di immigrazione è emersa in ritardo rispetto agli altri paesi europei, di conseguenza anche i soggetti del volontariato nazionale, come la macchina organizzativa preposta all'accoglienza, si sono rivelati fragili e poco preparati. Così come spesso sono state poco ponderate le risposte da parte degli enti locali e della società civile (Caponio 2006). Ad avere un ruolo primario nell'accoglienza e nell'assistenza alla persona dunque sono state le reti associative dei concittadini stranieri che, nell'emergenza dei primi flussi migratori, hanno saputo organizzare interventi concreti pur essendo una rete debole e poco capace di dialogare con gli enti e le istituzioni (Baglioni 2013). Negli spazi lasciati scoperti dall'associazionismo straniero e dalle istituzioni locali si è inserita la risposta delle attività solidaristiche promosse dalle associazioni di volontariato presenti principalmente nei piccoli centri e nelle periferie, dove è stato possibile attivare maggiori interventi a colmare le lacune delle istituzioni che si limitavano quasi esclusivamente all'ambito assistenziale. Di conseguenza il cuore dell'associazionismo e delle attività solidaristiche si è spostato a livello regionale e provinciale, dove risulta più concreto il lavoro di mediazione tra la rigidità delle istituzioni e la necessità di dare una risposta concreta ai bisogni della popolazione immigrata. Da questo ruolo deriva la definizione dell'associazionismo come "istituzioni ponte", capace cioè di far dialogare questi due mondi effettivamente molto distanti (Baglioni 2013).

In questa cornice la Toscana rispetto alle altre regioni si è posta fin dall'inizio in continuità con una tradizione politica e culturale orientata alla solidarietà sociale e al civismo attivo (Zincone 1994) che vede tutt'ora una forte e radicata presenza dell'associazionismo locale. In base alle ricerche del Centro Servizi Volontariato

Toscana (CESVOT), nel 2016 risultano attive più di 3.200 associazioni la maggior parte delle quali si occupa di attività sociali e sanitarie (75%), culturali (10%), ambientali (5,2%), legate alla protezione civile (4,8%), al volontariato internazionale (3%) e alla tutela dei diritti (2%). Il volontariato in Toscana risulta perciò essere molto radicato e capace di stabilire relazioni specie nei piccoli centri e per diversi settori (Baglioni 2013). L'operato dell'associazionismo per le pratiche di accoglienza e inclusione sociale degli stranieri è caratterizzato da prerogative etico-valoriali e si basa sulla parità dei diritti e sulla reciprocità dello scambio interculturale, punto di vista molto condiviso non solo dalle associazioni ma anche dai rappresentanti delle istituzioni locali (Pirni 2012).

La normativa regionale sul volontariato in Toscana va di pari passo con quella nazionale; i primi atti sperimentali sono varati nella seconda metà degli anni ottanta e si arriva a una vera e propria normativa durante i primi anni novanta (in particolare, si vedano le Leggi Regionali: Istituzione del registro regionale delle organizzazioni del volontariato, 28/1993; Disciplina dei rapporti tra le cooperative sociali e gli enti pubblici, 87/1997; Disciplina delle Associazioni di promozione sociale, 42/2002; Sistema integrato di interventi e servizi per la tutela dei diritti di cittadinanza sociale, 41/2005).

A partire dalla legge 29/2009 si insiste sulla necessità di un *welfare* locale capace di colmare le contraddizioni della cittadinanza che si riflettono sulle politiche di integrazione sociale e culturale degli stranieri e, inoltre, idoneo a captare le diverse esigenze delle persone (Gargiulo 2008). Si amplia così la delega alle organizzazioni di volontariato che assumono un ruolo decisivo come "istituzioni ponte" e nella mediazione di strada, nelle scuole e negli ospedali atti a favorire i processi di inclusione degli stranieri nella società locale. La promozione effettuata dall'associazionismo e dal volontariato contribuisce a conferire al *welfare* toscano il suo carattere innovativo e articolato, direttamente connesso al miglioramento della rete dei servizi presenti sul territorio e al superamento delle disparità sociali, dove sempre più spazi si aprono per organizzazioni di volontariato qualificate, come nel caso delle reti CESVOT. Secondo questa prospettiva diviene necessaria la promozione delle attività volontariato e dell'associazionismo, e pure la continuità di un'opera di mediazione interculturale nella costruzione di una convivenza inter-

etnica (Osti 2012). L'insieme di queste attività si integrano perfettamente con politiche regionali del "modello toscano".

Come avviene di frequente quando ci si occupa di mediazione interculturale si possono incontrare alcune preoccupazioni nel far in modo che tutti i soggetti, anche quelli più distanti culturalmente, dialoghino tra loro e in proposito il sociologo Andrea Pirni pone il problema delle "fratture etniche" (Pirni 2012: 419) tra le associazioni *di* e *per* stranieri che spesso risultano non comunicare e ciò costituisce una lacuna da superare con urgenza, nonostante le molte complessità del panorama associativo. Le associazioni *di* migranti hanno come impegno principale quello di mantenere i rapporti con i paesi d'origine, rendere fluida la comunicazione tra il paese d'accoglienza, le persone e le istituzioni, mantenere viva la madrelingua, la religione e le tradizioni del paese d'origine, provvedendo così ai bisogni della comunità immigrata. Questo tipo di associazionismo spesso nasce dal bisogno di preservare le tradizioni e le peculiarità del proprio paese: dunque, esso ha carattere mono-nazionale e ciò rende ancora più difficile e competitivo il dialogo tra le diverse associazioni *di* stranieri, e con quelle italiane, le associazioni *per* migranti (Baglioni 2013).

Alcune città toscane, Siena e Arezzo tra queste, hanno sperimentato con successo tattiche per portare i cittadini stranieri e autoctoni su un piano di parità attraverso una collaborazione tra associazioni sul piano interculturale. Nell'esperienza aretina, gli enti territoriali hanno contribuito alla costruzione di una rete solida e condivisa, per evitare le eccessive divisioni inerenti al mondo del volontariato, promuovendo il dialogo interculturale tra tutti i soggetti che operano sul territorio e contrastare così le "fratture etniche". Per favorire il conseguimento di questi ultimi due obiettivi, si è considerata come un'opportunità la promozione di attività che siano in grado di coinvolgere tutti i cittadini del territorio a prescindere dalla provenienza nazionale (Pirni 2012). Gli interlocutori delle associazioni straniere, che vorrebbero non solo preservare ma anche diffondere la cultura di provenienza, le origini, la lingua e le tradizioni, hanno collaborato con le associazioni autoctone dimostrando di andare ben oltre la faglia etnica, nonostante le difficoltà incontrate non siano poche. Queste esperienze, ritenute dagli studiosi molto importanti, vedono l'integrazione e l'inclusione sociale non scindibili dalla parità dei diritti e dalla reciprocità dello

scambio interculturale. Durante gli ultimi decenni si è assistito a una pluralizzazione del mondo del volontariato in riferimento sia al numero che alle diverse attività svolte da associazioni *di e per* migranti e ha acquistato una considerevole importanza l'associazionismo culturale che ha per finalità l'interculturalità attraverso la promozione di corsi di lingua ed esperienze didattiche e educative (Baglioni 2013).

Tra queste attività è opportuno considerare la promozione di laboratori musicali a carattere interculturale e multi-etnico che in ambito regionale sono stati promossi proprio da associazioni culturali tradizionalmente impegnate sul fronte dell'integrazione, come l'ARCI Toscana con un progetto all'interno del Centro Attività Musicali del capoluogo fiorentino, oppure l'associazione Officine della Cultura di Arezzo la quale ha promosso laboratori di musica e intercultura come attività didattiche presso le scuole primarie oltre a laboratori dedicati alle pratiche della "world music" promosse all'interno dei licei musicali.

In conclusione possiamo affermare che, benché la Regione Toscana promuova lo sviluppo della comunicazione interculturale tra gli abitanti autoctoni e i migranti mediante diversi interventi incluse la promozione di iniziative artistiche, culturali e ricreative, per facilitare le occasioni di incontro e di scambio (www.regione.toscana.it, 28 dicembre 2016), ad oggi non esiste una legge o una normativa che tratti nello specifico le pratiche musicali come una "strategia" per promuovere e facilitare il dialogo interculturale e l'integrazione dei cittadini stranieri nella società toscana.

1.6. La gestione delle differenze culturali in alcune misure degli enti locali

Il Comune e la Provincia di Firenze, che rappresentano da più di vent'anni il polo di maggior attrazione dei flussi migratori in toscana, hanno realizzato diversi interventi di strutturazione delle politiche per gli immigrati, già a partire dalla fine dello scorso millennio. Per iniziativa dell'Assessorato all'Accoglienza e all'Immigrazione del

Comune di Firenze, nel 1996 si attiva lo sportello *InfoPointMigranti* che si occupa di dare le informazioni relative all'ingresso e al soggiorno dei cittadini stranieri, di orientare verso i servizi presenti sul territorio e di fornire assistenza nel redigere le pratiche necessarie ai ricongiungimenti familiari e ai permessi di soggiorno (Colloca 2008). Il servizio viene inserito nella rete dei punti informativi dei comuni della Provincia che hanno accordi con la Prefettura di Firenze e questo ha contribuito a far fronte in maniera più veloce alla burocrazia relativa al rilascio o al rinnovo dei permessi di soggiorno. L'ufficio immigrazione del Comune si occupa inoltre di servizi di interpretariato sociale, traduzione e mediazione linguistico-culturale e inoltre fornisce un servizio di alloggio sociale per brevi periodi. Viene attivato un "polo per le marginalità sociali" rivolto ai cittadini stranieri come agli autoctoni che si trovano ad affrontare situazioni di disagio più o meno gravi. Dal 2010 si rende operativo anche un "tavolo delle marginalità", luogo di incontro tra gli attori che nel Comune si occupano di accoglienza, inclusione sociale e di rafforzare il ruolo dell'associazionismo nel territorio. È opportuno ricordare inoltre l'importanza della Rete dei centri di Alfabetizzazione, rivolta soprattutto ai bambini e ai ragazzi, realizzata nel 2000 su iniziativa dell'Assessorato alla Pubblica Istruzione mediante la collaborazione con l'Ufficio Scolastico Provinciale di Firenze, i Dirigenti Scolastici, i Quartieri, le cooperative e le associazioni con specificità interculturali (Colloca 2008: 51).

In termini di rappresentanza dei cittadini stranieri residenti sul territorio e della loro partecipazione alla vita pubblica menzioniamo infine l'esperienza del Consiglio degli Stranieri del Comune di Firenze, istituito nel 2003 grazie a una delibera del consiglio comunale. Tale pratica ha fatto da capofila per altre consulte formatesi l'anno successivo in diversi comuni della provincia, come nei comuni di Certaldo ed Empoli in rappresentanza degli stranieri stanziati in tutto il circondario Empolese-Valdelsa (Colloca 2008: 85). La provincia di Firenze, dunque, costituisce il territorio regionale in cui si è registrata la maggiore diffusione dei Consigli e delle Consulte degli stranieri. Le iniziative da loro promosse a livello comunale si sono perlopiù concentrate su attività ludico-ricreative, tra le quali la formazione di squadre di calcio all'insegna della multi-etnicità e l'organizzazione di cene "etniche" per stimolare una conoscenza reciproca tra cittadini autoctoni e stranieri, attività bene accolte dai

cittadini residenti. Pure, è stata evidenziata una carenza da parte dei consigli e delle consulte degli stranieri nello svolgere un ruolo di intermediazione tra la Provincia e comunità migranti. In sintesi è necessario uno spostamento dell'accento dalla dimensione etnica a quella sociale e politica nelle attività promosse dai Consigli e dalle Consulte degli stranieri che, pur essendosi molto rafforzati con l'approvazione del Piano di Indirizzo Integrato e pur avendo molti rappresentanti, risultano ancora deboli e poco organizzati: dunque, il loro ruolo negli anni ha assunto un ruolo soprattutto simbolico, che non è riuscito a svolgere un'azione efficace in termini di effettiva rappresentanza (Pirni 2012).

Le politiche migratorie nel capoluogo di Pisa e nella sua provincia sono attive fin dai primi anni 2000 grazie anche a un progetto cofinanziato dalla Regione con la collaborazione della Scuola Superiore di Studi Universitari e Perfezionamento "Sant'Anna", promotrici del programma "Welcome: centri di assistenza gratuita per immigrati": si tratta di una rete diffusa in gran parte dei comuni della provincia e collegata anch'essa con la Prefettura, che consente di effettuare il monitoraggio del fenomeno migratorio. L'Assessorato all'Immigrazione della provincia Pisa si distingue inoltre per l'istituzione del Centro Nord-Sud unito all'Associazione "Africa Insieme" impegnata in attività di cooperazione e solidarietà internazionale. Nel 1999 aderirono all'istituzione ventiquattro comuni della provincia e numerosi soggetti di volontariato realizzando attività di informazione territoriale, didattica interculturale nonché attività di ausilio alla popolazione straniera per l'acquisizione dei diritti di cittadinanza (Colloca 2008: 107).

Tra le iniziative ricordiamo il Forum provinciale sull'immigrazione a cadenza annuale dal 2005, la *Festa dei Popoli e delle Culture* che si svolge a Pisa dal 2007 con l'intento di coinvolgere l'intera cittadinanza in un grande evento multiculturale.

La manifestazione è nata con l'intento di rafforzare i legami tra il territorio e le comunità migranti ed è promossa dall'Assessorato all'integrazione della Provincia con il coinvolgimento di numerose associazioni.

Fino al 2013 prevedeva una grande sfilata delle comunità nel centro della città, dibattiti tematici, laboratori interculturali di teatro e performance musicali. Da alcuni anni e per motivi finanziari l'evento si riduce a pochi incontri, perlopiù tavole rotonde ed esposizioni, non è più prevista un'animazione musicale o teatrale

(www.provincia.pisa.it/Festa-dei-Popoli-e-delle-Culture, 5 aprile 2017).

Infine, ricordiamo la realizzazione, ancora da parte dell'assessorato pisano, di una serie di manuali e opuscoli informativi destinati agli stranieri e tradotti in più di cinque lingue. Nel 2008 in merito al già citato "Anno Europeo del Dialogo Interculturale", nove comuni della zona pisana insieme all'Azienda Ospedaliera Asl hanno avviato la Società della Salute prevedendo un settore specificamente dedicato ai servizi rivolti alla prima accoglienza (Settore immigrazione) ed elaborando un percorso per agevolare il superamento delle condizioni di disagio, di cui ha usufruito principalmente la comunità straniera (Colloca 2008: 110).

Il capoluogo di Prato e la sua provincia detengono da diversi anni il primato della presenza straniera in Toscana: in base ai dati statistici il numero di stranieri è più che raddoppiato negli ultimi dieci anni, si tratta del 15,8% sul totale dei residenti nel territorio pratese, dunque circa il 12% della popolazione straniera in Toscana (Dossier Caritas Migrantes 2007; Rete Regionale degli Osservatori Provinciali 2015).

Com'è noto la comunità cinese è tradizionalmente concentrata nel distretto pratese (circa un immigrato su quattro è cinese) ma si rileva una forte incidenza di cittadini albanesi, rumeni e pakistani. Occorre ricordare che l'insediamento della comunità cinese tende a realizzarsi principalmente in relazione alle forze di attrazione dei mercati di lavoro locali che, se da una parte hanno favorito un certo tipo di sviluppo, dall'altro lato hanno creato una segregazione della comunità straniera che ancora oggi trova difficoltà a inserirsi nel tessuto sociale locale (Taglioli 2010).

Le politiche migratorie promosse dalle istituzioni della città e della provincia di Prato hanno prevalentemente un carattere interculturale con l'obiettivo di favorire un'organizzazione delle iniziative per i migranti attraverso la collaborazione con i soggetti dell'associazionismo e del volontariato attivi sul territorio.

Tra le esperienze significative ricordiamo la realizzazione del sito internet www.Pratomigranti.it, indicata dall'assessore alle Politiche sociali come unica a livello nazionale, presentandosi come punto di riferimento primario per l'orientamento dei cittadini stranieri. Il sito contiene e fornisce in sei lingue diverse tutte le informazioni utili alla presentazione dei documenti, la normativa italiana e i servizi attivi in città e provincia destinati sia ai cittadini stranieri che agli autoctoni.

Ricordiamo inoltre l'importante esperienza di *Alter Mundi: incontri di popoli e culture*, un progetto della Provincia di Prato cui partecipavano il capoluogo insieme a sette comuni della provincia per “promuovere una diversa immagine dello straniero mediante la relazione e la conoscenza delle abitudini culturali altre” (Taglioli 2010: 133).

Il programma, nato nel 2004 ma sospeso dal 2013, prevedeva tre giornate in cui si alternavano momenti creativi di natura teatrale, musicale, cinematografica, gastronomica e durante i quali si discutevano i risultati di ricerche e convegni sul tema delle azioni e relazioni interculturali, selezionati durante un percorso dialogico orientato a costruire la giornata conclusiva. L'iniziativa ha visto negli anni la partecipazione di più di cento associazioni interculturali e istituzioni, oltre al coinvolgimento importantissimo delle comunità migranti (Taglioli 2010). Nonostante l'assessore alle Politiche sociali della Provincia di Prato abbia difeso il programma, non nascondendo la forte aspirazione a una risonanza nazionale ed europea, le critiche mosse da alcune associazioni e dalla stessa Giunta del Comune di Prato hanno condotto alla non adesione del capoluogo all'edizione del 2010.

L'ente ha inteso così rigettare l'impostazione conferita all'iniziativa dalla Provincia, giudicata meramente circoscritta all'allestimento di cene e feste etniche, oltre che condizionata negativamente da una grave carenza di risorse finanziarie. Il Comune di Prato ha fatto riferimento esplicito alla cosiddetta “pedagogia del couscous” (Farinelli 2007) che prevede un'integrazione fondata su aspetti quasi esclusivamente folkloristici piuttosto che su una rielaborazione riflessiva delle forme culturali e politiche di identificazione, dunque un'integrazione parziale affidata alle forme e ai tempi della convivialità e della festa.

Secondo questa visione, “eticizzare” gli approcci all'integrazione rischia di favorire una società multi-comunitaria piuttosto che perseguire la sfida all'interculturalità (Taglioli 2010). Il Comune di Prato si è mosso dunque diversamente nelle politiche di inclusione sociale, e ha ritenuto più opportuno stipulare un “Protocollo d'intesa per l'accoglienza degli alunni stranieri e per lo sviluppo interculturale del territorio pratese”; inoltre, con il progetto *Diversamente* ha inteso favorire la conoscenza delle culture “altre” all'interno delle scuole secondarie, mediante approfondimenti storici, letterali, politici e grazie al supporto di attività interattive e espressive (Taglioli

2010).

In conclusione, nonostante queste difformità di percezione, le politiche della Provincia di Prato hanno consentito negli anni di adottare alcune soluzioni chiave nella *governance* locale per l'immigrazione, che sono state poi replicate negli altri territori e province toscane soprattutto nell'ambito di una gestione diretta delle iniziative di carattere prevalentemente interculturale.

1.7. Il modello toscano dell'immigrazione è ancora un modello valido?

Negli ultimi tre anni l'Europa è stata interessata dal più ampio flusso migratorio dalla Seconda guerra mondiale. Si stima che più di un milione di rifugiati e migranti, la maggior parte dei quali in fuga dalla guerra in Siria o provenienti da altri paesi impegnati in conflitti locali, abbia raggiunto il territorio europeo; l'Unione Europea, a sua volta, ha dovuto prendere una serie di misure per far fronte alla crisi, incrementando gli aiuti alle persone che necessitano di assistenza umanitaria sia all'interno che all'esterno del territorio comunitario (www.publications.europa.eu, 13 aprile 2017).

Occorre ricordare che l'Unione Europea ha l'obbligo giuridico e morale di proteggere le persone in stato di necessità, mentre gli Stati membri sono competenti per esaminare le domande di asilo e decidere chi abbia il diritto di ricevere protezione. Garantire cibo, acqua e alloggio costituisce un peso enorme per le risorse di alcuni stati come la Grecia e l'Italia, i primi paesi di arrivo nell'Unione: tuttavia, la grande maggioranza dei rifugiati e migranti, dopo l'eventuale transito, aspira palesemente a raggiungere altri paesi del nord Europa come la Germania o la Svezia. Le grandi dimensioni del processo migratorio, poi, hanno indotto alcuni Stati membri dell'Unione a ripristinare i controlli, aboliti dagli accordi di *Schengen*, alle frontiere dello spazio comune europeo, all'interno del quale i cittadini possono circolare liberamente (www.publications.europa.eu, 13 aprile 2017).

Un sistema di protezione dei richiedenti asilo (SPRAR) è presente in Italia dal 2001 grazie a un protocollo siglato da Ministero dell'Interno, Associazione nazionale dei comuni italiani (ANCI) e Alto commissariato delle Nazioni unite per i rifugiati (UNHCR). È stato inoltre realizzato un “Programma nazionale asilo” pubblico, diffuso su tutto il territorio italiano con il coinvolgimento delle istituzioni centrali e locali, secondo una condivisione di responsabilità tra il Ministero dell'Interno e gli enti locali (www.sprar.it, 13 aprile 2017). La legge 189/2002 “Modifica alla normativa in materia di immigrazione e di asilo” ha istituzionalizzato le misure di accoglienza organizzata descritte.

A differenza di quanto accade in altre regioni europee, la realizzazione di progetti SPRAR di dimensioni medio-piccole - ideati e attuati a livello locale con la diretta partecipazione degli enti, dell'associazionismo e del volontariato locale -, in Italia contribuisce a costruire e rafforzare una cultura dell'accoglienza presso le comunità cittadine e favorisce la continuità dei percorsi di inserimento socio-economici dei richiedenti asilo (Figura 2).

La riflessione su queste ultime vicende ed esperienze, e sui problemi relativi, è molto complessa, con esiti problematici, in ambiti istituzionali diversi. Lo scorso 18 marzo 2017 ha avuto luogo presso i locali del Consiglio Regionale di Firenze, un importante convegno dal titolo *Il sistema d'accoglienza in Toscana, ancora un modello positivo?* Durante la mattinata si è dunque discussa la validità del modello toscano – una efficacia che è stata riconosciuta dai partecipanti –, costituito da centri di piccole e medie dimensioni distribuiti su tutto il territorio, e si è cercato di fare il punto della situazione in modo da individuare le criticità emergenti e valutare le prospettive future per una migliore organizzazione del sistema dedicato a richiedenti asilo e rifugiati, in Toscana.

All'incontro hanno preso parte i rappresentanti di numerose organizzazioni e associazioni impegnate nell'assistenza umanitaria e sanitaria, e nella prima accoglienza dei richiedenti asilo. Tra i presenti ricordiamo il Gruppo Regionale Immigrazione Salute Toscana, Medici per i diritti Umani, Centro Salute Globale Regione Toscana e la Diaconia Valdese di Firenze. Di rilievo è stata anche la partecipazione dell'Anci Toscana e di alcuni rappresentanti politici come la Senatrice Alessia Petraglia, l'Assessore all'immigrazione della Regione Toscana Vittorio Bugli

e il Consigliere regionale Tommaso Fattori, uno dei promotori del convegno.

Tra gli interventi di maggior interesse segnaliamo il contributo dell'avvocata Daniela Consoli, dell'Associazione studi giuridici sull'Immigrazione, che ha evidenziato le problematiche concernenti la crisi dei rifugiati e la definizione di un sistema d'accoglienza nazionale. Dal 2014 le Regioni e gli enti locali non hanno più il controllo sugli ingressi dei rifugiati e sulle modalità di accoglienza descritte nei paragrafi precedenti; perciò, il modello toscano dell'immigrazione, così come i modelli sperimentati in altre regioni, sono messi in discussione dalle politiche migratorie attuate dallo Stato italiano, a sua volta obbligato a sottostare alle direttive europee concernenti l'accoglienza ordinaria ai migranti.

Tramite un sistema di dislocamento predisposto dalle Prefetture, espressione periferica del Ministero dell'Interno, gli immigrati irregolari, quindi tutti quelli che approdano sulle coste della penisola italiana, vengono sistemati nei Centri di accoglienza straordinaria (CAS). Questa permanenza dovrebbe essere limitata a un periodo di sei mesi, strettamente necessario al trasferimento del richiedente nelle strutture di seconda accoglienza, ma purtroppo sempre più frequentemente si registra un'eccessiva protrazione del soggiorno cui gli immigrati sono sottoposti nei CAS. Tuttavia, queste strutture, individuate dalle Prefetture in accordo con cooperative, associazioni e operatori alberghieri, si trovano attualmente a costituire l'offerta di accoglienza prevalente, quando invece dovrebbero rappresentare soltanto un ricovero momentaneo. In effetti, il sistema d'accoglienza ordinario dovrebbe essere rappresentato da risorse e spazi previsti dallo SPRAR, cui è affidato l'onere di garantire l'attuazione dei servizi previsti dalla legge a favore dei migranti, e in cui è impegnato personale competente a gestire emergenze umanitarie. In base agli ultimi dati, in Toscana risiedono 1200 persone nelle strutture d'emergenza straordinaria (CAS) mentre negli spazi allestiti dallo SPRAR, gestiti a livello territoriali, risiedono solo 890 persone (www.youtube.com/watch?v=XZQr0fgQzaA, 18 aprile 2017).

Di seguito si riporta parte dell'intervento dell'avvocata Consoli:

Dai dati si evince quanto il potere delle politiche locali sia ormai ridotto rispetto ad un sistema che viene dall'alto. I comuni e gli enti locali non riescono più ad attuare e garantire certi servizi, e ciò ha creato un coacervo di interessi e di favoritismi difficile da dipanare. La prefettura assegna un certo numero di migranti ad un paese e requisisce una struttura alberghiera locale investendo i fondi necessari per il vitto. Il problema nasce nel momento in cui la mancanza di servizi previsti dalla legge e non attuati nei confronti dei richiedenti asilo pone i rifugiati in una condizione di schiavismo e

conflittualità con i territori in cui vanno. I rifugiati non vengono messi nella condizione di procedere con un avviamento lavorativo o scolastico, questo li porta a chiedere tutto il giorno le elemosine fuori dai supermercati e dai negozi. Ovviamente questa situazione crea un conflitto tra gli abitanti del paese ed i migranti e l'accoglienza non rappresenta un progetto condiviso dalla cittadinanza. Il problema ulteriore è che si è creata una sorta di autarchia che rende impossibile interagire con questi centri d'emergenza se non tramite ricorsi (www.youtube.com/watch?v=XZQr0fgQzaA, 18 aprile 2017).

L'avvocata Daniela Consoli ricorda che l'Italia riceve dall'UE una cospicua quota per gestire i flussi migratori e che per garantire un certo numero di servizi i fondi potrebbero essere utilizzati proficuamente, investiti per progetti condivisi, gestiti dai comuni e dagli enti locali per poter rivitalizzare parti del territorio. Daniela Consoli ha concluso il suo intervento con un appello ai politici e agli intellettuali al fine di ottenere che l'accoglienza, come doverosamente dovrebbe essere anche in relazione a obblighi costituzionali, ricada nuovamente sui territori, regioni ed enti locali, tramite l'attuazione di progetti condivisi.

Attualmente, ci troviamo in piena crisi dei rifugiati e non è facile prevedere che cosa succederà in futuro. Lo scorso 12 aprile 2017 il Parlamento ha approvato il decreto Minniti-Orlando sull'immigrazione che, secondo le dichiarazioni dei ministri stessi, nasce dall'esigenza di accelerare le procedure per l'esame dei ricorsi sulle domande d'asilo, aumentate vertiginosamente durante l'ultimo anno. D'altra parte, grazie al decreto, il governo vorrebbe aumentare il tasso delle espulsioni di migranti irregolari per garantire una maggiore sicurezza. Il piano prevede dunque un allargamento dei centri per il rimpatrio: gli attuali Centri di identificazione ed espulsione (CIE) diventeranno Centri permanenti per il rimpatrio (CPR) e saranno presenti in ogni regione. Le associazioni e le organizzazioni per la tutela dei diritti umani hanno contestato il decreto denunciando la lunga inefficacia dei Centri di identificazione per i migranti irregolari, e molte sono state le opposizioni manifestate dai giuristi che hanno giudicato incostituzionale il decreto Minniti-Orlando, e incoerente con la Convenzione europea sui diritti dell'uomo, soprattutto per quanto concerne l'abolizione del secondo grado di giudizio e la cancellazione dell'udienza per i richiedenti asilo (www.internazionale.it/notizie/decreto-minniti-orlando-legge, 18 aprile 2017).

Come già detto, non è possibile prevedere quello che succederà, questi provvedimenti sono appena stati messi in atto e la crisi dei rifugiati è tuttora in corso. Tuttavia, si può rilevare come si tratti di un altro provvedimento imposto dal governo

centrale, che finirà per indebolire sempre di più il potere delle regioni e degli enti locali in materia di politiche d'inclusione e integrazione dei cittadini stranieri.

In sintesi, si può ricordare come il modello toscano, abbia costituito una ben strutturata *governance* per l'immigrazione, un valido esempio per la costruzione di una possibile società interculturale e multietnica, almeno per venti anni: un modello "pilota" sia per le altre regioni sia a livello nazionale e internazionale.

Essendo profondamente mutato lo scenario delle migrazioni internazionali, anche le politiche locali sono costrette a rivisitazioni e modifiche; tuttavia, considerati i buoni risultati conseguiti dai provvedimenti messi in atto a livello regionale negli ultimi decenni, si ritiene auspicabile che l'appello dell'avvocata Daniela Consoli non resti inascoltato, per quanto possibile. Come ha ricordato il sociologo Carlo Colloca, durante gli anni 1994-2004 si è creato un paradosso nelle vicende dell'immigrazione: la popolazione immigrata in Italia è aumentata considerevolmente nonostante l'applicazione di politiche sempre più restrittive e concentrate quasi esclusivamente su aspetti securitari (Colloca, 2008). È inevitabile e doveroso riconoscere come considerare l'immigrazione unicamente un pericolo sociale e politico non sia affatto servito a contenere i flussi migratori e/o gli approdi in Italia e in Europa.

Figura 1. La presenza straniera in Toscana, raffronto 1994, 2004, 2014
(Immigrazione straniera in Toscana, Regione Toscana, settembre 2015).



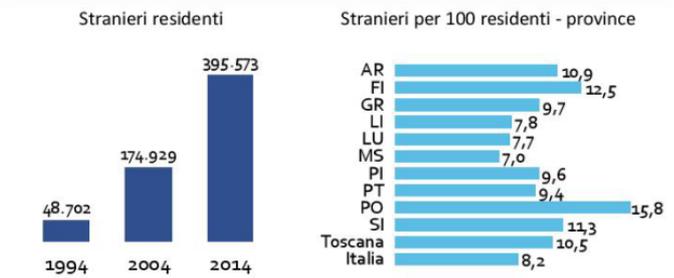
I profili della Rete - Immigrazione straniera in Toscana

La presenza straniera in Toscana

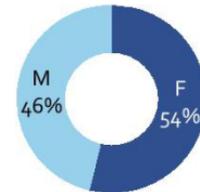
Negli ultimi 20 anni c'è stata in Toscana una crescita esponenziale della presenza straniera. Al 31/12/2014 sono presenti in Toscana **395.573** residenti stranieri:

- ▶ circa **1** residente su **10** è straniero;
- ▶ il **54%** sono femmine, il **46%** maschi;
- ▶ oltre **7.200** stranieri hanno ottenuto la cittadinanza italiana nel 2014
- ▶ Circa **315.000** stranieri non comunitari sono presenti in Toscana con permesso di soggiorno

Quanti immigrati stranieri residenti?
Stranieri residenti in Toscana. Raffronto 1994-2004-2014, % su totale residenti (province e comuni) e distinzione per genere 2014.



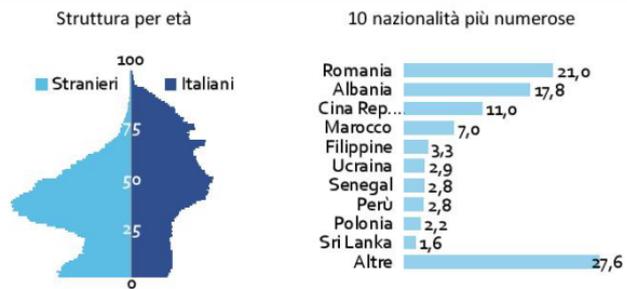
Stranieri residenti per genere



Fonte: elaborazioni su dati Istat

I residenti stranieri sono nettamente più giovani di quelli italiani con un'età media di **33** anni contro i **47** degli autoctoni. Le nazionalità maggiormente presenti sono la rumena, la albanese e la cinese.

Caratteristiche socio-demografiche
Struttura per età e nazionalità degli stranieri residenti in Toscana.
Anno 2014



Fonte: elaborazioni su dati Istat



Figura 2. Il sistema toscano di accoglienza diffusa, strutture SPRAR nel 2015 (Immigrazione straniera in Toscana, Regione Toscana, settembre 2015).

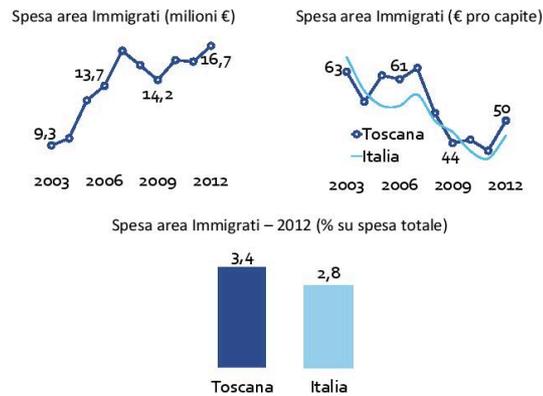
Focus su alcuni servizi

La spesa sociale per gli immigrati

Spesa per interventi e servizi sociali dei Comuni toscani singoli e associati nell'area di utenza "immigrati e nomadi": valori assoluti, spesa pro-capite e % su spesa totale.

I Comuni toscani spendono circa **16,7** milioni di € per interventi e servizi sociali nell'area di utenza "immigrati e nomadi":

- ▶ **50 €** per ogni straniero residente
- ▶ **3,4%** della spesa sociale totale



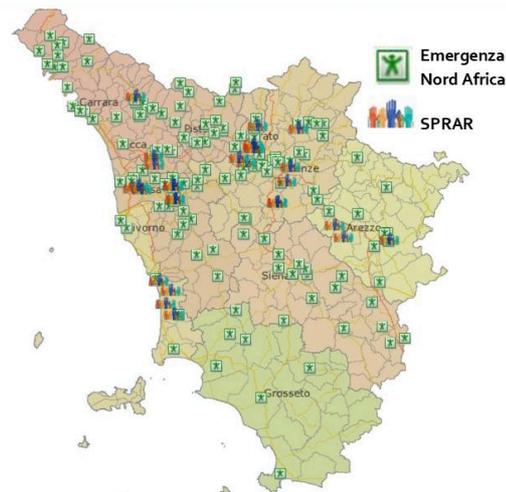
Fonte: Istat - Spesa per interventi e servizi sociali dei Comuni singoli e associati

Il sistema toscano di accoglienza diffusa

Strutture attivate sul territorio regionale per affrontare l'emergenza Nord Africa del 2011 e strutture SPRAR

In occasione dell'arrivo di profughi avvenuta nel 2011 a causa dei rivolgimenti che hanno interessato Tunisia e Libia (Emergenza Nord Africa), è stato condotto un monitoraggio sul sistema di strutture attivate per far fronte alla crisi umanitaria e che rappresenta, in prospettiva, un possibile modello permanente di accoglienza:

- ▶ **135** nodi del sistema di accoglienza per **152** strutture utilizzate
- ▶ **1.519** migranti accolti



<http://mappe.regione.toscana.it/ena>



Capitolo 2

Musica, danza e spettacolo dal vivo in Toscana: pratiche culturali, profili di musicisti, occasioni di confronto, negoziato e scambio

Nel seguente capitolo l'attenzione si sposterà sui Festival di "world music" in Toscana, ovvero sulle principali rassegne musicali che hanno ricoperto un ruolo di rilievo nella diffusione delle "musiche del mondo" sul territorio, favorendo così numerose occasioni di incontro tra musicisti migranti e musicisti autoctoni.

Dedicheremo un paragrafo ai primi gruppi formati da giovani artisti toscani e ai primi musicisti africani, indiani, pakistani e sudamericani approdati in Italia. Durante la seconda metà degli anni Ottanta e nei primi anni Novanta del secolo scorso, queste formazioni si sono caratterizzate - tra le prime, e in via sperimentale - per l'affiancamento di stili e strumenti della *popular music* (come il rock o la musica elettronica) con le musiche e gli strumenti provenienti dalle più diverse tradizioni locali del mondo.

All'inizio del nuovo millennio i progetti migratori a lungo termine si fanno sempre più strutturati in Italia e in Toscana. In concomitanza di ciò, si osserva la formazione di laboratori musicali a carattere interculturale e multietnico, favoriti da una crescente sensibilità, diffusa principalmente nei settori politico-intellettuali, per le diversità culturali e per i problemi di integrazione dei nuovi cittadini immigrati.

Queste pratiche musicali, nei casi migliori, hanno condotto alla aggregazione di orchestre multietniche strutturate, compatte e radicate nel contesto toscano: si segnalano, in questa prospettiva, l'*Orchestra Multietnica di Arezzo* (OMA) attiva da dieci anni, oppure l'esperienza recentemente conclusa dell'orchestra *Musipolitana*, promossa dall'ARCI di Firenze.

Di seguito si propone una panoramica delle iniziative a carattere interculturale, curate dai soggetti dell'associazionismo e sostenute dalle istituzioni e dagli enti locali con l'intento di rafforzare i legami tra il territorio e le comunità migranti.

La *Festa dei Popoli e delle Culture* si è svolta nel centro di Pisa dal 2007 al 2013 ed era organizzata dall'istituzione *Centro Nord-Sud* - organismo strumentale della Provincia per l'integrazione - con il patrocinio del Comune di Pisa e il

coinvolgimento di numerose associazioni. Se si apre la pagina *web* della Rete Civica Pisana dedicata alla manifestazione (www.pisainformaflash.comune.pisa.it, 7 maggio 2017) leggiamo le parole dell'Assessore provinciale all'integrazione 2010-2015, Silvia Pagning;

Si tratta di una festa all'insegna dell'integrazione che nasce grazie alle contaminazioni tra una città, un territorio e le comunità immigrate. La *Festa dei Popoli e delle Culture* è prima di tutto un'occasione di tutta la conoscenza per tutta la città, un momento di gioia, di condivisione per apprezzare al meglio il contributo che molte comunità straniere presenti a Pisa e nel territorio portano alla nostra collettività (www.pisainformaflash.comune.pisa.it/accade-in-citta/dettaglio.html?nId=9596, 7 maggio 2017).

La manifestazione si svolgeva in due giornate dedicate ai cittadini stranieri durante le quali erano previste attività multiformi: una grande sfilata delle comunità immigrate con i propri vestiti tradizionali, laboratori per bambini, esposizioni artistiche e fotografiche, un mercato etnico e momenti conviviali, musica e concerti. Nelle numerose edizioni hanno calcato il palco della *Festa* l'Orchestra Multietnica di Arezzo, il progetto di musica balcanica *Oupa Coupa*, gruppi giovanili delle scuole di musica della città e anche *star* internazionali come Rita Marley (<http://www.provincia.pisa.it/it/provincia/6238/Festa-dei-popoli.html>, 7 maggio 2017).

Dal 2014 la *Festa* ha cambiato nome e modalità. Oggi si chiama *Festival Nazionale delle Culture* e prevede più giornate di incontri, tavole rotonde ed esposizioni; purtroppo non è prevista alcuna animazione musicale o teatrale (www.provincia.pisa.it/Festa-dei-Popoli-e-delle-Culture, 5 aprile 2017).

Nella città di Prato ha avuto luogo per molti anni un evento simbolo del dialogo interculturale, e della convivenza interetnica, in area toscana; si tratta del programma denominato *Alter Mundi: incontri di popoli e culture*. Come per la *Festa* pisana, anche in questo caso l'obiettivo primario era promuovere l'incontro e lo scambio tra le diverse comunità di immigrati che abitano il territorio pratese. La manifestazione riceveva il contributo della Regione Toscana, era voluta dalla Provincia di Prato e realizzata in collaborazione con oltre sessanta associazioni di migranti e di volontariato, per "promuovere una diversa immagine dello straniero mediante la relazione e la conoscenza delle abitudini culturali altre" (Taglioli 2012: 133).

Il programma pratese si è svolto dal 2004 al 2013 e prevedeva un percorso di incontri, approfondimenti, spettacoli di danza, rassegne cinematografiche e momenti

musicali: “iniziative pensate per trascorrere e condividere momenti di divertimento e riflessione all’insegna della conoscenza dell’altro” (<http://www.pratomigranti.it/alter-mundi/alter-mundi-edizione-2013/pagina264.html>, 7 maggio 2017).

Dal 2016 a Prato si tiene *Mediterraneo Downtown*, tre giornate organizzate dal COSPE *onlus* - con il patrocinio del Comune di Prato, della Regione Toscana e in collaborazione con associazioni umanitarie - per discutere e confrontarsi sulle problematiche contemporanee del Mediterraneo. Al centro dell’iniziativa mostre fotografiche e artistiche, libri, premi giornalistici e un momento musicale che ha coinvolto le scuole di musica della zona e la cantante fiorentina Ginevra Di Marco, conosciuta per le sue interpretazioni di repertori tradizionali appartenenti a diverse culture (www.mediterraneodowntown.it, 7 maggio 2017).

Segnaliamo inoltre alcune iniziative minori dedicate al dialogo tra le culture: *Esplorazioni e Festa dei Popoli*. Si tratta di programmi ideati e disposti in stretta reciprocità, che si sono svolti per dieci anni dal 2000 al 2010 nei comuni di Sansepolcro (AR), Monterchi (AR) e nella Val Tiberina. Durante queste iniziative le comunità migranti espongono i propri prodotti di artigianato e i momenti musicali consistevano in concerti di cantautori italiani e gruppi folklorici internazionali (<http://www.toscanaoggi.it/Edizioni-locali/Arezzo/Le-esplorazioni-fra-le-culture-a-Sansepolcro>, 7 maggio 2017).

Dallo scorso anno troviamo inoltre una ulteriore *Festa dei Popoli* nel cuore del Chianti, esattamente a Tavernelle Val di Pesa (FI): organizzata dalle associazioni del territorio e dalla Consulta degli Stranieri, propone un momento di confronto collettivo teso a offrire stimoli e spunti di riflessione sul tema dell’accoglienza e dell’apertura verso le altre culture (www.met.provincia.fi.it/news.aspx?n=230209, 7 maggio 2017).

Indichiamo anche il *Festival delle Culture* organizzato dal comune di Vaglia (FI) nello scenario suggestivo del Parco Mediceo di Pratolino. Si tratta di due giornate, a cura della Pro Loco della zona, in cui si alternano conferenze tematiche, laboratori teatrali e di danze del mondo. Tra gli spettacoli dal vivo si colloca una piccola rassegna musicale dedicata, *Musiche in Viaggio*, che lo scorso anno ha visto salire sul palco gruppi di musica popolare del sud Italia, cori *gospel* e gruppi di musica *reggae* (www.toscanaoggi.it/Cultura-Societa/Firenze-festival-Musiche-in-viaggio-al-Parco-

Mediceo-di-Pratolino, 7 maggio 2017).

Spostandoci nel capoluogo toscano, tra le iniziative finalizzate al coinvolgimento delle comunità migranti segnaliamo il *Carnevale Fiorentino del Mondo* organizzato in via sperimentale nel 2003 e nel 2004 dall'assessorato per la valorizzazione delle tradizioni popolari fiorentine e dall'assessorato all'immigrazione.

Durante i consueti festeggiamenti del carnevale cittadino, hanno sfilato per le vie del centro i carri delle comunità straniere per “valorizzare Firenze come città di grande apertura internazionale fondata sull'accoglienza e sull'accettazione delle originali culture altrui” (www.press.comune.fi.it, 7 maggio 2017). Così si è espressa, a tal proposito, l'assessora Marzia Monciatti: “Il Carnevale multiculturale a Firenze rappresenta un esempio simbolico di integrazione, di nuovi cittadini che si integrano con le tradizioni popolari che fanno parte della cultura fiorentina” (www.press.comune.fi.it, 7 maggio 2017).

È importante menzionare lo storico *Meeting Antirazzista* di Cecina (LI), organizzato da ARCI Toscana che quest'anno celebra la sua XXIII edizione: cinque giorni per approfondire tematiche legate all'antirazzismo e all'integrazione, oltre a seminari dedicati ai conflitti sui fenomeni migratori contemporanei (www.mia-arci.it, 7 maggio 2017). Anche la musica è protagonista del *Meeting* con laboratori didattici per bambini e concerti serali. Durante gli anni si sono esibiti alcuni gruppi simbolo della “interculturalità”, come *Musipolitana* l'orchestra multi-etnica fiorentina (alla quale sarà dedicato il terzo paragrafo di questo capitolo).

Come s'è detto nel capitolo precedente, la Toscana e suo capoluogo si distinguono per una lunga tradizione di esperienze e sensibilità verso le iniziative di dialogo e di confronto interculturale.

La città di Firenze in particolare ha avuto, fin dagli anni Ottanta del secolo scorso, una platea pronta ad accogliere proposte di questo tipo senza bisogno di cedere alle fastosità dell'effimero e dell'esotico (Giannattasio 1981).

Queste delicate operazioni culturali hanno ricevuto un interesse pionieristico e un sostegno deciso e coraggioso da parte di istituzioni ed enti locali, fin dagli anni in cui i flussi migratori di massa verso l'Italia e dai paesi più poveri del nostro non erano ancora cominciati.

Ad aprire la strada ai grandi eventi concernenti il confronto interculturale, troviamo il festival *Musica dei popoli*, storica rassegna dedicata alle musiche del mondo, fortemente radicata nel territorio fiorentino e toscano, e che in passato ha avuto risonanza a livello nazionale ed internazionale. È stata la prima occasione in cui è stato possibile presentare, in Italia, un ampio panorama di musiche tradizionali provenienti da molti paesi del mondo, garantendo inoltre una elevata qualità della programmazione musicale grazie alla collaborazione di valenti studiosi ed etnomusicologi.

A partire dall'esperienza di *Musica dei Popoli* negli anni successivi sono stati istituiti festival musicali minori, soprattutto nelle province toscane: momenti d'incontro dedicati alla "interculturalità", espressa nei diversi linguaggi artistici, e alla diffusione della conoscenza di culture musicali italiane, europee e del mondo.

Tra questi ricordiamo *Musica e Suoni dal Mondo*, manifestazione artistica che aveva sede a Carrara (MS), iniziata nel 1991 ma sospesa dal 2010. Durante questi due decenni si sono esibiti nei teatri e nelle piazze principali della città sia *ensemble* provenienti da molto lontano - come la *Banda Municipal de Santiago de Cuba* oppure l'*Orchestra do Fubà* (Brasile) e ancora Oumou Sangar dal Mali- sia gruppi e bande d'Europa, come la fanfara macedone della *Kokani Orkestar* o altrimenti *The Chieftains* dall'Irlanda. (<http://www.eventimusicpool.it/archivio-festival/>, 5 maggio 2017). Quella carrarese è stata una rassegna che ha dato spazio ad affermati artisti italiani molto interessati verso le "musiche del mondo" o che hanno reinterpretato le tradizioni locali italiane miscelando magistralmente sonorità molto distanti: tra quelli presenti, si segnalano in particolare, Daniele Sepe, Mauro Pagani, Eugenio Bennato, Franco Battiato, Almamegretta, Riccardo Tesi con la sua *Banditaliana*. Infine, sul palco di *Musica e Suoni dal Mondo* sono salite anche le prime formazioni toscane nate dall'incontro di musicisti autoctoni e musicisti migranti: *si ricordano i gruppi Fuentes, Alta Madera*, e il cantante burkinabé Gabin Dabirè.

Il programma *Musica e Suoni dal mondo* è stato organizzato dall'associazione *Music Pool*, attiva in tutta la regione da più di trent'anni con la produzione, l'organizzazione e la gestione di eventi musicali di rilevante interesse. Tra questi, si segnala il festival *Griots* dislocato in alcune importanti piazze di Firenze e località della provincia come Fiesole, Sesto Fiorentino e Impruneta: si sono tenute soltanto

quattro edizioni estive, dal 2002 al 2005, nelle quali, come suggerisce la stessa denominazione del programma, si sono esibiti alcuni tra i più noti *griots* della scena internazionale: Ballake Sissoko, Rokia Traorè e Badara Seck.

La caratteristica che rendeva *Griots* un festival di notevole interesse era l'originalità degli spettacoli proposti che non gravitavano solamente intorno alla musica dell'Africa occidentale, territorio d'elezione dei Griots, ma includevano talentuosi artisti appartenenti a diverse aree culturali – come Saban Bajramovic dalla Romania oppure i *Madredeus* dal Portogallo - e alcune orchestre italiane già molto popolari come l'*Orchestra della Notte della Taranta* e l'*Orchestra di Piazza Vittorio*, all'epoca di recente formazione, che salì sul palco di *Griots* in tre diverse occasioni (www.eventimusicpool.it/archivio-festival/griots, 6 maggio 2017).

Un'altra rassegna organizzata da *Music Pool* è stata il festival *Onda Mediterranea*, tenutosi a Pontassieve (FI) dal 1999 al 2010 e incentrato su proposte musicali molto differenti: conosciute band italiane del panorama *progressive rock*, come la storica *Premiata Forneria Marconi*, interpreti internazionali, come Susheela Raman, la storica band cilena degli *Inti-illimani* e affermati jazzisti come Paulo Fresu (www.eventimusicpool.it/archivio-festival/onda-mediterranea, 6 maggio 2017).

Ancora diverso è il caso del festival *Mama Africa Meeting*, incontro internazionale dedicato all'arte, alla danza e alla musica dei paesi dell'Africa dell'Ovest, principalmente Mali, Guinea, Burkina Faso, Senegal, Costa d'Avorio, Congo, Marocco e Tunisia.

Il meeting è nato nel 2005 e si tiene ogni anno per tre giorni di luglio nei paesi della Lunigiana, in provincia di Massa Carrara. L'evento, cui si attribuisce ampiamente un rilievo nazionale, è organizzato dal Comitato Arci Carrara-Lunigiana con il patrocinio della Regione Toscana. Nel corso delle tre giornate si alternano laboratori di danza, musica, costruzione di strumenti tradizionali, cucina e arte per bambini e per adulti. Il programma è ricco di dibattiti su tematiche concernenti problematiche sociali dei paesi dell'Africa così come dell'Italia contemporanea. Durante le serate si alternano sul palco gruppi di danzatori e *ensemble* musicali più o meno conosciuti del panorama africano, italiano e internazionale (<http://portale.provincia.ms.it/page.asp?IDCategoria=2102&IDSezione=10730&ID Oggetto=757&Tipo=EVENTO>, 6 maggio 2017).

È pure importante menzionare il Festival *OrienteOccidente: culture e musiche migranti*, che ha luogo dal 2005 nel Valdarno aretino, nei comuni di San Giovanni Valdarno, Montevarchi e Terranuova Bracciolini. L'evento è stato creato dall'etichetta discografica *Materiali Sonori* che, fin dagli anni Ottanta, si è sempre distinta per il suo spiccato interesse verso le produzioni locali dedicate alle “musiche del mondo”.

OrienteOccidente costituisce da sempre un appuntamento di rilievo regionale e nazionale e si svolge con l'adesione di diversi comuni della zona, ha il patrocinio della Città Metropolitana di Firenze, della Provincia di Arezzo e il sostegno della Regione Toscana.

L'evento si configura come un importante appuntamento con le culture e la musica del mondo, proponendo oltre venticinque serate tra musica, poesia, teatro, incontri e dibattiti, film. Durante gli anni si sono esibiti artisti di fama nazionale internazionale e valenti cantautori e ricercatori del folklore musicale italiano come Giovanna Marini e Riccardo Tesi. Ricordiamo inoltre che nell'ambito di *OrienteOccidente* sono stati organizzati i laboratori di musica finalizzati alla nascita dell'Orchestra Multietnica di Arezzo, che ha debuttato nella rassegna del festival (www.orientoccidente.net, 8 maggio 2017).

Si segnala inoltre il *Festival Sete Sois Sete Luas*, nato nel 1993 per iniziativa di alcuni studenti di Pisa, con l'intento di realizzare uno scambio culturale tra Italia e Portogallo.

Nel corso di vent'anni ha poi visto l'adesione di diversi paesi come Grecia, Francia, Spagna, Capo Verde, Marocco, Croazia, Brasile, Tunisia, una rete che privilegia le località periferiche e i rapporti con gli artisti che vengono coinvolti in azioni di mobilità internazionale.

Una delle principali sedi del programma è Pontedera (PI): gli artisti vengono invitati in “residenze artistiche” finalizzate alla creazione di esposizioni e concerti.

Per quanto riguarda la creazione musicale, il festival produce una o più orchestre multiculturali dedicate al mondo lusofono, *ensemble* a carattere effimero nei quali i musicisti si incontrano e suonano nel periodo determinato dall'evento (www.festival7sois.eu, 8 maggio 2017).

Più recente, ma con una grande partecipazione di pubblico, buona presenza sui media e apprezzamenti per le scelte artistiche e i contenuti, è il programma fiorentino denominato *Festival au Desert/Presenze d’Africa*: si tiene dal 2010, ed è dedicato alla musica dell’Africa sub-sahariana; inizialmente prendeva ispirazione dall’omonimo Festival di Timbuktù (Mali). La manifestazione ha rappresentato un’importante novità per il territorio fiorentino proponendo non solo una rassegna di concerti, ma vere e proprie produzioni artistiche realizzate attraverso l’incontro tra professionisti italiani, giovani musicisti di area toscana e artisti africani di fama internazionale. Il *Festival* è organizzato dall’associazione Fabbrica Europa con il patrocinio del Comune e della Regione e il partenariato di varie associazioni locali (www.festivalaulesertfirenze.com, 8 maggio 2017). Al *Festival au Desert/Presenze d’Africa* sarà dedicato il quarto paragrafo di questo capitolo.

Come si intende, gli ultimi vent’anni sono stati caratterizzati da una fioritura di eventi e manifestazioni a carattere interculturale, nati principalmente con l’intento di rafforzare i legami tra le comunità immigrate e il territorio, coinvolgere la partecipazione dei migranti presenti in area toscana, e favorire la crescita di una percezione positiva dello “straniero”.

Il fenomeno della migrazione è stato senza dubbio il catalizzatore di queste iniziative, con tutte le problematiche connesse, dal dibattito e riflessione sui modi della cittadinanza alle molteplici necessità e motivazioni che tentano di favorire una convivenza pacifica tra le diversità culturali che caratterizzano il variegato tessuto culturale toscano.

I momenti musicali sono sempre stati promossi durante questi momenti d’incontro, dai piccoli gruppi locali ai grandi nomi della scena nazionale e, in alcuni casi, mondiale.

La fortuna dei Festival di “musiche del mondo”, importanti o minori, si deve anche al fenomeno della cosiddetta “world music”: si tratta di una denominazione che scaturisce originariamente dalle necessità commerciali dei venditori di dischi che intesero etichettare in questo modo tutte le musiche che non erano classificabili con le consuete denominazioni di stile e di genere. Successivamente, intorno alla metà degli anni ottanta del secolo scorso, grazie all’opera di grandi popstar come Peter Gabriel e Paul Simon, si cominciò a denominare in tal modo le pratiche e produzioni

musicali (dichi, video-clip, concerti dal vivo, ecc.) caratterizzate da multiformi processi di ibridazione, nella fusione di tradizioni musicali locali, anche periferiche, con tratti, assetti, orchestrazione e armonizzazione vocale di matrice pop, rock, e anche jazz. Si tratta, quindi, di una “nuova” categoria onnicomprensiva, che indica in modo sbrigativo, da una parte tutte le musiche estranee alla tradizione d’arte europea (musiche folk europee, musiche urbane dell’Asia, dell’Africa e dell’America Latina), sia gli esiti di processi assai multiformi e recenti di ibridazione: una definizione dalle frontiere fluttuanti (Taylor 1997) e che in sé vuole racchiudere un immaginario di uguaglianza in un’atmosfera di fratellanza (Arom e Martin 2003), purezza, mescolanza; e in cui locale e globale, identità e alterità, sono gli opposti che si incontrano per mezzo del linguaggio musicale.

2.1. *Musica dei Popoli: storia del festival*

Dopo una visione “panoramica” sui principali festival toscani concernenti le “musiche del mondo”, si è ritenuto opportuno dedicare ampio spazio al festival *Musica dei Popoli*. Si tratta di un autorevole programma di spettacolo dal vivo che negli anni ha contribuito a creare un forte interesse sociale e culturale all’interno dell’area fiorentina, sostenendo inoltre il complicato percorso di integrazione tra popoli diversi e l’avvicinamento del pubblico italiano a culture extraeuropee ed eurofolkloriche tramite la conoscenza e la diffusione del loro patrimonio musicale tradizionale (D’Amico 2005).

Musica dei Popoli nasce da una realtà operaia, la Fondazione Lavoratori Officine Galileo (FLOG), un’associazione a carattere cooperativo istituita a Firenze nell’immediato dopoguerra e che, tra le tante attività che vanno dallo sport al turismo, ha sempre privilegiato la diffusione della cultura tra i lavoratori e le loro famiglie.

Nel 1975 su iniziativa degli associati, venne fondato il Centro FLOG Tradizioni Popolari diretto da Gilberto Giuntini, appassionato di folklore ed eccellente operatore culturale e organizzatore, con l’incarico di operare per la diffusione e la

documentazione delle tradizioni popolari europee ed extraeuropee attraverso iniziative concertistiche e spettacoli di musica popolare ed etnica (D'Amico 2005: 15).

Il Centro FLOG nel 1979 organizzò la prima edizione di *Musica dei popoli* con l'obiettivo di presentare le musiche tradizionali in una situazione di parità con la musica colta europea: parità nella scelta dei luoghi di esecuzione, ma anche pari dignità nel sostegno delle istituzioni in relazione, per esempio, alla diffusione della informazione relativa, considerata carente e nettamente inferiore rispetto al livello medio concernente le proposte di spettacolo costruite su altre pratiche musicali, come ebbe a sostenere Gilberto Giuntini durante il seminario di studi *Informazione e qualità nei concerti/spettacoli di musica tradizionale europea ed extraeuropea* realizzato proprio a Firenze, nel 1981, in una cornice assai prestigiosa come Palazzo Medici-Riccardi.

Per garantire un'alta "qualità" nella programmazione degli spettacoli, la prima edizione fu coadiuvata da valenti etnomusicologi. Il comitato tecnico-scientifico infatti era formato da Diego Carpitella (ordinario di etnomusicologia presso l'Università "La Sapienza" di Roma e presidente della Società italiana di etnomusicologia [S.I.E]), Ivan Vandor (compositore e direttore dell'Istituto internazionale di musica comparata di Berlino), Simha Arom (etnomusicologo del Centre National Recherche Scientifique di Parigi), Roberto Leydi (docente di etnomusicologia al DAMS di Bologna) e Guido Turchi (compositore e direttore dell'Accademia Musicale Chigiana di Siena).

Proprio in virtù di una conduzione organizzativa e scientifica di eccellenza, *Musica dei Popoli* ha saputo affrontare e progressivamente risolvere i diversi problemi legati alla circolazione e fruizione degli spettacoli dedicati alle "musiche del mondo", emersi e discussi durante il citato seminario fiorentino del 1981. Scopo prevalente di quell'incontro di studi era prendere in considerazione alcuni aspetti teorici relativi alle modalità di allestimento di spettacoli rappresentativi di tradizioni musicali locali, provenienti da diverse regioni del mondo, a partire dai luoghi in cui allestire i concerti per finire all'informazione, ritenuta indispensabile per accompagnare la fruizione del pubblico (Agamennone 1981).

La scelta fu particolarmente propizia se consideriamo che sul finire degli anni Settanta del secolo scorso si era avuta in area europea una certa fioritura di concerti/spettacoli di musiche tradizionali, nei quali erano emerse molte di queste problematiche. L'incontro tra esperti e organizzatori lasciò tracce importanti e un'eredità di riflessioni utili anche ai futuri organizzatori di spettacoli dal vivo concernenti le "musiche del mondo".

Il festival vanta il merito di aver dischiuso un universo musicale sconosciuto prima di allora, o noto solo a una stretta cerchia di etnomusicologi, introducendo per primo in Italia musiche tradizionali di tutto il mondo: africane, asiatiche, latinoamericane e folkloriche europee; inoltre, si può anche sostenere che esso sia stato anticipatore delle mode e dei gusti musicali legati al fenomeno della "world music", una prospettiva stilistica e culturale ampiamente affermata a livello internazionale, i cui principali fautori, ormai oltre trenta anni fa, sono stati soprattutto Peter Gabriel e Paul Simon.

Nelle numerose edizioni (41, a oggi) *Musica dei Popoli* ha fatto conoscere il patrimonio musicale di popolazioni fino allora poco conosciute come gli Uzbeki, i Tagiki oppure i Kazaki dell'Asia Centrale (edizione del 1985); ha messo in scena musicisti appartenenti a tradizioni musicali sia "colte" che "popolari", lasciando largo spazio alle musiche devozionali come nel caso di Nustrat Fateh Ali Khan per il *qawwali* pakistano, Lotfi Bouchnak per il *malouf* tunisino o ancora Munir Bashir per il *maqam* irakeno (D'Amico 2005: 13).

Il festival ha scelto fin dall'inizio l'abbinamento di musiche folkloriche europee ed extraeuropee all'interno di rassegne "antologiche", ospitando quindi formazioni musicali di svariata tipologia e provenienza. Alcune edizioni hanno avuto un criterio "monografico" con un programma a tema, incentrato su un argomento particolare rappresentato da un'area geo-culturale oppure da un'area tematica (www.flog.it/mus_pop.htm, 8 maggio 2017).

Le tradizioni musicali africane, ad esempio, sono state molto approfondite durante le edizioni monografiche di *Africamusica* (1980, 1983, 1987, 1996) in cui si sono esibiti – per la prima volta in Italia – musicisti africani come i *Tamburi del Burundi*, oltre al famoso polistrumentista Francis Bebey. Nell'ambito di *Americamusica* del 1986, il festival ha ospitato anche alcune leggende della storia del jazz e del blues, tra

cui Sun Ra Arkestra, Herbie Hancock e Ornette Coleman. Nel corso degli anni, si è potuto verificare come l'abbinamento monografico che approfondisce un'area tematica piuttosto che geografica, riesca ad attrarre un pubblico più numeroso e vario consentendo il confronto di forme culturali e stili musicali anche molto diversi e lontani.

Tra le tematiche scelte come filo conduttore e distintivo ricordiamo le annate di: *Suoni d'Oriente*, *Arabeschi Mediterranei*, *Mosaico Zigano*, *Suoni in Movimento* e *Le Vie dei Canti*, in riferimento allo specifico argomento del mondo zigano, le migrazioni, la danza o il canto (www.flog.it/mus_pop.htm, 8 maggio 2017).

Nel corso delle diverse edizioni *Musica dei Popoli* non ha solamente affrontato le tradizioni extraeuropee, espletando un ruolo importantissimo anche nella divulgazione della musica italiana di tradizione orale: le presentazioni di suonatori e cantori tradizionali hanno così messo in luce la ricchezza della musica strumentale e vocale del Meridione italiano, la polifonia vocale delle confraternite laicali delle isole, le "squadre" di cantori genovesi di *trallallero*, gli esecutori degli *stornelli* toscani e, ovviamente, le grandi voci della musica popolare italiana. Il programma *Musica dei Popoli* è quindi riuscito, nel corso del tempo, a centrare l'obiettivo di presentare al pubblico italiano le tradizioni colte o popolari, europee ed extraeuropee, etniche o folkloriche, sacre o profane delle culture musicali di gran parte del mondo. Inoltre, è opportuno ricordare anche la nascita, nel 1983, del *Festival del Film Etnomusicale*, prima rassegna di documentari sulle musiche tradizionali di tutto il mondo, momento fondamentale per la diffusione degli esiti della "etnomusicologia visiva", ambito in cui l'etnomusicologia si interseca con l'antropologia visuale. Questa iniziativa ha permesso di allestire un archivio sonoro, audiovisivo, filmografico, discografico, fotografico e bibliografico, che ha come finalità la documentazione delle tradizioni popolari e la diffusione della conoscenza relativa, nonché la promozione di ricerche sul campo e la realizzazione di programmi didattici (D'Amico 2005).

Il centro FLOG qualche anno prima aveva già predisposto la fondazione di una mediateca in collaborazione con la Regione Toscana, una banca-dati aperta alla libera consultazione di materiali necessari per chi operava o voleva semplicemente essere informato su ciò che avviene nel mondo popolare e nello studio delle sue tradizioni.

La Mediateca FLOG si trova all'interno del "Centro Culturale Polivalente", promosso e sostenuto dal Comune di Firenze e conserva tuttora un vasto corpus di documenti sonori con registrazioni di canti popolari (Collezione Caterina Bueno, De Simonis e Fondo Giuntini), interviste con gli operai delle più antiche fabbriche fiorentine (Officine Galileo e Nuovo Pignone), audiovisivi sui mestieri artigianali e delle feste popolari toscane (Giannattasio 1981).

Queste testimonianze storiche, in aggiunta alle registrazioni dei concerti di *Musica dei Popoli* e alla videoteca del Festival del Film Etnomusicale, costituiscono un patrimonio archivistico tra i più ricchi in Europa per quanto concerne il campo delle discipline demo-etno- antropologiche e, a dimostrazione di ciò, dal 1986 parte dei materiali sono sotto tutela della Sezione Beni Archivistici del Ministero per i Beni e le Attività Culturali (D'Amico 2005: 16).

Alla direzione artistica di Gilberto Giuntini subentrò nel 1992 il collaboratore Lorenzo Pallini, giornalista e critico musicale, affiancato da Enrico Romero. A queste personalità viene attribuito il merito di aver ideato e promosso la rete *Toscana Musiche*, che raggruppa i maggiori festival toscani di musica popolare, jazz, blues, rock ed elettronica. L'associazione, tuttora attiva, è stata fortemente voluta dalla Regione Toscana con lo scopo di incentivare le produzioni, la valorizzazione e la promozione dei principali festival regionali (www.toscanamusiche.it, 12 maggio 2017).

Dal 1997 la direzione di *Musica dei Popoli* è affidata all'etnomusicologo Leonardo D'Amico, responsabile inoltre della Mediateca FLOG e del festival del Film Etnomusicale.

Durante l'ultimo quindicennio, la programmazione serale del festival è stata affiancata da un'attività didattica rivolta alla formazione di bambini e ragazzi, in collaborazione con gli istituti scolastici del capoluogo toscano. Leonardo D'Amico, nel volume curato per celebrare la trentesima edizione di *Musica dei Popoli*, osserva come durante gli incontri con le scuole era frequente trovarsi davanti a classi multietniche, composte da alunni di origine asiatica, latinoamericana, araba o africana:

I bambini e i ragazzi, a prescindere dal proprio background culturale, hanno dimostrato grande interesse e curiosità nei confronti di culture così diverse e lontane, ma oggi quanto mai vicine. Apprendere altri linguaggi musicali arricchisce tanto quanto l'apprendimento di altri linguaggi parlati,

oltre la lingua madre. La musica, in tutte le sue forme e stili, stimola l'intelligenza e arricchisce le proprie conoscenze riguardo le tradizioni culturali di altri popoli (D'Amico 2005: 20).

Questo principio, pienamente condivisibile, conferma l'impegno di *Musica dei Popoli* nell'incentivare il problematico inserimento dei cittadini immigrati, anche rivolgendosi alle seconde generazioni degli "ospitanti", vale a dire i bambini e gli adolescenti. Promuovere la conoscenza delle musiche del mondo in ambito scolastico è inoltre un'attività ordinaria delle Orchestre multietniche italiane, che saranno ampiamente trattate nel capitolo terzo.

Concludiamo con un'ultima considerazione. Nel 1981, l'etnomusicologo Francesco Giannattasio riteneva di poter scrivere: "La città di Firenze si distingue per un pubblico da anni pronto ad accogliere e recepire iniziative a carattere interculturale" (Giannattasio 1981: 131); già alla quarta edizione, infatti, la storica rassegna aveva un suo pubblico fedele e numeroso, e tendeva a porsi come "punto di riferimento per quanti fossero interessati ad allargare i propri orizzonti cognitivi ad un ascolto interculturale della musica (Giannattasio 1981: 134)".

A *Musica dei Popoli* dunque va attribuito un ulteriore merito, quello di aver incentivato l'incontro, e conseguentemente il confronto, tra musicisti fiorentini e i primi musicisti migranti approdati in terre toscane, a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso. Nel prossimo paragrafo passeremo in rassegna le principali esperienze di questo tipo che hanno arricchito il panorama musicale fiorentino e nazionale.

2.2. Le prime formazioni multi-etniche in Toscana. I racconti di alcuni protagonisti

In questo paragrafo proponiamo una descrizione dei primi gruppi musicali locali ad aver inserito nel loro organico musicisti migranti, considerando che dall'indagine condotta negli ultimi anni risulta che alcuni di questi *ensemble* si formarono e operarono, con un buon riscontro da parte del pubblico, molti anni prima che le esperienze di questo tipo fossero riunite sotto l'etichetta di "orchestre multi-etniche". L'esposizione è frutto di un'accurata ricerca etnografica e sitografica e la narrazione si compie, in una prospettiva cronologica, attraverso le testimonianze di alcuni protagonisti di questa interessante scena musicale. *Ciascuna informazione citata è stata riscontrata in emeroteca e sul web, per quanto è stato possibile rilevare.*

Partiamo dal primo *ensemble* che ha voluto fare della propria musica un messaggio di integrazione e cittadinanza¹, ovvero *Africa X*.

La *band* risulta attiva a Firenze dal 1986 fino alla prima metà degli anni Novanta. I componenti, originari della Costa d'Avorio e residenti nel capoluogo toscano da alcuni anni, erano i fratelli Isaia e Jacob De Mel alle percussioni e al balafon, Antole Tah al *djembè*, *bremei* e balafon, Joseph Adja Allechi alla voce. Capitava spesso che durante le esibizioni si aggregassero altri musicisti africani che gravitavano intorno alla FAT (Federazione Africana in Toscana). Inizialmente, quest'ultima non era che una rete di studenti africani, in seguito divenuta, per il considerevole ampliamento della comunità, un punto di supporto legale, sindacale e burocratico per gli africani stanziati su tutta la regione (www.facebook.com/FAT-Federazione-Africa-Toscana-116257828773120/, 24 maggio 2017).

Gli *Africa X* furono autori, assieme alla band fiorentina *Beau Geste*, della colonna sonora per lo spettacolo teatrale *Chaka*, andato in scena nel maggio 1991 al Teatro Fabbricone di Prato, per la regia di Massimo Luconi.

Lo spettacolo, basato su un testo teatrale di Leopold Sedar Senghor, ex presidente del Senegal e tra i più affermati scrittori africani, proponeva di narrare la quotidiana lotta per il riscatto sociale dei migranti africani attraverso la leggenda di Chaka, eroe nero

¹ Così si è espresso Lorenzo Pallini ricordando l'esperienza dell'ensemble *AfricaX* dalla sua posizione di affermato operatore culturale e organizzatore di spettacoli dal vivo. Lorenzo Pallini è stato intervistato a Firenze da chi scrive il 20 ottobre 2015.

combattente per la libertà del proprio paese.

La musica era parte integrante del tessuto drammaturgico all'interno dello spettacolo che intrecciava diversi processi stilistici del canto, della parola e dell'immagine (<http://met.provincia.fi.it/news.aspx?n=122291>, 26 maggio 2017).

Durante la messa in scena le musiche venivano eseguite dal vivo dai *Beau Geste*, trio composto dagli ex componenti dei *Litfiba* (Gianni Maroccolo, Francesco Magnelli e Antonio Aiazzi) assieme agli *Africa X* con la partecipazione di Papi Thiam, affermato percussionista senegalese. Ricordiamo, inoltre, che alla registrazione del disco *Chaka* hanno preso parte Steven Brown, sassofonista del gruppo californiano *Tuxedomoon*, e i vocalisti Andrea Chimenti e Alix Linda Le Ciccone.

Lo spettacolo ebbe un impatto notevole, e fu descritto come “una intensa esperienza di *world music* che coinvolge in modo organico per la prima volta in Italia, artisti africani immigrati e musicisti italiani”² (www1.adnkronos.com/Archivio/AdnAgenzia/1991/05/06/Spettacolo, 23 maggio 2017). Fu un momento d'incontro ricco di significati, in cui la narrazione interculturale si dipanava grazie alla partecipazione di alcune celebrità della scena *new-wave* fiorentina e al coinvolgimento di musicisti immigrati. Lo spettacolo e la realizzazione del CD, distribuito dall'etichetta *Materiali Sonori*, furono sostenuti e prodotti dal Teatro Metastasio di Prato.

L'evento fu replicato nel 2012 alla Villa Giamari di Montemurlo (PO) con differenti performers ed esecutori (<http://met.provincia.fi.it/news.aspx?n=122291>, 26 maggio 2017).

Durante i primi anni Novanta, più precisamente durante la stagione teatrale 1992-1993, la tournée del Balletto Nazionale della Costa d'Avorio attraversò l'Italia toccando anche la Toscana. In quest'occasione alcuni dei componenti del Balletto decisero di non tornare a casa, considerando l'opportunità di costruire nel Belpaese un futuro migliore e una florida carriera. Tra questi, Brahima Dembele, percussionista di djembè, balafonista e cantante, nato in una famiglia di musicisti di ascendenza *griot* del Burkina Faso, specialisti nella narrazione cantata delle genealogie e storie epiche locali.

² Non sono riuscita a verificare la pertinenza di questa attestazione di “primogenitura”: d'altra parte è possibile che pratiche di questo tipo siano accadute prima e altrove, senza lasciare traccia riconoscibile.

Per sottolineare la rilevanza artistica di Brahim Dembelé, nonché dei membri della sua famiglia, segnaliamo che nel 1995, in occasione della XX edizione di *Musica dei Popoli*, fu organizzata una tournée della *Famille Dembelé*, da cui derivò il CD *Airayo, La danse des jeunes griots*, per l'etichetta Amiata Records (<http://www.amiatarecords.com/index.php?page=La%20Famille%20Dembel%C3%A8&toc=811>, 26 maggio 2017).

Nel 1993 Brahim Dembelé entrò a far parte del gruppo *Fuentes*, fondato nel 1990 da Ettore Bonafè e Paolo Casu, entrambi percussionisti, e da Sergio Gistri, alla tromba e filicorno. *Fuentes* era un gruppo di ricerca sulla percussione e sullo studio dei ritmi che aveva come principale punto di riferimento la tradizione africana e indiana.

Dopo molte esibizioni in quartetto, i *Fuentes* decisero di estendere l'orchestrazione a strumenti quali violino, sassofono e chitarra.

L'incontro con Brahim Dembelé permise agli altri componenti di sentirsi finalmente “in equilibrio tra i ritmi tradizionali e la nostra ricerca personale”³. A questo nucleo si aggiunsero, in seguito, anche altri musicisti, africani e non, che parteciparono alla registrazione del primo lavoro discografico di *Fuentes*: Sanà Sorò Tiemokò e Celestin Kouamè danzatori, percussionisti e mangiafuoco anch'essi provenienti dall'esperienza del Balletto Nazionale della Costa d'Avorio, il flautista indiano Boliwar Miranda, Alessandro Agostini al basso acustico, Alessandro Fabbri e Antonio Gentile alla batteria e percussioni.

Alla produzione del secondo lavoro discografico parteciparono inoltre Adamà Dembelé, fratello di Brahim e percussionista di fama internazionale residente a Parigi, Francesca Taranto al basso elettrico e voce, Mino Cavallo alla chitarra elettrica, Stefano Cantini al sassofono –questi ultimi di formazione jazzistica⁴.

I *Fuentes* suonarono insieme per diversi anni, esibendosi in numerosi festival in Toscana e in Italia. Il repertorio era costituito principalmente da musiche originali, composte da Brahim e rielaborate dagli altri musicisti mediante tecniche di

³ Sono le parole di Paolo Casu, intervistato da chi scrive il 15 marzo 2016, a Firenze.

⁴ Così si è espresso Ettore Bonafè, intervistato da chi scrive il 12 febbraio 2016 a Firenze.

improvvisazione jazzistica in cui “erano frequenti i richiami a diversi stili e riferimenti più o meno espliciti alle culture latina, araba e indiana”⁵.

Nel 1994 Brahima Dembelè, Sanà Sorò Tiemokò, Clement Boplè Bi Vro e Paolo Casu formano il gruppo dei *Griot Metropolitan*.

I componenti dei *Griot* appartenevano a differenti gruppi etnici dell’Africa Occidentale e ciascuno di loro trasferiva il proprio sapere musicale e coreutico sul palco. Le esibizioni del gruppo avevano una forte componente spettacolare, accentuata dalla danza e dai mangiafuoco, e gli esecutori inoltre erano soliti indossare costumi tradizionali, presumibilmente provenienti dall’area ivoriana. Il momento performativo è stato descritto come “di grande intensità e dalla potente energia tribale che il pubblico accoglieva e recepiva mostrando un forte coinvolgimento”⁶.

Un altro gruppo musicale promosso dalla comunità africana di Firenze furono i *ToscanAfrica Art Ensemble*, costituitosi in seguito alla proposta del cantante e chitarrista camerunense Boniface Niba di assemblare un numero equilibrato di musicisti toscani e africani. Alla fine il complesso risultò composto da una ventina di musicisti, tra i quali i già citati: Ettore Bonafè, Paolo Casu, Brahima Dembelè, tutti gli *AfricaX* e Papi Thiam, Sergio Gistri e molti altri. Fu un’esperienza di breve durata ma, tra le occasioni performative, ricordiamo l’esibizione al Festival Toscana delle Culture nel 1992, nell’ambito del quale furono organizzati due concerti nelle città di Pontedera e Volterra (PI) coordinati da Lorenzo Pallini⁷.

Nel 1992 Boniface Niba era già conosciuto da molti musicisti e operatori culturali fiorentini potendo vantare, tra le esperienze più significative, la collaborazione con Gilberto Giuntini, il quale aveva organizzato, per *Musica dei Popoli* 1990, l’esibizione dell’ensemble di percussioni del popolo *Batuf* proveniente dal Camerun centro-settentrionale (<http://www.flog.it/mdp1990.htm>, 30 maggio 2017).

Nel 1990 Boniface partecipò alla registrazione del disco *Village Criers*, con il cantante algerino, di formazione raï, Smail Aïssa Kouider e Lapo Lombardi, ideatore

⁵ Sono le parole di Paolo Casu, intervistato da chi scrive il 15 marzo 2016 a Firenze.

⁶ Riportiamo ancora un’espressione del percussionista Paolo Casu, intervistato da chi scrive il 15 marzo 2016 a Firenze.

⁷ Questa informazione emersa dal racconto di Boniface Niba, intervistato da chi scrive a Firenze il 19 marzo 2016, è riscontrabile nella sua autobiografia on-line (www.facebook.com/pg/nibabonyba.artwork).

del progetto. Il disco, definito dalla stampa un *melange* dei generi *reggae*, *rai* e musica africana, riscosse un discreto successo, tanto che i musicisti furono ospiti del programma televisivo *Roxy Music* del conduttore Red Ronnie (<http://xoomer.virgilio.it/raslebowski/smail%20aissa%20intervista>, 30 maggio 2017). Nel 1987 Boniface Niba partecipò inoltre alla creazione del progetto musicale *Data From Africa*, assieme al produttore fiorentino Maurizio Dami.

Quest'ultimo, il cui nome d'arte è *Alexander Robotnick*, vanta tuttora una lunga carriera caratterizzata da numerose collaborazioni con musicisti stranieri e, soprattutto, è noto per aver esplorato le molteplici possibilità musicali permesse dall'elettronica. In *Data From Africa* “la musica parte dalle ritmiche della tradizione centroafricana, rappresentata da Boniface, per poi procedere verso uno sviluppo elettronico legato alla *dance music*”⁸.

Segnaliamo inoltre l'ensemble *Masala* che univa strumenti tradizionali e campionamenti elettronici, ideato da Dami, con Ettore Bonafè alle percussioni e Boliwar Miranda al *bansuri*, flauto di bambù indiano. *Masala* rimase attivo dal 1993 al 2000 con tre produzioni discografiche (www.associazionemosaico.info, 30 maggio 2017).

Infine, si riporta la significativa esperienza di *The Third Planet*, ennesimo gruppo promosso da Maurizio Dami e al quale s'affiliarono il cantante kurdo iracheno Nazar Abdulla, Rashmi Bhatt alle *tabla*, Smail Aïssa Kouider alla voce e Paolo Casu alle percussioni africane (www.robotnick.it, 30 maggio 2017). Si trattò probabilmente del primo gruppo multi-etnico di Firenze, non solo per la provenienza degli esecutori, ma anche per la pluralità linguistica delle voci, la multi-religiosità e il variegato repertorio che includeva “canzoni originali algerine composte da Smail, musiche della tradizione kurda unite a elaborati campionamenti elettronici”⁹.

A conclusione di questa panoramica si colloca l'importante attività organizzativa e produttiva svolta da *Materiali Sonori*, etichetta discografica indipendente con sede a San Giovanni Valdarno (AR): diretta da Giampiero Bigazzi e attiva dal 1977, si configura come un laboratorio culturale, con un'attenzione pionieristica verso le tradizioni musicali della Toscana, della Penisola italiane e le isole, e verso le

⁸ Così si è espresso Maurizio Dami, intervistato da chi scrive a Firenze, il 14 dicembre 2015.

⁹ Sono le parole di Maurizio Dami, intervistato da chi scrive a Firenze, il 14 dicembre 2015.

“musiche del mondo”, alimentata anche grazie alle numerose collaborazioni internazionali. A questa impresa va attribuito il merito di aver realizzato e distribuito molti prodotti discografici rappresentativi delle prime esperienze multietniche fiorentine descritte finora (*Fuentes, Masala, The Third Planet* etc.).

Attorno a *Materiali Sonori* gravitano da anni molti professionisti, appassionati e cultori di musiche tradizionali italiane e del mondo, specialisti nell’ibridazione di stili e linguaggi e “assemblatori” di esperienze musicali diverse. Tra questi si segnala Ginevra Di Marco, che da molti anni conduce un’ampia ricerca sui canti popolari, ripercorrendo i paesi dall’Europa Orientale fino e all’America del Sud, come nel suo riuscito tributo alla cantante argentina Mercedes Sosa.

Si ricordi anche l’attività di Riccardo Tesi: riconosciuto come uno dei migliori virtuosi europei di *organetto*, autore, compositore ed esecutore, è solito collaborare con musicisti di provenienze molteplici e ciò ha ulteriormente esteso il suo immaginario musicale che, pur non dimenticando le matrici folk, è ormai disponibile ad assecondare istanze musicali di forte “ibridazione” (Agamennone 2010)

Pure rilevante è stata l’opera di Orio Odori e della *Banda Improvvisa*, un’orchestra filarmonica nata nel 2011 in provincia di Arezzo, che ha all’attivo un’importante discografia e centinaia di concerti in Italia e all’estero, vantando inoltre svariate e illustri collaborazioni con musicisti stranieri¹⁰.

Per di più, *Materiali Sonori* ha ideato e organizza ogni anno il festival *OrienteOccidente*, prima citato, e alimenta una viva e stretta collaborazione con la storica *Orchestra Multietnica di Arezzo*, le cui vicende saranno descritte successivamente

Per finire, si segnalano alcuni musicisti stranieri, naturalizzati toscani, particolarmente talentuosi. Il violinista cubano Ruben Chaviano, in Italia dal 1993, ha una florida carriera di esibizioni e collaborazioni con gruppi di musica cubana, swing e jazz e attualmente insegna *Tecniche di realizzazione di specifici assetti ritmo-fonici*, presso il Conservatorio di musica “Luigi Cherubini” di Firenze (www.conservatorio.firenze.it, 1 giugno 2017).

¹⁰ Così si è espresso, a tal proposito, Giampiero Bigazzi: “la banda si intreccia con un *ensemble* cosmopolita, voci e solisti che portano ognuno culture musicali diverse” (www.matson.it, 30 maggio 2017).

Gabin Dabirè, cantante e chitarrista originario del Burkina Faso, risiede in Italia da più di quarant'anni e vive nel Chianti dal 1987: risulta particolarmente incline all'ibridazione di stili e linguaggi che sviluppa sia nei suoi studi sulle tradizioni africane, sia in preziose collaborazioni con musicisti di varie culture (makebatribute.files.wordpress.com, 1 giugno 2017).

James Demby, musicista di origini afroamericane, percussionista attivo in diverse esperienze di gruppo con musicisti Ewe residenti e ospiti in Toscana, è insegnante di ritmica della musica contemporanea in appositi corsi presso il Conservatorio di musica "Luigi Cherubini" di Firenze (www.conservatorio.firenze.it, 1 giugno 2017).

Infine, i già citati Papi Thiam e Brahim Dembelè: il primo risiede attualmente a Rosignano Marittimo (LI), tiene corsi di percussioni africane nelle province di Pisa e Livorno e si esibisce regolarmente; Brahim Dembelè ha lavorato per diversi anni come mediatore culturale a Firenze e nei comuni della provincia e oggi pratica l'attività di percussionista-cantante a livello professionale (Lelli 2001).

2.3. *Musipolitana*: un'orchestra multietnica fiorentina

Il *Collettivo Musipolitana* nasce nel 2006 nell'ambito di un piccolo *World Music Festival* che ha avuto luogo nello scenario della suggestiva Piazza della Passera, centro storico dell'Oltrarno fiorentino. La manifestazione era organizzata dal CAM (Centro Attività Musicali), in collaborazione con l'ARCI, e sostenuta dai bandi "percorsi di innovazione" del Centro Servizi Volontariato Toscano (CESVOT).

Si è trattata di un'esperienza d'incontro molto interessante a partire dalla proposta di radunare i musicisti stranieri residenti a Firenze che negli ultimi anni hanno contribuito a modificare profondamente il paesaggio sonoro della città animando le piazze, gli angoli delle strade, i sottopassaggi pedonali e le zone di maggior transito. La scelta del nome *Musipolitana*, incrocio tra le parole "musica" e "metropolitana", voleva riferirsi a tutti quei generi e linguaggi musicali che nelle grandi metropoli

vengono normalmente offerti, in cambio di un libero contributo in denaro, a tutti coloro che usano il mezzo pubblico sotterraneo.

Gli ideatori del progetto sono stati ispirati dalla constatazione che “a Firenze, pur non essendoci un metrò, quando capita di trovarsi a percorrere i sottopassaggi pedonali o alcune strade del centro storico, ci si accorge di vivere in una città estremamente fornita di ottime formazioni musicali”¹¹.

Gli animatori del progetto *Musipolitana* hanno dunque sentito la necessità di raccogliere le musiche e le storie arrivate con la migrazione e dedicare un evento culturale agli artisti che, non avendo a disposizione palcoscenici teatrali, si esibiscono nei luoghi di maggior transito del capoluogo toscano. Alessandro Di Puccio, musicista e direttore artistico del progetto *Musipolitana*, così ha ricordato le fasi iniziali di questa esperienza:

Massimo Duino, mandolinista tra i promotori dell’orchestra, in quel periodo era volontario di un’associazione che teneva corsi di italiano per immigrati. Grazie a lui abbiamo avuto i contatti dei responsabili delle varie comunità di Firenze, come quella senegalese o peruviana ecc., e siamo andati letteralmente a bussare alle loro porte, a telefonare e a parlare con i ragazzi. Furono organizzate anche le audizioni, alle quali si presentarono circa settanta persone. Per i musicisti selezionati era previsto un piccolo rimborso spese e ciò ha incentivato la candidatura anche da parte di non professionisti che, nonostante la scarsa preparazione strumentale, sono stati inizialmente accolti.¹²

Il reclutamento dei musicisti, provenienti dai principali centri di aggregazione della città, è conforme al modello sperimentato, qualche anno prima, dall’Orchestra di Piazza Vittorio – vero riferimento per la maggior parte delle formazioni di questo tipo.

Nelle due serate del piccolo *World Music Festival* sono andate in scena diverse formazioni di musicisti provenienti da Senegal, Costa D’Avorio, Iran, Romania, Cuba e Perù: questa esperienza si è rivelata un utile momento d’incontro tra i musicisti stessi e la cittadinanza, in particolare la presenza di musicisti fiorentini nelle formazioni che si sono esibite ha testimoniato il buon grado di integrazione degli artisti stranieri presenti a Firenze.

In conseguenza del successo conseguito dal festival, è stato istituito un laboratorio musicale a carattere permanente, con l’obiettivo di dare vita a una grande orchestra

¹¹ Così si è espresso Alessandro di Puccio, musicista e direttore artistico di *Musipolitana*, intervistato da chi scrive a Firenze il 20 novembre 2015

¹² Sono le parole di Alessandro di Puccio intervistato da chi scrive a Firenze il 20 novembre 2015.

multietnica e diversi *ensemble* organizzati in gruppi più piccoli (cdn.nove.firenze.it/a607061342-musipolitana-un-piccolo-world-music-festival-nel-centro-di-firenze, 5 giugno 2017).

Il primo nucleo dell'orchestra *Musipolitana* era composto da otto elementi: Siamak Shaidi, dall'Iran (voce e *setar*, strumento a corde persiano appartenente alla famiglia dei liuti); Farhad Orouji, anche lui dall'Iran (*setar* e tamburi); Ferdinando Olivieri (*oud*, liuto arabo; *bouzouki*, strumento a corde doppie di origine greca; lira calabrese, cordofono tricolore ad arco); Massimo Duino (voce e mandolino); Alessandro Di Puccio (vibrafono e strumenti a percussione); Sharhzad Orounji, dall'Iran (*daf* e *dayereh*, tamburi a cornice persiani).

Infine, si ritrovano in questa formazione alcuni dei professionisti precedentemente incontrati: Paolo Casu (*darabouka* a calice, tamburo egiziano) e Brahim Dembele (*djembe* e *sabar*, tamburi africani).

I locali del Centro Attività Musicali (CAM) di Firenze hanno ospitato le prove di *Musipolitana*: così i musicisti hanno avuto a disposizione sale attrezzate e un grande auditorium. La produzione musicale partiva dalle proposte dei componenti e gran parte del repertorio era costituito da musiche provenienti dalla tradizione mediorientale, dall'Africa occidentale francofona e infine dalle isole caraibiche, Cuba in particolare. Brahim Dembele, autore di alcuni dei brani, in quanto musicista straniero già pienamente integrato, ha svolto il compito di mediatore culturale per facilitare la direzione dell'orchestra¹³.

L'orchestra *Musipolitana* ha debuttato a Prato nell'ottobre 2006, nell'ambito della manifestazione *Alter Mundi: incontri di popoli e culture* (<http://www.pratomigranti.it/alter-mundi/pagina263.html>, 6 giugno 2017).

Il *Collettivo Musipolitana* si è ampliato ulteriormente nel momento in cui è confluito nella collaborazione con realtà culturali di respiro europeo quali l'Associazione Fabbrica Europa coordinatrice italiana del progetto *Roots&Routes* (nel triennio 2005-2008, con la Commissione Europea e dodici città), rivolto ai giovani talenti di origine straniera e provenienti da comunità minoritarie per origini e provenienze culturali.

Il piano prevedeva la formazione e la promozione di giovani musicisti, danzatori e produttori di video digitali, attraverso la partecipazione a *masterclass* e laboratori

¹³ Così si è espresso Alessandro di Puccio intervistato da chi scrive, a Firenze, il 20 novembre 2015.

nelle diverse discipline, per poi confluire, al termine della residenza artistica, in un “grande evento spettacolare transnazionale” (<http://www.cospe.org/news/roots-routes-aperto-il-bando-per-i-laboratori-di-danza-video-e-musica/>, 7 giugno 2017).

I laboratori e le *masterclass* musicali di *Roots&Routes* erano coordinati da Massimo Duino e Ferdinando Olivieri del *Collettivo Musipolitana* che, grazie a questa esperienza, ha potuto integrare svariati esecutori e una pluralità di *background* culturali.

All’evento finale di *Roots&Routes*, denominato *Extrafesta - una session-festa danzante multietnica e multiculturale*, sono saliti sul palco una ventina musicisti e danzatori animando il suggestivo scenario della Stazione Leopolda di Firenze per la XVI edizione di *Fabbrica Europa Festival*.

L’evento, sostenuto inoltre dall’Assessorato all’accoglienza e integrazione del Comune di Firenze, è stato descritto come “uno spazio prezioso, che offre la possibilità di far conoscere alla cittadinanza i diversi stili artistici di coloro che abitano nella nostra città ormai da tempo”¹⁴. Anche in questo caso le istituzioni locali hanno incentivato una manifestazione multiculturale, riconoscendo il linguaggio artistico e la pratica musicale come un veicolo molto efficace per modellare una nuova comprensione di un’identità culturale transnazionale, e anche per intervenire creativamente nella formazione dell’opinione pubblica in merito alla diversità culturale, etnica e religiosa nell’Italia contemporanea.

Grazie a questa florida collaborazione, l’organico dell’orchestra *Musipolitana* si è esteso fino a comprendere quattordici musicisti – quasi il doppio rispetto all’anno precedente – e il repertorio è stato integrato con musiche provenienti da tradizioni locali dell’Italia meridionale e dell’America Latina, poiché alcuni dei musicisti coinvolti provenivano proprio da queste zone.

Il grande evento di *Extrafesta* è stato replicato, nuovamente in collaborazione con *Roots&Routes*, nell’edizione di *Fabbrica Europa 2008*. Alla serata partecipò anche un duo di rapper albanesi-fiorentini: *Neglizi* e *Mr Tuka*, due giovani artisti originari di Valona e cresciuti a Firenze; la loro produzione originale comprendeva brani in

¹⁴ Così si è espressa l’Assessora all’accoglienza e integrazione Lucia De Siervo. Per l’articolo relativo, si rinvia al link: http://press.comune.fi.it/hcm/hcm5353-10_1_6110%22Extrafesta+2007%22%2C+alla+Stazione+Leopolda+la+manif.html?cm_id_details=36340&id_padre=4472.

lingua albanese e italiana. All'epoca il duo ebbe un discreto successo locale oltre a una buona visibilità mediatica nazionale (<http://www.ruggeropegna.it/pages/1270/Calabria-Demofest/i-neglizi-e-mr-tuka-vincono-il-demofest-2008.html>,

7 giugno 2017).

Si ritiene quindi opportuno concludere questa presentazione con un ultimo progetto artistico elaborato congiuntamente dall'orchestra multietnica *Musipolitana*, Associazione Fabbrica Europa, *Roots&Routes* e *Neglizi e Mr Tuka*: si tratta della serie tv multiculturale *Intrecci*, una *fiction* che ha visto impegnati sessanta interpreti italiani e stranieri presenti sul territorio della provincia di Firenze, con l'amichevole partecipazione degli attori Carlo Monni e Novello Novelli. L'opera è stata sostenuta dal Comune di Pontassieve, assieme ai Comuni della Comunità Montana della Montagna Fiorentina, del Valdarno fiorentino e di Bagno a Ripoli e Impruneta, con il supporto di Mediateca Regionale Toscana Film Commission.

La serie comprendeva dieci puntate da dieci minuti ciascuna, nelle quali venivano narrate le esperienze di alcuni cittadini stranieri con l'obiettivo di mettere in luce le problematiche dell'essere migrante oggi, di rendere evidenti le trasformazioni culturali che comprendono la vita di tutti i giorni, e di determinare una valutazione più favorevole del fenomeno migratorio, abitualmente percepito dalla popolazione autoctona come dannoso e negativo (<https://www.nove.firenze.it/a903262232-intrecci-la-serie-tv-fiorentina.htm>, 8 giugno 2017). All'orchestra multietnica *Musipolitana* è stato assegnato il compito di realizzare la colonna sonora originale della serie.

Purtroppo l'orchestra, dopo solo quattro anni, ha concluso la sua attività: le motivazioni sono riconducibili a problemi di natura finanziaria e gestionale¹⁵.

Questa esperienza, che ha coinvolto la didattica, le produzioni originali, la programmazione di concerti e rassegne, l'edizione di CD e video, ha rappresentato un'esperienza di grande impegno per lo scenario musicale fiorentino, nell'assemblaggio di una moltitudine di storie e musiche trasportate dalla cultura dei migranti. Pure, è riuscita a collocarsi favorevolmente nel *soundscape* quotidiano della città, attraverso l'esibizione nei locali dell'Archi, fino a costituire un punto di vista privilegiato per analizzare la costruzione e l'affermazione di identità culturali

¹⁵ Così si è espresso Alessandro di Puccio intervistato da chi scrive, a Firenze, il 20 novembre 2015.

attraverso le pratiche musicali (Guilbaut 2007).

Orchestre di questo tipo contribuiscono inoltre a “formare” un pensiero pubblico positivo e maggiormente aperto alla diversità etnica, culturale e religiosa, favorevolmente sostenuto dal contesto politico del capoluogo toscano.

La città di Firenze, come abbiamo visto, si configura pionieristicamente come un luogo predisposto alla curiosità dell’incontro e del confronto interculturale, anche grazie alla presenza di numerose istituzioni che, fin dalla fine degli anni Settanta, hanno sostenuto numerosi programmi dedicati a esperienze diverse di ibridazione, ad accogliere la performance di artisti stranieri, o a mobilitare processi esplicitamente diretti all’integrazione dei cittadini immigrati.

Tra queste, occorre sottolineare l’impegno di Fabbrica Europa, un’autorevole organizzazione culturale che, oltre a conferire un respiro europeo alla produzione artistica fiorentina, è stata fin dai suoi esordi attenta al coinvolgimento delle associazioni rivolte ai cittadini immigrati e ai loro interlocutori a tutti i livelli.

Si ricordi, infine, che nel 2003 il Festival Fabbrica Europa ha dedicato due serate alle comunità immigrate del territorio ospitando, oltre ai numerosi artisti stranieri, l’Orchestra di Piazza Vittorio (<http://www.nove.firenze.it/a305231850-extrafesta-la-2-giorni-all-interno-di-fabbrica-europa-dedicata-alle-comunita-immigrate-del-territorio.htm>, 7 giugno 2017).

Dal 2010 a oggi l’associazione Fabbrica Europa è promotrice inoltre di un’importante manifestazione dedicata alla musica subsahariana: il *Festival au Desert/ Presenze d’Africa*.

2.4. Il *Festival au Désert/ Presenze d’Africa*

Il *Festival au Désert/Presenze d’Africa* si svolge ormai da sette anni a Firenze, e ha rappresentato un’importante novità culturale per il territorio cittadino. Le prime due edizioni si tennero all’Anfiteatro delle Cascine per poi trasmigrare verso il complesso delle *Murate*, un vivace spazio culturale all’interno di un ex carcere restaurato; da quest’anno per la prima volta verrà allestito nello scenario di Piazza Ognissanti, nel cuore di Firenze.

Bisogna premettere che l’originale *Festival au Désert* si è svolto per diversi anni in Mali, nei pressi di Timbuktu e la sua storia ha sicuramente delineato un momento di svolta nella diffusione della musica tradizionale del popolo Tuareg, popolazione nomade che vive per lo più nel deserto del Sahara. Dunque il festival, partendo proprio con l’idea di far conoscere la cultura tuareg al di fuori dell’isolata zona d’origine, è diventato negli anni una importante occasione di incontro musicale, con una forte proiezione internazionale, che ha ospitato ogni anno più di trenta artisti provenienti dall’Africa occidentale e dal resto del mondo. Purtroppo, da ormai cinque anni, il festival si è interrotto a causa dei sempre più frequenti episodi di terrorismo che si registrano ancora oggi nel nord del paese.

Dal 2012 il festival si è trasformato in *Caravane pour la Paix*, citando nella denominazione un tratto tipico del nomadismo praticato dai Tuareg, consuetudine socio-culturale che recentemente ha subito forti tensioni a causa della guerra che affligge il territorio del Mali.

Dopo alcuni anni di *festival in exile*, come riportato sulla schermata del sito web (www.festival-au-desert.org 9 giugno 2017), le intenzioni degli organizzatori prevedevano di tornare al luogo d’origine, approfittando di un periodo di tregua dalla guerra. Sfortunatamente, all’inizio di quest’anno (2017), l’allestimento è stato nuovamente bloccato dalle autorità maliane in seguito ad un attacco degli estremisti di *Al Qaeda* (<https://www.theguardian.com/world/2017/jan/30/malis-festival-au-desert-cancelled-amid-fears-of-extremist-violence>, 9 giugno 2017), e quest’ultimo episodio non fa ben sperare sulle sorti del festival, tanto che a tutt’oggi non è possibile sapere se e quando potrà riprendere la sua normale programmazione.

Inizialmente, il progetto fiorentino ricalcava in modo puntuale l'originale *Festival au Désert* di Timbuktu; infatti, nel 2010, una parte dello staff di *Fabbrica Europa* si era recata in Mali appositamente per valutare l'edizione di quell'anno: gli osservatori fiorentini ne restarono talmente affascinati da decidere di riproporlo al più presto in città.

Risolto il problema della localizzazione cittadina e trovati i finanziamenti necessari, la trasposizione dell'evento ha richiesto tuttavia sforzi straordinari a tutti i livelli, come ci hanno rivelato gli organizzatori: Marta Amico, etnomusicologa e operatrice culturale attiva in Mali da molti anni, Maurizia Settembri, direttrice di *Fabbrica Europa Festival* e Maurizio Busià, giornalista, esperto di comunicazione e direttore del *Festival au Désert/Presenze d'Africa* dal 2012. Si è così riusciti a creare una rete di scambi interculturali tra Africa e Italia favorendo le condizioni per ricreare nel capoluogo toscano l'atmosfera del deserto, un vero e proprio "gemellaggio" tra Firenze e Timbuktu¹⁶.

A partire da questa collaborazione è stato stabilito un accordo per sviluppare una rete di produzione e promozione musicale, con l'intento di amalgamare il delicato lavoro di trasmissione delle tradizioni e delle tecniche strumentali nomadi, con le sonorità e le procedure più innovative modulate e sperimentate nel mondo occidentale (www.festivalpresenzedafrica.eu, 10 giugno 2017). E, di fatto, nelle sei edizioni fin qui svoltesi, si è ottenuta la partecipazione di prestigiosi musicisti africani ed europei, chiamati a condividere le proprie esperienze, nonché a coinvolgere nelle loro performances giovani protagonisti della scena musicale.

L'intera rassegna non ha presentato l'assetto tipico di una successione di concerti: ha invece cercato di proporre innovative esperienze di produzione musicale sorte dall'interazione, a volte estemporanea, tra vecchie e nuove generazioni di artisti, mettendo addirittura in cantiere la realizzazione di un *format* itinerante da proporre in altre città.

Nell'arco di queste ultime sei edizioni il palco del *Festival au Désert/Presenze d'Africa* è stato calcato da virtuosi musicisti maliani come Aly Keit e Vieux Farka

¹⁶ Le interviste a Marta Amico e a Maurizia Settembri fanno parte di una ricognizione effettuata durante il biennio 2010-2012 nell'ambito della mia tesi di laurea magistrale in Scienze dello Spettacolo: *Musicisti in movimento. Informazione culturale e spettacolo dal vivo tra l'Africa e l'Europa* a.a. 2011-2012. Tra i principali argomenti trattati vi era infatti la ricostruzione e analisi dell'allestimento delle prime due edizioni del *Festival au Desert/Presenze d'Africa* di Firenze.

Tourè, affascinanti *ensembles* al femminile come il gruppo *Tartit*, oppure i giovanissimi *Amanar* vera rivelazione del *Festival au Désert* 2010. Lo scorso anno si sono esibiti inoltre i *Tinariwen*, ai quali va il merito di aver reso celebre la musica di tradizione *tuareg* ben al di fuori dei confini abituali, amalgamandola con stili di matrice *blues* e *rock* americano, e realizzando così un'esperienza di "fusion" pienamente coerente con l'estetica recente della "world music".

Si segnala inoltre la presenza di affermati esecutori italiani quali Alfio Antico (celebre virtuoso del tamburo a cornice, di origine siciliana), Ares Tavolazzi (contrabbassista d'avanguardia, ex membro del gruppo "progressive" *Area* molto attivo negli anni Settanta del secolo scorso); Antonio Infantino (musicista eclettico e assai eterodosso, architetto e poeta, grande esperto delle ritmiche della tarantella: in uno dei suoi recenti progetti Infantino si esibisce con alcuni percussionisti senegalesi della comunità di Pisa); Dimitri Grechi Espinoza (sassofonista di formazione *jazz*: da molto tempo conduce una ricerca sulle tradizioni musicali dell'Africa Subsahariana). Quest'ultimo ha partecipato al *Festival au Desert* di Timbuktù nel 2011 e l'anno seguente è stato tra i coordinatori degli incontri musicali di *Azalai Laboratoire Nomade*, grazie ai quali s'è avvicinato ancora di più al mondo dei nomadi del deserto e alla possibilità di integrare diversi linguaggi musicali¹⁷.

Il *Festival au Désert/Presenze d'Africa* ha proposto inoltre un programma collaterale con esposizioni, proiezioni di documentari, incontri e dibattiti su tematiche geopolitiche internazionali con giornalisti e autorevoli interlocutori (<http://www.giornaledellamusica.it/news/?num=117642>, 10 giugno 2017).

È opportuno ricordare, comunque, che il festival si sostiene annualmente grazie ai fondi dei bandi comunali per l'Estate Fiorentina, integrati con altri finanziamenti istituzionali. L'esperienza laboratoriale e le residenze musicali multiculturali, ad esempio, sono state sostenute dal progetto europeo *Azalai Laboratoire Nomade* (2012-2013), che prevedeva la creazione di uno "spazio di incontro tra culture", momento di aggregazione nell'evocazione urbana del deserto, pur conservando il carattere di carovana itinerante. Firenze, infatti, è stata solo la prima tappa di una lunga e complessa tournée che ha toccato, nell'arco del biennio, alcune importanti città europee e africane (www.azalai.wordpress.com, 10 giugno 2017).

¹⁷ Così si è espresso Dimitri Grechi Espinoza intervistato da chi scrive, a Firenze, il 7 aprile 2016.

È importante menzionare inoltre che dal 2016 il *Festival au Désert/Presenze d’Africa* è stato inserito nel programma nazionale *MigrArti*, sostenuto dal Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo (MIBACT) in collaborazione con l’Ufficio Nazionale Antidiscriminazione Razziale (UNAR).

L’obiettivo principale del programma è favorire la conoscenza delle numerose culture e diverse comunità di immigrati stabili in Italia, con particolare attenzione ai giovani di seconda generazione, favorendo l’apertura a progetti di teatro, danza, musica, cinema e rassegne di cortometraggi, documentari e cartoni animati ([http://www.beniculturali.it/mibac/export /MiBAC/sitoMiBAC/Contenuti/MibacUnif /Comunicati/visualizza_asset.html_2105572009.html](http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sitoMiBAC/Contenuti/MibacUnif/Comunicati/visualizza_asset.html_2105572009.html), 13 giugno 2017).

L’organizzazione del *Festival au Désert/ Presenze d’Africa* ha così integrato una rete di attività interculturali destinate alle comunità di immigrati presenti sul territorio; nella passata edizione sono stati organizzati laboratori musicali destinati agli allievi delle scuole di musica e dei conservatori. Questi ultimi sono stati condotti da Marzouk Mejri, cantante e percussionista tunisino, e da Ziad Trablesi, musicista tunisino solista di *oud*, tra i più stimati esecutori dell’Orchestra di Piazza Vittorio. Per i ragazzi delle scuole di primo e secondo grado, invece, il *griot* Badara Seck ha tenuto alcuni incontri didattici volti a far conoscere le diversità culturali, etniche e religiose che coesistono nell’Italia contemporanea ([http://www.festival-presenze-dafrica.eu/ IIProgramma.htm](http://www.festival-presenze-dafrica.eu/IIProgramma.htm), 12 giugno 2017).

Il programma *MigrArti* del 2017 propone un’interessante novità: la creazione di un’orchestra multietnica al femminile *Almar’à*, composta da musiciste e interpreti arabe o di origine araba (<http://fabbricaeuropa.net/almar>, 13 giugno 2017), come spiega il coordinatore del progetto Maurizio Busià:

La proposta è partita dal Centro Socioculturale *Tunisino Dar Tounisi* di Roma in collaborazione con Forum delle Donne Marocchine in Italia [...] abbiamo voluto creare un bando aperto ad ogni tipo di donna: dalle musiciste classiche, alle cantanti moderne professioniste e non, a quelle appassionate di *rap*. Si tratta di un progetto prima sociale e poi musicale poiché oggi sentiamo la necessità di restituire l’idea della ricchezza, della varietà, delle moltitudini che caratterizzano il mondo arabo contemporaneo. L’orchestra non vuole essere escludente e, benché alle selezioni diamo una priorità alle donne provenienti dal Medioriente, dal Nord Africa e alle candidate nate in Italia ma con tali origini, potrà partecipare anche chi nutre una forte passione verso le musiche dei paesi che si

affacciano sul Mar Mediterraneo¹⁸.

I laboratori musicali per *Almar'à* sono stati coordinati da Ziad Trabelsi, che ha assemblato una sezione dell'orchestra a Roma, e da Maurizio Busia nell'area fiorentina. I due *ensemble* si sono incontrati e si sono esibiti insieme a Firenze, in occasione del *Festival au Désert/ Presenze d'Africa*, il 12 luglio 2017.

Dalla progressione degli ultimi sette anni di *Festival au Désert/Presenze d'Africa* si evince quanto il festival abbia rappresentato per Firenze un'ulteriore occasione per affermare il suo ruolo di città simbolo per la circolazione delle idee legate alla necessità di un produttivo confronto interculturale.

La direzione del programma fiorentino ha fin da subito intrecciato strette collaborazioni con altre realtà locali, focalizzando inoltre importanti punti di convergenza con l'ARCI per il coinvolgimento delle Associazioni di stranieri, e per favorire una più estesa diffusione di “buone pratiche” necessarie all'accettazione e integrazione dei “migranti” in ambito fiorentino. Quest'ultimo aspetto, come abbiamo visto, è stato ulteriormente approfondito, nell'ambito di una programmazione di autorevole richiamo nazionale come *MigrArti*, attraverso laboratori musicali e incontri interculturali diretti ai giovani immigrati di seconda generazione e, da quest'anno, con la creazione dell'orchestra multietnica al femminile.

L'obiettivo principale del *Festival au Désert/ Presenze d'Africa* si focalizza dunque, fin dai suoi esordi, sulla ricerca di una cifra stilistica fortemente multidisciplinare, a partire da una decisa spinta verso la convivenza civile e l'affermazione di una cultura di pace in grado di offrire ai cittadini migranti e ai loro figli nati in Italia, nuove possibilità di “rivoluzionare” e “arricchire” il patrimonio della società d'approdo.

¹⁸ Si cita da una intervista di Maurizio Busia, concessa il 31 maggio 2017 a *Nova Radio* di Firenze (<http://podcast.novaradio.info/2017/05/31/news-box-lorchestra-al-femminile-almara-per-il-festival-au-desert/>).

2.5. Sulle vicende dell'OMA: l'Orchestra Multietnica di Arezzo

La ricognizione sulle vicende “toscanes”, proposta in questa sede, si conclude con la descrizione di una delle esperienze più strutturate e significative nella prospettiva di combinare e integrare tradizioni e pratiche musicali differenti: l'Orchestra Multietnica di Arezzo (OMA).

L'OMA si costituisce nel 2007, da una proposta della cooperativa ed etichetta discografica *Materiali Sonori*, per organizzare un percorso formativo destinato a giovani musicisti locali e stranieri, finalizzato alla conoscenza e all'approfondimento delle strutture di base delle musiche di tradizione araba ed ebraica.

I laboratori di preparazione furono affidati alla conduzione di Jamal Ouassini (violinista di Tangeri ed esperto di musica arabo-andalusa) e di Enrico Fink (musicista, attore e autore teatrale, uno dei principali interpreti della tradizione ebraica in Italia): a quest'ultimo è stata affidata la direzione dell'orchestra che è stata allestita in seguito. Un primo assetto organizzativo dell'OMA si deve alla personalità di Massimo Ferri, presidente dell'associazione *Officine della Cultura* di Arezzo, che svolge tuttora le operazioni manageriali dell'orchestra.

L'attività didattica era finalizzata alla costituzione di un organico stabile, che ha debuttato nell'ambito del festival *OrienteOccidente* di Montevarchi (AR), organizzato appunto dall'etichetta *Materiali Sonori*, nel luglio del 2007.

Per quanto riguarda la ricerca e la verifica della disponibilità di musicisti stranieri sul territorio, la prassi seguita ha ricalcato quella della celebre Orchestra di Piazza Vittorio: a Roma come ad Arezzo gli animatori dei laboratori didattico-musicali hanno distribuito volantini, stampati in più lingue diverse, nei negozi maggiormente frequentati da stranieri e nei maggiori luoghi di aggregazione, come ad esempio i campionati di calcio interculturali.

Massimo Ferri, Enrico Fink e i loro collaboratori hanno sviluppato contatti con le comunità straniere attive nell'aretino, come il centro d'accoglienza della comunità bengalese molto presente in questa zona, che ha collaborato nella ricerca dei musicisti e nella promozione del progetto. Come ci ha rivelato Massimo Ferri, tra gli ideatori dell'OMA non c'era solo la fascinazione per l'idea di costituire un organico

di esecutori italiani e stranieri e per la ricchezza di suonare un repertorio musicale generato da processi di “meticciano”, ma anche prioritariamente la volontà di costruire fin dagli inizi un laboratorio di integrazione interculturale¹⁹.

Con questo obiettivo, l'OMA ha incontrato fin da subito il supporto di enti locali e istituzioni, tra i quali sottolineiamo il Ministero dell'Interno grazie ai progetti a valenza territoriale finanziati sul *Fondo Europeo per l'Integrazione di cittadini di Paesi terzi 2007-2013*, nella categoria *Progetti giovanili*.

Il progetto, dal titolo *Sarà Banda*, è stato ideato da *Officine della Cultura* e Amministrazione comunale di Arezzo con il partenariato di Provincia di Arezzo, Arci Solidarietà, Ass. Bangladesh e alcune scuole secondarie coinvolte per l'attuazione di una parte delle azioni del progetto.

Sarà Banda propone il coinvolgimento delle scuole del territorio attraverso la costruzione di laboratori per giovani musicisti e di lezioni concerto, oltre a laboratori extrascolastici per musicisti italiani e stranieri.

Tra le finalità del programma riscontriamo:

- a) favorire la didattica interculturale all'interno delle scuole pubbliche;
- b) promuovere esperienze di integrazione attraverso le pratiche musicali e lo studio di repertori musicali appartenenti a diverse culture;
- c) facilitare l'inserimento di giovani musicisti stranieri nell'organico dell'Orchestra Multi-etnica di Arezzo.

Tra gli obiettivi di *Sarà Banda* è anche esplicitamente indicato l'impegno a sensibilizzare l'opinione pubblica intorno alla questione dei migranti e delle diversità culturali che abitano il territorio dell'aretino.

L'OMA ha agito in questa direzione attraverso la programmazione di concerti e spettacoli, diffusione di materiale promozionale come locandine e cartoline, produzione di materiale audio-video e l'acquisizione di un dominio *on-line* per diffondere e promuovere le attività attraverso il canale di internet.

Bisogna specificare che le orchestre, i cori e le bande multi-etniche sono state formate soprattutto nei grandi agglomerati urbani italiani in cui si concentra una forte presenza di immigrati, come una sorta di “operazione” mirata a favorire l'inclusione

¹⁹ Sono le parole di Massimo Ferri, intervenuto durante il seminario dottorale *Sulle vicende dell'Orchestra Multi-etnica di Arezzo*, presso il Dipartimento SAGAS, Università degli Studi di Firenze, il 10 maggio 2016.

sociale e l'integrazione degli stranieri nel tessuto locale. A differenza delle maggiori formazioni di questo tipo, l'OMA non si è costituita in un contesto metropolitano come "ricetta antidegrado" per la rivalutazione di un quartiere socialmente problematico, ma si è formata piuttosto in una realtà di provincia dalla quale si riflettono gran parte delle peculiarità dell'organico e del repertorio.

In un recente intervento, proposto in ambito universitario, il direttore dell'OMA Enrico Fink ha evidenziato come Arezzo e il suo territorio siano stati influenti nello sviluppo dell'organico orchestrale:

La zona del Valdarno aretino ha una tradizione di bande filarmoniche molto sentita e radicata in tutti i paesi, anche in quelli più piccoli. La filarmonica viene vissuta dai cittadini come un luogo aperto, un centro di aggregazione giovanile e di formazione, in cui i ragazzi vanno per imparare a fare musica e a stare insieme diventando la colonna sonora degli eventi che accadono a livello locale. Questa tradizione si persa e non esiste più nelle grandi città.

Inizialmente abbiamo steso il progetto dell'orchestra multi-etnica con la volontà di costituire una filarmonica degli anni Duemila, ovvero uno spazio stabile e sempre aperto nel quale è possibile entrare in contatto con culture ed esperienze diverse. Nei nostri intenti c'è anche quello di rappresentare la colonna sonora di una città contemporanea, un impasto sonoro costituito da voci e da musiche differenti che s'incontrano e convergono tutte nello stesso luogo.²⁰

Dalle parole di Fink si evince l'impegno sociale dell'OMA, fin dai suoi esordi: dare il proprio contributo alla creazione di una società locale multiculturale e coesa e favorire, attraverso il coinvolgimento di musicisti di diversa provenienza, un forte radicamento di questo tipo di progetti nel territorio in cui agiscono.

L'acquisizione del modello "banda filarmonica di paese", secondo gli animatori dell'OMA significa contribuire a una valorizzazione della città attraverso l'organizzazione di varie iniziative che contribuiscano all'identificazione dell'Orchestra con la città stessa (www.orchestramulti-etnica.net, 13 giugno 2017).

L'Orchestra Multi-etnica di Arezzo ha sviluppato un progetto produttivo di tipo professionale pur riuscendo a mantenere negli anni la caratteristica di laboratorio permanente, tuttora aperto a nuovi inserimenti, soprattutto per quanto riguarda i musicisti stranieri. Ancora oggi sono numerose le attività che l'orchestra rivolge al mondo della scuola, come laboratori produttivi presso il Liceo Musicale aretino, e lezioni concerto presso scuole primarie e secondarie, ed è grazie a queste pratiche

²⁰ Sono le parole di Enrico Fink, intervenuto durante il seminario dottorale *Sulle vicende dell'Orchestra Multi-etnica di Arezzo*, presso il Dipartimento SAGAS, Università degli Studi di Firenze il 10 maggio 2016.

mirate sul versante didattico che l'OMA riceve la maggior parte delle risorse necessarie all'autofinanziamento.

Gli animatori dell'orchestra hanno sperimentato la possibilità di inserire nell'organico strumentale, di anno in anno, ospiti di richiamo da inserire in una residenza artistica di durata settimanale e finalizzata alla realizzazione di un concerto.

Il direttore e il manager ci dicono che questa scelta è legata sia all'esigenza di valorizzare la progettualità artistica dell'OMA, sia all'esigenza di avere una maggior copertura delle spese, aumentando l'eventuale interesse "di mercato" e il numero delle occasioni performative ²¹.

La scelta si è rivelata particolarmente proficua, soprattutto per i giovani musicisti che hanno avuto e continuano ad avere la possibilità di misurarsi con vari repertori e suonare con personalità conosciute e affermate a livello nazionale: Raiz degli *Almamegretta*, Shel Shapiro, Moni Ovadia e Frank London, per citarne alcuni, e il giovane cantautore italiano Dario Brunori (www.orchestramultiethnica.net, 23 giugno 2017).

Per ciò che concerne l'attivismo sociale dell'OMA, l'ultima interessante e importante novità riguarda il coinvolgimento di trenta rifugiati e richiedenti asilo momentaneamente presenti nelle strutture SPRAR (Sistema di protezione richiedenti asilo e rifugiati) di Arezzo.

Il programma, dal titolo *OMA for Refugees*, vede la collaborazione di un insieme di cooperative e associazioni del territorio: è tuttora in via di sviluppo, e propone di sviluppare percorsi di dialogo e integrazione attraverso i linguaggi artistici e musicali. Questo tipo di lavoro implica la memoria, le esperienze pregresse e il vissuto di giovani rifugiati e richiedenti asilo provenienti da Nigeria, Mali, Costa d'Avorio, Senegal, Gambia e Guinea (<http://www.arezzoweb.it/2017/la-musica-e-la-festa-che-non-hanno-barriere-388225.html>, 23 giugno 2017).

Lo scorso 21 giugno 2017, in occasione della *Giornata Mondiale dei Profughi* – indetta dalle Nazioni Unite nel 2001, con l'obiettivo di sensibilizzare l'opinione pubblica sulla condizione di milioni di rifugiati e richiedenti asilo, e celebrata in tutto

²¹ Sono le parole di Enrico Fink e Massimo Ferri, intervenuti durante il seminario dottorale *Sulle vicende dell'Orchestra Multiethnica di Arezzo*, presso il Dipartimento SAGAS, Università degli Studi di Firenze il 10 maggio 2016.

il mondo (www.arezzone.it/cultura-eventi-spettacolo/giornata-mondiale-del-rifugiato-serata-musica-balli-lorchestra-multietnica-aretina, 2 luglio 2017) - ha avuto luogo la prima esibizione dell'OMA insieme ai trenta rifugiati che hanno partecipato al primo laboratorio musicale. L'iniziativa è stata fortemente voluta dalla Provincia di Arezzo, insieme a numerose associazioni che promuovono i valori della solidarietà e dell'accoglienza.

Come ha spiegato Eleonora Ducci, Vicepresidente alla Provincia di Arezzo, “abbiamo riunito le tante realtà del territorio con l'obiettivo di costruire reti e collaborazioni capaci di portare avanti azioni positive di informazione e sensibilizzazione sulla situazione dei rifugiati e richiedenti asilo che momentaneamente risiedono nelle strutture SPRAR della zona” (www.arezzone.it/attualita/giornata-mondiale-del-rifugiato-le-iniziative-calendario-nella-provincia-arezzo, 2 luglio 2017).

In conclusione, è evidente quanto il tessuto politico e sociale abbia avuto un ruolo cruciale nello sviluppo delle attività e nella realizzazione di un progetto a lungo termine come l'OMA. Persino la scelta del nome e della qualificazione relativa - “orchestra multietnica” - ci ha rivelato ancora una volta Enrico Fink, è legata alle istituzioni che supportano economicamente la formazione musicale²².

Tuttavia è da considerarsi di notevole importanza il riconoscimento delle pratiche musicali come mezzo capace di coinvolgere attivamente giovani stranieri e italiani. Riportiamo di seguito alcune passaggi tratti dal Progetto iniziale, redatto dall'Amministrazione comunale:

Arezzo ha visto negli anni aumentare la comunità d'immigrati e l'articolarsi della loro componente interna e i dati sulle seconde generazioni ne sono testimonianza perché sintomo dello stabilizzarsi di quella che prima era solo una realtà transitoria. L'elevato numero di nuovi nati stranieri testimonia l'aumento della presenza dei nuclei familiari quindi l'investimento su progetti migratori a lungo termine. Il territorio comunale aretino sembra quindi risultare accogliente per questi nuovi cittadini che presto vedremo fare ingresso nel mondo del lavoro e quindi nella vita attiva.

Dal punto di vista dell'integrazione tra adolescenti e giovani immigrati e italiani, la realtà aretina ha come suo punto di forza la scuola che, anche assieme a realtà associative locali, sta lavorando ad approfondire pratiche e metodologie volte a favorire la comunicazione interculturale, il mantenimento delle identità di origine così come la contaminazione positiva tra diverse culture. Quello che si è evidenziato in questi anni, è una carenza per quanto riguarda le opportunità di socializzazione e condivisione del tempo libero tra gli immigrati e i loro coetanei aretini. I giovani immigrati tendono a vivere in comunità separate, all'interno delle quali possono mantenere saldo il legame con la cultura di origine e superare il comprensibile senso di sradicamento dovuto all'allontanamento spesso forzato

²² Così si è espresso Enrico Fink intervistato da chi scrive, ad Arezzo, il 1 settembre 2015.

dai paesi di origine. Da questa constatazione di fatto è emerso il bisogno di lavorare nella direttrice della costruzione di reali opportunità di socializzazione e interrelazione tra cultura di origine e cultura di nuova acquisizione. Lo strumento della musica, che tutti i giovani conoscono e praticano a diversi livelli, ci sembra uno tra i più efficaci nella costruzione di rapporti concreti di amicizia, collaborazione e scambio di bagagli culturali tra pari (*OMA: Orchestra Multi-etnica di Arezzo*, opuscolo a stampa pubblicato dal Comune di Arezzo, 2010)

Nel testo integrale, il Comune di Arezzo reclama l'urgenza di un delicato inserimento sociale dei "nuovi" cittadini stranieri, nati e cresciuti nel territorio di Arezzo e riconosce l'importanza di un'analisi di questa nuova forma di cittadinanza.

Questo auspicio, espresso ormai un decennio fa, è molto attuale oggi se consideriamo che proprio in questo momento (seconda metà del 2017), il Senato della Repubblica italiana sta discutendo la possibile approvazione di una legge ispirata al cosiddetto *ius soli*. Il disegno di legge prevede il diritto ad acquisire la cittadinanza per i nati sul territorio italiano da genitori stranieri e modificare così l'attuale legge, in vigore dal 1992, secondo la quale una persona nata in Italia da genitori stranieri può richiedere la cittadinanza solo entro un anno dal raggiungimento della maggiore età (<https://www.internazionale.it/notizie/annalisa-camilli/2017/06/21/ius-soli-cittadinanza-italia>, 5 luglio 2017).

Perciò, è molto importante riconoscere, a livello istituzionale, come il processo del "fare musica insieme" possa costituire un efficace veicolo per favorire i percorsi di integrazione e convivenza.

Infine, è rilevante evidenziare che la costruzione di uno spazio di confronto interculturale come l'OMA è stato possibile anche grazie all'esempio della fortunata esperienza dell'Orchestra di Piazza Vittorio. Visti gli ottimi risultati dell'*ensemble* romano, durante il primo decennio degli anni Duemila si registra una maggiore disponibilità, da parte di enti pubblici locali, a finanziare pratiche musicali capaci di coinvolgere attivamente i musicisti stranieri e italiani, e impostare in questo modo modelli di società che rispondano ai bisogni di tutti i cittadini che coabitano in nello stesso spazio.

2.6. Organico stabile, repertorio e produzione artistica dell'OMA

L'organico dell'Orchestra Multi-etnica di Arezzo è costituito attualmente da circa trentacinque musicisti, e il loro numero può variare a seconda delle occasioni performative, di nuovi inserimenti o di eventuali abbandoni.

Il nucleo maggiore è composto da esecutori italiani mentre quindici è circa il numero dei musicisti stranieri provenienti da Albania, Romania, Bangladesh, Palestina, Libano, Tunisia, Colombia, Svizzera, Russia.

Nel dettaglio, l'organico attuale (ottobre 2017) può essere così rappresentato:

- flauti: Teodora Berza, Ilaria Landucci, Lavinia Massai, Nicol Veltroni;
- oboi: Noemi Grasso e Lea Mencaroni;
- clarinetti: Federico Primavera, Iolanda Heini, Daniela Nocentini, Natalia Marcalain, Gianni Micheli e Alessandra Andreani;
- sassofono: Danni De Ritis;
- trombe: Lucio Bruschi, Leonardo Morella, Filippo Mazzini, Maria Rossi;
- trombone: Saverio Zacchei;
- strumenti a percussione: Rana Goulam (*tabla*), Sandro Beoni e Stefano Albani (batteria), Gianni Zito (tamburi a cornice e *cajon*).
- violini: Mariel Tahiraj, Giulia Bonaccorso, Roberta Stancu;
- viola: Natalia Orozco;
- violoncelli: Simone Biliotti e Mariaclara Verdelli;
- fisarmonica: Irina Denissova;
- chitarre: Alberto Patania ed Elia Gonnella;
- bouzouki: Massimo Ferri;
- basso: Lorenzo Buffoni e Luca Roccia Baldini.

Le parti vocali sono interamente affidate a cantanti stranieri: Eli Belaj, Daouda Dieng, Tena Barua, Mon Adhaulya e Emad Shuman.

Infine, a supporto del direttore Enrico Fink, agisce Massimiliano Dragoni (salterio e strumenti a percussione).

Come si vede, la netta prevalenza di fiati (legni e ottoni) rappresenta palesemente

l'afferenza al modello prima citato della “banda filarmonica di paese”.

Quindi, l'assetto delle parti vocali affidate a interpreti di provenienza assai diversa, fa sì che i brani dell'orchestra possano essere cantati in diverse lingue: libanese, bengalese, albanese, indiano e *wolof* o francese.

I musicisti dell'OMA si incontrano una volta ogni due settimane e, come avviene di consueto per i gruppi musicali, il numero delle prove può aumentare in prossimità di un evento performativo.

Durante l'osservazione di alcuni incontri, ho potuto verificare che lo studio di nuovi brani impegna tutti gli esecutori eccetto i cantanti, che vengono accolti successivamente, nei turni prova, quando gli strumentisti hanno già imparato la propria parte.

La maggior parte degli esecutori ha una formazione classica e, nella maggior parte dei casi, i nuovi inserimenti orchestrali sono costituiti da studenti che provengono dal Liceo musicale di Arezzo. Il direttore e concertatore, Enrico Fink, si avvale dunque della composizione di una partitura per la disposizione coerente e l'armonizzazione delle diverse parti vocali e strumentali, mentre un piccolo margine è lasciato all'improvvisazione.

Durante la rilevazione etnografica ho potuto verificare che l'OMA ha una struttura gerarchica: il direttore Fink - con l'aiuto di Dragoni - gestisce la costruzione del repertorio e armonizza le diversità musicali che si incontrano nell'OMA.

Un impegno rilevante del direttore, nelle operazioni iniziali della concertazione, è amalgamare nel miglior modo possibile tutti i componenti del grande *ensemble*, che possono essere definiti secondo tre provenienze prevalenti:

- musicisti di formazione classica;
- musicisti di formazione jazz;
- musicisti di provenienza extra-europea, impegnati con strumenti tradizionali, non avvezzi alle letture di parti scritte.

A proposito di quest'ultimo profilo, Fink ha descritto così i modi dell'interazione sperimentata:

[...] non esiste un protocollo unico ma si lavora in maniera molto indipendente con il musicista che abbiamo di fronte. Ci è capitato in passato di avere alcune cantanti bengalesi che si accompagnavano con l'*harmomium*, uno strumento tradizionale che suona in tonalità diversissime rispetto a quelle

occidentali. In questo caso, come negli altri simili che si presentano nell'OMA, cerchiamo di mettere insieme tutte le diverse parti nel miglior modo possibile"²³.

Da queste parole possiamo dedurre che tutti gli esecutori sono in un certo senso subordinati a un processo di "scrittura" intesa in senso lato, come elaborazione "dialogica" e consolidamento delle parti vocali e strumentali, nella prospettiva di mettere insieme le diverse componenti e produrre un risultato sufficientemente convincente, da portare sul palco.

Negli anni si è venuta a creare una sorta di "grammatica musicale"²⁴ propria del gruppo, ovvero si sono consolidate alcune formule di combinazione polifonica della formazione compatta, di alternanza tra soli e, sebbene in parte marginale, di improvvisazione.

Il direttore aggiunge inoltre che, nella progettazione e composizione dei brani, gli esecutori fanno largo uso di tecnologie elettroniche, avvalendosi abitualmente dei social network nella condivisione di video e parti musicali. Nel caso in cui un musicista avanzi una proposta musicale, il brano in questione viene cercato e ascoltato tramite la piattaforma di condivisione video *youtube.com*. Questo procedimento, secondo i componenti, è utile a individuare la fonte del brano e condividere l'ascolto con gli altri.

Inoltre, il direttore dell'OMA ci ha descritto la sua sorpresa nel constatare che le proposte della cantante bengalese impegnata nell'orchestra provenissero soprattutto da brani di "musica leggera", incisi dalle maggiori *star* della *popular music* del Bangladesh conosciute anche in India, e non da tradizioni musicali locali.

Le categorie musicali *folk* e *popular* vengono dunque rimesse in discussione quando ci si avvicina alle musiche in migrazione e questo aspetto emerge anche in un recente saggio di Alessandro Portelli (2014), dove lo studioso presenta la sua indagine sulle musiche migranti a Roma: trovandosi a registrare brani di *popular music* cantati da

²³ Sono le parole di Enrico Fink, intervenuto durante il seminario dottorale *Sulle vicende dell'Orchestra Multi-etnica di Arezzo*, presso il Dipartimento SAGAS, Università degli Studi di Firenze il 10 maggio 2016.

²⁴ L'espressione "grammatica musicale", così intesa, è stata utilizzata da Maurizio Agamennone in riferimento alle pratiche di composizione dell'Orchestra di Piazza Vittorio, durante il XX Seminario Internazionale di Etnomusicologia 2015, Fondazione Giorgio Cini, Venezia. Ho ritenuto opportuno applicare la stessa locuzione in riferimento alle strategie compositive dell'orchestra di Arezzo, viste le analogie nelle procedure di elaborazione e strutturazione degli interventi individuali nella azione di gruppo.

migranti di svariata provenienza che animano le strade della capitale, afferma che la musica che arriva con la migrazione rimette in discussione la categoria euroamericana e atlantica di *folklore*, legata a un concetto di autenticità, di genuinità e di non ibridazione. Portelli scrive: “questo è il riflesso della distanza occidentale tra mondo popolare e culture egemoni che permette di immaginarsi un popolo al riparo da ogni contatto *inquinante*” (Portelli 2014: 24). Lo studioso mette in luce le dinamiche culturali del mondo globalizzante e globalizzato in cui viviamo, nel quale “tradizione” e “memoria” non sono affatto beni definitivamente acquisiti e depositati, e quindi soggetti a perenne deterioramento, ma processi in atto che avvengono nella contemporaneità.

I migranti stessi, nel momento in cui si mettono in viaggio, sono costretti a riesaminare, mescolare e rinnovare le loro referenze culturali (Côte-Real 2010), e quando ci si avvicina alle loro culture migranti questo aspetto emerge con maggiore intensità.

Portelli aggiunge:

[...] quando i romeni o gli ecuadoriani parlano di *folklore*, intendono qualcosa di molto più mescolato con la *popular music*, si parla di una *popular culture*, una musica leggera e di consumo che affonda la sua storia nelle culture popolari e continua a trarre linfa dal rinnovato contatto con esse (Portelli 2014: 25).

Come avviene anche nelle vicende dell’OMA, quando le musiche “in migrazione” si incontrano, può accadere che i diversi background culturali e le specifiche abitudini dei singoli musicisti producano frequentemente una maggiore permeabilità tra le categorie di “musica folklorica” e “popular music”, con una più intensa circolazione e reciprocità (Portelli 2014).

Per quanto riguarda il repertorio proposto dall’OMA, inizialmente era interamente costituito dalle proposte di Jamal Ouassini ed Enrico Fink, gli animatori del laboratorio e del primo nucleo orchestrale. Quest’ultimo ricorda così le prime esperienze realizzate:

Il nostro primo disco *Animameticcia* è una raccolta di musiche migranti, ovvero brani di tradizione popolare appartenenti a varie culture, anche lontane tra loro: sono perlopiù melodie di difficile tracciabilità. Come ad esempio *Miserlou*, un brano depositato come canzone greca e che poi è diventato tradizionale nel mondo ebraico ed infine è stato reso celebre dal regista Quentin Tarantino, che ne ha usato una versione *surf music* per il suo film *Pulp Fiction*. Per farla breve, nel nostro primo disco ci sono canzoni e musiche che hanno versioni in lingue diverse e in diversi ambiti culturali. Nei tempi successivi e con lo strutturarsi dell’OMA, il repertorio si è andato a costituire su proposte che

arrivavano direttamente dai musicisti, principalmente dai cantanti, con la volontà di suonare un brano particolarmente significativo per loro, che poi io ho armonizzato per tutta l'orchestra. Con l'unione di queste componenti abbiamo inciso un secondo lavoro nel 2013, dal titolo *Portosantagostino*"²⁵

Animameticcia è anche il titolo del primo brano, manifesto del disco. La prima traccia dell'album propone, quindi, una melodia fortemente emblematica poiché presente nelle tradizioni locali molti paesi, dalla Turchia, ai Balcani arrivando all'India: nella versione dell'OMA, viene dunque cantata nelle tre lingue albanese, libanese e bengalese.

Le tracce del CD si susseguono attraverso l'elaborazione di musiche che spaziano dai paesi dell'Est Europa al Nord Africa, passando da Grecia e Turchia, incluso il sud Italia rappresentato dalla tarantella del Gargano. L'album costituisce il risultato finale del laboratorio OMA che aveva la finalità di approfondire le strutture di base delle musiche tradizionali dell'area del Mediterraneo, per incrociarle con la tradizione italiana ed europea.

Nei casi in cui l'OMA si trovi a suonare con un interprete conosciuto nel panorama nazionale o internazionale – come le residenze artistiche con i sopracitati Frank London o le numerose *performances* con Shel Shapiro - l'orchestra esegue il repertorio dell'ospite stesso con un arrangiamento creativo dei brani.

Nel costruire il repertorio attuale, che deriva soprattutto dalle proposte degli strumentisti e dei cantanti, comprese le musiche *mainstream*, l'OMA intende indagare sulle abitudini musicali di ciascuna persona riguardo alla cultura ospitante e la cultura d'origine, e condividere questo elemento d'esperienza con gli altri musicisti.

Riferendosi a questo argomento Fink afferma che nella sua orchestra "tutte le culture vivono una a fianco all'altra, si affermano, non perdono sé stesse e costruiscono una collettività colorata. I suoni si mescolano ma non vanno a formare un unico suono e in questo modo si valorizzano le differenze, aprendo la strada per una convivenza pacifica."²⁶

In questo caso si può parlare di "multietnicità" intesa come "condivisione del sapere degli altri", come un accostamento di "saperi" e pratiche che contribuiscono alla

²⁵ Così si è espresso Enrico Fink, intervistato da chi scrive, ad Arezzo, il 1 settembre 2015.

²⁶ Così si è espresso Enrico Fink, intervistato da chi scrive, ad Arezzo, il 1 settembre 2015.

costruzione di una società multiculturale dinamica, a un nuovo modo di vivere e concepire la città stessa.

In alcune occasioni, prima e dopo una performance, ho avuto la possibilità di intervistare i musicisti stranieri presenti nell'OMA.

Per prima cosa ho constatato che la maggior parte di essi necessita di svolgere un altro lavoro per mantenersi, non può dunque dedicarsi all'attività di musicista a tempo pieno. Il cantante libanese Emad Shuman, ad esempio fa il cuoco e lavora per *Oxfam*, una Organizzazione Non Governativa internazionale coordinando un progetto sanitario tra Italia e Libano. Natalia Orozco arriva dalla Colombia, suona la viola e lavora in un bar nel paese in cui risiede, in provincia di Siena. Mariel Tahiraj, violinista di origine albanese, lavora per l'associazione *Officine della Cultura* aiutando la segreteria organizzativa di OMA.

Nel complesso, tutti gli stranieri si sono dichiarati molto soddisfatti e ben felici di far parte dell'orchestra poiché è grazie a questa attività che hanno potuto accrescere il loro livello di conoscenza della lingua italiana, stringere amicizie, dedicarsi alla loro passione per la musica e apprendere qualcosa di nuovo, soprattutto le musiche che appartengono ad altre culture.

Nel caso della cantante bengalese Tena Barua, l'inserimento dentro l'OMA è stato quasi "rivoluzionario" per il suo stile di vita in quanto nella sua famiglia e nel suo paese d'origine non le era concesso esibirsi in pubblico. Oggi si dice soddisfatta di poter sperimentare una pratica che le piace e la appassiona: cantare ha favorito l'integrazione nella società d'arrivo; inoltre, nonostante si presenti alle prove e ai concerti sempre accompagnata dal marito, cantare ha contribuito a valorizzare il suo personale percorso di emancipazione femminile dalla cultura di riferimento.

Eli Belaji, invece, era una cantante professionista in Albania, vive da tredici anni in Toscana e si sente la "portavoce" della sua cultura in Italia. Tale rappresentanza è messa in pratica grazie a frequenti esibizioni come solista alle feste della comunità albanese di Arezzo e provincia. Eli ha da sempre un interesse anche verso i contesti multiculturali, prima di entrare nell'OMA ha cantato per quattro anni nella *Banda Improvvisa* e nella Filarmonica di Loro Ciuffenna, diretta da Orio Odori. Secondo Eli l'attività dell'OMA contribuisce a far sentire meno soli i migranti delle comunità straniere residenti ad Arezzo, che seguono i musicisti nelle loro esibizioni.

Gli animatori dell'orchestra ci hanno raccontato le loro difficoltà a mantenere un equilibrio tra le diverse identità culturali che cercano di emergere all'interno dell'organico:

Ci è capitato che Emad salisse sul palco con la *kefia*, simbolo della lotta del popolo palestinese, oppure che Eli Belaji durante un concerto innalzasse la bandiera del Kosovo. È importante riuscire a mantenere un equilibrio e far capire che l'orchestra è di tutti come di nessuno e che non bisogna farne un messaggio di propaganda.²⁷

Questa questione è molto delicata e sicuramente si possono verificare occasioni di contrasto e conflitto in diversi ambienti multiculturali. Ciò che avviene necessariamente in un contesto multiforme come quello delle orchestre multietniche è un confronto con la molteplicità dei sé, così come con la pluralità degli altri che diviene sempre più una caratteristica dei percorsi individuali e collettivi (Petrosino 2004). Quando si accostano soggetti così eterogenei a livello culturale, avviene necessariamente una “negoziatura tra il sé e gli altri” (Melucci 2000).

In questa visione l'affermarsi della pluralità dei sé non porta necessariamente la perdita di rilevanza delle identità particolari ma si verifica una trasformazione di queste, al fine di rispondere comunque a un bisogno di appartenenza e riconoscimento identitario (Sciolla 1995).

Quando si convive in contesti multietnici occorre dunque abbandonare la visione che l'identità sia qualcosa che si sottrae al mutamento nel tempo, che sia fissa e immutabile, per concepirla come qualcosa che dipende dalle nostre stesse decisioni e che si può dunque “costruire” o “inventare” (Remotti 1996). Saper riconoscere ed essere consapevoli della “artificiosità” che conduce alla definizione delle identità individuali, è una forma di responsabilità collettiva, sociale e culturale, necessaria a garantire il perseguimento di una convivenza pacifica e di una possibile società multiculturale e coesa.

Nel complesso, il manager e il direttore ci dicono che le tensioni di carattere religioso, sociale o culturale non hanno mai costituito un problema all'interno dell'OMA: tra i diversi musicisti impegnati nelle attività comuni, si porta avanti un profondo rispetto reciproco, senza sopraffazioni verso gli altri.

²⁷ Sono le parole di Enrico Fink intervenuto durante il seminario dottorale *Sulle vicende dell'Orchestra Multietnica di Arezzo*, presso il Dipartimento SAGAS, Università degli Studi di Firenze il 10 maggio 2016.

Episodi simili a quelli descritti nella testimonianza di Enrico Fink riportata prima si sono manifestati con poca frequenza, risultando nell'insieme di poca rilevanza.

Per concludere, le vicende di OMA possono essere intese anche come una ottima esperienza musicale: l'orchestra aretina si distingue da altri organismi simili grazie a una sua propria sonorità che deriva dalla identificazione con il modello della "banda filarmonica degli anni 2000". L'originalità del *sound* emerge dalla elevata combinazione delle componenti parziali: se ne può dedurre altresì la buona competenza di ciascun musicista e la congruenza del progetto stesso.

L'Orchestra Multietnica di Arezzo rappresenta una preziosa occasione di scambio e sperimentazione: musicisti di diversa provenienza, confluendo sullo stesso palco, riescono comunque ad affermare il proprio background musicale e la propria cultura d'origine, contribuendo alla composizione dei brani che costituiscono il repertorio orchestrale con il proprio tassello di conoscenze musicali.

L'attività dell'OMA, nel lungo tempo, è importante anche per orientare e far riflettere la cittadinanza in relazione alle vicende individuali e storie socio-culturali degli immigrati che vivono nel nostro paese, e per favorire la percezione della convivenza di realtà culturali diverse come un elemento di ricchezza per l'Italia contemporanea.

Queste dinamiche verranno ampiamente trattate e approfondite nel prossimo capitolo, in cui la riflessione critica, finora focalizzata sulla regione Toscana, si estenderà all'esame delle orchestre multietniche italiane.

Foto 1. *Africamusica* 1980
(immagine d'archivio "Musica dei Popoli", Centro FLOG, Firenze,
www.musicadeipopoli.com, 22 maggio 2012).



Foto 2. Bafoulabe feat. Badara Seck, sul palco di *Musica dei Popoli* 2014.
(Immagine d'archivio, "Musica dei Popoli", Centro Flog, Firenze,
www.musicadeipopoli.com, 12 ottobre 2017).



Foto 3 e 4. Immagine fronte-retro dell'album *Chaka*, colonna sonora firmata da *Africa X* e *Beau Geste* per l'omonimo spettacolo teatrale andato in scena al Teatro Metastasio di Prato nel maggio 1991 per la regia di Massimo Luconi.
(Immagini concesse dall' etichetta indipendente "Materiali Sonori" produttrice dell'album).

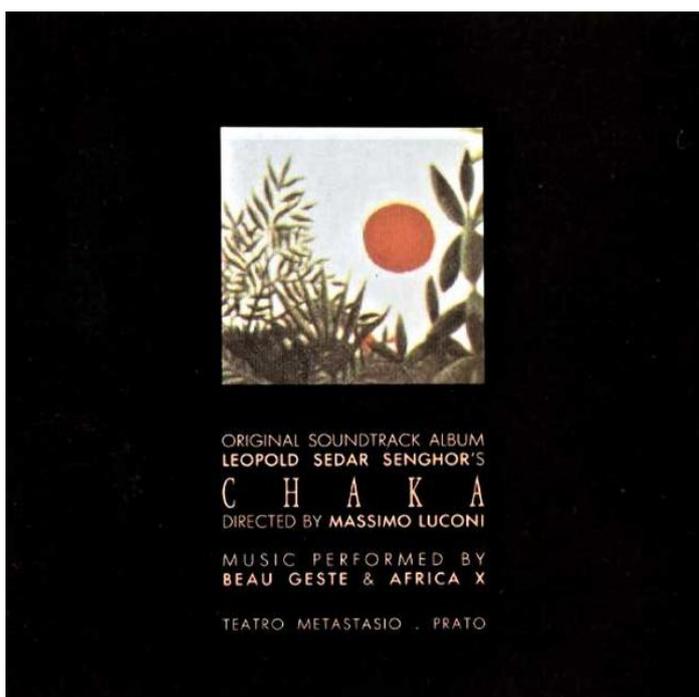
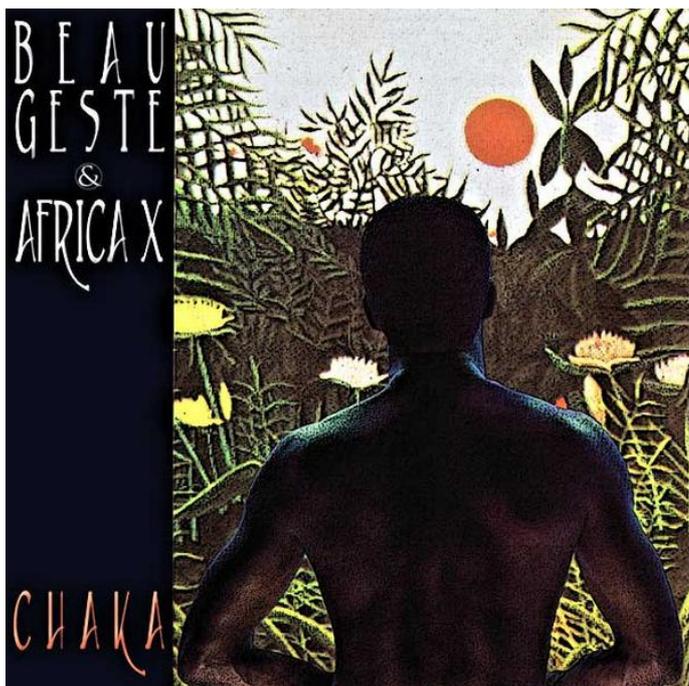


Foto 5. Locandina promozionale di *Musipolitana*, piccolo “World Music Festival” nel centro di Firenze, promosso da ARCI Firenze, Piazza della Passera, 11-12 luglio 2006.

(Immagine d’archivio ARCI Firenze, www.arcifirenze.it, 2 aprile 2015).



Foto 6. Oum, Ahmed Ag Kaedy, Dimitri Grechi Espinoza, al *Festival au Désert/ Presenze d’Africa*, 25 luglio 2014, Firenze

(immagine d’archivio www.festivalaudesertfirenze.com, 15 febbraio 2016).



Foto 7. Ali Keita al *Festival au Désert/ Presenze d’Africa*, 3 luglio 2015, Firenze (immagine d’archivio www.festivalaulesertfirenze.com, 15 febbraio 2016).



Foto 8. Gruppo *Tartit* al *Festival au Désert/ Presenze d’Africa* (foto di Layla Dari, 22 luglio 2011).



Foto 9. OMA, sessione di prove ad Arezzo il 17 marzo 2015
(Foto di Layla Dari).



Foto 10. Un momento del *sound check* dell'OMA ad Arezzo, 1 settembre 2015
(Foto di Layla Dari).



Foto 11. OMA, l'Orchestra Multietnica di Arezzo. Collage di foto che ritraggono diversi momenti performativi.
(OMA: *Orchestra Multietnica di Arezzo*, opuscolo a stampa pubblicato dal Comune di Arezzo, 2010).



Capitolo 3

“Orchestra Multietnica”: un esempio possibile di integrazione tra musicisti e comunità ospitanti

3.1. Premessa: musica e migrazione per una società multiculturale

Negli ultimi decenni in Italia si è assistito a profondi cambiamenti sociali, anche controversi e contraddittori, dovuti al fenomeno dell’immigrazione di massa. Tra i grandi Paesi europei, l’Italia è entrata per ultima in questo processo, ma ha raggiunto molto velocemente le prime posizioni, con oltre cinque milioni di nuovi cittadini che rappresentano più dell’8% della popolazione (www.istat.it, 16 ottobre 2017).

L’impatto dei movimenti migratori si è avvertito immediatamente e molto più velocemente nei contesti urbani delle grandi città italiane, in cui popolazioni differenti si sono stanziate nei sobborghi urbani delle aree metropolitane e il mondo globale si è, per così dire, localizzato in un determinato quartiere, spesso parzialmente segregato (Borja, Castello 2002).

Si può essere portati a pensare che la mescolanza tenda a manifestarsi in forme di pura e semplice giustapposizione, in particolare laddove il contrasto tra vecchi e nuovi abitanti è più netto e le comunità straniere relegate in luoghi degradati. In realtà ciò che è accaduto è che i nuovi abitanti si sono inseriti nel tessuto urbano, trasformandone alcuni caratteri, facendone propri certi luoghi, fino a dar vita, in più casi, a una nuova città (Coppola in Brusa, 1999).

Si registrano dunque processi di “de-territorializzazione” e “ri-territorializzazione” (de-territorialization and re-territorialization: Giddens 1994) che indicano l’abbandono di uno spazio urbano da parte degli abitanti e l’appropriazione fisica e simbolica dello stesso da parte delle comunità di immigrati.

Così è accaduto, ad esempio, che quartieri storicamente popolari come Porta Palazzo a Torino, la zona di Via Padova a Milano oppure i rioni di Torpignattara e

dell'Esquilino a Roma, sono stati identificati come aree dei primi insediamenti dei migranti. Agglomerati urbani, nei quali oggi si hanno attività molteplici, moschee e altri luoghi di culto, esercizi commerciali formali e informali, sono gradualmente divenuti punti di riferimento delle collettività di immigrati, che in Italia sono molto eterogenee per quanto riguarda la provenienza e le ragioni della migrazione.

Le metropoli dei giorni nostri si contraddistinguono per una sempre più forte compresenza di diverse identità culturali, di modi di vita, di aspirazioni (Schmoll 2006).

Cinque milioni di immigrati sono ormai una realtà del nostro paese e la loro presenza stabile, oltre agli effetti sull'economia e sulla società, ha cominciato a produrre influenze sulle espressioni artistiche e sulla nostra cultura, intesa nel suo significato più ampio.

Sono molti i luoghi d'incontro delle comunità di migranti - dove la cultura autoctona incontra le altre culture - e questo ha modificando radicalmente anche la presenza della musica e del fare musica nel contesto urbano, e dei suoi significati.

Quello che è accaduto nel nostro territorio negli ultimi quindici anni ha fatto nascere l'esigenza, da parte di studiosi e musicisti, di radunare le tante storie e le molteplici musiche provenienti da ogni parte del mondo. Vari musicisti, operatori culturali e soggetti dell'associazionismo hanno unito le loro esperienze per andare a cercare le musiche e le storie dei migranti, dalla strada alle cerimonie e alle feste nei luoghi di culto, nelle scuole e nei più frequentati centri di aggregazione.

In molte città italiane sono stati attivati laboratori interculturali e musicali che, nei casi più fortunati, sono poi diventati orchestre, cori e bande. In questi circoli culturali e d'incontro la pratica musicale viene concepita come veicolo di integrazione, di caduta delle barriere linguistiche, culturali ed etniche.

Nella maggior parte dei casi le attività didattico-musicali svolte nell'ambito di questi organismi musicali, denominati ormai diffusamente "orchestra multietniche", sono promosse e sostenute dagli enti pubblici locali e dalle istituzioni culturali in quanto viene riconosciuto alla musica il merito di favorire il dialogo interculturale e di far conoscere e avvicinare la cittadinanza italiana alle comunità straniere. Per le amministrazioni locali una orchestra multietnica ha la funzione di creare unità sociale, trasmettendo ai partecipanti, ai musicisti e al pubblico la sensazione di far

parte di una comunità multiculturale, pacifica, solidale ed egualitaria (Taffon 2011), anche se nella maggior parte dei casi si tratta di un'immagine idealizzata e in contrasto con le condizioni della vita quotidiana e i modi della socialità urbana all'interno di questi grandi agglomerati urbani, se pensiamo all'immaginario generalmente diffuso.

In questa situazione, l'ideazione e creazione di un'orchestra multietnica si può inserire in un processo di "rivalutazione" pubblica di un quartiere, nel quale la presenza straniera è fortemente percepita dalla popolazione locale, una prassi per far fronte a fenomeni di degrado cittadino e favorire il delicato processo d'integrazione degli stranieri nel territorio e nel contesto sociale d'accoglienza.

L'inizio del fortunato fenomeno delle orchestre multietniche è dunque riconducibile ai primi anni 2000, più esattamente all'anno 2002, ovvero l'anno di fondazione dell'*Orchestra di Piazza Vittorio* (OPV), la prima grande orchestra multietnica italiana, nota in tutto il mondo ed esempio di dialogo interculturale felice, modello ritenuto insuperato nella ricerca e integrazione di repertori musicali diversi.

Di seguito si propone una descrizione panoramica delle orchestre, dei cori e delle bande multietniche attive sul territorio italiano, e di alcune tra le più importanti esperienze recentemente concluse. La descrizione è frutto di una rilevazione etnografica condotta durante il biennio 2015-2016, durante il quale si è cercato di realizzare una "mappatura" dei gruppi stabilmente attivi, partendo da Roma – che detiene il "primato" di queste formazioni – per andare poi nelle città dell'Italia settentrionale e meridionale.

La narrazione prende in esame, ovviamente, anche il contesto sociale e culturale che ha permesso la nascita delle orchestre principali, di cui si seguono gli sviluppi e gli esiti in itinere; si pone particolare attenzione al pensare e al fare dei musicisti, alla loro formazione musicale originaria, ai processi di negoziato e scambio attivati nei nuovi contesti di migrazione, alle modalità di un eventuale assestamento degli esiti del confronto, alla produzione musicale sperimentata, alle pratiche performative. L'orchestra multietnica rappresenta in questo scenario, un punto di vista privilegiato per comprendere le trasformazioni di assetti identitari in relazione alla musica e ai processi interculturali contemporanei.

3.2. L'Orchestra di Piazza Vittorio: nascita e storia della prima orchestra multietnica italiana

La presenza degli stranieri a Roma è da tempo una componente stabile della popolazione cittadina.

Il quartiere di Piazza Vittorio Emanuele II, nel Rione Esquilino è sicuramente tra le zone in cui la presenza dei migranti è particolarmente visibile, e ciò ha inciso in maniera radicale sul quartiere stesso e sulla sua percezione. Qui è possibile incontrare nelle vie o nei palazzi, italiani e immigrati più o meno giovani, e i figli degli uni e degli altri. Attori sociali e culturali diversi sono i protagonisti delle attività commerciali, delle feste, delle manifestazioni e dei rapporti sociali che abitualmente si svolgono in questo quartiere (Taffon 2011).

La presenza straniera a Piazza Vittorio ha una lunghissima tradizione storica se pensiamo in primo luogo, che fu costruita dal Re Vittorio Emanuele II di Savoia – un piemontese, dunque percepito uno “straniero” per l'Italia del centro-sud da poco unificata -, a partire dal 1871 anno in cui la capitale del Regno d'Italia fu spostata da Torino a Roma. Negli anni successivi il quartiere fu caratterizzato da una grande speculazione edilizia. Dal secondo dopoguerra in poi, la zona dell'Esquilino era conosciuta principalmente per il suo mercato rionale, tra i più grandi nel centro di Roma; in seguito alla crisi degli anni Novanta del secolo scorso, molti commercianti romani furono costretti ad abbandonare gran parte delle loro attività, che furono a loro volta acquistate da commercianti cinesi, oppure prese in gestione da immigrati nord-africani e bengalesi (Favero 2009).

Il mercato rionale si è trasformato negli anni in un luogo di transazioni commerciali e di potenziali scambi interculturali, tra autoctoni e stranieri, tra stranieri e stranieri (Taffon 2011)¹. Piazza Vittorio Emanuele II - comunemente indicata dai romani come “Piazza Vittorio” - è topograficamente prossima alla stazione ferroviaria centrale della città - Roma Termini -, e ciò ha rappresentato un ulteriore fattore,

¹ Nel 2001 il mercato rionale si è spostato nel “Nuovo Centro Esquilino”, sito nei pressi di Piazza Vittorio. Ciò ha consentito il miglioramento delle condizioni igieniche del mercato nonché di quelle della piazza, grazie anche alla ristrutturazione dei giardini pubblici che in essa sono ubicati (www.mercatidiroma.com/nuovo-mercato-esquilino-ex-piazza-vittorio/esquilino, 10 luglio 2017).

insieme agli importanti flussi di immigrati che hanno attraversato e attraversano ancora oggi il rione, che ha contribuito ad alimentare la sua “non buona” reputazione tra i cittadini romani (Favero 2009).

Fin dalla fine degli anni Ottanta del secolo scorso il rione Esquilino è il punto d’incontro di numerosi migranti di diversa provenienza; secondo il rapporto della *Caritas Migrante* e le rilevazioni effettuate dall’*Osservatorio Romano della Migrazione*, nel 2005 solo il 33% della popolazione residente nel quartiere dell’Esquilino era di madrelingua italiana, e su 40.000 residenti, 8000 persone provenivano da altri paesi (www.dossierimmigrazione.it, 10 luglio 2017).

La presenza di numerosi stranieri di diversa provenienza e i numerosi cambiamenti socio-culturali che ne sono derivati, costituiscono le motivazioni principali della notorietà del rione a livello cittadino. L’antropologo Pierluigi Taffon ha rilevato:

La realtà sociale dell’Esquilino è diventata il primo riferimento delle autorità cittadine per comprendere la società multiculturale, dove il termine *multiculturale* ha assunto un significato meramente descrittivo, mentre un altro concetto, quello di *interculturale*, è stato elaborato allo scopo di evidenziare la dimensione dello scambio tra soggetti culturali diversi. Nell’ambito della politica locale, dalla fine degli anni Novanta fino al 2008, il contesto di Piazza Vittorio è divenuto pertanto il *laboratorio* del centro-sinistra dove testare le politiche locali per l’interculturale e osservare la società multiculturale (Taffon 2011: 74).

Piazza Vittorio è dunque il simbolo della società multiculturale, sia per chi promuove e desidera la presenza di residenti provenienti da altre regioni del mondo e l’incontro interculturale, sia per tutti coloro che, al contrario, contestano l’utilità e sostenibilità di tali processi. Parte degli abitanti sostiene da tempo che il rione è degradato perché invaso dagli stranieri, frequentato da clochard, persone che bivaccano e, quindi, ritengono necessaria una riqualificazione della Piazza (www.roma.repubblica.it/cronaca/2017/02/02/news/roma_piazza_vittorio_terra_di_nessuno-157456216, 10 luglio 2017).

Durante i primi anni 2000, l’amministrazione di centro-sinistra guidata da Walter Veltroni ha condotto una politica sociale intesa a intervenire decisamente sulla percezione negativa degli abitanti rispetto all’Esquilino, sia ristrutturando l’area, sia creando occasioni pubbliche di incontro tra migranti e italiani per favorire la distensione del clima di tensione sociale (Taffon 2011).

In questa prospettiva di riqualificazione della zona si costituisce l’associazione *Apollo 11*, un collettivo di intellettuali e artisti residenti nel rione che, a difesa di uno

storico e omonimo cinema destinato a diventare una sala bingo, cominciano a proporre alcune attività artistico-culturali da realizzare negli spazi del vecchio Cinema Apollo e in tutto il quartiere. Tra questi, Mario Tronco, musicista affermato e conosciuto, tastierista della *Piccola Orchestra Avion Travel* che sarà l'ideatore e il direttore dell'Orchestra multietnica di Piazza Vittorio (OPV), originariamente emersa proprio all'interno del movimento di riqualificazione di quel vecchio cinema e dell'intero quartiere.

L'OPV è dunque la prima orchestra italiana a non avere origini istituzionali, promossa e sostenuta dalla cittadinanza stessa; grazie all'iniziale auto-tassazione dei residenti romani, e al favore di pubblico progressivamente suscitato, l'orchestra ha creato posti di lavoro e garantito un salario adeguato a tutti gli eccellenti musicisti che ne fanno parte, sia immigranti che italiani. L'orchestra ha inoltre svolto con impegno un'attività di supporto burocratico per i musicisti immigrati, grazie alla quale molti di loro sono riusciti ad ottenere visti e permessi di soggiorno, e oggi possono sentirsi pienamente integrati pur senza aver ancora acquisito la piena cittadinanza giuridica (www.orchestrapiazzavittorio.it, 13 luglio 2017).

In un recente intervento Mario Tronco ha dichiarato:

L'Orchestra di Piazza Vittorio nasce grazie ad un profondo innamoramento per il territorio. Vivevo a Piazza Vittorio da soli due mesi e un giorno, affacciandomi alla finestra incuriosito dai suoni che provenivano da fuori, mi sono fermato ad ascoltare un cantante algerino accompagnato da un chitarrista brasiliano. Non avevo mai visto né sentito una cosa simile. A distanza di alcune ore ho avuto la possibilità di ascoltare una ninna nanna cantata da una donna originaria del Pakistan. Da quel giorno è nata veramente l'Orchestra di Piazza Vittorio. È una creazione sentimentale e romantica. Maturata con la convinzione che unire musica e culture diverse produce bellezza, ed era importante ribadirlo soprattutto l'anno successivo agli attentati alle torri Gemelle dell'11 settembre 2001 che sconvolsero il mondo.

Tuttavia, l'idea non è stata tanto importante quanto la partecipazione delle persone a realizzare, a promuovere e costruire la prima orchestra al mondo voluta e prodotta grazie all'auto-tassazione dagli abitanti del quartiere Esquilino di Roma².

Oltre la personale percezione "sentimentale e romantica", secondo l'opinione di Mario Tronco mettere insieme l'orchestra ha significato soprattutto cercare un dialogo tra cittadini italiani e stranieri, promuovendo un nuovo modello di convivenza e di costruzione di un spazio urbano.

L'approccio sentimentale del direttore verso l'orchestra, i suoi musicisti e il territorio

² Così si è espresso Mario Tronco intervenuto durante il XX Seminario Internazionale di Etnomusicologia 2015, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 30 gennaio 2015.

di riferimento, emerge anche nel film-documentario *L'Orchestra di Piazza Vittorio*, realizzato da Agostino Ferrente. Quest'ultimo, essendo uno dei membri principali dell'associazione *Apollo 11*, ha seguito da vicino la creazione del progetto artistico-musicale e ne illustra la genesi in un arco di tempo di cinque anni, dal 2001 al 2006. Lo stile del film è basato sull'osservazione diretta dei personaggi e dei luoghi, con la voce fuori campo del narratore che conduce lo spettatore in un *road movie* per le strade del quartiere romano (Favero 2009).

Il film ricostruisce il contesto storico e le tensioni sociali del quartiere e il percorso del gruppo per costituirsi e affermarsi, tra mille difficoltà e peripezie.

All'inizio e a conclusione del film troviamo infatti le immagini di manifestazioni pubbliche: nella prima scena, cittadini romani sfilano contro "l'invasione" degli immigrati nel quartiere, mentre le immagini di chiusura, lasciano lo spettatore con un bagliore di speranza in quanto le persone scese in piazza sono a difesa dei diritti dei migranti (Favero 2009).

Le azioni di protesta nella piazza sono state tra le primissime occasioni di confronto durante le quali l'associazione *Apollo 11* ha potuto comunicare le proprie intenzioni artistiche e musicali alla cittadinanza. Proprio durante il corteo contro il quarto governo Berlusconi e l'introduzione del reato di clandestinità previsto dalla legge Bossi-Fini (Legge n. 189 del 30 luglio 2002), Mario Tronco si innalza al centro di Piazza Vittorio per rivolgersi ai musicisti stranieri: "Ogni immigrato capace di cantare, suonare o battere su un tamburo è invitato a prendere parte a questa orchestra"³.

Inizialmente Mario Tronco e i suoi collaboratori hanno cercato ovunque musicisti immigrati disponibili sul territorio: sono entrati nei negozi gestiti da bengalesi, pakistani e nord africani, hanno distribuito volantini in più lingue e nei maggiori luoghi di aggregazione, hanno allacciato contatti con le comunità spargendo la parola ovunque.

Una volta trovati i musicisti giusti, tra molte difficoltà e peripezie, è stato allestito un laboratorio di creazione musicale nel seminterrato del Cinema Apollo in vista del debutto. Il primo concerto dell'OPV ha avuto luogo il 24 novembre 2002 nell'ambito

³ Mario Tronco, durante una scena del film documentario *L'Orchestra di Piazza Vittorio*, regia di Agostino Ferrente, 2006. Il trailer è visionabile al seguente link https://www.youtube.com/watch?v=5jzl_oJcclo.

del *RomaEuropa Festival*, una delle istituzioni di maggior prestigio per la diffusione teatrale, artistica e musicale in Italia e in Europa.

Molti tra i musicisti presenti nel documentario fanno parte del nucleo dell'orchestra anche oggi: il cantante tunisino Houcine Ataa, Emanuele Bultrini (chitarre), Giuseppe D'Argenzio (sassofono e clarinetto), anch'egli membro della *Piccola Orchestra Avion Travel*, Duilio Galioto (tastiere), il percussionista indiano Sanjay Kansa Banik (*tabla*), il percussionista cubano Awalys Ernesto Lopez Maturell (batteria e percussioni), il cubano Omar Lopez Valle (tromba e filicorno), la sud-coreana Kyung Mi Lee (violoncello), il cantante equadoreño Carlos Paz Duque (anche flauti andini), il cantante e percussionista senegalese El Hadji Yer Samb, il percussionista argentino Raul Scebba, il cantante senegalese Dially Mady Sissoko (anche *kora*), il liutista tunisino Ziad Trabelsi (*oud*). Infine, è necessario ricordare il contrabbassista Pino Pecorelli e il pianista Leandro Piccioni, che si occupano di fornire un supporto creativo all'orchestrazione dei brani (www.orchestrapiazzavittorio.it, 13 luglio 2017).

A questo assetto permanente si aggiungono eventuali altri strumentisti, coerentemente con le necessità delle diverse produzioni musicali,

L'OPV in molti anni di attività ha prodotto tre album di musiche originali. Molti dei suoi musicisti, oltre che solidi strumentisti e cantanti, sono anche attivi come compositori, hanno fondato altre formazioni artistiche e organizzano puntualmente corsi e laboratori di musica. Ad esempio Ziad Trablesi, eccellente suonatore di *oud*, come abbiamo visto nel capitolo precedente, ha collaborato con il *Festival au Desert/ Presenze d'Africa* di Firenze dirigendo il laboratorio di *Almarà- l'orchestra di donne arabe e del Mediterraneo*.

Da circa dieci anni l'attività principale dell'OPV è caratterizzata dalla creazione, produzione messa in scena di rivisitazioni, in chiave "multi-etnica", delle più conosciute opere liriche. Produzioni molto elaborate, che coinvolgono numerosi interpreti, attori, musicisti, danzatori, e contraddistinte da allestimenti scenografici d'autore e da musiche originali.

Il loro celebre *Flauto Magico secondo l'Orchestra di Piazza Vittorio* ha già superato le centocinquanta repliche, andando in scena nei maggiori teatri d'Europa e riscuotendo buoni esiti di critica e pubblico (<http://www.fermataspettacolo.it/>

teatro/il-flauto-magico-leggerezza-e-allegria-di-una-fiaba-senza-tempo, 13 luglio 2017).

Da circa due anni l'orchestra è in *tour* con diverse produzioni:

l'originale allestimento della *Carmen* di Bizet per la regia di Mario Martone, prodotto dal Teatro Stabile di Torino e dal Teatro di Roma (www.orchestrapiazzavittorio.it, 13 luglio 2017);

lo spettacolo originale *Il Giro del Mondo in Ottanta Minuti*, prodotto dall'Orchestra di Piazza Vittorio (www.ilgrido.org/recensioni/il-giro-del-mondo-in-80-minuti, 13 luglio 2017);

l'adattamento del *Don Giovanni* di Mozart, prodotto dalla Accademia Filarmonica Romana e dal Festival Les Nuits de Fourvière.

Lo scorso anno ha debuttato inoltre un'inedita interpretazione de *La storia del Soldato* di Stravinsky (www.globalist.it/culture/articolo/201715/quot-histoire-du-soldat-quot-l-039-orchestra-di-piazza-vittorio-interpreta-il-capolavoro-di-stravinsky, 13 luglio 2017).

Un'altra recente produzione è *Credo* (2016), nella quale viene proposta un'originale interpretazione musicale del dialogo interculturale e interreligioso, un oratorio multietnico dedicato alla collaborazione, al dialogo e alla tolleranza fra persone appartenenti a differenti tradizioni religiose (www.blogfoolk.com/2017/03/orchestra-di-piazza-vittorio-credo.html, 13 luglio 2017).

Nonostante la ricchissima attività di produzione di spettacoli, l'OPV non trascura il suo impegno sociale sul territorio.

Dal 2015 l'orchestra ha messo in piedi il progetto *L'Atlante di Piazza Vittorio-A scuola con l'OPV* un intervento formativo a carattere musicale diretto alle scuole della periferia romana, nei quartieri dove è più alto il numero di studenti stranieri per classi: dunque la conoscenza, il confronto e l'interazione tra immigrati e italiani diventa un importante strumento di dialogo e integrazione, soprattutto nel contesto scolastico.

La prima fase di *A scuola con l'OPV* ha realizzato un ciclo di incontri musicali rivolti ai ragazzi delle scuole primarie e secondarie di primo grado. Il format, in via sperimentale, ha proposto un tipo di didattica musicale innovativa in cui gli artisti hanno raccontato la propria storia e quella dell'Orchestra, senza tralasciare di narrare

l'origine di alcuni strumenti musicali del mondo e il loro modo di suonare.

Il progetto è sostenuto dalla Fondazione *Terzo Pilastro-Italia Mediterraneo*, mentre le lezioni sono organizzate dalle associazioni *Vagabundos* e *Musica e Altre Cose* con il contributo di Paco Cinematografica (www.orchestrapiazzavittorio.it/a-scuola-con-l-opv, 13 luglio 2017).

Uno tra i motivi principali del successo internazionale dell'OPV risiede nella efficacia e nel coraggio della progettazione, come si evince anche dalla narrazione del documentario: il direttore infatti riesce a ottenere il primo contratto dell'orchestra per il debutto a *RomaEuropa Festival* ancor prima di aver trovato i musicisti, costituito l'*ensemble* ed elaborato il repertorio. Si trattò, allora, di una forte pressione emotiva che contribuì a motivare ulteriormente il lavoro degli animatori. Una ulteriore e importante peculiarità connota l'attività dell'*ensemble*, a quindici anni dall'esordio: l'Orchestra Multi-etnica di Piazza Vittorio rappresenta ormai un'idea brillante, opportunamente progettata e condotta, fin nei dettagli, costituisce una scommessa riuscita e una esperienza di successo. Mario Tronco ha procurato e assemblato alcuni tra i migliori musicisti professionali, stranieri e italiani, presenti in città, o arrivati da paesi lontani appositamente per prendere parte al gruppo: esecutori perfettamente integrati e subordinati a un progetto che sta "a monte" e che orienta le procedure successive di elaborazione, di orchestrazione e le formule performative.

Tuttavia, non sono assenti critiche e valutazioni più problematiche. In un recente contributo riguardante il documentario citato, l'antropologo Paolo Favero ha proposto un giudizio particolarmente severo segnalando come l'OPV non sembri essere un progetto partecipato, segnalando inoltre l'irrilevanza di questa proposta musicale rispetto ai reali processi d'integrazione:

Just as we see Mario Tronco on stage give directions to the musicians and somehow be the director of the multicultural collection of nationalities so the film puts the lives of migrant artists to the service of our entertainment without offering us insights into the complicated legal and practical situations in which they are involved [...] Despite its original explicit wishes, the band has become trapped into representing otherness in front of mainly white middle-class audience (I have had a chance to notice how few migrants attend their concerts), rather than creating a bridge across categorisations of race ethnicity (Favero 2009: 349).

D'altra parte si potrebbe anche osservare come non sia strettamente compito dei musicisti elaborare e mettere in atto efficaci politiche d'integrazione. Il pubblico a

cui l'Orchestra si rivolge, definito "white middle-class", è pienamente conforme alle necessità di vendita dei biglietti, e a una buona conduzione commerciale dell'orchestra, il cui obiettivo è anche conferire un reddito a tutti i componenti: in questo senso, nel tempo – ormai sono passati quindici anni dall'esordio, come s'è visto –, l'OPV è divenuta nei fatti, una vera, e complessa, impresa produttiva nel settore dello spettacolo dal vivo. E, quindi, è opportuno non dimenticare che l'impegno reale verso l'integrazione degli stranieri deriva dal fatto che l'OPV è forse l'unica orchestra multietnica italiana ad aver creato posti di lavoro stabili e, molti dei musicisti coinvolti, arrivati in Italia per periodi determinati, hanno trovato una ragione per restare e costruire una più sicura presenza professionale⁴.

In conclusione, l'OPV ha dimostrato di avere un proprio suono, unico e difficilmente imitabile, che si esplica con particolare energia ed efficacia nella singolare istanza ludica che connota tutta la produzione dell'orchestra, soprattutto nella rivisitazione di testi appartenenti alla tradizione colta europea, con esiti stilistici di notevole interesse anche in ambito internazionale.

In quindici anni di attività, l'OPV si è caratterizzata per la imponente organizzazione e produzione di spettacoli - si possono contare più di 800 concerti nei cinque continenti, grandi allestimenti che vanno in scena nei teatri più importanti e nei programmi dei grandi festival internazionali- (www.orchestrapiazzavittorio.it/chisiamo/, 13 luglio 2017).

Tuttavia, il messaggio che la primogenita delle orchestre multietniche vuole lasciare alle numerose platee internazionali è rimasto lo stesso delle sue origini: dimostrare che mediante la ricchezza dei diversi linguaggi artistici e musicali rappresentati nell'azione di gruppo è possibile esplorare mondi differenti, e proporre esiti d'insieme fortemente innovativi, in stretta coerenza con i modi della sensibilità contemporanea.

⁴ Sono le considerazioni di Mario Tronco, intervenuto durante il XX Seminario Internazionale di Etnomusicologia 2015, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 30 gennaio 2015.

3.3. Le orchestre multietniche in Italia. Una ricognizione etnografica

Il fenomeno delle orchestre multietniche raggiunge il suo apice durante il biennio 2012 e 2013, con più di quindici *ensemble* attivi in tutta la Penisola. A tal proposito, si segnala che in occasione del Meeting delle Etichette Indipendenti (MEI) di Faenza del 2012, viene presentato il volume *Orchestre e Bande Multietniche in Italia* edito da Zona editrice. Il testo, scritto da Francesco Fiore leader della Med Free Orkestra (MFO) di Roma, è il risultato di un'indagine nella quale sono stati rilevati “in tutto centottanta musicisti, provenienti da ventotto paesi diversi [...] un totale di quindici band all'attivo in tutto il territorio, e questo fa dell'Italia la nazione in Europa con la maggior presenza di bande multietniche” (Fiore 2012).

L'evento del MEI segna l'esatto momento in cui il fenomeno delle Orchestre Multietniche viene consacrato a livello giornalistico rivendicandone anche l'appartenenza alle peculiari condizioni socio-culturali della Penisola italiana e delle isole, nella sua storia recente. Difatti, un articolo apparso sul quotidiano “La Repubblica” lo descrive come “un fenomeno tutto italiano” e continua “in questi *ensemble* si vive felicemente del connubio tra vecchi e nuovi italiani e rappresentano un incrocio di culture che ormai funziona” (www.repubblica/archivio/repubblica/2012/09/14/orchestre-multi-etniche.html, agosto 2017).

Tuttavia, le difficoltà a tenere uniti questi gruppi non sono poche e, durante la rilevazione etnografica condotta nel biennio 2015- 2017, abbiamo potuto verificare almeno tre tipi di processi:

alcune orchestre hanno diminuito il loro organico per problemi finanziari;

molte formazioni hanno, invece, cessato totalmente la loro produzione;

altre ancora, sebbene in numero minore rispetto alle esperienze concluse, hanno iniziato da poco tempo la loro attività.

Di seguito si propongono i risultati di questa rilevazione, partendo dalle orchestre più strutturate e longeve che, nonostante le molte problematiche a cui devono far fronte, riescono a condurre favorevolmente la propria produzione e a proporre nuove sfide di convivenza e integrazione tra musicisti.

3.3.1. La Piccola Orchestra di Torpignattara (POT)

Torpignattara è uno dei quartieri che formano la cintura periferica romana e rappresenta da sempre una zona molto discussa, nel bene e nel male, parte integrante delle molteplici sfumature che caratterizzano la capitale.

In primo luogo possiamo affermare che la storia del quartiere si è sempre intrecciata con le migrazioni: nella prima metà degli anni Venti del Novecento è stata la meta di migranti che dal Sud, e anche dal Nord Italia, approdavano nella “città eterna” per cercare lavoro; mentre oggi e da alcuni anni, rappresenta una delle zone urbane più interessate alle rotte di migranti che provengono da Paesi stranieri, principalmente da Bangladesh, Cina, Africa e dai paesi arabi. Accanto ad una popolazione italiana di età media molto elevata, si può facilmente notare una comunità straniera molto più giovane (Adamo 2013) e radicata nel tessuto urbano. Ciò ha portato al quartiere profondi cambiamenti in termini di ricchezza, sia economica – tantissime sono le attività commerciali un tempo destinate alla chiusura e che oggi sono diventate negozi e ristoranti gestiti da stranieri – sia culturale.

In un recente contributo, la sociologa Maria Grazia Adamo descrive così il quartiere romano: “passeggiando di sera tra le vie di Torpignattara si ha l’impressione di trovarsi in una città nord-europea, di quelle multietniche, dove la diversità si esprime attraverso i volti e i colori delle genti che vi abitano” (Adamo 2013: 145).

È proprio grazie all’osservazione partecipante delle persone che nasce l’idea di dare vita ad un’orchestra popolare formata da ragazzi italiani e immigrati di seconda generazione⁵, come ci ha spiegato il suo fondatore Domenico Coduto, esperto di progettazione in ambito musicale e fondatore dell’associazione culturale *Musica e Altre Cose*.

Coduto ha apertamente ammesso di essersi ispirato all’Orchestra di Piazza Vittorio per l’ideazione del progetto: “La volontà era proseguire la storia dell’OPV, portando sul palco i figli di quella prima generazione di immigrati approdati nel nostro paese”⁶.

L’idea della Piccola Orchestra è stata presentata all’Assessorato alla Cultura dell’ex

⁵ Così si è espresso Domenico Coduto, intervistato da chi scrive, a Roma, il 20 aprile 2015.

⁶ Così si è espresso Domenico Coduto, intervistato da chi scrive, a Roma, il 20 aprile 2015.

VI Municipio (oggi V), che ha messo a disposizione una sala per consentire ai ragazzi di incontrarsi e suonare, e alla Fondazione “Nando Peretti”, diventata il principale soggetto sostenitore. Successivamente, si sono aggiunte le fondazioni *Migrantes* e *Alta Mane Italia* (www.piccolaorchestratorpignattara.it, 20 luglio 2017).

La Piccola Orchestra di Torpignattara ha esordito al Teatro Centrale Preneste nel 2012 - dieci anni esatti dal debutto dell’OPV - ma, a differenza della primogenita delle orchestre multietniche, questa formazione giovanile si configura come un progetto a carattere prevalentemente didattico, con una forte aspirazione ad alimentare pratiche sociali di inclusione. Ogni anno, gli operatori si muovono sul territorio, soprattutto attraverso il passaparola e utilizzando il canale di internet, per reclutare nuovi musicisti; l’organico del gruppo varia a seconda dei flussi migratori da e verso l’Italia, e come in tutte le formazioni musicali, può succedere che alcuni ragazzi scelgano di abbandonare il progetto.⁷

La Piccola Orchestra di Torpignattara è oggi composta dunque da venticinque ragazzi tra i dodici e i diciotto anni, adolescenti nati a Roma e i cui genitori provengono da quattordici paesi diversi: Polonia, Egitto, Senegal, Eritrea, Tunisia, Nigeria, Cuba, Argentina, Colombia, Filippine, Bagladesh, Cina, Guatemala e Italia (www.piccolaorchestratorpignattara.it, 20 luglio 2017).

La conduzione degli incontri musicali inizialmente fu affidata a Livio Minafra - pianista e compositore di matrice jazzistica, figlio di Pino, noto trombista e compositore - che successivamente lasciò l’eredità a Pino Pecorelli, oggi direttore della Piccola Orchestra di Torpignattara, già contrabbassista dell’OPV e con molti anni d’esperienza nell’insegnamento del basso elettrico a ragazzi adolescenti, che così ha indicato i criteri ispiratori che sono alla base del lavoro comune:

Il laboratorio di composizione e di improvvisazione si rivolge ai ragazzi con un minimo di conoscenza musicale; in questo modo ognuno ha l’opportunità di mettere in campo le proprie esperienze mettere insieme tutte le diversità per dare vita a qualcosa di nuovo di cui loro si sentissero parte⁸.

Durante le visite nel quartiere romano, è stato possibile assistere a una sessione di

⁷ Così si è espresso Domenico Coduto, intervistato da chi scrive, a Roma, il 20 aprile 2015.

⁸ Queste descrizioni sono parte di un’intervista rilasciata da Pino Pecorelli per “Libertà Civili. Rivista bimestrale di studi e documentazione sui temi dell’immigrazione”, n. 3 anno 2013, compresa in un saggio di Maria Grazia Adamo: la rivista è consultabile al sito www.libertaciviliimmigrazione.dlci.interno.gov.it (20 luglio 2017).

prove della Piccola Orchestra e parlare con gli animatori del gruppo, tra i quali, ancora, Pino Pecorelli che ha così descritto il processo di creazione artistica, soffermandosi sui gusti e sulle abitudini musicali dei giovanissimi musicisti:

Io cerco i brani, faccio l'arrangiamento e provo quantomeno a guidare i ragazzi. Propongo musiche e canzoni tradizionali, ma anche *pop*, più moderne o di vecchia data. I ragazzi non hanno i parametri di scelta di un professionista, ovvero suonano solo se la proposta è di loro gradimento dunque, se mi accorgo di non essere seguito, sono costretto a modificare l'arrangiamento o cambiare del tutto la proposta musicale.

In generale, i ragazzi cercano di imitare lo stile di vita *hip-hop* e vogliono cantare *rap*, un genere che personalmente amo molto, è stato quindi appassionante guidarli in questo percorso.

Normalmente ho notato che gli adolescenti per sentirsi inclusi nel tessuto sociale che li circonda, cercano di nascondere le proprie origini e rifiutano di parlare la lingua del paese dei loro genitori; inoltre è perfettamente normale che ad esempio, una ragazzina nata in Italia da genitori tunisini voglia cantare in inglese e che provi a partecipare ad un *reality show* come *Xfactor*.

Ciò che abbiamo provato a fare con la Piccola Orchestra è, ad esempio, prendere la canzone di una diva tunisina degli anni Cinquanta e orchestrarla con basi e ritmiche dello stile *hip-hop*. In questo modo i ragazzi stessi si rendono conto che la musica che più gli piace può essere cantata anche nella propria lingua. La cosa che più mi ha sorpreso è notare quanto, grazie all'esperienza dell'orchestra, i ragazzi si sono ri-avvicinati, o hanno conosciuto per la prima volta, la musica dei propri paesi d'origine: sono loro a volte che mi propongono brani che ascoltano a casa, nella propria lingua, brani tradizionali o anche più commerciali.

Mi piacerebbe poter fare un lavoro di scrittura musicale con i giovani componenti: nell'ultimo album ci siamo riusciti con un brano inedito *Under*, per il quale è stato prodotto anche il videoclip che vede i ragazzi protagonisti. Tuttavia portarli alla scrittura è difficile e in qualche modo prematuro, specialmente durante l'adolescenza, fase della vita in cui non è ancora chiaro il percorso da fare per diventare musicisti e/o rapper affermati⁹.

Si tratta, dunque, di un laboratorio musicale che include anche un prezioso e delicato percorso di crescita, consapevolezza e riscoperta del proprio *background* e della propria espressività. È Livio Minafra a indicarlo esplicitamente, in questi termini: "Operando sui loro gusti, abbiamo guidato le loro scelte affinché emergesse la ricchezza musicale di cui sono inconsapevolmente portatori"¹⁰.

Nell'orchestrazione proposta le parti melodiche prevalenti sono affidate a due flauti, tre sassofoni, una tromba e due chitarre elettriche; il sostegno ritmico è assicurato da una sezione molto densa (percussioni, basso, batteria, tabla e marimba), cui si associano tre chitarre e due tastiere per la conduzione ritmico-armonica. All'assetto strumentale dell'orchestra si affianca un coro di undici cantanti (www.piccolaorchestratorpignattara.it/orchestra, 20 luglio 2017).

⁹ Così si è espresso Pino Pecorelli intervistato da chi scrive, a Roma, il 20 aprile 2015.

¹⁰ Queste descrizioni sono parte di un'intervista rilasciata da Livio Minafra per la rivista Libertà Civili. Rivista bimestrale di studi e documentazione sui temi dell'immigrazione, n.3 anno 2013, compresa in un saggio di Maria Grazia Adamo: la rivista è consultabile al sito www.libertaciviliimmigrazione.dlci.interno.gov.it, 20 luglio 2017.

Al progetto musicale è stata anche affiancata un'iniziativa di più netto ed esteso carattere socio-assistenziale che, grazie agli incontri settimanali, ha permesso di operare un percorso di inclusione per i minori che vivono situazioni di fragilità. Daniele Cortese, psicologo impegnato nel quartiere, così ha rappresentato questa prospettiva:

La musica è un importante strumento di prevenzione per i ragazzi. Io mi occupo dell'inserimento dei ragazzi con situazioni delicate, e che attraverso l'orchestra hanno la possibilità di vivere un'esperienza importante anche dal punto di vista umano, un modo di stare insieme in maniera costruttiva, molto importante anche per chi ha un passato difficile alle spalle¹¹.

Inoltre, dallo scorso anno, gli operatori stanno sviluppando una rete per l'inserimento nel gruppo di minori richiedenti asilo approdati da poco nel territorio italiano.

In questi cinque anni la Piccola Orchestra ha pubblicato tre album che includono canzoni tradizionali di diverse regioni del mondo, brani classici celebri negli Stati Uniti degli anni Cinquanta e, nell'ultimo album, anche due brani inediti (www.piccolaorchestratorpignattara.it/musica/, 20 luglio 2017).

Il canale di internet è molto utilizzato dagli animatori dell'Orchestra per diffondere la propria musica: sul sito web della Piccola Orchestra è possibile ascoltare i brani in *streaming* tramite piattaforme di condivisione musicale come *suondcloud.com* e *deezer.com*, e guardare il *videoclip* del loro ultimo brano *Under*, che ha già avuto molte visualizzazioni su *youtube.com* (www.piccolaorchestratorpignattara.it, 20 luglio 2017).

Dalle pagine del sito web risulta evidente come la comunicazione della Piccola Orchestra sia attentamente curata e aggiornata da esperti operatori del settore. Proprio come accade nella gestione dei principali *ensemble* multietnici formati da musicisti adulti, il progetto di Torpignattara è molto ben organizzato e gestito da uno staff di professionisti.

L'orchestra, dunque, può rappresentare una grande opportunità per i giovanissimi componenti: a soli quindici anni hanno a che fare con contratti discografici, rilasciano interviste, partecipano a trasmissioni televisive, si esibiscono insieme con *pop-star* internazionali. La maggiore soddisfazione per i promotori dell'orchestra sta proprio nel sapere che molti dei piccoli musicisti hanno cominciato a vedere la

¹¹ Così si è espresso Daniele Cortese intervistato da chi scrive, a Roma, il 20 aprile 2015.

musica come una possibilità professionale per il loro futuro, e non solo come un impegno per il tempo libero, e anche il loro percorso scolastico è stato influenzato positivamente grazie a questa esperienza.

Nel 2017 la Piccola Orchestra di Torpignattara risulta vincitrice della seconda edizione del bando *MigrArti*, promosso dal Ministero dei Beni e delle attività culturali e del turismo (MiBACT), per favorire la conoscenza delle diverse culture e comunità di migranti che vivono in Italia. La serata inaugurale ha visto la realizzazione di un concerto, il 2 giugno 2017, in occasione della Festa della Repubblica Italiana, nella suggestiva cornice del Palazzo Segreto di Piazza Venezia: per rappresentare questa prestigiosa occasione si è scelto il titolo *Better Days, la musica dei nuovi italiani*, derivato direttamente da una qualificazione presente nel progetto ministeriale che intende valorizzare le proposte musicali di giovani immigrati di seconda generazione. Probabilmente, il programma istituzionale che ne è alla base (*MigrArti*, promosso dal MiBACT), e la stessa manifestazione collocata in un contesto cerimoniale assai prestigioso, avevano l'obiettivo di sostenere il nuovo disegno di legge sullo *ius soli* - ovvero il diritto ad acquisire la cittadinanza per tutte le persone che nascono sul territorio italiano -, e comunicare alla popolazione come grazie alla musica si possano favorire nuovi percorsi di convivenza e sfide alle nuove cittadinanze. Ancora una volta, Pino Pecorelli ha saputo descrivere in maniera efficace queste istanze e aspirazioni:

Questi ragazzi non hanno bisogno di essere educati all'interculturalità intesa come scambio di valori e di modi di vita, loro sono il prodotto dell'interculturalità e come tali si percepiscono come cittadini romani a tutti gli effetti. Questa è la dimostrazione del fatto che noi adulti ci interroghiamo su tematiche ormai superate¹².

Di fatto, il problema delle nuove cittadinanze rispecchia una realtà numericamente importante che, secondo le stime della Fondazione "Leone Moressa", riguarda circa seicentomila immigrati di seconda generazione nati in Italia dal 1998 ad oggi, e quindi appena maggiorenni (www.internazionale.it/notizie/annalisa-camilli/2017/06/21/ius-soli-cittadinanza-italia, 20 luglio 2017). I ragazzi che parlano la lingua italiana, e che hanno frequentato la scuola dell'obbligo, sono nostri concittadini a tutti gli effetti ma sono ancora condannati a crescere come stranieri

¹² Così si è espresso Pino Pecorelli intervistato da chi scrive, a Roma il 20 aprile 2015.

nell'unico paese che conoscono veramente, e severamente discriminati dalla legge italiana.

D'altra parte non possiamo che augurarci che le pratiche musicali della Piccola Orchestra e di altre formazioni del genere possano contribuire, attraverso il "fare musica insieme" e i possibili esiti simbolici e comunicazionali, a sensibilizzare l'opinione pubblica su tematiche tanto importanti quanto urgenti come le nuove sfide di cittadinanza, un passo importante verso l'integrazione dei cittadini stranieri.

3.3.2. L'Orchestra Multietnica Mediterranea (OMM) di Napoli

Come la maggior parte delle grandi metropoli che affacciano sul Mar Mediterraneo, la città di Napoli, terza in Italia per estensione e per numero di abitanti, ha una lunga esperienza di immigrazione, di intrecci, di transiti e movimenti che hanno sempre arricchito il tessuto urbano e sociale della città, (con i suoi stili di vita e di "fare musica" che la rendono una città unica.)

I primi immigrati extraeuropei, provenienti principalmente dall'Eritrea e dal Marocco, si stanziarono a Napoli già nei primi anni Sessanta del Novecento, ma, come per il resto del territorio italiano, il processo di immigrazione di massa caratterizzato da gruppi di persone eterogenei è iniziato durante gli anni Ottanta (Dines 2002; Schmoll 2006). In base alle statistiche, le comunità più stabili e numerose dell'area partenopea provengono da Sri Lanka, Filippine, Capo Verde e Somalia: la maggior parte degli appartenenti a questi gruppi sono impiegati nel settore domestico; un altro gruppo sostanzioso, proveniente dai Paesi dell'Africa del Nord e dell'Ovest, dal Pakistan e dalla Cina, è impiegato in attività commerciali inclusi, i commerci informali come la vendita ambulante (Dines 2002).

I quartieri ad alta concentrazione multietnica o di singoli gruppi, caratterizzati come luoghi di residenza e attività ma anche come spazi destinati all'incontro, sono le aree

cittadine prossime alla stazione ferroviaria, al porto o al centro storico - oltre alle periferie degradate in cui è più facile trovare alloggi di fortuna (Schmoll 2006).

Il costo della vita generalmente basso, soprattutto per il settore abitativo, fanno di Napoli un vero e proprio “porto di arrivo”, soprattutto per gli immigranti che intendono proseguire per l’Italia settentrionale e il Nord Europa. Vi è una tendenza condivisa, sia a livello locale che nazionale, a considerare la capitale campana come una città aperta, accogliente e tollerante verso gli stranieri in generale. Come scrive il sociologo Nick Dines, questa immagine può essere considerata parzialmente vera:

The Neapolitan axiom *l’arte di arrangiarsi* – the art of getting by in the face of adversity – is often attributed to the practical experiences of the city’s new residents as the evidence of their assimilation into a distinct urban way of life. [...] Moreover, in terms of social services and support for immigrants, Naples does not possess the extensive voluntary and local government networks of some northern Italian cities (Dines 2002: 15).

La carenza di strutture e piani sociali ha favorito la mobilitazione di organizzazioni non governative e di gruppi politici extraparlamentari, impegnati a garantire i diritti primari agli immigrati e supportare il delicato processo di integrazione offrendo loro un’adeguata assistenza socio-educativa¹³.

Con questi principi viene fondata l’associazione sociale *Garibaldi 101*, costituita esclusivamente da cittadini volontari, che gestiscono da diversi anni uno sportello di consulenza e supporto per migranti e soggetti svantaggiati (www.differentiamauguali.wixsite.com/garibaldi101, 24 luglio 2017).

Il nome dell’associazione si riferisce alla principale area d’intervento, ovvero Piazza Garibaldi, la maggior piazza di Napoli per estensione, collocata davanti alla stazione centrale e dunque conosciuta comunemente dagli abitanti come *la ferrovia*. Durante gli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso, questo quartiere viene identificato dalla cittadinanza come l’area nella quale si concentra maggiormente la presenza delle comunità di immigrati in città, una zona polivalente, destinata all’incontro e soprattutto alle attività commerciali – incluse quelle illegali delle merci di contrabbando - con negozi, supermercati e call center gestiti dalla comunità asiatica, e mercati “etnici” urbani gestiti principalmente dalle comunità africane (Schmoll 2006).

¹³ Così si è espresso Ezio Felaco, organizzatore dell’Orchestra Multietnica Mediterranea, intervistato da chi scrive, a Napoli, il 7 gennaio 2015.

Durante gli anni Novanta la zona raggiunge il massimo livello di degrado urbano e questo ha reso urgente una rivalutazione e un rinnovo della zona, principalmente durante l'amministrazione di Antonio Bassolino in carica dal 1993 al 2000. Durante questi anni la riqualificazione del quartiere è stata strettamente correlata al crescere dell'immigrazione, insieme con l'emergere di una nuova vocazione turistico-culturale della città (Dines 2000). La piazza e l'area circostante risultano ancora oggi in fase di ristrutturazione e rinnovamento e, nonostante l'area risulti nettamente migliorata rispetto a due decenni fa, le diverse amministrazioni succedutesi nel tempo hanno continuato a operare per distendere e contenere i fenomeni di marginalità sociale ancora presenti¹⁴.

L'associazione *Garibaldi 101* inizia a operare durante gli anni 2011-2013 in conseguenza della cosiddetta "Emergenza Nord Africa", vale a dire il progetto di assistenza messo a punto dal Ministero dell'Interno nei primi mesi del 2011: insieme all'Anci, alla Protezione Civile e alle Prefetture di tutte le regioni italiane ha dato ospitalità, a partire da maggio 2011 fino a dicembre 2012, a circa 50.000 migranti profughi di guerra provenienti dalla Libia (www.huffingtonpost.it/rosamaria-vitale/emergenza-nord-africa, 24 luglio 2017). Un numero consistente di richiedenti asilo fu sistemato negli alberghi dismessi situati nell'area di Piazza Garibaldi e in questo contesto l'associazione di promozione sociale *Garibaldi 101* ha svolto una faticosa quanto necessaria attività di supporto alle vittime di abusi, di tutela legale, di mediazione linguistica e culturale, e di organizzazione di corsi di lingua italiana.

Tra le attività formative di maggior interesse realizzate nel 2012 - anno centrale dell'impegno governativo - troviamo il laboratorio musicale OMM - Orchestra Multietnica Mediterranea, descritto come "un grande esperimento musicale in itinere principalmente attuato attraverso la mediazione con i migranti presenti sul territorio che attraverso provini e percorsi di studio sono entrati a far parte dell'orchestra" (www.differentiuguagli.wixsite.com/garibaldi101, 24 luglio 2017).

Il workshop musicale inizialmente si teneva proprio all'interno delle strutture alberghiere che ospitavano i richiedenti asilo, in condizioni di assoluta precarietà. Romilda Bocchetti, organizzatrice e voce principale del gruppo si è espressa così, a

¹⁴ Sulla stigmatizzazione e rivalutazione del quartiere della stazione, cfr. Dines 2000, 2002; Amato 1997.

proposito della nascita e le finalità dell'orchestra:

L'OMM è nata da un laboratorio musicale organizzato principalmente con lo scopo di tenere occupati i profughi di guerra e distrarli dalla situazione d'emergenza e dalla condizione drammatica in cui vivevano. Le attività musicali erano rivolte a tutti i musicisti migranti presenti sul territorio - per offrire loro la possibilità di coltivare la propria passione e le proprie capacità - e ai rifugiati e richiedenti asilo presenti nelle strutture temporanee. In questo senso l'OMM si pone fin dall'inizio come base di ricerca, di lavoro e di riscatto sociale per i soggetti più deboli; io e Giovanni, il direttore artistico, definiamo l'orchestra un progetto ibrido: sia la parte artistico-musicale che quella sociale sono molto accentuate. Fin dall'inizio volevamo dare una mano reale agli immigrati e promuovere le tematiche riguardanti l'integrazione¹⁵.

Dopo il debutto, avvenuto il 21 giugno 2012 nella splendida cornice di Piazza del Gesù Nuovo, l'OMM ha promosso una intensa attività didattico-musicale e sociale muovendosi in tre direzioni principali:

partecipare a numerose manifestazioni per i diritti umani (come ad esempio il *Forum delle Culture* di Napoli);

integrare nell'orchestra i soggetti più deboli ed emarginati;

perseguire una campagna di sensibilizzazione verso pratiche e politiche di "antirazzismo" (www.orchestramultiethnicamediterranea.it 24 luglio 2017).

Romilda Bocchetti ha dunque aggiunto:

Siamo nati sulla scia delle altre orchestre multiethniche italiane e ci sentiamo parte del fenomeno, abbiamo sentito l'esigenza di proporre la città di Napoli come crocevia di incontri e di culture diverse che possono esprimersi attraverso l'attività del suonare insieme. Un'attività formativa e ludica allo stesso tempo, nonché stimolante dal punto di vista dell'interazione e della reciprocità tra gli esecutori. Ci differenziamo dalle altre orchestre multiethniche per la nostra proposta principalmente indirizzata in ambito sociale. Attraverso i nostri concerti vogliamo sensibilizzare le persone riguardo i problemi dell'integrazione e avvicinarli alle culture delle persone immigrate, che forse non hanno mai conosciuto. Penso che anche semplicemente cantando le canzoni del mondo, mostrando e suonando gli strumenti appartenenti a paesi e tradizioni diverse, è possibile promuovere una coscienza antirazzista in maniera semplice, delicata e soprattutto non aggressiva¹⁶.

Gli animatori del progetto sostengono che il motivo ispiratore è rilevabile nell'ideologia *Ubuntu* promossa da Nelson Mandela, che si fonda sulla lealtà e sulle relazioni reciproche tra le persone¹⁷.

Le attività dell'OMM sono svolte in maniera congiunta con diverse associazioni di promozione sociale: è necessario il lavoro dei mediatori interculturali che seguono

¹⁵ Così si è espressa Romilda Bocchetti intervistata da chi scrive, a Napoli, il 15 aprile 2016.

¹⁶ Così si è espressa Romilda Bocchetti, intervistata da chi scrive, a Napoli, il 15 aprile 2016.

¹⁷ Sono le parole di Giovanni Guarrera, intervistato da chi scrive, a Napoli, il 15 aprile 2016.

l'orchestra per attenuare alcuni possibili conflitti di natura relazionale che possono emergere tra i musicisti. Bocchetti ha dichiarato riguardo a questo argomento: "Alcuni ragazzi africani, ad esempio, hanno avuto problemi a riconoscermi un ruolo di leader sul palco in quanto sono una donna e sono sposata"¹⁸. Questo episodio mette in luce una delle tante divergenze culturali che possono presentarsi in un ambiente multiculturale e multi-etnico circoscritto, nei quali un'interazione basata sul rispetto reciproco tra i vari soggetti può risultare difficile e faticosa. In alcuni casi, i direttori dell'OMM hanno dovuto rinunciare alla partecipazione di alcuni musicisti stranieri che, pur essendo bravi esecutori, non riuscivano a integrarsi e a comunicare in maniera pacifica con il gruppo.

L'intensa attività sociale dell'OMM viene realizzata oggi con un ambizioso progetto che prevede il coinvolgimento di alcuni richiedenti asilo e rifugiati ospiti nelle strutture SPRAR di varie città. Durante l'ultimo concerto, ad esempio, avvenuto al Teatro alle Vigne di Lodi lo scorso aprile 2017, sono saliti sul palco insieme all'OMM, in via del tutto eccezionale e occasionale, alcuni richiedenti asilo ospiti nei centri di accoglienza della Caritas lodigiana (www.ilcittadino.it/p/notizie/cultura_e_spettacoli/2017/04/20/ABDTr0oMentra_folklore_scena_etiche.html, 24 luglio 2017).

Il gruppo si definisce una *formazione nomade* con tredici membri stabili, inclusi i direttori Giovanni Guarrera e Romilda Bocchetti, in relazione al fatto che durante gli ultimi cinque anni circa una trentina di musicisti hanno suonato con loro e hanno lasciato il gruppo per motivi diversi, alcuni legati al lavoro, altri alla burocrazia e ai permessi per rimanere in Italia.

L'orchestra mantiene tutt'oggi il carattere di laboratorio aperto e accogliente, con l'obiettivo di integrare, anche per un breve periodo, i partecipanti ai laboratori didattico-musicali promossi dall'OMM. Così si è espresso Giovanni Guarrera, mettendo a nudo una delle principali difficoltà organizzative dell'orchestra:

Le prove del gruppo avvengono regolarmente, è previsto un incontro ogni due settimane e, ovviamente, qualche prova in più in precedenza di un concerto. Il problema principale

¹⁸ Così si è espressa Romilda Bocchetti in un'intervista realizzata per la radio svizzera Rete Due. L'intero intervento si può ascoltare sulla pagina web: www.orchestramultiethnicamediterranea.it/#band, 24 luglio 2017.

dell'organizzazione è che la maggior parte degli elementi ha una vita molto precaria, in alcuni casi i musicisti sono costretti a rinunciare alle prove oppure a una esibizione per motivi lavorativi. Alcuni esecutori lavorano con la musica e hanno altri progetti, ma la maggior parte di loro fa lavori di manovalanza con contratti "a chiamata". Fanno i musicisti nel tempo che rimane e questo fattore non permette una crescita artistica costante del gruppo. D'altra parte, noi garantiamo un rimborso spese per le prove e i concerti, ma non è sufficiente per vivere o mantenere una famiglia¹⁹.

Il problema che emerge dall'intervento di Guarrera riguarda la competenza dei musicisti "migranti" e i modi della loro "professionalità" nei contesti di provenienza, ed è una questione con la quale si confrontano molte orchestre multietniche italiane. A questo proposito, recensendo l'ormai remoto convegno fiorentino già citato (*Informazione e qualità nei concerti/spettacoli di musica tradizionale europea ed extraeuropea*), già allora Maurizio Agamennone aveva potuto rilevare:

Nelle altre culture la professionalità dei musicisti ha un sapore diverso rispetto a quanto accade nella pratica musicale eurocolta (per noi professionale è il musicista che trae il suo reddito dalla sua attività musicale; gli altri sono dilettanti non-professionisti); pur esercitando in molti casi mestieri diversi, musicisti e cantanti tradizionali svolgono un ruolo professionistico all'interno della loro cultura: alimentano e controllano con la musica le cerimonie sociali e religiose, inventano e improvvisano all'interno di una grammatica formale, ogni volta che replicano il repertorio (Agamennone 1981: 15).

Tra i casi più rappresentativi dell'orchestra partenopea, emerge il musicista Costelu Lautaro, fisarmonicista originario della Romania, la cui attività principale è suonare nelle stazioni della metropolitana di Napoli, sugli autobus cittadini, nei sottopassaggi pedonali, etc. La consapevolezza di questo ruolo e delle proprie capacità d'invenzione e di rappresentazione della propria cultura, fanno sì che i musicisti come Costelu Lautaro possano esibirsi davanti a platee eterogenee e in condizioni molto diverse rispetto alle occasioni performative del paese d'origine, senza incorrere in condizioni di inibizione o spaesamento. Tuttavia, la competenza degli esecutori non risulta essere un criterio discriminante nella scelta dei partecipanti all'OMM; il direttore artistico Giovanni Guarrera considera questo aspetto positivo per quanto riguarda i rapporti umani: "Tra i musicisti risulta esserci uno scambio più paritario, hanno suonato con noi sia professionisti che non professionisti, e non c'è mai stata alcuna volontà da parte dei più bravi di prevalere sugli altri"²⁰.

Diversamente si può dire per altri componenti dell'*ensemble* napoletano, come il

¹⁹ Sono le parole di Giovanni Guarrera, intervistato da chi scrive, a Napoli il 15 aprile 2016.

²⁰ Così si è espresso Giovanni Guarrera, intervistato da chi scrive, a Napoli, il 15 aprile 2016.

nigeriano Nyong Inyand cantante e percussionista che, costretto a fare lavori di manovalanza per mantenersi, può dedicare poco tempo al “fare musica” e all’orchestra: come si intende, questa condizione potrebbe determinare conseguenze non favorevoli sul risultato della *performance*, sia a livello personale che di tutto il gruppo.

L’organico dell’orchestra comprende combinazioni diverse:

quartetto d’archi (costituito da musicisti originari della Bulgaria e dell’Albania);

strumenti a corde (*kora*, mandolino, mandola)

strumenti elettrici (chitarra e basso)

batteria e percussioni.

Il repertorio è costruito sull’affiancamento di materiali e stili diversi; il direttore artistico, che ha una formazione da chitarrista classico, descrive così alcune scelte di selezione ed elaborazione dei materiali originari:

Nel brano *Otù*, ad esempio, abbiamo contrapposto la musica colta a un canto tradizionale dell’Africa occidentale. Generalmente prendiamo un brano di tradizione popolare – appartenente ai paesi di provenienza dei musicisti o, in altri casi, alla tradizione ebraica sefardita – che viene arricchito intrecciandolo con la musica classica colta. Alcuni brani da noi proposti risalgono al Seicento Napoletano²¹.

Il primo album dell’OMM, intitolato *Il Mediterraneo unisce i continenti che separa*, include dunque rivisitazioni di canti tradizionali, come la reinterpretazione in chiave Klezmer della lamentazione siciliana *Malarazza*, oppure *Kofi*, un canto tradizionale del Ghana.

Pure di notevole interesse sono alcuni brani originali, composti durante gli incontri con i richiedenti asilo dell’Africa Sub-Sahariana, e caratterizzati da tipici cori antifonali africani, che narrano il viaggio sui barconi per arrivare in Europa (<http://www.napolicittasolidale.it/portal/vivi-sociale/archivio/musica/4463-il-mediterraneo-unisce-i-continenti-che-separa.html>, 25 luglio 2017).

Una questione importante emersa durante il dialogo con i direttori dell’OMM riguarda la carenza di risorse finanziarie, una condizione comune a molte orchestre che operano in Italia.

²¹ Così si è espresso Giovanni Guarrera, intervistato da chi scrive, a Napoli, il 15 aprile 2016.

Le orchestre multietniche sono solitamente caratterizzate da un numero consistente di musicisti – si è rilevata una media di dodici esecutori per orchestra – ed è dunque molto difficile mantenere compatto un gruppo di queste dimensioni. Particolari difficoltà emergono nella reperibilità degli spazi e nella copertura dei costi di organizzazione, soprattutto nei concerti che si eseguono fuori dall'area urbana di provenienza.

Per reperire fondi, e incrementare l'intervento sociale nel territorio di afferenza, molte orchestre organizzano laboratori didattico-musicali in ambito scolastico, spesso finanziati da enti pubblici: è il caso dell'OMA di Arezzo, come s'è visto precedentemente, ma anche di molte altre esperienze. Per ovviare alla carenza di adeguate risorse economiche, alcune orchestre sono state indotte a ridurre il proprio organico, modificando conseguentemente la proposta musicale: è il caso, ad esempio, dell'*OrcheXtra Terrestre* di Trento, di cui si dirà meglio in seguito, che da alcuni anni è divenuta un quintetto.

Giovanni Guarrera sottolinea inoltre che le attività dell'OMM sono fondate su un organico totalmente auto-organizzato e auto-prodotto; è questa condizione, a suo dire, che rende faticoso il lavoro dell'orchestra, e fluttuante la qualità dell'offerta di spettacolo proposta:

L'OMM avrebbe bisogno di sovvenzioni statali per sopravvivere, è lo stesso problema che attraversano tutte le forme d'arte. Una delle nostre difficoltà è far crescere il livello artistico dell'orchestra e mantenerlo costante nel tempo, il nostro lavoro va avanti ad alti e bassi. Nel nostro caso cerchiamo di trarre dalle problematiche la forza per portare avanti l'orchestra, quando saliamo sul palco l'energia e la voglia di suonare è molta, questa è la cosa più importante. In questo senso prendiamo spunto dalla tradizione napoletana – con le sue macchiette, maschere e le storie di cui sono intrisi i *bassi* e i vicoli dei quartieri spagnoli- una realtà unica nella quale l'allegria è dettata dalla tragicità delle esperienze.”²²

Nonostante queste difficoltà, non risolvibili nell'immediato, l'offerta dell'OMM risulta essere molto estesa, e l'*ensemble* continua ad agire in maniera importante nel coinvolgimento dei migranti stanziati nella metropoli partenopea.

Tra le proposte più interessanti spicca l'allestimento teatrale e musicale della fiaba di *Cenerentola*, andata in scena il 16 e il 18 luglio 2015 alla Basilica di San Giovanni

²² Così si è espresso Giovanni Guarrera in un'intervista realizzata per la radio svizzera Rete Due. L'intero intervento si può ascoltare in rete (www.orchestramultietnicamediterranea.it/#band, 24 luglio 2017).

Maggiore Pignatelli. Prendendo spunto dalla versione napoletana di Basile del 1634 e dalla famosa opera di Roberto De Simone del 1976, i musicisti dell'OMM hanno usato la storia della *Gatta Cenerentola* come pretesto per raccontare l'incontro con i rifugiati dell'emergenza nordafricana, e altre storie di viaggi e di riscatto sociale legate all'immigrazione (www.natiki.orchestramultiethnicamediterranea.it, 25 luglio 2017).

Infine, dal 2014 gli animatori dell'OMM hanno messo in piedi due progetti correlati, rivolti ad adolescenti italiani e stranieri di seconda generazione: la formazione di un coro multietnico e la formazione di un'orchestra giovanile: un'ulteriore proposta per il territorio di appartenenza, che denota l'impegno sociale dell'orchestra a promuovere esperienze di integrazione attraverso la pratica musicale e di ricerca sui repertori tradizionali (www.orchestramultiethnicamediterranea.it, 25 luglio 2017).

3.3.3. L' Orchestra di Via Padova (OVP) di Milano

Il quartiere milanese di Via Padova ha subito profondi mutamenti nella composizione della popolazione residente, connotandosi come una delle aree maggiormente multietiche della città, una delle principali aree di approdo e insediamento per i nuovi migranti in arrivo a Milano, dalla fine degli anni Novanta. Contestualmente, i migranti hanno contribuito a una significativa ridefinizione del tessuto socio-economico del quartiere, che oggi si caratterizza proprio per la sua diversità etnica e culturale (Verga 2015). Questo processo di trasformazione e la nuova composizione socio-demografica del quartiere sono state lette e interpretate dalla popolazione e dai media, quasi esclusivamente in termini di sicurezza e degrado urbano. La creazione dell'Orchestra di Via Padova si inserisce in questo contesto con il proposito di contrastare la stigmatizzazione negativa del quartiere, mostrandone pubblicamente la ricchezza di risorse socio-culturali, e di contribuire a favorire la diffusione di una reputazione positiva intorno all'area e i suoi abitanti, nell'immaginario collettivo.

L'Orchestra di Via Padova di Milano rappresenta una delle realtà più vivaci e longeve nel panorama delle orchestre multietniche italiane. La formazione nasce nel 2006 dall'incontro di diciotto musicisti professionali caratterizzati da differenti background culturali e musicali (www.orchestradiaviapadova.com, 26 luglio 2017), e si configura fin dall'inizio come un grande laboratorio sociale permanente, riuscendo a coinvolgere, ad esempio, molte delle comunità straniere che vivono nell'area di Milano.

La formazione è diretta dal chitarrista e compositore Massimo Latronico, che così racconta le vicissitudini iniziali che hanno condotto alla formazione dell'OVP:

Determinante è stato il legame con l'ARCI di Milano, il quale ha favorito l'avvicinamento alle comunità immigrate e ha fornito inoltre uno spazio adeguato per le prove. Trovare i componenti stabili è stato complicato ma, dopo alcuni anni e molte fatiche, possiamo dire con grande soddisfazione che oggi l'Orchestra di Via Padova è diventata un'associazione culturale bandistica indipendente²³.

L'Orchestra è composta da una densa sezione ritmica, costituita da Abdoulay Ablo Traore, proveniente dal Burkina Faso, Yamil Castillo Otero e Alfredo Munoz Rivas, entrambi originari di Cuba (percussioni), Marco Roverato (basso elettrico) e Andrea Migliarini (batteria); la sezione dei fiati comprende Domenico Mamone e Paolo Lopolito (sassofoni), Raffaele Kolher (tromba e filicorno), Luciano Macchia (trombone); si aggiunge un quartetto d'archi formato da Kristina Mirkovic, serba, e Marta Pistocchi (violino primo e secondo), Andon Manushi, albanese (viola) e Walter Parisi (violoncello). Come s'è già visto, in molte di queste formazioni è presente anche un gruppo vocale, spesso caratterizzato da ampia partecipazione di cantanti stranieri; così è anche per l'OVP: Tatiana Zazuliak, ucraina, Aziz Riahi, marocchino (anche *oud*), Juan Carlos Vega, peruviano (anche chitarra), e Francesca Sabatino. Massimo Latronico, oltre a dirigere il gruppo, suona la chitarra elettrica, acustica e il bouzouki.

La rilevazione etnografica condotta nell'area milanese, alla fine di aprile 2015, ha consentito di intervistare Latronico e alcuni migranti impegnati nell'OVP: si è potuto così constatare come molti dei partecipanti fossero già attivi come musicisti anche nel proprio paese d'origine; tuttavia, soltanto alcuni hanno avuto la possibilità di continuare a esercitare la "professione" nel capoluogo lombardo. A tal proposito sono

²³ Così si è espresso Massimo Latronico, intervistato da chi scrive, a Milano il 29 aprile 2015.

emersi due esiti sociali opposti, in area lombarda, concernenti Aziz Riahi e Abdoullay Ablo Traorè, che hanno avuto una formazione musicale in Marocco e in Burkina Faso. Nel corso del dialogo etnografico Aziz Riahi ha messo in luce le difficoltà che deve affrontare quotidianamente, per lavorare come magazziniere nella periferia della città e, in aggiunta, per trovare il tempo da dedicare all'attività di musicista nell'orchestra; racconta con rammarico che, mentre le prime produzioni dell'OVP sono marcate da molti suoi contributi - in cui prende ispirazione dalla tradizione arabo-andalusa nella quale si è formato -, l'ultimo disco pubblicato dall'orchestra vede la sua partecipazione solo come esecutore e non come compositore, per disagi legati alla mancanza di tempo e agli obblighi di lavoro²⁴.

Al contrario, Abdoullay Ablo Traorè, cresciuto in una famiglia di *griot* del Burkina Faso e arrivato a Milano nel 2002, è riuscito a formare un'associazione culturale insieme con altri artisti provenienti dall'Africa Sub-Sahariana: tramite l'ARCI e altri soggetti dell'associazionismo, può così promuovere eventi dedicati all'arte africana, oltre a corsi di percussioni e danze tradizionali sul territorio lombardo, rimanendo sostanzialmente coerente e fedele con la sua formazione originaria²⁵. In quest'ultimo caso, certamente più fortunato del primo, si può notare come un musicista, in un nuovo contesto di migrazione, possa continuare a esercitare la propria professione originaria, adattandosi favorevolmente alle opportunità e attese del territorio di accoglienza.

Nelle molte storie ascoltate tra i musicisti delle orchestre multietniche sono assai più diffusi i casi simili all'esperienza di Aziz Riahi, nei quali la musica diventa un'attività del tempo libero. Perciò, in senso generale, quando la formazione degli organici vocali e strumentali che compongono le orchestre multietniche è subordinata a fattori esterni così stringenti, risulta assai più difficile mantenere compatto il gruppo, e assicurare una produzione costante e di qualità elevata.

Tuttavia, l'attività musicale dell'orchestra milanese risulta essere piuttosto proficua, con tre album di composizioni originali, tra i quali spicca sicuramente l'ultimo lavoro, *Acqua*, un *concept album* ispirato ai temi più significativi dell'Expo2015, evento di risonanza mondiale che avuto luogo proprio nel capoluogo lombardo.

²⁴ Sono le parole di Aziz Riahi, intervistato da chi scrive, a Milano, il 29 aprile 2015.

²⁵ Sono le parole di Abdoullay Ablo Traore, intervistato da chi scrive, a Milano, il 29 aprile 2015.

Acqua si incentra sul problema della nutrizione del pianeta, trattato in undici brani inediti, scritti e composti da autori diversi, ognuno dei quali ha attinto alla propria cultura d'origine, alla propria specifica formazione musicale e, ovviamente, al proprio gusto.

In palcoscenico, la proposta musicale dell'orchestra - osservata nel corso della rilevazione milanese - spazia dal *funky* al *blues*, dalle ballate dell'est Europa, alle musiche da ballo di matrice caraibica, fino alla musica cantautorale italiana: il tutto sotto la comune cifra stilistica del *jazz*, matrice primaria di quasi tutti gli orchestrali.

Durante il concerto che si è potuto seguire sono stati molto apprezzati i brani che raccontano di viaggi e affetti lontani, il canto tradizionale del *muezzin* di Aziz Riahi, le melodie latino-americane giocate su una sorta di mitologia personale di Juan Carlos Vega, Alfredo Munoz e Yamil Castillo Otero, e l'assolo di Abdullay Traorè, che si esibisce con il *balafon* e intona vocalizzi in pieno stile *griot* dell'Africa Sub Sahariana.

Non mancano, infine, anche in questa esperienza, le collaborazioni con artisti di fama nazionale e internazionale che arricchiscono le esibizioni dell'Orchestra di Via Padova e porgono, insieme con i componenti stabili dell'*ensemble*, il proprio contributo per la riflessione su tematiche attuali e urgenti, rendendo, nel contempo, viva e attiva la ricerca etno-musicale dell'Orchestra.

3.3.4. Orchestre Multiethniche attive nella Penisola italiana

Di seguito si propone ancora una panoramica sulle orchestre multiethniche, analizzando altre esperienze presenti nel resto della Penisola, da Nord a Sud.

Milano: l'Orchestra dei Popoli "Vittorio Baldoni"

Nel contesto metropolitano della grande città di Milano è attiva, e con un discreto successo, l'Orchestra dei Popoli "Vittorio Baldoni", di formazione più recente rispetto alle orchestre già trattate, e che hanno iniziato il proprio percorso artistico durante i primi anni del terzo millennio: il debutto di questo *ensemble* è infatti avvenuto nel 2013. Si tratta di una iniziativa ispirata alla personalità di Vittorio Baldoni, ingegnere e inventore illuminato con una forte propensione al sociale e da sempre appassionato dell'arte e della musica: dunque, una attività nata in una prospettiva di mecenatismo filantropico, rapidamente collegatasi al Conservatorio di musica "Giuseppe Verdi" di Milano, che nel 2012 ha attivato un progetto didattico-musicale focalizzato a integrare nell'istituto alcuni musicisti *rom*. Visti gli esiti decisamente positivi di questo primo incontro tra studenti dell'istituto e musicisti *rom*, la Fondazione "Casa dello Spirito e delle Arti"-*Onlus* ha deciso di investire nell'ampliamento di questa esperienza e di coinvolgere bambini, ragazzi e adulti di diverse origini - alcuni dei quali vivono in situazioni di grave disagio economico e sociale -, facendoli suonare insieme con i musicisti dei Conservatori di musica lombardi e di alcuni istituti scolastici a indirizzo musicale (www.orchestradeipopoli.it, 28 luglio 2017).

Questa esperienza sta rivelando come possa essere assai favorevole l'incontro/confronto tra giovani e talentuosi musicisti che non hanno una formazione accademica, da una parte, e allievi o diplomati degli istituti musicali della Lombardia, dall'altra. La proposta musicale è costituita prevalentemente da brani originali, composti e orchestrati dai musicisti stessi.

Attualmente l'organico, sempre aperto a nuovi inserimenti, è formato da circa ventisei strumentisti che si esibiscono al completo o in *ensemble* più piccoli; durante l'anno partecipano a svariate attività formative, come *masterclass* e laboratori, per

favorire la crescita umana e culturale dei componenti; inoltre, i musicisti che risultano più capaci sono sostenuti da borse di studio accademiche (www.orchestradeipopoli.it, 28 luglio 2017). Recentemente, la formazione milanese ha partecipato alla Festa della Musica di Roma, il 21 giugno 2017, negli spazi dell'Ospedale Pediatrico "Bambino Gesù". In questa occasione, sullo stesso palco, sono salite la Piccola Orchestra di Tor Pignattara e l'Orchestra dei Popoli "Vittorio Baldoni", con la partecipazione straordinaria di Pap Yeri Samb e Kaw Sissoko, due tra i più affermati componenti della celebre Orchestra di Piazza Vittorio: un evento che testimonia ancora una volta la forte disponibilità all'impegno sociale - a sostegno delle condizioni ed esperienze più deboli e disagiate - che le orchestre multietniche tendono a mettere in campo, e che si associa stabilmente all'interesse per la rappresentazione di specifiche peculiarità culturali, in una prospettiva di ricerca e sperimentazione musicale.

Torino: l'Orchestra di Porta Palazzo

Nell'ultimo quindicennio, la città di Torino ha registrato un tasso di crescita molto alto nel numero delle presenze straniere – attualmente, circa il 15,6% dell'intera popolazione residente in città – (www.torinofree.it/201311212311/cronaca/torino-multietnica-il-156-della-popolazione-e-straniera.html, 30 luglio 2017). Il punto d'incontro delle comunità straniere risulta essere l'area di Porta Palazzo, il quartiere popolare per eccellenza. L'attività principale attorno a cui ruota tutta la zona è il celebre mercato storico costruito più di un secolo fa, oggi il mercato all'aperto più grande d'Europa, espressione commerciale del patrimonio della città e luogo in cui convivono il maggior numero di pratiche sociali e culturali diverse. Vi si parlano lingue e dialetti di tutte le regioni d'Italia e di gran parte del mondo – principalmente Sud America, Europa dell'Est e Nord Africa, da cui provengono le comunità straniere più numerose tra quelle stanziate a Torino – (www.saporie.com/it-it/il-mercato-di-porta-palazzo-lombelico-multietnico-di-torino.aspx, 30 luglio 2017).

Non è un caso dunque che anche in questo quartiere - la cui conoscenza, all'esterno, è associata principalmente alla nutrita presenza straniera, sia in maniera positiva che negativa - dovesse formarsi una variopinta orchestra multietnica: l'*Orchestra di*

Porta Palazzo. La band nasce nel 2004 nell'ambito del Progetto Periferie promosso dal Comune di Torino e da un intervento di Teatro Comunità diretto a una riqualificazione della zona di Porta Palazzo. Anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un *ensemble* musicale promosso dalle istituzioni cittadine, un progetto artistico che va a integrare i processi di rinnovamento del quartiere già in atto.

L'Orchestra di Porta Palazzo si costituisce come formazione musicale professionale con tredici musicisti provenienti da dieci paesi diversi, i quali rimangono stabili fino al 2009, anno in cui viene pubblicato il loro primo disco omonimo, pubblicato con l'etichetta Folkclub Ethnosuoni (www.orchestradiportapalazzo.it, 28 luglio 2017). Si rileva, quindi, che l'orchestra ha avuto una battuta d'arresto per due anni consecutivi, per difficoltà tecnico- organizzative e finanziarie. Da quest'anno (2017), un nucleo dei vecchi "orchestrali" ha deciso di rimettere in piedi il progetto con una formazione rinnovata.

Genova: la Banda di Piazza Caricamento

Nella città di Genova agisce da ormai dieci anni la *Banda di Piazza Caricamento*. Si tratta di una orchestra multietnica composta da giovani stranieri – i componenti hanno infatti meno di trenta anni – residenti a Genova. L'orchestra è diretta da Davide Ferrari, presidente dell'associazione culturale *Echo Art* che dal 1984 ha realizzato numerosi progetti incentrati sulle tradizioni musicali locali. Tra questi segnaliamo i principali: il *Festival Musicale del Mediterraneo*, dal 1992 a Genova, e la realizzazione della sezione Museo delle Musiche dei Popoli, presso il Castello d'Albertis Museo delle Culture del Mondo (www.echoart.org, 28 luglio 2017).

Oltre alle prove e alle esibizioni in palcoscenico, gli strumentisti che compongono l'*ensemble* genovese sono frequentemente invitati a prendere parte a incontri, workshop e seminari tematici con musicisti e maestri di diverse culture e provenienti da numerose regioni del mondo, per accrescere le conoscenze e competenze individuali, come ha rivelato Davide Ferrari: "Le giornate dedicate alla formazione servono per tenere sempre presente che la nostra banda nasce come simbolo artistico

della convivenza e dell'integrazione"²⁶.

In questi dieci anni di attività la Banda ha pubblicato due lavori discografici, *Babel Sound* e *Il Sesto Continente* stampati da Promo Music, oltre a vantare numerosi concerti in Italia e all'estero e una rosa di collaborazioni prestigiose con artisti di fama nazionale e internazionale (www.ilsecoloxix.it/p/cultura/2015/02/18/AR8dzaZD-continente_scoperta_caricamento, 28 luglio 2017).

Roma: Med Free Orkestra, Takadum Orchestra, Orchestra delle donne del 41° Parallelo

La città di Roma è lo scenario in cui sembrerebbe aver preso vita il fenomeno delle orchestre multietniche, e sicuramente è ancora oggi il centro più vivace e animato per quanto riguarda le musiche del mondo e le iniziative artistiche che coinvolgono i musicisti immigrati. Dopo la felice esperienza dell'Orchestra di Piazza Vittorio si registra una sorprendente fioritura di *ensemble* di questo tipo, molti dei quali hanno purtroppo cessato la loro attività dopo pochi anni.

Le principali orchestre multietniche tuttora attive, oltre le formazioni trattate precedentemente, sono la *Med Free Orkestra*, la *Takadum Orchestra* e l'*Orchestra delle donne del 41° Parallelo*.

La *Med Free Orkestra* (MFO) è formata da un collettivo di quindici musicisti professionali originari di cinque paesi differenti, costituito nel 2010. L'*ensemble* è diretto dal trombonista Francesco Fiore, autore altresì del volume *Orchestre e bande multietniche in Italia*, già citato. La MFO si contraddistingue soprattutto per una elaborata sezione di fiati, verosimilmente fondata sulla formazione jazzistica che connota la formazione degli "orchestrali" della band. La MFO, infine, si avvale fin dall'inizio di numerose collaborazioni con musicisti di fama nazionale e internazionale, e anche con attori, giornalisti e scrittori che condividono e contribuiscono a diffondere il messaggio di integrazione e convivenza tra i popoli che l'orchestra intende comunicare. Attualmente (estate 2017), la MFO è impegnata in tutta Italia per presentare il suo terzo lavoro discografico originale intitolato

²⁶ Così si è espresso Davide Ferrari, intervistato da chi scrive, a Genova, il 24 giugno 2015.

Tonnosubito, con una denominazione giocosa che riflette la cifra espressiva della proposta musicale (www.xl.repubblica.it/articoli/med-free-orkestra-dispensa-di-musica-e-buonumore 28 luglio 2017).

La *Takadum Orchestra* nasce come *ensemble* di percussioni della tradizione nordafricana e orientale (darbuka, riqq, daf, dholla, davul, ecc.), ai quali nel corso degli anni si è aggiunto un tessuto melodico-armonico affidato ai fiati, alle chitarre e alle voci femminili. La cifra stilistica dell'orchestra muove da una impronta arabo-berbera, con i suoi sistemi modali e le sue strutture monodiche, e si estende a prelievi dalle tradizioni musicali dei paesi che si affacciano sul Mar Mediterraneo, e che l'attraversano da Est a Ovest (www.drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=6214, 28 luglio 2017).

L'orchestra è diretta da Simone Pulvano e Gabriele Gagliarini, i componenti sono quindici, prevalentemente italiani, e ciascuno integra le proprie competenze all'interno dell'azione di gruppo. Durante le esibizioni in palcoscenico sono numerose le partecipazioni di Ziad Trabelsi (suonatore di *oud* dell'Orchestra di Piazza Vittorio), e di danzatori e maestri provenienti dal Vicino Oriente.

L'Orchestra delle Donne del 41° Parallelo, come suggerisce il nome, è un organico tutto al femminile che si costituisce nel 2009 in seguito a un progetto formativo promosso dalla Provincia di Roma. L'orchestra propone un repertorio di brani ispirati simbolicamente alle tradizioni musicali dei paesi che si trovano sul 41° parallelo terrestre: Italia centro-meridionale, Spagna, Portogallo, Turchia, Armenia, Albania e Grecia. Le componenti del gruppo sono venti, e il direttore è Stefano Scatozza: a quest'ultimo si deve anche l'orchestrazione dei brani (www.romecentral.com/event/orchestra-delle-donne-del-41-parallelo, 28 luglio 2017). Per confermare l'impegno sociale del progetto, si segnala che l'Orchestra ha debuttato al Teatro Studio dell'Auditorium Parco della Musica di Roma con numerose musiciste ospiti - Nada e Giovanna Marini, Rita Marcotulli e Lucilla Galeazzi, per citarne alcune - ottenendo il patrocinio di Amnesty International nell'ambito di una campagna contro la violenza sulle donne. Nel 2011, la scrittrice e film maker Camilla Tomsich ha realizzato un film documentario omonimo - *L'Orchestra del 41 parallelo* - dedicato all'esperienza formativa e ai percorsi individuali delle singole musiciste di questo singolare organico. Singolarmente, il

gruppo, palesemente orientato verso una esplicita soggettività e progettualità femminile, affida la direzione musicale e l'orchestrazione, funzioni gerarchicamente sovra-ordinate in un'azione musicale di gruppo, a una figura maschile.

Puglia: BandAdriatica

Nell'Italia meridionale, oltre le esperienze napoletane già citate, troviamo il gruppo denominato *BandAdriatica*, formato nel 2006 su iniziativa di un gruppo di musicisti salentini guidati dall'organettista Claudio Prima: la proposta musicale del gruppo muove dalle tradizioni musicali salentine e si orienta verso prelievi dalle culture dei paesi che si affacciano sul mare Adriatico. Anche in questo caso, la ricerca artistico-musicale è documentata in un film, *Rotta per Otranto*, una testimonianza del percorso effettuato, arricchito dalle collaborazioni con musicisti provenienti da Albania, Bulgaria, Croazia e Istria (www.blogfoolk.com/2010/08/bandadriatica-maremoto-dvd-rota-per, 28 luglio 2017). Quest'anno (2017) la Banda presenta il quarto lavoro discografico (*Babilonia*) nel quale il raggio di ricerca si sposta ancora di più a oriente, verso l'Asia occidentale e centrale. A differenza delle orchestre multietniche trattate *finora*, BandAdriatica non incentra la propria produzione artistica sulle tematiche sociali che riguardano l'integrazione dei musicisti immigrati e la convivenza interculturale nei quartieri in cui la presenza straniera è molto alta. Tuttavia, si è scelto di includerla in questa ricognizione panoramica, dopo aver rilevato come l'*ensemble* sia frequentemente presente nelle principali iniziative dedicate alle orchestre multietniche italiane.

In conclusione, si può affermare che il panorama delle orchestre multietniche sia molto ampio e variegato, come ovviamente sono le città e i territori in cui questi organismi nascono e si sviluppano. Ciascun *ensemble* ricerca la propria forma d'espressione, il proprio *sound* e prova a distinguersi per peculiarità, creazioni artistiche, collaborazioni.

La rilevazione sul terreno ha recensito alcune orchestre che si sono autodefinte "multietniche", suffisso aggiunto dai promotori stessi delle *band* per connotare

l'eterogeneità delle provenienze dei musicisti nonché dei repertori delle musiche proposte. Oltre a essere associate dalla scelta dell'autodefinizione di "orchestra multietnica", molte di queste formazioni sono schierate in prima fila sul versante sociale per promuovere l'integrazione e il dialogo tra le popolazioni immigrate e i "vecchi" residenti di un quartiere cittadino, o di un'area più estesa. Alcune orchestre sono indipendenti e coinvolgono musicisti migranti, la maggior parte dei quali sono già professionali nella cultura di provenienza, con l'intento di divulgare un messaggio di pace e convivenza interculturale; altre, invece, hanno origini istituzionali e ciò implica l'elaborazione di progetti annuali, diretti verso uno specifico territorio e destinati ai musicisti delle comunità immigrate e alle persone che vivono in condizioni di fragilità sociale.

3.3.5. Le orchestre multietniche non più attive e quelle di recente formazione

Partiamo dall'Italia settentrionale per percorrerla nuovamente fino alla Sicilia. Nella città di Trento si rende nota un'interessante formazione, l'*OrcheXtra Terrestre* composta da quindici talentuosi musicisti e diretta da Corrado Bungaro. La band multietnica nasce nel 2005 su iniziativa dell'Assessorato alla cultura del Comune di Trento, con l'intento di sviluppare una interazione culturale basata sull'incontro tra la musica regionale italiana e le tradizioni musicali europee ed extra-europee rappresentate nel Trentino Alto Adige. Il gruppo ha lavorato con le minoranze etnico-linguistiche presenti nella regione, integrandole nella proposta musicale, la quale si distingue dunque per la sua varietà stilistica che spazia dai canti religiosi arabi a quelli popolari dell'Italia meridionale, fino a toccare i canti ladini e quelli delle comunità africane, *rom* e *sinti*. Si è trattato di un progetto non solo di interesse musicale ma anche prettamente sociale che prevedeva una forte collaborazione con le scuole pubbliche, l'organizzazione di seminari e conferenze per riflettere su tematiche legate al tema dell'identità e del dialogo interculturale

(www.blogfoolk.com/2011/02/orchextra-terrestre-musiche-dellaltro, 30 luglio 2017).

Per ragioni logistiche e organizzative, da quattro anni l'orchestra ha dovuto sospendere la propria attività e ridurre in maniera drastica il proprio organico. Alcuni ex-componenti sono andati a costituire il *Quintetto Turchese*, un *ensemble* multietnico diretto ancora da Corrado Bungaro (www.cultura.trentino.it/Appuntamenti/Quintetto-Turchese, 30 luglio 2017).

Torniamo a Roma, capitale delle formazioni multietniche, alcune delle quali non sono riuscite a proseguire il proprio percorso. Ci si riferisce principalmente all'*Orchestra Garbatella Multietnica* e all'*Esquilino Young Orchestra*, due esperienze musicali inizialmente progettate per avere una certa continuità e presenza sul territorio. La prima è stata formata in occasione della Festa della Cultura nello storico quartiere romano della Garbatella, che ha avuto luogo nel giugno 2012, ma poi non ha avuto un seguito.

L'*Esquilino Young Orchestra*, si configura come la prima esperienza di un'orchestra giovanile che agisce anche nel campo teatrale. Viene formata nel 2010 su iniziativa del Centro Aggregativo Apollo 11 che, in seguito al successo dell'Orchestra di Piazza Vittorio, intende proporre un metodo riproducibile anche in altri contesti metropolitani e favorire concretamente le opportunità di realizzazione professionale e umana soprattutto per i soggetti più deboli sul piano dell'inserimento sociale. Grazie al sostegno della Provincia di Roma e a un considerevole contributo proveniente dalla Fondazione Vodafone, si realizza un laboratorio musicale e teatrale proiettato su tre anni che coinvolge un gruppo di trenta ragazzi e ragazze adolescenti, italiani e immigrati di seconda generazione, privilegiando l'azione nelle aree periferiche di Roma, al fine di fronteggiare disagi sociali e culturali, grazie alle esperienze di aggregazione solidale e rispetto reciproco che possono realizzarsi in una attività orchestrale.

La direzione del laboratorio e dell'Orchestra era affidata all'attore e cantore Moni Ovadia, coadiuvato da un'équipe di validi collaboratori tra i quali attori, musicisti, operatori culturali e sociali e psicologi. Nonostante gli esiti molto positivi, l'esperienza della EYO si è protratta per il triennio programmato (2010-2012) e parte del successivo, per terminare definitivamente nel 2014. Ne restano diverse testimonianze audio-video disponibili sulle pagine web dell'Associazione Apollo 11

(www.esquilino.com/tag/esquilino-young-orchestra, 30 luglio 2017).

Lasciamo momentaneamente la capitale per dirigerci più a sud, nella città di Napoli in cui si segnala l'interessante attività della *Brigada Internazionale*, diretta dal sassofonista e compositore Daniele Sepe. Oltre a essere un musicista talentuoso e affermato, il musicista napoletano ha sempre rivelato uno spiccato interesse verso le musiche e i musicisti arrivati nelle città italiane grazie alle recenti immigrazioni di massa. A tal proposito, si ricorda che nel 1994 Sepe realizzò il disco *Trasmigrazioni*, per conto del gruppo editoriale *Il Manifesto*, con la partecipazione di numerosi musicisti stranieri stanziati a Napoli.

La *Brigada Internazionale* nasce nel 2007 da un laboratorio musicale di due mesi finanziato dalla Provincia di Napoli e dalla Regione Campania, al termine del quale era prevista la realizzazione di un concerto negli spazi del Teatro Trianon di Napoli. Daniele Sepe ha ricordato così quella esperienza:

Con nostra grande sorpresa, le amministrazioni promotrici del laboratorio dichiararono che, dopo il concerto, non era stato previsto nessun futuro impegno, nessuna continuità per l'orchestra. Quindi decidemmo di andare avanti in maniera autonoma, abbiamo autoprodotta un album *Nostra patria è il mondo intero*, come recita una nota canzone anarchica e abbiamo proseguito il nostro lavoro con l'aperta ostilità delle istituzioni ²⁷.

Tuttavia, la battaglia politica e sociale della *Brigada* non ha avuto continuità nel tempo, ma non si può escludere che, in un'occasione particolare, la formazione possa ricompattarsi, considerata anche la natura effimera della creazione originaria. I dodici musicisti della *Brigada* sono infatti tutti professionisti e hanno alle spalle numerose collaborazioni: gli incontri della *Brigada* avvengono generalmente in data prossima a un concerto, e servono a ripassare il repertorio prima di salire sul palco.

Esistono casi di orchestre multiculturali simili alla *Brigada Internazionale*, in cui l'impegno sociale è meno accentuato a favore di una maggiore selezione dei partecipanti, sulla base della competenza dei musicisti, e di una diversa qualità della produzione musicale. In questi contesti gli esecutori, generalmente impegnati anche in altri progetti artistici, non si incontrano con continuità settimanale o mensile – come invece accade per la maggior parte delle orchestre multietniche con una dimensione sociale più marcata –, le eventuali prove d'insieme assumono una

²⁷ Così si è espresso Daniele Sepe, intervistato da chi scrive, a Napoli, il 28 maggio 2015.

occorrenza occasionale ed effimera ma, generalmente, proprio per la elevata competenza dei partecipanti, la qualità della proposta musicale risulta piuttosto alta.

Concludiamo con un'altra orchestra non più attiva: *Musicaintegra*, che aveva sede a Palermo ed era diretta dal musicista e compositore Mario Crispi, componente del gruppo *Agricantus*, già molto affermato nel panorama della “world music” di matrice siciliana e italiana.

L'orchestra multietnica *Musicaintegra* coinvolgeva giovani adolescenti, palermitani e immigrati di seconda generazione, che frequentavano i Centri di Aggregazione Giovanile diffusi nei quartieri periferici del capoluogo siciliano. Il progetto, iniziato nel 2012, era articolato in una dimensione di network interculturale e, oltre agli strumenti musicali consueti di una formazione orchestrale, i ragazzi ricavano strumenti da materiali di riciclo, oggetti spurii con nuove destinazioni d'uso²⁸. Il laboratorio ha visto il coinvolgimento di varie associazioni e soggetti dell'associazionismo presenti sul territorio ma, purtroppo, ha sospeso l'attività nel 2015.

A conclusione di questa panoramica di esperienze non più attive, proponiamo una breve escursione su orchestre e bande formatesi recentemente, nei mesi scorsi.

La *Banda della Darsena*, la prima banda multiculturale della città di Ravenna, debutta il 25 giugno 2016 nell'ambito del Festival delle Culture di Ravenna configurandosi come grande *jam session* guidata, formata da quindici musicisti professionali e dilettanti, di età, formazione e provenienze diverse (www.festivaldelleculture.org, 31 luglio 2017).

Durante i mesi precedenti, Il Festival ravennate ha organizzato un laboratorio musicale diretto da Marco Zanotti con la collaborazione di Baye Fara Thiam, musicista e danzatore di origine senegalese già noto in città grazie ai suoi corsi di percussioni africane (www.romagnawebtv.it/2016/11/02/blog-un-laboratorio-musicale-per-dare-vita-alla-banda-della-darsena/, 31 luglio 2017).

Ancora a Roma, l'orchestra *Dunia* è stata ufficialmente avviata nel 2015 da un'idea dell'etnomusicologo Antonio Bevacqua, con l'obiettivo ricorrente di favorire l'accoglienza, e di conseguenza l'integrazione, dei richiedenti asilo approdati

²⁸ Così si è espresso Mario Crispi intervistato da chi scrive tramite la piattaforma Skype il 6 maggio 2015.

recentemente in Italia. Il gruppo è attualmente composto da otto musicisti che, oltre a tre coordinatori italiani, provengono da paesi dell’Africa Occidentale, dall’Afghanistan, dal Libano. Così l’ispiratore di questa recente esperienza romana ha descritto le motivazioni che sono alla base della formazione e dell’esordio del gruppo:

I componenti non sono musicisti professionisti [...] le canzoni sono nate spontaneamente, partendo da una linea melodica sulla quale i ragazzi iniziavano a cantare, dando voce ai propri sentimenti. I testi raccontano le storie dolorose e drammatiche che ognuno di loro ha dovuto affrontare per arrivare in Europa, in altri casi parlano della loro condizione di rifugiato in Italia, altre ancora sono canzoni d’amore verso la propria terra ²⁹.

Dunque, a partire dalle interpretazioni delle voci e dai testi creati dai migranti, i coordinatori del gruppo procedono con l’orchestrazione dei brani aggiungendo percussioni e strumenti elettrici e acustici.

Uno degli effetti più interessanti che si può produrre nel cantare insieme e nel fare musica in un contesto multiculturale è l’attivazione di un processo di “racconto” e di narrazione - come avviene nell’esperienza del gruppo Dunia - che smuove nei musicisti un legame affettivo, evocando un’appartenenza temporanea e una casa transitoria nel mondo (Chambers 2012). In questa situazione i migranti non raccontano del loro passato, ma narrano nuove storie di migrazione dalle quali possiamo raccogliere preziose testimonianze di vita, di diaspora, di adattamento in un luogo nuovo, e leggere inoltre un punto di vista diverso sulla percezione del “paese” Italia e sulla sua cultura.

Concludiamo con un’ultima esperienza recente, non meno interessante delle precedenti, rappresentata dalle attività dell’*Orchestra Popolare di Via Leuca*. L’orchestra nasce a Lecce da un progetto di rigenerazione urbana iniziato nel 2014, dopo un anno di ricerca musicologica e antropologica condotta nel quartiere Leuca, nel quale la presenza straniera è aumentata in modo considerevole negli ultimi anni.

L’indagine ha avuto come fine la creazione di un’orchestra musicale appartenente al quartiere e ha messo in evidenza le diversità etniche e spirituali che lo abitano: dalla numerosa comunità Sikh, che si riunisce nel tempio religioso sito proprio nella zona, al coro di religione cattolica legato all’associazione *Migrantes* di Lecce e che accoglie cantanti provenienti dal nord Africa e dai paesi dell’Africa Occidentale.

²⁹ Così si è espresso Antonio Bevacqua, intervistato telefonicamente da chi scrive il 18 luglio 2017.

L'Orchestra Popolare è stata ideata dall'associazione "Papagna" diretta da Raffaella Aprile, musicista e affermata cantante, che ne ha la direzione artistica, e vuol fare risaltare le peculiarità di una terra storicamente accogliente come il Salento.

L'integrazione dei musicisti stranieri nel gruppo avviene attraverso l'incontro con gli interpreti più talentuosi della tradizione musicale e coreutica salentina. L'aggregazione su base identitaria permette di amalgamare musiche e tradizioni differenti, nel rispetto delle peculiarità di ciascun esecutore (www.leccesette.it/dettaglio.asp?id_dett=20646&id_rub=129, 31 luglio 2017).

3.4. I cori multietnici: la vocalità di gruppo come processo di conoscenza e integrazione

Parallelamente alle orchestre e alle bande, si registra lo sviluppo di alcuni “cori multietnici”. Come le formazioni orchestrali, anche i cori si costituiscono all’interno di associazioni e circoli culturali, i cui promotori hanno sentito l’esigenza di veicolare attraverso il canto nuove possibilità di conoscenza e di integrazione. Attraverso il “cantare insieme” o, semplicemente, lo “stare insieme” le persone coinvolte imparano una lingua, coltivano un interesse condiviso, conoscono persone e in questo modo, si favoriscono delicati processi di inserimento in un nuovo contesto sociale e culturale.

Durante la rilevazione etnografica si è avuta l’opportunità di assistere alle *performance* dei principali cori multietnici attivi in Italia, di incontrare e intervistare alcuni protagonisti.

La condizione dell’essere migranti comporta un movimento in cui non sono immutabili né i punti di partenza, né, tanto meno, i punti di arrivo, richiede che si risieda in una lingua, in storie, in identità costantemente soggette a mutazione. Sempre in transito, la promessa di un ritorno a casa, diventa un’impossibilità (Chambers 2003) e questo causa una profonda ambivalenza: da una parte, i migranti non si sentono a casa né qui né nel luogo d’origine, dall’altra tendono a sentirsi, anche se in modo contraddittorio, radicati in entrambi i luoghi.

Dall’osservazione delle attività dei gruppi corali, sono sorti diversi quesiti:

che ruolo ha la musica in questi precisi e ristretti contesti di migrazione?

perché i migranti scelgono di cantare una determinata canzone invece di un’altra?

che cosa è capace di smuovere la musica, all’interno dei singoli individui, che poi si riflette in un gruppo così eterogeneo?

Il coro “Voci dal Mondo” di Venezia, ad esempio si focalizza sui canti di migrazione: cominciando dalle dolorose storie di un’Italia di emigranti, che partivano verso nuove destinazioni, si indaga sulle canzoni dei “nuovi migranti”, sul loro essere cittadini globali, dalle molte e diverse identità. L’esperienza del coro è anche, in questo caso, una forma di riscatto di una nostra storia faticosa, di un passato povero, che recupera, nella contemporaneità, una prospettiva diversa di concepire la propria

vita e alimenta una forte determinazione a favorire un nuovo contesto di accoglienza. Anche nel Coro Multietnico “Romolo Balzani”, formatosi recentemente a Roma, si lavora molto sulla memoria migrante, recuperando alcuni canti legati a determinate storie e a precisi contesti socio-culturali, come ad esempio i canti sociali, i canti di lotta o di lavoro. Alcuni elementi del coro romano provengono dal Kurdistan o dalla Palestina, popoli oppressi che rivendicano tuttora un’appartenenza e un’autonomia statale. La canzone può diventare, quindi, un forte veicolo identitario, in cui la possibilità di “fare musica insieme” favorisce la percezione di “sentirsi vicini” alla propria collettività, secondo un “messaggio” politico consapevole. I partecipanti possono rappresentare, nel coro, la propria condizione di “richiedenti asilo”, gli esiti di una migrazione forzata e sofferta, e invocare simbolicamente la possibilità di un ritorno a casa e di una vicinanza ai propri affetti.

Le storie dei migranti sono numerosissime e molto diverse; riportarle tutte, ovviamente non è possibile. Possiamo però raccogliere gli esiti dell’esperienza di indagine sui principali “cori multietnici”, che si sono confermati validi modelli di aggregazione e conoscenza reciproca.

3.4.1. Il coro “Voci dal Mondo” di Venezia

Il coro “Voci dal Mondo” si forma nel 2008 su proposta del Servizio Promozione Inclusione Sociale (Etam-Animazione di Comunità e Territorio-Politiche Sociali) del Comune di Venezia e del gruppo di lavoro composto da cittadini del quartiere di Via Piave a Mestre, zona simbolo dei cambiamenti urbani e sociali connessi agli ultimi movimenti migratori di massa.

Per animare il coro, il Comune di Venezia ha convocato Giuseppina Casarin, conosciuta per le sue ricerche sui canti popolari veneti e italiani, interpretati in numerosi spettacoli – ricordiamo in proposito le fruttuose collaborazioni con il cantautore Gualtiero Bertelli. La Casarin è anche insegnante di musica, e ha

sperimentato fin dagli inizi un metodo legato all'apprendimento orale dei brani anche in lingua straniera. Così ha descritto le origini di questa esperienza veneziana:

Quando il comune di Venezia mi ha chiamata per fare questo lavoro con la musica sono stata molto felice di accettare, ero interessata a scoprire la musica dei migranti di oggi [...] Inizialmente è stato molto difficile coinvolgere le persone, nella prima fase è stato fondamentale collaborare con questi operatori di strada che conoscevano la rete di immigrati, dell'associazione, delle persone che frequentavano il quartiere di via Piave di Mestre ³⁰.

Dai primi tre curiosi, presenti agli incontri iniziali, il coro si è molto sviluppato, e oggi è composto da circa sessanta partecipanti di tutte le età, un terzo dei quali sono stranieri, per la maggior parte extracomunitari.

Il repertorio del coro è molto esteso e si distingue per una ricerca sulle tradizioni cantate di diverse regioni del mondo. Giuseppina Casarin ha raccontato in questi termini la sua esperienza di animatrice:

All'inizio abbiamo lavorato sull'incontro, il canto era l'elemento che serviva a conoscere "gli altri", ognuno portava la propria canzone e tutti gli altri la imparavano per imitazione. In questo modo tutti cantano tutto. Così anche i primi spettacoli avevano l'obiettivo di comunicare e testimoniare la storia di una convivenza possibile tra le persone di diversi paesi ³¹.

Nel corso degli anni sono cambiati molti elementi del coro, ma soprattutto è cambiato il lavoro del coro nel definire i modi con cui agire ed esprimersi nello scenario metropolitano di appartenenza. Giuseppina Casarin ha raccontato, ancora una volta:

Il coro negli ultimi anni ha sperimentato modi diversi di parlare e di cantare alla città. Siamo alla ricerca di una forma sempre nuova per cantare a tutti i suoi cittadini. A fronte di ciò abbiamo sviluppato gli ultimi progetti performativi nei luoghi periferici di Venezia, quartieri difficili e percepiti dai cittadini come non sicuri e degradati.

Il coro, oltre a vivere l'aspetto della coralità come gruppo, ha messo in atto nuovi modi di andare in scena sfruttando il contesto urbano. Un lavoro teatrale in cui le persone si misurano e cantano e stanno in scena come presenza consapevole all'interno dello spazio cittadino. Siamo andati a cantare in mezzo alla strada per esempio, oppure sui balconi dei palazzi storici o nei parchi pubblici. I risultati raggiunti con questo progetto sono molto emozionanti ³².

³⁰ Così si è espressa Giuseppina Casarin, intervistata da chi scrive, a Mestre, il 30 settembre 2015.

³¹ Così si è espressa Giuseppina Casarin, intervistata da chi scrive, a Mestre, il 30 settembre 2015.

³² Così si è espressa Giuseppina Casarin, intervistata da chi scrive, a Mestre, il 30 settembre 2015.

La proposta musicale del coro, preparata e allestita con costanza e passione, è assolutamente originale e di buona qualità, soprattutto se si considera che i partecipanti sono prevalentemente appassionati e dilettanti, e pochissimi sono i cantanti professionali.

Nel coro c'è una netta prevalenza di donne, e alcune di loro, provenienti da paesi asiatici come Bangladesh e Sri Lanka, hanno dovuto impegnarsi molto per emanciparsi da consuetudini molto restrittive e partecipare a questa esperienza: nelle comunità di provenienza, una donna che canta in pubblico non gode di buona reputazione, soprattutto presso le famiglie dei mariti³³. In questi casi, viene spontaneo considerare la migrazione come un processo necessario per poter affermare la propria autonomia e la libertà di sperimentare una passione creativa, soprattutto se nel paese di origine certe pratiche sono evitate o proibite per questioni legate a comportamenti sociali di genere.

Il coro veneziano svolge anche un'importante azione di carattere sociale: sostiene chi è in difficoltà ed eventualmente il gruppo fornisce assistenza legale agli stranieri che hanno problemi con i permessi di soggiorno.

Infine, il laboratorio corale Voci dal Mondo può essere considerato un valido esempio di integrazione e un'ottima scuola di egualitarismo; a parere della Casarin “nel canto si integra tutti quanti, e tutti sono alla pari: la badante, per esempio, è uguale alla signora veneziana che viene per passare il tempo. Il sentimento di uguaglianza è diffuso, e la pratica musicale aiuta le persone ad allontanarle dalla loro condizione difficilissima di lavoro, li aiuta ad evadere dalla realtà”³⁴.

Il coro rappresenta dunque un'altra valida esperienza in cui certe pratiche musicali hanno costituito un efficace veicolo di confronto, incontro, conoscenza, integrazione, solidarietà.

³³ Questa testimonianza è stata raccolta durante il seminario “Polifonie in Viva Voce 18”, diretto da Maurizio Agamennone, esplicitamente dedicato a “Polifonie *Migranti* a Venezia”, che ha avuto luogo il 10 novembre 2014 presso la Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

³⁴ Così si è espressa Giuseppina Casarin, intervistata a Mestre il 30 settembre 2015.

3.4.2. Il coro multietnico “Romolo Balzani” di Roma

Il coro si costituisce nel 2007 sulla scia della precedente esperienza del coro multietnico di bambini “Se...sta Voce”, ideato dai maestri elementari Attilio Di Sanza e Susanna Serpe, all’interno di una scuola del quartiere Casilino, nella periferia di Roma: la motivazione prevalente che aveva ispirato i due fondatori era far fronte ai problemi di comunicazione tra i bambini italiani e i bambini stranieri, in numero sempre maggiore. L’attività del coro ha aiutato i giovanissimi partecipanti stranieri a imparare la lingua italiana e a inserirsi meglio nelle classi. Visti gli ottimi risultati, gli animatori hanno pensato di creare un coro di adulti, coinvolgendo per primi i genitori dei bambini del coro “Se...sta Voce”.

Sara Modigliani, ideatrice e direttrice del Coro multietnico Romolo Balzani, interprete e ricercatrice storica del folk revival italiano e della canzone romanesca, è stata tra le fondatrici del Circolo “Gianni Bosio” e della Scuola di Musica del Testaccio, dove svolge attività di didattica musicale da molti anni, nonché voce principale nella prima formazione del *Canzoniere del Lazio*.

L’abbiamo incontrata alla “Città dell’altra economia” di Roma, dove il coro si esibiva nell’ambito di una manifestazione che vedeva coinvolte la Rete delle Scuole Migranti (www.scuolemigranti.org), e ci ha raccontato la sua esperienza musicale dopo tanti anni di attività:

Il coro è un’offerta sul territorio, chiunque abbia voglia di cantare e condividere il progetto può partecipare senza selezioni, né protagonismi o competizioni. L’idea di fondo del laboratorio è che non ci interessano la bellezza e la purezza delle voci, i cori di professionisti cercano solitamente una perfezione estetica, qui invece le voci sono tutte diverse. Ogni canzone è legata a una precisa persona che ce l’ha insegnata, alla sua storia. Molti elementi sono tornati a casa, altri continuano a suonare con noi ogni mercoledì, altri ancora o si sono allontanati dal coro, ma noi continuiamo a cantare le loro canzoni.

Alcuni elementi del coro si esibiscono da anni sulla metropolitana di Roma o negli angoli delle strade chiedendo un’offerta, poi ci sono alcuni rifugiati politici curdi che sono arrivati da poco e pur non parlando l’italiano, sono riusciti ad insegnare a tutti la propria canzone. C’è anche qualcuno che grazie al coro è riuscito a sviluppare una rete di conoscenze e a trovare una occupazione nell’ambito in cui aveva studiato ³⁵.

In questo ultimo caso, la Modigliani fa riferimento all’esperienza specifica di Sushmita Sultana, cantante e musicista diplomata in India, la quale ha aperto una

³⁵ Così si è espressa Sara Modigliani, intervistata da chi scrive, a Roma, il 6 giugno 2015.

piccola scuola di musica nel quartiere di Tor Pignattara, dove insegna ai bambini la danza indiana, le canzoni e le poesie di Rabindranat Tagore ³⁶.

Oggi Sushmita dirige il coro multietnico “Romolo Balzani”, insieme a Roxana Ene, giovane cantante rumena, che da bambina era tra i componenti del coro “Se...sta Voce”.

Per Roxana, e soprattutto per la madre Sorina, partecipare al laboratorio del coro è stato molto importante nel loro percorso di integrazione individuale e le ha aiutate a inserirsi nella nuova città:

Noi portiamo al gruppo qualcosa del nostro paese d'origine per trovare le somiglianze tra la cultura rumena e la nuova cultura. Grazie al Coro è stato possibile consolidare i rapporti interpersonali, è un centro di aggregazione molto forte. Per me cantare con il gruppo è un esercizio zen, si sta bene, ci divertiamo e si evade per alcune ore dalla routine stressante ³⁷.

Il coro multietnico “Romolo Balzani” si distingue per una ricerca sui canti sociali, di lavoro e di lotta di molti paesi del mondo, un repertorio impegnato e fortemente politicizzato, come l'attività che il coro conduce quotidianamente, ad esempio, ospitando rifugiati politici e dando un sostegno, anche in termini economici, agli immigrati che ne hanno bisogno.

Il laboratorio corale è fortemente legato al Circolo Gianni Bosio, che sta realizzando un progetto di ricerca sull'espressività musicale e le storie di vita di musicisti e non, all'interno delle comunità di migranti. Si segnala, quindi, il progetto *Roma Forestiera*, nato nel 2009 su iniziativa dello storico e americanista Alessandro Portelli, con l'obiettivo di monitorare, registrare, archiviare e diffondere la musica dei migranti che vivono a Roma e in Italia. Portelli e Modigliani si sono recati nelle scuole, nelle strade, nelle moschee, a scoprire e registrare nuove musiche provenienti da molti paesi europei ed extraeuropei. La ricerca ha portato alla creazione di un consistente archivio sonoro, alla pubblicazione di una collana di dischi tematici e a varie collaborazioni editoriali (www.circologiannibosio.it/archivio/fondo-roma-forestiera, 2 agosto 2017).

In conclusione, il coro multietnico “Romolo Balzani” rappresenta un luogo di aggregazione dove cercare e lavorare sulla memoria e sulla cultura musicale dei

³⁶ Abbiamo incontrato anche Sushmita Sultana a Roma, il 6 giugno 2015.

³⁷ Così si è espressa Sorina Ene, intervistata da chi scrive, a Roma, il 6 giugno 2015.

migranti; ascoltare le loro storie consente di scoprire condizioni di vita tutt'altro che facili, e rapporti di lavoro tutt'altro che solidale. Nelle attività del coro i partecipanti hanno trovato uno spazio accogliente in cui convergono e sono condivise le esperienze di migrazione, marginalità e pregiudizio. In alcuni casi, le canzoni studiate ed eseguite riportano le persone al paese d'origine, in altri casi indicano la strada verso cui si sta andando, a volte invece, come per la signora rumena Sorina Ene parte integrante del coro sin dal primo anno di attività, rappresentano una sorta di esercizio zen che aiuta a combattere lo stress e a sentirsi meno soli.

L'Italia è stata, ed è anche oggi, un paese di emigranti, dunque le musiche di chi arriva in questo territorio possono aiutarci a pensare all'emigrazione sotto diversi punti di vista, come quello di chi parte, di chi rimane e di chi ritorna a casa. È importante riflettere sulla nostra memoria anche oggi che l'Italia è un paese di approdo, una terra multiculturale dove si può arrivare e ricominciare da capo.

3.5. Prestiti, transiti, trasformazioni

Nelle grandi città europee, note per la loro configurazione cosmopolita, multiculturale, più o meno tollerante con le minoranze etniche, possiamo tracciare numerosi casi in cui nuovi gruppi musicali sono nati grazie ai contatti, agli scambi e al confronto tra le comunità immigrate e i musicisti già presenti sul territorio di accoglienza.

Bisogna premettere che le comunità straniere, molto strutturate e radicate nelle maggiori capitali dell'Occidente, sono state formate nei decenni successivi alla fine degli imperi coloniali degli Stati Nazionali, per cui l'aggregazione tra i musicisti migranti avviene più generalmente su base identitaria.

Da questi incontri sono nati, negli anni Ottanta e Novanta del Novecento, nuovi stili e pratiche musicali. A tal proposito, ricordiamo che in Gran Bretagna uno stile pop conosciuto come *bhangra*, di origine punjabi, ha incontrato la *popular music* inglese,

ad esempio il rock o la musica elettronica. Similmente si può dire per il *râi*, nato in Algeria, che attualmente si ritrova nelle grandi città della Francia intriso di altri suoni, dove si è mescolato con l'hip hop francese. È altresì opportuno ricordare gruppi musicali come *Zebda* di Tolouse, *Mano Negra* e l'*Orchestre National de Barbès* a Parigi, *Asian Dub Foundation* di Londra, nati dalle aggregazioni di musicisti migranti provenienti da una medesima periferia e trovatisi ad agire insieme in città diverse della vecchia "madre-patria" coloniale. Questi artisti non solo hanno creato un incrocio di stili, portandovi le proprie radici, ma servendosi di idiomi internazionali sono riusciti a rendere visibile la propria esistenza, enunciando un proprio racconto di identità (G. Béhague, cit. in Martin 2003: 42) e dimostrando il loro grado di partecipazione alla modernità (benché spesso osteggiata per motivi sociali o razziali).

Se prendiamo invece in considerazione le numerose diaspore (africane e asiatiche, prevalentemente) verso i paesi più ricchi e gli ex imperi coloniali occidentali, notiamo che numerosi musicisti, in virtù del loro successo internazionale sono diventati delle vere e proprie "icone" identitarie (Agamennone 2010). Vale la pena ricordare esperienze come quella di Cesária Évora, recentemente scomparsa, trasformatasi, nell'arco di molti anni, da modesta errabonda cantante nei piccoli locali di Capo Verde in *star* internazionale amatissima non solo dai capoverdiani; oppure, si può citare la vicenda umana di Nusrat Fateh Ali Khan, cantore sufi, quasi identificato con le prospettive statuali e culturali del Pakistan (Baud 1996: 259-274), il quale ha saputo elaborare, dalla sua devozione tradizionale, esperimenti di "fusion" di alta qualità che gli hanno portato popolarità a livello mondiale. Di esperienze culturali in cui nuovi stili musicali sono nati dall'incontro tra culture in movimento - nel caotico alveo delle metropoli occidentali, frutto della coesistenza, più o meno conflittuale, di differenti strutture musicali - ne esistono molte. Elencarle tutte, ovviamente non è possibile; tuttavia si può cercare di comprendere quali siano alcune differenze rilevabili all'interno dei processi di ibridazione musicale verificatesi nel fare delle orchestre multietniche.

Come abbiamo più volte ripetuto, le orchestre multietniche sono generalmente composte da musicisti con un background molto diverso e anche molto distante tra loro, non solo dal punto di vista geografico, ma anche per il percorso di formazione

musicale.

Per quanto concerne l'innesto della produzione musicale, possiamo prendere come esempio una riflessione di Mario Tronco, il direttore dell'Orchestra di Piazza Vittorio:

Ogni musicista porta nelle nostre opere la sua cultura, la sua lingua. Si canta infatti in arabo, inglese, spagnolo, tedesco, portoghese, *wolof*, italiano. La nostra musica è frutto delle proposte dei musicisti e intrisa di elementi che provengono dal *reggae*, dalla musica classica, dal *pop* e dal *jazz*, la nostra musica è piena di riferimenti alle altre culture”³⁸.

Può essere considerata come una descrizione approssimativa, ma corrisponde pienamente ad altre esperienze di formazioni multietniche.

Il processo descritto da Tronco, si può facilmente associare ai procedimenti tipici della “world music”, come rappresentata da Martin Stokes:

Musical encounters are orchestrated by prominent rock and pop stars: Peter Gabriel, Brian Eno, Robert Fripp, Transglobal Underground, Natacha Atlas and others. Though billed as exchanges and fusion, they graft exotic sounds onto a western rock and pop musical infrastructure (Stokes 2007: 8).

I processi di negoziato e scambio tra musicisti di provenienza diversa, intrapresi nei nuovi contesti di migrazione, e le formule di orchestrazione consapevolmente applicate dai direttori delle formazioni multietniche, non si allontanano molto dalle modalità di combinazione sonora già sperimentate dai “padri” della “world music”.

La musica delle orchestre multietniche, suscitata dall'incontro di stili e strutture musicali di diversa origine, e le sue concatenazioni armoniche sono governate dal predominio della tonalità di matrice occidentale, capace di integrare strumenti e sonorità “esotiche”, e questa combinazione rende il prodotto finale fruibile e appetibile al pubblico occidentale, affascinato dall'esotismo delle “musiche del mondo”.

L'utilizzo di matrici largamente diffuse rende inoltre più facile l'integrazione di musicisti migranti, che generalmente ne conoscono i procedimenti, essendo abituati a suonare in diversi contesti internazionali.

Nell'intento di descrivere in maniera generale lo stile musicale delle orchestre

³⁸ Così si è espresso Mario Tronco intervenuto durante il XX Seminario Internazionale di Etnomusicologia 2015, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 30 gennaio 2015.

multietniche, possiamo dunque riprendere il concetto di “urban ethnic music”, proposto dalla studiosa Adelaida Reyes Schramm (1979), per enfatizzare quanto la produzione musicale sia influenzata dal contesto socio-culturale urbano e dalle diversità culturali che lo compongono: un *mélange* musicale in cui si ritrovano sonorità riconducibili al *jazz*, alla *salsa*, alla *cumbia*, al *reggae* e ad altre musiche simili, che si sono affermate principalmente nelle grandi metropoli, in cui la grande mobilità delle persone è più facilmente avvertibile (Reyes- Schramm 1979).

3.6. L’ “incontro musicale” nelle Orchestre Multietniche

La vera innovazione delle Orchestre Multietniche non riguarda direttamente la musica, bensì il significato dell’ “incontro” musicale e della connessione e integrazione tra i musicisti.

Un elemento di forte originalità rilevabile nelle formazioni multietniche è che in queste occasioni si producono più velocemente esperienze sensibili e consapevoli di “ibridazione musicale”. In contesti simili avviene frequentemente che musicisti albanesi possano avvicinarsi alle strutture musicali bengalesi, o che un pianista cubano suoni con un marocchino professionista di *oud* (e molti altri esempi del genere si potrebbero elencare).

In queste circostanze si verifica un “elogio dell’ibridazione”, in relazione al fatto che i musicisti non sempre e non semplicemente si limitano a proporre le musiche originali della loro terra: l’impasto di suoni, l’ibridazione, l’utilizzo di strumenti sconosciuti alle loro culture coinvolge direttamente e consapevolmente le loro performances.

Il termine “ibridazione” - o “*métissage*” - è stato utilizzato ed elaborato da molti studiosi, in relazione alle mescolanze musicali generate in seguito agli incontri di diversi gruppi etnici (Amselle 1999; Born and Hesmondhalgh 2000; Frith 2000; 2003). Alcuni intellettuali del periodo post-coloniale come Homi K. Bhabha o Robert

Young considerano l'ibridazione culturale e la creolizzazione come i risultati di una moltitudine di incroci e fusioni generate dai rapporti di scambio - e di potere - tra Occidente e resto del mondo (Africa, Asia, nativi americani, isole del Pacifico). In questa visione prospettica l'ibridazione e la creolizzazione rappresentano uno dei tanti esiti della globalizzazione: culture e identità ibride nate nel contesto storico di dominio delle potenze coloniali (Amselle 2017).

I grandi viaggi e le colonizzazioni hanno sicuramente velocizzato i contatti e gli incroci tra le culture, ma possiamo ben immaginare che questi avvenivano già, in proporzioni più ridotte e rallentate, nel periodo pre-coloniale.

Il concetto di ibridazione potrebbe condurre a ipotizzare che esistano culture e tradizioni "pure" e statiche, che rimangono intatte nel tempo. Tuttavia, come suggerisce Simon Frith, "in local contexts of mobility and migration, tradition is always a matter of invention and reinvention" (Frith 2000). Attualmente, nel mondo iper-connesso e scandito dalla velocità delle comunicazioni di massa, non esiste dunque una cultura musicale che si sia preservata da influenze esterne e, allo stesso modo "migrant musicians in the moment that they decide to travel refresh their references" (Corte-Real 2010).

Sarebbe più giusto quindi abbandonare il concetto di "ibridazione musicale" per adottare il termine "incontro musicale" oppure, come suggerisce ancora una volta Amselle (2017) "connection between cultures", considerando la continua rivitalizzazione delle culture e delle tradizioni musicali "musical traditions are only preserved by constant innovation" (Frith 2000: 311).

Accanto a una prospettiva di "celebrated hybrid musics" (Guilbault 1997), che elogia il *mélange* e la fusione musicale, i singoli musicisti delle orchestre multietniche intendono affermare la propria identità musicale, ovvero il background musicale al quale sentono di appartenere. Si enfatizza così la pretesa autenticità delle culture di provenienza e, per estensione, l'autenticità degli incontri fra differenti mondi musicali sul palcoscenico o negli studi di registrazione.

L'affermazione delle singole identità, se consideriamo la dimensione del nuovo contesto di accoglienza e migrazione, ha un ruolo importante nella collettività, si condividono con gli altri i miti e le storie della propria cultura e in questo modo la memoria migrante viene preservata, articolata e espressa in senso musicale.

Attraverso la giustapposizione di diversi stili e identità musicali, il “fare musica” diventa un mezzo importante per mantenere e affermare una convivenza interculturale. Ancora una volta Simon Frith ci suggerisce una chiave lettura di questo processo:

Under certain circumstances, then, music becomes a source of collective consciousness which promotes group cohesion and social activities that in turn have political consequences. Music articulates a way of being- in- society both representationally (in its subject matter) and materially (in its lived-out relationship between musicians and between musicians and audience. This is a process of idealization both in formal terms (the way in which music provides a narrative, in experience of wholeness and completion) a matter of staging, in events in which solidarity is made physical (Frith 2000: 317).

La musica – soprattutto se rappresentativa di tradizioni locali – viene usata di frequente e in diversi contesti sociali per rappresentare le varie forme e identità di gruppi culturali, e lo diviene in maniera ancora più efficace quando questi gruppi risultino essere stranieri e distanti sul piano culturale, in un territorio misconosciuto.

In un contesto come quello italiano, nel quale le comunità di stranieri sono molto frammentate, diviene difficile per i migranti stessi essere rappresentati in una dimensione pubblica che prescindendo dalla propria provenienza e nazionalità (Côté-Real 2010). La pratica musicale, come le feste delle comunità e delle culture promosse in ambito cittadino, divengono dunque una strategia adatta alla coesione sociale tra gruppi culturali diversi, per attenuare, e nei casi migliori risolvere, le tensioni sociali.

In un contesto assai più ridotto, come quello di un’orchestra multietnica, nella quale si esprimono svariate culture musicali e artistiche, la “world music”, frutto dell’incontro fra le genti sul piano quasi etereo del viaggio tra le spirali del suono, è probabilmente il catalizzatore più agevole e idoneo per riuscire a stabilire un rapporto di affinità tra individui differenti.

La “world music” mette in atto una “celebratory narrative that sees musical fusion as cultural signs of an action that convey the desire of cultural respect, tolerance and integration” (Feld, 2011): un profilo ideologico strettamente integrato nel concetto stesso di “world music” che, a livello elementare, mette in primo piano l’aspirazione alla fratellanza tra i popoli, al dialogo e alla solidarietà.

Le orchestre, le bande e i cori multietnici si inseriscono pienamente in prospettiva

poiché, anche nella semplice circolazione della musica e dei musicisti di ogni luogo della Terra, non smettono di ribadire che facciamo tutti parte dello stesso pianeta.

Per questo l'impegno primario auspicato è quello di convivere pacificamente e integrare le culture, lanciandosi con l'immaginazione verso un mondo senza confini, in un rinnovato "melting pot" planetario, sospinto soprattutto da un linguaggio musicale all'avanguardia nella sua offerta di incontri e sogni utopistici.

In conclusione, osservando questo primo quindicennio di orchestre multietniche possiamo affermare che una recente "nuova Italia" si è formata non solo nelle scuole e nei luoghi di lavoro ma anche nei contesti di aggregazione legati a queste formazioni: un fenomeno musicale che ha accompagnato i grandi cambiamenti sociali occorsi nel nostro paese, e ha dato voce e corpo a una "diversità armoniosa", che vuol andare oltre, e superare i tradizionali concetti di tolleranza e integrazione.

Foto 1. L'Orchestra di Piazza Vittorio
(immagine promozionale, www.orchestrapiazzavittorio.it, 2 maggio 2014).



Foto 2. “Il Flauto Magico” secondo l’Orchestra di Piazza Vittorio
(immagine promozionale, www.orchestrapiazzavittorio.it, 30 gennaio 2015).



Foto 3. La Piccola Orchestra di Tor Pignattara in concerto al “Festival delle Colline” il 5 luglio 2016, Villa Medicea di Poggio a Caiano, Firenze (foto di Layla Dari).



Foto 4. La Piccola Orchestra di Tor Pignattara, in concerto per l’evento “Better Days, la musica dei nuovi italiani”, Roma, 2 giugno 2017 (immagine di repertorio www.piccolaorchestratorpignattara.it, 20 giugno 2017).



Foto 5. OMM, Orchestra Multietnica Mediterranea in concerto al Palazzo delle Arti di Napoli il 26 febbraio 2016
(immagine di repertorio www.orchestramultieticamediterranea.it, 9 luglio 2017).



Foto 6. OMM, Orchestra Multietnica Mediterranea in concerto alla Domus Ars di Napoli il 15 aprile 2016
(foto di Layla Dari).



Foto 7. L'Orchestra di Via Padova in concerto a Milano il 30 aprile 2015
(foto di Massimiliano Lenti, www.banditpictures.com, 15 gennaio 2017).



Foto 8. La Banda di Piazza Caricamento
(immagine promozionale, www.echoart.org/sito/banda, 8 aprile 2015).



Foto 9. L' Orchestra dei Popoli "Vittorio Baldoni" in concerto all' Auditorium di Milano, 11 marzo 2015
(immagine di repertorio, www.facebook.com/orchestradeipopoli/, 11 marzo 2017).



Foto 10. L'Orchestra popolare di Via Leuca
(immagine di presentazione, www.rigenerazioneurbanalecce.it/home/index.php/papagna/, 11 novembre 2017).



Foto 11. Il coro multietnico “Voci dal Mondo” di Venezia e Mestre (immagine promozionale, www.corovocidalmondo.wordpress.com, 20 settembre 2017).



Foto 12. Il coro multietnico “Voci dal Mondo” in concerto a Mirano, 23 settembre 2016 (foto di Saraluna Zuin, <https://www.facebook.com/corovocidalmondo.ve/>, 10 giugno 2017).



Foto 13. Il coro multietnico “Romolo Balzani” in concerto alla Città dell’altra Economia, 29 marzo 2014, Roma
(immagine di repertorio, www.facebook.com/groups/coroadulto/, 21 marzo 2017).



Foto 14. Il coro multietnico “Romolo Balzani” in concerto alla Casa internazionale delle Donne, 16 febbraio 2017, Roma
(immagine giornalistica, www.internazionale.it, 2 marzo 2017).



Capitolo 4

L'esperienza portoghese: incontri musicali nella città di Lisbona

Il seguente capitolo è il risultato di sei mesi di ricerca condotti a Lisbona grazie alla borsa di studio Pegaso - un programma promosso dalla Regione Toscana e cofinanziato dal Fondo sociale europeo – con la finalità di sostenere progetti di dottorato con un elevato profilo internazionale. Il programma di ricerca si è disteso nel periodo maggio-dicembre 2016 presso l'*Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, sotto la supervisione della professoressa Maria São José Côrte Real, e seguendo l'intensa attività dell'*Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança* (INET-md) presso la stessa università.

Durante questo arco di tempo si è indagato sui numerosi processi di interazione multiculturale che occorrono nel florido contesto della capitale portoghese, così da operare un confronto con le esperienze italiane, che sono oggetto d'indagine, anch'esse, in questa sede. Si è quindi partiti da un quadro generale relativo ai fenomeni di migrazione contemporanea che interessano il Portogallo e in particolare Lisbona, considerando inoltre le politiche sociali e le relazioni interculturali che sono state messe in atto durante gli ultimi decenni.

Nel corso della ricerca sono emerse alcune esperienze locali, che hanno manifestato un forte interesse verso le orchestre multietniche italiane: si tratta dell'*Orquestra Todos*, esplicitamente fondata sul modello dell'Orchestra di Piazza Vittorio, e l'*Orquestra Transcultural Latindade* che intende integrare lo sfaccettato mondo delle diversità musicali che interessano la città.

In relazione alle politiche culturali, sono state analizzate le “buone pratiche” concernenti l'inclusione sociale e l'integrazione delle comunità straniere presenti nel territorio; in particolare, si è osservata l'attività dell'*Orquestra Geração*, promossa dalla prestigiosa Fundação Calouste Gulbenkian, che mette in atto specifici programmi didattico-musicali a favore dei minori stranieri di seconda generazione e

portoghesi. In seguito, si è pure dato spazio ad alcune questioni importanti quanto urgenti, come la cosiddetta “cittadinanza musicale” (*music citizenship*), e l’estesa esperienza della *lusofonia*, soprattutto in relazione a quegli incontri musicali che sono comunque connessi alle dinamiche negoziali messe in atto da multiformi questioni identitarie.

4.1. I processi di migrazione contemporanea in Portogallo: una sintesi

All’inizio del XX secolo il Portogallo era una terra di emigrazione caratterizzata da intensi flussi transatlantici diretti verso il Brasile, Venezuela e, successivamente, anche America del Nord; tra gli anni Cinquanta e Settanta, invece, la manodopera portoghese era richiesta principalmente nei paesi dell’Europa Centrale, come ad esempio Germania e Francia (Rocha- Trinidad 1995). Contestualmente è importante ricordare che il Portogallo è stato fortemente soggetto a fenomeni di migrazione interna: molto intensi sono stati i flussi di persone dalle zone rurali continentali verso le zone costiere e le grandi città, decisamente più ricche e con migliori condizioni di vita da offrire.

In base alle statistiche la popolazione straniera residente in Portogallo nel decennio del 1960 era quasi irrilevante e rappresentava lo 0,3% della popolazione totale, ovvero meno di 30.000 abitanti (Fonseca e altri 2011).

Grandi e rilevanti cambiamenti si registrarono dalla seconda metà degli anni Settanta del secolo scorso con il crollo del regime dittatoriale associato ai processi di indipendenza delle colonie africane. I primi flussi migratori cominciarono a interessare il paese, caratterizzati in primo luogo da portoghesi che risiedevano nelle ex-colonie costretti a rientrare in patria. Assieme a loro, arrivarono anche numerosi africani originari di Capo Verde, Angola, Guinea Bissau, Mozambico, e i primi cittadini indiani – si ricorda che il piccolo stato di Goa fu sotto il dominio portoghese per quasi cinquecento anni, fino al 1961 quando venne annesso dall’India (Fonseca

2002).

Se inizialmente le migrazioni verso furono lente e graduali, dalla seconda metà degli anni Ottanta flussi sempre più intensi interessarono il Portogallo, soprattutto la capitale Lisbona, che divenne rapidamente una meta d'attrazione per migranti provenienti da molti e diversi paesi. A favorire ciò contribuì la sensibile crescita economica, l'ingresso del Portogallo nella Comunità Europea (nel 1986) e la stabilità politica che il paese attraversò tra il 1987 e il 1995; in questo periodo si registrano infatti sostanziosi investimenti in opere pubbliche e una più ampia circolazione di capitali stranieri (Esteves 1991).

La crescita del mercato del lavoro, con la conseguente domanda di mano d'opera, fa sì che all'inizio degli anni Novanta il saldo migratorio risulti molto positivo, con un numero di ingressi nel paese nettamente maggiore rispetto alle persone che emigravano. In base ai dati del *Diagnóstico da População imigrante em Portugal 2013* (Dossier della popolazione immigrata in Portogallo 2013) e del *Serviço de Estrangeiros e Fronteiras* (Servizio Stranieri e Frontiere), nel 1996 la presenza straniera in Portogallo era di 175 mila persone provenienti dal continente africano (46,6%), europeo (28,4%) e sud americano (14,3%).

Come è evidente da questa breve ricognizione, fin dagli inizi degli anni Ottanta la maggioranza degli immigrati proveniva da paesi africani, i cosiddetti PALOP, acronimo di *Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa* (Paesi africani di lingua ufficiale portoghese; [www.wikipedia.org/wiki/ Paesi_africani_di_lingua_ufficiale_portoghese](http://www.wikipedia.org/wiki/Paesi_africani_di_lingua_ufficiale_portoghese), 26 agosto 2017) ciò è riconducibile alla prossimità culturale e linguistica tra il Portogallo e le ex colonie africane, unitamente al processo di decolonizzazione delle stesse, iniziato durante la seconda metà degli anni Settanta.

È importante ricordare inoltre che, alla fine degli anni Novanta, il Portogallo è interessato da una nuova ondata migratoria proveniente dell'Europa orientale. Si tratta principalmente di cittadini ucraini, russi e rumeni, arrivati in seguito all'applicazione di politiche europee meno restrittive e, contemporaneamente, si registra un consistente arrivo di immigrati dal Brasile. In entrambi i casi si tratta di lavoratori poco qualificati, con una presenza principalmente femminile richiesta per i servizi domestici.

I recenti e diversificati flussi di immigrati portano nuove sfide e problematiche,

soprattutto per quanto riguarda l'integrazione nella società portoghese, le difficoltà linguistiche e l'aumento di stranieri senza documenti regolari. Sono cominciate quindi grandi campagne di regolarizzazione dei cittadini e lavoratori stranieri¹: nel 2001 entra in vigore il decreto legge 4/2001 (*Decreto Lei 4/2001 de 10 de Janeiro, Condições de entrada, permanência, saída e afastamento de estrangeiros do território português*)² che ha permesso la regolarizzazione di chi dimostrava di avere un contratto di lavoro valido e stabile. Ricordiamo inoltre l'accordo tra Portogallo e Brasile del luglio 2003 (*Acordo ente a República Federativa do Brasil e a República Portuguesa sobre Facilitação de Circulação de Pessoas*) denominato *Acordo Lula (Lula Agreement)*, che fece ottenere il permesso di soggiorno regolare a circa ventimila lavoratori brasiliani impiegati con un contratto (Baldwin-Edwards e Kraler 2009). Un'ulteriore normativa che integra e rafforza il precedente DL 4/2001, è rappresentata dal DR 6/2004 (*Decreto Regulamentar 6/2004 de 26 de Abril*) che sancisce un'ultima grande campagna di regolarizzazioni, estendendo la possibilità di richiedere il permesso ai lavoratori residenti da almeno un anno, che hanno versato i contributi per le tasse e per la previdenza sociale negli ultimi tre mesi precedenti alla richiesta.

In base ai dati forniti dal *Diagnóstico da População imigrante em Portugal* in pochi anni fu permessa la regolarizzazione di quasi 184 mila lavoratori stranieri e, nel 2005, le più grandi e strutturate comunità di immigrati regolari in Portogallo risultano la comunità brasiliana seguita da quella ucraina e capoverdiana; degna di nota è inoltre la crescita lenta ma continua dei cittadini asiatici provenienti da India, Cina, Pakistan e Bangladesh (*Diagnóstico da População Imigrante em Portugal 2013*: 33). Successivamente, il ritmo di crescita degli stranieri regolari aumentò fino a raggiungere nel 2009 il valore in assoluto di 454.191 persone in seguito ai processi di ricongiungimento familiare.

¹ La prima campagna "straordinaria" di regolarizzazioni risale al 1992-1993, il permesso di soggiorno poteva essere richiesto solo dai cittadini non- UE che dimostravano la loro residenza in Portogallo per un certo numero di mesi. Nel 1996 ci fu una seconda campagna "straordinaria" di regolarizzazioni che si protrasse per sei mesi, ne facevano richiesta i cittadini stranieri che avevano un contratto di lavoro e dimostravano di conoscere la lingua portoghese. Tuttavia, solo dal DL 4/2001 le regolarizzazioni furono strettamente connesse all'impegno con un regolare di un contratto di lavoro, condizione imprescindibile anche nelle campagne di regolarizzazione a venire (Baldwin- Edwards e Kraler 2009).

² Per consultare l'intero testo del decreto si veda il sito www.pgdlisboa.pt/leis/lei_mostra_articulado.php?nid=305&tabela=leis.

Negli anni 2010-2013 si registra invece una diminuzione della popolazione straniera in Portogallo a seguito della crisi economica ma anche dell'acquisizione della nazionalità da un numero consistente di cittadini che erano in possesso dei requisiti necessari previsti dalla *Lei da Nacionalidade – Lei Orgânica n 2/2006* del 17 aprile (*Quarta alteração à Lei n 37/81, de 3 de Outubro/ Lei da Nacionalidade*) che sarà trattata nel paragrafo seguente (*Diagnóstico da População Imigrante em Portugal 2013*: 34).

In conseguenza di questa estesa mobilità, in meno di due decenni la città di Lisbona vede triplicare il numero di cittadini stranieri. È interessante notare che, dal 1991 al 2001, si verifica un'accentuata suburbanizzazione della popolazione straniera che va ad abitare nei diversi comuni dell'Area Metropolitana. Questo fenomeno ha causato una crescita esponenziale urbana periferica con la costruzione di *bairros de habitação social* – quartieri con abitazioni sociali - dando origine alla terza regione urbano-metropolitana per estensione e numero di abitanti della Penisola Iberica; come si potrà vedere nei prossimi paragrafi, è proprio in questi grandi agglomerati urbani, spesso caratterizzati da degrado e tensioni sociali molto accentuate, che si concentrano molte attività sociali legati alle pratiche musicali e promosse da importanti istituzioni come la Fundação Calouste Gulbenkian.

Dal 2001 al 2011 si verifica il fenomeno opposto e Lisbona torna a essere ripopolata da una parte di cittadini stranieri che lasciano le zone periferiche per stanziarsi nel centro cittadino, soprattutto nei quartieri storici del centro della città: vettore di questa nuova ondata è il significativo aumento del turismo e delle attività del terzo settore, in generale, cui corrisponde una maggiore disponibilità abitativa (Fonseca et al. 2011).

La città di Lisbona è caratterizzata da una popolazione autoctona, tendenzialmente di età non giovane, che coabita con una comunità di immigrati molto eterogenea, le cui radici, culture, religioni e modi di vivere sono assai diversificate. La comunità più numerosa proviene da Capo Verde, seguita da quelle dei paesi dall'Africa, del Sud America, in particolare Brasile, Europa orientale e Asia. La capitale portoghese rappresenta quindi uno straordinario punto di incontro di culture diverse e negli ultimi tre decenni è diventata una città assolutamente multiculturale e cosmopolita.

Attualmente la presenza dei nuovi lisbonesi, con distinte origini geografiche e

culturali, si manifesta in forma diverse nel paesaggio urbano: attraverso le emergenze abitative dei quartieri più degradati dove si concentrano immigrati e minoranze etniche più povere; con l'introduzione di elementi architettonici caratteristici della regione di origine dei migranti (luoghi di culto, organizzazioni interne delle abitazioni, cortili esterni, decorazioni alle finestre, giardini); nella presenza di "mercati etnici"; nei sapori e odori che si respirano in città e nelle sonorità delle lingue che si possono ascoltare per le strade e nelle piazze; con la varietà della musica e di altre forme di espressione artistica e culturali che arrivano da paesi e regioni disperse per tutto il pianeta (Malheiros 2000).

In questo modo, e grazie all'immigrazione, Lisbona rappresenta una società pluriculturale a tutti gli effetti, in cui la diversità esiste e coesiste - apparentemente in modo pacifico - anche se, come sostiene la studiosa Maria Lucinda Fonseca, il processo di valorizzazione e integrazione di questa interculturalità necessita ancora di compiere alcuni passi importanti (Fonseca et al. 2011: 16).

4.2. L'approvazione della "Nova Lei da Nacionalidade" (Lei Ôrganica 2/2006 de 17 de Abril)

Un passo molto importante per il processo di integrazione degli immigrati nel paese viene compiuto grazie all'entrata in vigore della *Nova Lei da Nacionalidade* (nuova Legge della Nazionalità), approvata dal parlamento portoghese il 16 febbraio del 2006 e descritta come "a law which radically alters earlier laws in regard to the attribution and acquisition of Portuguese citizenship by immigrants and their children" (www.ec.europa.eu/migrant-integration/librarydoc/portuguese-citizenship-the-new-nationality-law-of-2006, 28 ottobre 2017) ³.

³ Per consultare il testo completo della *Lei da Nacionalidade* e i riferimenti normativi si veda <https://portal.oa.pt/comunicacao/noticias/2006/04/19/lei-da-nacionalidade/>. Per ulteriori approfondimenti si segnala un autorevole studio condotto da Claire Healy per conto dell'*Observatório da Imigração e do Diálogo Intercultural* (ACIDI), consultabile alla pagina

Questa legge, proposta dal governo del primo ministro socialista José Sócrates Carvalho Pinto de Sousa, fu approvata dalla grande maggioranza di duecentotrenta membri della singola camera del parlamento portoghese. A favore della nuova legge hanno votato il *Partido Socialista* (Partito Socialista) di governo, il *Partido Social Democrata* (Partito Social Democratico) dell'opposizione e la *Coligação Democrática Unitária* (Coalizione Democratica Unitaria di cui fanno parte il Partito Comunista, i Verdi e il movimento Intervento Democratico), mentre i membri del *Bloco de Esquerda* (Blocco di Sinistra) si sono astenuti dalla votazione, reclamando una legge più flessibile, e i rappresentanti della destra *Centro Democrático e Social – Partido Popular* (Centro Democratico Sociale - Partito Popolare) si sono astenuti chiedendo maggiori restrizioni.

Bisogna premettere che, durante gli anni Settanta e Ottanta del Novecento la questione dell'identità nazionale, in relazione agli immigrati residenti in Portogallo, non era considerata come una problematica urgente dallo Stato, in quanto molti dei nuovi cittadini provenienti dalle ex-colonie erano già in possesso della cittadinanza portoghese, acquisita negli anni precedenti al processo di decolonizzazione. Successivamente, con i sostenuti flussi provenienti dal Brasile, dall'Europa orientale e dall'Asia, la questione ottenne una certa rilevanza considerando che le comunità straniere erano sempre più numerose, strutturate e con progetti di permanenza a lungo termine per gli immigrati e le loro famiglie. Tuttavia, fu a partire dal 2005 che l'*Assembleia da República* (Parlamento portoghese) cominciò a dibattere sull'accesso alla nazionalità portoghese e a reclamare la necessità di una nuova legge per regolamentare la nazionalizzazione degli immigrati e dei loro discendenti.

Grazie a questa normativa, la cittadinanza viene riconosciuta sia ai figli di cittadini portoghesi, in base allo *ius sanguinis*, che nascono all'estero e che dichiarano la volontà di voler essere riconosciuti come cittadini portoghesi, sia agli immigrati di seconda o terza generazione grazie all'applicazione dello *ius soli*, con alcune regole. In particolare, per i figli di stranieri nati in territorio portoghese sono necessari alcuni requisiti: uno dei genitori deve essere residente in Portogallo da almeno cinque anni, questo genitore non deve essere in Portogallo perché impiegato in un servizio per il

suo paese di origine, come succede per il personale diplomatico, e infine il minore deve dichiarare la sua volontà di diventare cittadino portoghese. Per gli stranieri di terza generazione, cioè figli di stranieri nati a loro volta in Portogallo, il riconoscimento della cittadinanza tramite lo *ius soli* viene attribuito direttamente.

La legge del 2006 ha rappresentato non solo una profonda trasformazione del sistema giuridico portoghese ma anche una “*correção de injustiças*” (correzione di ingiustizie) e un ottimo contributo per “*reforço da coesão social*” (rinforzare la coesione sociale) rafforzando il principio dello *ius soli* per i nati sul territorio portoghese, figli o nipoti di immigrati, e facilitando l’accesso alla nazionalità portoghese (Healy 2011: 63)

Così si è espressa, a tal proposito, Claire Healy:

The 2006 nationality law introduced provisions into the processes of attribution and acquisition of Portuguese national citizenship that are largely more egalitarian, and was consequently recognised with the highest score in terms of access to nationality in the *Migrant Integration Policy Index III* for 2010, in comparison with 31 countries in Europe and North America (Healy 2011: 7).

La nazionalità definisce l’identità di un paese e dei suoi cittadini che possono godere a pieno dei diritti garantiti dallo Stato, comportando anche alcuni doveri. Tra i diritti ci sono quelli civili, come la libertà personale o l’uguaglianza davanti alla legge, quelli politici, come il diritto di voto o la possibilità di ottenere incarichi pubblici, e quelli sociali, come il diritto alla salute e al lavoro. Tra i doveri c’è la fedeltà allo stato, che in certi paesi può tradursi nel servizio militare obbligatorio. La nazionalità garantisce e preserva una sfera importante della vita collettiva, appunto i diritti sociali e civili. In questa prospettiva la naturalizzazione dei nuovi cittadini stranieri può essere considerata come un’eccellente dimostrazione di integrazione e inclusione sociale (Healy 2011).

Il cambiamento giuridico della legge della nazionalità del 2006 riflette alcune tendenze già in vigore in altri stati dell’Europa occidentale: si assiste infatti alla riduzione dell’istituto dello *ius sanguinis* e, soprattutto, si abolisce il trattamento preferenziale per gli *imigrantes étnicos* (immigrati etnici), ovvero gli stranieri provenienti da paesi lusofoni, considerati culturalmente portoghesi dati i legami coloniali, a favore di un trattamento uguale per tutti i cittadini (Healy 2011). Il principio di uguaglianza viene esteso a tutti i cittadini, sia comunitari sia extracomunitari, che in questo modo possono ottenere il passaporto dopo sei anni di

residenza legale in Portogallo (prima del 2006 erano necessari dieci anni di residenza per i cittadini non –UE e quattro per i cittadini UE).

La *Lei da Nacionalidade* è attualmente in vigore in Portogallo ma, da quest'ultimo anno, in Parlamento si è tornati a discutere di una sua possibile modifica. La riforma della legge è stata proposta dai partiti di centrosinistra e della sinistra moderata che propongono, nel caso dello *ius soli*, un alleggerimento delle norme rappresentato dalla riduzione di alcune restrizioni burocratiche per il riconoscimento della nazionalità. Il dibattito è ancora aperto e molto acceso. In particolare il *Bloco de Esquerda* giudica insufficienti i decreti di semplificazione e propone al contrario l'introduzione della nazionalità immediata per tutti i cittadini nati sul territorio portoghese, dunque l'adozione del principio dello *ius soli* a tutti gli effetti. Il partito di *Centro Democrático e Social – Partido Popular*, infine, ritiene che questa riforma vada contro la tradizione portoghese e contro ciò che gli altri stati europei stanno decidendo di fare in questa delicata fase internazionale (www.ilpost.it/2017/06/16/cittadinanza-portogallo, 3 settembre 2017).

Negli ultimi tempi, in molti paesi d'Europa si torna a esaminare la questione della nazionalità e, come s'è visto, in Portogallo il dibattito verte sulle opzioni utili per rendere più semplice il conferimento della cittadinanza a chi nasce nel paese. In conclusione, l'entrata in vigore della *Lei da Nacionalidade* rappresenta sicuramente uno sviluppo nella politica pubblica portoghese, un passo importante per la consapevolezza di un paese multietnico e multiculturale, un provvedimento che ha facilitato il processo di integrazione degli immigrati e l'inclusione sociale conferendo le stesse possibilità e gli stessi diritti a tutti i cittadini – comunitari e non comunitari, di provenienza lusofona o non lusofona -, consentendo più largamente di diventare portoghesi sia in senso legale che simbolico.

4.3. La gestione dei fenomeni migratori e le recenti politiche culturali della città di Lisbona

La realizzazione delle politiche culturali della città di Lisbona spetta alla *Direção Municipal de Cultura (DMC)*, Direzione Municipale della Cultura, responsabile della programmazione culturale nell'area metropolitana (promozione di eventi, gestione delle biblioteche municipali e dei musei tematici della città).

L'attenzione per le diversità culturali è abbastanza recente in quanto i primi progetti, le prime manifestazioni e gli eventi dedicati alle comunità immigrate hanno inizio nel decennio 2001-2010. Tuttavia, risalgono alla fine degli anni Settanta del secolo scorso le primissime politiche, messe in atto dalla *Câmara Municipal de Lisboa (CML)*, in relazione alla diversità religiosa dei primi immigrati africani provenienti dalle ex colonie di culto musulmano (Fonseca et al. 2011).

Il Portogallo, paese tradizionalmente cattolico, riconosce positivamente il diritto alla libertà di culto e le amministrazioni comunali, dunque, favorirono le richieste delle minoranze religiose, sempre più numerose e diverse con la crescita dell'immigrazione, di costruire nuovi spazi dedicati al culto. Per volere del sindaco di Lisbona, Aquilino Ribeiro Machado, nel 1979 si iniziò a costruire la prima grande moschea della città, la *Mesquita Central de Lisboa*, inaugurata il 29 marzo 1985. Contestualmente, nel 1987 le amministrazioni locali dettero un terreno a disposizione della comunità hindù che costruì il *Complexo Cultural e Social da Comunidade (Templo Radha Krishna)*. Ricordiamo inoltre che anche la comunità ebraica, sebbene non molto numerosa, dispone del proprio spazio per la preghiera e il culto, la Sinagoga Shaaré Tikvá fondata nel 1904.

In sintesi si può affermare che, a parte il problema della diversità religiosa, gli immigrati a Lisbona cominciarono ad acquistare una certa rilevanza nel discorso politico solo dalla seconda metà degli anni Novanta e in relazione alla gestione delle emergenze abitative. Un gran numero di famiglie africane vivevano in situazioni molto precarie e di povertà assoluta ed erano localizzate in alcuni quartieri storici della città e nelle estreme periferie dove sorgevano vere e proprie *favelas*. Per tutti gli anni Novanta e il primo decennio del nuovo millennio, le politiche della *Câmara Municipal de Lisboa (CLM)* si focalizzano sulla risoluzione del problema della casa,

sul miglioramento delle condizioni economiche e sull'integrazione sociale; in collaborazione con il *Ministério da Educação* (Ministero dell'Educazione), si attivano processi per garantire istruzione agli immigrati di seconda e terza generazione, compresi coloro che non possedevano documenti regolari (Fonseca e altri 2011). In particolare, queste azioni specifiche sono state incluse in un *Plano Estratégico de Lisboa* (PEL) approvato nel 1992, durante il primo mandato del sindaco Jorge Sampaio, con l'obiettivo di combattere la "ghettizzazione" delle comunità africane, grazie a numerose opere di sviluppo e rinnovamento urbano, e di "pensare diversamente" la città grazie a iniziative che ne favorissero l'"internazionalizzazione" (intervento alla *Câmara Municipal de Lisboa* 1992, cit. in Pereira 2012: 71).

Nel 1994 Lisbona fu nominata "Capitale europea della cultura" e nel 1998, dal 22 maggio al 30 settembre, fu sede dell'EXPO '98 *Os Oceanos: um património para o futuro* (Oceani: un'eredità per il futuro), esposizione internazionale caratterizzata da una serie di iniziative che gravitavano intorno alle scoperte dei navigatori portoghesi, con undici milioni di visitatori e circa cinquemila eventi musicali, che ne hanno fatto il più grande festival musicale della storia dell'umanità (it.wikipedia.org/wiki/Expo_1998, 5 settembre 2017). Due appuntamenti fondamentali, dunque, che hanno favorito e alimentato la nuova concezione di rinnovamento urbano legata alle pratiche di produzione culturale e capaci di includere la diversità culturale, una serie di iniziative che vanno a costituire l'immagine di Lisbona città cosmopolita a livello internazionale.

L'insieme delle politiche e gli sforzi perseguiti a favore di un'integrazione e coesione sociale delle comunità di origine straniera e delle minoranze etniche confluirono nella creazione del *Conselho Municipal das Comunidades Imigrantes e das Minorias Étnicas* (CMCIME) – Consiglio municipale delle comunità immigrate e delle minoranze etniche – ufficializzato nel 1993 sotto la stessa amministrazione comunale di Sampaio. L'obiettivo del Consiglio è promuovere e garantire la partecipazione delle comunità straniere alle politiche cittadine, un riconoscimento del diritto a essere rappresentati politicamente e ad avere "una voce attiva" per le associazioni più rappresentative (Fonseca e altri 2011).

Nel 1997 con l'amministrazione di João Soares fu fondato il *Centro de Recursos*

Multiculturais (Centro delle risorse multiculturali), luogo di aggregazione destinato agli stranieri con una propria biblioteca, uno spazio per le esibizioni e corsi di formazione a basso costo.

Inoltre, segnaliamo la fondazione del *Centro Local de Apoio à Integração de Imigrantes* (CLAII), nel 2005, grazie a un accordo tra la *Câmara Municipal* e l'*Alto Comissariado para a Imigração e o Diálogo Intercultural* (ACIDI) – Alto commissariato per le migrazioni e il dialogo interculturale. Si tratta di uno spazio informativo per rispondere alle questioni e alle necessità relative all'accoglienza e integrazione degli immigrati, mettendo a disposizione un aiuto per le regolarizzazioni, i ricongiungimenti familiari, gli alloggi sociali, la sicurezza, la sanità ecc. (www.cm-lisboa.pt/viver/intervencao-social/interculturalidade/centro-local-de-apoio-a-integracao-de-imigrantes-claii, 5 settembre 2017).

Una nuova e importante tappa nella politica locale dell'integrazione degli immigrati fu segnata nel 2007 dal ritorno al potere del *Partido Socialista* e dall'elezione a sindaco di António Costa ⁴ che, sia nel primo che nel secondo mandato, moltiplicò le iniziative focalizzate al dialogo interculturale e alla promozione della diversità culturali coesistenti nella città di Lisbona (Fonseca et al. 2011). Per prima cosa il *Conselho Municipal das Comunidades Imigrantes e das Minorias Étnicas* (CMCIME) fu trasformato nel *Conselho Municipal para a Interculturalidade e Cidadania* (CMIC) - Consiglio municipale per l'interculturalità e la cittadinanza – con l'obiettivo di promuovere un dialogo interculturale con le comunità e i suoi abitanti, integrando diverse associazioni culturali e di volontariato attive sul territorio (www.cm-lisboa.pt/viver/intervencao-social/interculturalidade/conselho-municipal-para-a-interculturalidade-e-a-cidadania-cmic, nel 2005, 5 settembre 2017). Dalla sua creazione il *Conselho* ha rappresentato inoltre una importante piattaforma per la realizzazione di eventi culturali.

Fa parte inoltre del CMIC il *Fórum Municipal da Interculturalidade* (Forum municipale per l'interculturalità) che costituisce uno spazio per il dibattito, la riflessione e lo studio al fine di aumentare la conoscenza, la condivisione e la qualificazione delle pratiche degli attori sociali rilevanti per la promozione del

⁴ Antonio Costa è il Primo Ministro del Portogallo dal 26 novembre 2015, è inoltre segretario generale del Partito Socialista dal 2014 ed è stato sindaco di Lisbona dal 2007 al 2015.

dialogo sull'immigrazione, la diversità e l'interculturalità, assicurando la partecipazione delle varie comunità presenti nel comune di Lisbona (www.cm-lisboa.pt/viver/intervencao-social/interculturalidade/forum-municipal-da-interculturalidade-fmint, 5 settembre 2017).

In sintesi possiamo affermare che, dalla sua istituzione, il CMIC ha rafforzato la partecipazione delle comunità immigrate alla vita civile della città di Lisbona, riconoscendo la diversità di tutte le culture presenti. La sua importanza è costituita, inoltre, dall'aver stimolato un dibattito per le strategie culturali nella capitale, mettendo in primo piano una politica partecipativa e un dialogo costruttivo tra attori governativi e popolazione locale. Lisbona si riconosce in questo modo come città cosmopolita, una città aperta a transiti e flussi tra culture ed esperienze diverse. Inoltre a livello amministrativo e istituzionale, grazie al consiglio, è molto importante che la diversità culturale sia riconosciuta come un'opportunità di apprendimento e non come un problema o una barriera per la convivenza pacifica delle comunità di differenti origini.

4.4. *Festival Todos- Caminhada de Culturas:* multiculturalismo e rinnovamento urbano

Partiamo proprio da una manifestazione che rientra nel piano strategico delle politiche culturali della capitale portoghese ed è riconosciuta come l'“evento multiculturale per eccellenza” (Fonseca et al. 2011): il *Festival Todos – Caminhada de Culturas*.

Il *Festival Todos* nasce nel 2009, durante l'amministrazione di Antonio Costa, su iniziativa della *Câmara Municipal de Lisboa* e l'*Academia de Produtores Culturais*, un'associazione senza fini di lucro che promuove la formazione di operatori culturali attraverso l'attuazione e il sostegno di progetti sociali e artistici (www.festivaltodos.com, 28 agosto 2017). La maggior preoccupazione di queste due

principali istituzioni era la creazione di un evento che desse maggior visibilità ad alcune zone della città molto degradate e promuovesse il dialogo tra le popolazioni immigrate e i cittadini residenti (Pereira 2012).

La scelta dello spazio di attuazione della prima edizione del Festival cade dunque sull'antico quartiere della *Mouraria*, fondato nel 1147 dopo la *Reconquista* cristiana di Lisbona - il nome *Mouraria* sta a indicare il *ghetto* destinato a *os mouros*, i mori, termine con cui si indicavano i musulmani, specialmente berberi che popolarono parte non trascurabile della Penisola iberica -, e su alcune zone limitrofe di formazione più recente, come il Largo do Intendente. Si tratta di aree urbane identificate dalla popolazione locale come pericolose e violente, nonché insalubri e malfamate per l'eccessiva presenza di *prostitutas* e *malandros* (prostitute e delinquenti) (Menezes 2009: 306).

Nell'antica zona della *Mouraria* lo spazio urbano resta praticamente inalterato nel tempo, fino alla prima metà del XX secolo, quando la zona viene riqualificata grazie a un'opera di *higienização e embelezamento* (igienizzazione e abbellimento) che contribuirà a migliorarne la percezione da parte dei cittadini (Menezes 2009: 306)⁵. Nel corso degli anni Settanta del secolo scorso avviene inoltre una nuova configurazione del territorio dovuta all'arrivo e allo stanziarsi di diverse ed eterogenee popolazioni di immigranti, i nuovi abitanti della capitale portoghese (Pereira 2012). Questo fenomeno ha contribuito al consolidarsi dell'immagine di una *Mouraria* multietnica e multiculturale, come ha sottolineato Marlucci Menezes, "onde se cruzam pessoas, práticas, músicas, artefactos, roupas e comidas diferentes [...] uma realidade, inclusivamente, reivindicada como também fazendo parte do património local, designadamente medieval: quando do convívio entre mouros (muçulmanos), cristãos e gentes que vinham de toda parte para usufruir do pujante comércio que ali se desenvolvia"⁶ (Menezes 2011: 2, cit. in Pereira 2012:15). Ancora oggi, se si passeggia in questo caratteristico quartiere si resterà affascinati

⁵ Per un approfondimento sulle opere di riqualificazione dell'antico quartiere della *Mouraria* si rimanda al seguente articolo MERLUCI, Menezes (2009), *A Praça do Martim Moniz: Etnografando Lógicas Socioculturais de Inscrição da Praça no Mapa Social de Lisboa*", in *Horizontes Antropológicos*, 32, pp.301-328.

⁶ "nella quale si incrociano persone, attività, musiche, artigianato, vestiti e cibo differenti [...] una realtà rivendicata come parte del patrimonio locale e che risale al periodo medievale: ovvero da quando i mori (musulmani) convivevano con i cristiani e con persone di diverse origini e religioni, gente che frequentava il quartiere per i numerosi scambi commerciali che vi si tenevano".

dalla vita che viene percorsa in questi vicoli, dai panni stesi alle finestre dai cortili dei palazzi, i bambini che giocano, le sardine che vengono arrostate per strada, le processioni dei *Santos Populares* che lo attraversano nel giorno a loro dedicato (Menezes 2013: 393). È in queste stradine tortuose e in queste immagini che si compie la narrativa del *fado* portoghese, che originariamente si cantava e si suonava proprio in questa area, dall'alto valore rappresentativo della città.

Questa zona, oggi molto turistica e soggetta a un esteso processo di gentrificazione, è diventata il punto d'incontro di africani, indiani, cinesi, brasiliani. Le immagini popolari ed evocative del *fado* – le pescherie, i piccoli bar agli angoli, gli operai che bivaccano – coesistono con le mercerie cinesi, con i parrucchieri africani e con i negozi indiani; un vero e proprio contrasto di percezioni diffuse tra i cittadini di Lisbona che vi associano l'idea di un assetto “tradizionale”, “popolare” e “multietnico”, ma anche una sensazione di “degrado” e “pericolo” (Menezes 2013: 393). Ed è proprio in questo quartiere unico e affascinante che si sviluppa la prima edizione del *Festival Todos*, concepito come un progetto artistico e culturale che vuol intervenire in zone specifiche della città promuovendo incontri di artisti, popolazione locale e naturalmente con il pubblico, in uno spazio “marginalizzato” della città e nel quale le diversità culturali si incrociano (Pereira 2012).

La prima edizione del *Festival Todos-Caminhada de Culturas*, realizzata nel 2009 e diretta da Miguel Abreu, inizia, quindi, con una sfida ulteriore: aprire alla città il Largo do Intendente, una piazza che fino all'amministrazione di Antonio Costa era ritenuta molto pericolosa, terra di tossicodipendenti, prostitute e senza tetto a cui i cittadini lisbonesi non avevano praticamente accesso⁷.

Durante questa amministrazione furono effettuati molti interventi di rigenerazione urbana, individuati nel documento *Estratégias para a Cultura em Lisboa* (Strategie per la cultura a Lisbona), uno strumento importante che racchiude alcune misure

⁷ L'amministrazione di Costa condusse una serie di opere di bonifica per riqualificare la zona, tra cui si segnala lo spostamento degli uffici del Sindaco proprio nella strada adiacente al problematico Largo do Intendente. Questo evento ha avuto come conseguenza l'aumento del numero delle forze dell'ordine e un progressivo “rinnovo” del quartiere. Oggi l'area risulta totalmente differente, pulita, ordinata, attraversata da rilevanti flussi turistici. Inoltre, a partire dalla prima edizione del *Festival Todos*, molte iniziative ed eventi musicali hanno luogo proprio in questa piazza. Tuttavia, sono state mosse molte critiche alla politica di Costa, una parte di cittadinanza afferma che le problematiche sociali relative a quest'area specifica sono state messe “sotto al tappeto”, ovvero che non sono state del tutto risolte ma solo temporaneamente occultate, cfr. Pereira 2012.

strategiche per la città. Come ha affermato Antonio Costa: “para fazer de Lisboa uma capital aberta, central, cosmopolita, vivida quotidianamente na sua memoria e na sua contemporaneidade. [...] Uma cidade inspirada na visão da cultura será sempre uma cidade melhor ⁸” (Antonio Costa, cit. in Pereira 2012: 75).

In questa politica culturale, come scrive la studiosa Raquel Pereira, prevale dunque il trinomio di attività artistica – culturale - interculturale, una connessione che passa essenzialmente per l’idea che la cultura e la creatività sono nozioni fondamentali nell’economia attuale e sono decisive per lo sviluppo urbano. La città viene pensata come uno spazio in cui si valorizzano le diversità culturali e si promuove il dialogo interculturale, trasformando con queste priorità anche lo spazio urbano.

Questa prima edizione del Festival raggiunge risultati molto importanti a livello internazionale. La Fundação Gulbenkian attribuisce un riconoscimento speciale alla *Câmara Municipal de Lisboa (CML)* come “*Melhores práticas autárquicas em integração de imigrantes [revelando-se] ...o projecto Todos – Caminhada de Culturas 2009* una iniciativa que visa, acima de tudo, lutar contra o estigma e a exclusão frequentemente associados ao Eixo da Avenida Almirante Reis, Mouraria e Martim Moniz”⁹ (Intervento alla *Câmara Municipal de Lisboa* 2011, cit. in Pereira 2012: 71).

La città di Lisbona viene inoltre invitata a far parte della *Rete Europea delle Città Interculturali*¹⁰ e, grazie a questa adesione, il *Festival Todos* riceve il sostegno finanziario necessario allo sviluppo di un progetto con obiettivi tanto ambiziosi quanto importanti.

Bisogna premettere che il *Festival Todos* viene pensato e creato già nel 2008, in seguito all’*Anno europeo del Dialogo interculturale*, il cui principale obiettivo era l’innalzamento del profilo del dialogo tra le culture ritenuto fondamentale per rafforzare il rispetto della diversità, migliorare la coesistenza nelle società di oggi e

⁸ “per fare di Lisbona una capitale aperta, centrale, cosmopolita, vissuta quotidianamente nella sua memoria e nella sua contemporaneità. [...] Una città ispirata dalla visione della cultura sarà sempre una città migliore”.

⁹ “*Migliori pratiche autarchiche* a favore dell’integrazione di immigrati, rivelando il progetto *Todos-Caminhada de Culturas 2009* un’iniziativa che mira soprattutto a combattere la stigmatizzazione e l’esclusione sociale spesso associati all’asse di Avenida Almirante Reis, Mouraria e Martim Moniz.

¹⁰ Programma del Consiglio d’Europa che sostiene l’istituzione di strategie locali per la gestione della diversità e dell’integrazione dei migranti e delle minoranze. Il Programma fornisce alle autorità locali una metodologia per l’attuazione di politiche di integrazione interculturale all’avanguardia, nonché strumenti di analisi e valutazione

promuovere una cittadinanza europea attiva. Si è cercato quindi di costruire uno spazio per celebrare le diversità culturali della città di Lisbona in relazione all'immigrazione, e promuovere il contatto e l'interazione tra gli immigrati e i cittadini autoctoni. Contestualmente, è stato istituito il progetto *Lisboa Encruzilhada de Mundos* (Lisbona crocevia di mondi) - un accordo di cooperazione tra il presidente della *Câmara Municipal* e gli assessori della lista civica *Movimento Cidadãos por Lisboa* (www.cidadaosporlisboa.pt, 30 agosto 2017), che porta alla creazione di una struttura autonoma, *Gabinete*, alla dipendenza diretta del sindaco (Pereira 2012: 72).

Durante l'edizione 2016 del *Festival Todos*, abbiamo incontrato Manuela Júdice, coordinatrice proprio del *Gabinete Lisboa Encruzilhada de Mundos* alla *Câmara Municipal de Lisboa* e rappresentante delle associazioni culturali e comunitarie nell'ambito del *Conselho Municipal para a Interculturalidade* (Consiglio municipale per l'interculturalità)¹¹.

La Júdice sottolinea con una certa fermezza che il Festival si distingue da un semplice evento interculturale in quanto è un invito a passeggiare ed esplorare – da qui il nome *Caminhada de culturas*, letteralmente “passeggiata tra le culture” - i quartieri più antichi e popolari di Lisbona, conoscerli partendo proprio dal contatto con le varie culture che abitano in queste zone della città e che pullulano di “tradizioni portoghesi e straniere” in quanto, sostiene la Júdice, la conoscenza reciproca è un punto di partenza fondamentale per favorire i processi di integrazione¹².

Se nelle prime due edizioni il Festival si è concentrato nell'antico quartiere della *Mouraria* e zone limitrofe, il comitato organizzativo ha poi deciso di cambiare area d'intervento ogni tre edizioni. La Júdice, orgogliosa di questa scelta che caratterizza l'iniziativa artistica, ha ribadito la sua importanza raccontandoci che, grazie a questa modalità, ogni tre anni i partecipanti sono invitati a riscoprire luoghi inconsueti, la sfida del festival è anche riuscire a portare la popolazione in diverse aree della città,

¹¹ Nel 2009 la Júdice era assessore al Comune per la lista civica *Movimento Cidadãos por Lisboa* ed era inoltre responsabile delle *Relações Internacionais da Cidade*. Ha così ideato e istituito lei stessa il *Gabinete Lisboa Encruzilhada de Mundos*.

¹² Così si è espressa Manuela Júdice, intervistata da chi scrive a Lisbona l'11 settembre 2016.

rivalutando così ogni volta un quartiere diverso e i suoi luoghi nascosti¹³. Un Festival itinerante, dunque, in cui i diversi luoghi del quartiere sono destinati agli spettacoli e queste realtà nascoste sono valorizzate dagli occhi e dai corpi di artisti provenienti da tutto il mondo cosicché, oltre alla riscoperta degli spazi, venga anche promosso l'incontro e il dialogo interculturale attraverso le diverse forme artistiche.

Ogni anno vengono presentate quattro giornate ricche di eventi, nelle quali mostre e spettacoli di danza, teatro, circo e musica, si alternano a workshop, gastronomia e dibattiti sull'arte, la storia e l'architettura, tutto a titolo completamente gratuito.

La Júdice afferma che riunire i cittadini durante quattro giorni e uno dei meriti più importanti e allo stesso tempo evidenti, che il Festival è riuscito a realizzare in tanti anni di attività. I cittadini, in questa occasione, sono tutti uguali, i ricchi della zona così come i più poveri, i lisbonesi e gli stranieri che vivono qui, *i nuovi lisbonesi*¹⁴.

Un festival per la cittadinanza dunque (la partecipazione di turisti è irrilevante: così, anche nell'edizione 2016 alla quale si è partecipato), che vuole andare oltre le differenze sociali verticali - ceti sociali molto distanti - e orizzontali - genere e stili di vita. Una grande manifestazione che a partire dall'incontro dei "nuovi lisbonesi" locali e migranti vuole aprirsi a tutti, a *Todos* appunto.

4.5. *Orquestra Todos*: l'adozione del "modello italiano" di orchestra multi-etnica

L'*Orquestra Todos* è un progetto musicale e multi-etnico ispirato all'Orchestra di Piazza Vittorio (OPV) e per questo ha rappresentato uno dei principali oggetti di studio e d'interesse emersi nel corso della rilevazione sul terreno.

Durante i sei mesi di ricerca a Lisbona purtroppo non è stato possibile visionare e analizzare l'operato dell'*Orquestra Todos*, che ha sospeso la sua attività nel 2013; ci

¹³ Così si è espressa Manuela Júdice, intervistata da chi scrive a Lisbona l'11 settembre 2016.

¹⁴ Così si è espressa Manuela Júdice, intervistata da chi scrive a Lisbona l'11 settembre 2016.

siamo perciò diretti nei luoghi dove questa esperienza ebbe inizio per ricostruirne la storia, incontrare i protagonisti e analizzare le peculiarità più importanti che hanno reso possibile la nascita di questo progetto musicale, fino a comprendere i motivi che hanno portato a una temporanea cessazione dell'attività dell'orchestra.

L'*Orquestra Todos* è un'orchestra multietnica con origini istituzionali, è stata progettata nell'ambito del *Festival Todos – Caminhada de Culturas*, come abbiamo visto un'iniziativa artistica molto radicata e partecipata in città, a sua volta promossa dalla *Câmara de Lisboa/Gabinete Lisboa Encruzilhada de Mundos* e dall'*Academia de Produtores Culturais*. L'unione di queste organizzazioni, insieme all'importante collaborazione della Fundação Calouste Gulbenkian, istituzione culturale autorevole e conosciuta a livello internazionale, ha favorito promosso e sostenuto interamente la creazione dell'orchestra e la produzione delle sue attività.

In particolare, grazie ad un programma specifico chiamato PGDH – *Programa Gulbenkian de Desenvolvimento Humano* (Programma Sviluppo Umano), mirato a favorire l'inclusione sociale dei soggetti più vulnerabili, la Fundação Gulbenkian ha finanziato il primo anno di attività dell'*Orquestra Todos*, compresa la registrazione e la stampa del primo album intitolato *Intendente* (www.gulbenkian.pt/project/morquestra-todos, 26 agosto 2017).

L'*Orquestra Todos* inizialmente era composta da quattordici musicisti di provenienza e nazionalità diverse (Capo Verde, India, Italia, Spagna, Brasile, Romania e Portogallo) guidati dai direttori musicali Mario Tronco e Pino Pecorelli, provenienti dall'esperienza della romana OPV. Sottolineiamo infine la presenza di Giacomo Scalisi, un programmatore culturale italiano residente e attivo a Lisbona dagli anni Novanta del secolo scorso che, oltre a seguire assiduamente il progetto, ha portato per primo l'OPV a esibirsi a Lisbona favorendo i contatti con gli operatori culturali del *Festival Todos*. Leggendo la pagina del *dossier* relativo, l'orchestra viene presentata nella maniera seguente:

Orquestra Todos, nasceu no Sport Clube do Intendente em Lisboa, atravessa e funde vários mundos musicais e sonoros de múltiplas origens culturais. Este é um projeto do Festival Todos, Caminhada de Culturas, festival enraizado nos bairros do Martim Moniz e Mouraria que se caracteriza pela busca de uma programação de natureza intercultural para a cidade de Lisboa. É a partir dos concertos de Orchestra di Piazza Vittorio no Largo do Intendente, que surge com força e entusiasmo, a ideia de replicar aqui uma formação composta por lisboetas de todas as origens culturais, musicais, linguísticas... Juntar pessoas que fazem músicas a partir de diferentes instrumentos, diferentes tradições e universos e com elas inventar um som próprio e novo, que ecoa pela primeira vez no

coração mais antigo do bairro, torna-se um objetivo comum. A partir de um convite de Giacomo Scalisi, Mario Tronco, o maestro da Orchestra di Piazza Vittorio que levantou um projeto desta natureza numa cidade como Roma, juntamente com Pino Pecorelli, é o responsável por esta nova Orquestra para Lisboa, também ela, do mundo. O seu som é uma mistura singular de sonoridade que dialoga costantemente com todas raízes culturais e musicais da cidade de Lisboa e da sua Lusofonia (Brochure di presentazione 2011)¹⁵.

Come si evince dalla brochure, risulta evidente che il modello italiano di orchestra multietnica, o più esattamente, il modello dell'OPV, già replicato da molte orchestre fondate successivamente in Italia, è stato consapevolmente adottato e integrato in un contesto completamente diverso, con la collaborazione dei direttori italiani stessi.

Ci troviamo di fronte al primo caso di esportazione internazionale di un'orchestra multietnica *all'italiana*, confermando così l'ipotesi iniziale espressa in questa sede, ovvero che le orchestre multietniche rappresentano un fenomeno prevalentemente italiano e sono caratterizzate da alcuni elementi specifici: l'eterogeneità delle provenienze dei musicisti, la dimensione di intervento sociale su un territorio specifico – con un collegamento alle istituzioni locali – e infine la proposta di un suono originale e diverso, frutto di una consapevole ibridazione di stili musicali, che, pur fondendosi, vengono affermati in caratteristiche proprie.

L'*Orquestra Todos* ha debuttato l'11 settembre 2011 al *Festival Todos*, suonando poi al Teatro São Luís e al *Garage* della Fundação Calouste Gulbenkian, il 18 dicembre dello stesso anno. Il loro primo album, intitolato *Intendente*, fu presentato alla Fundação Calouste Gulbenkian il 20 luglio 2012. La produzione discografica ha facilitato la promozione del progetto a livello nazionale e internazionale, portandoli a esibirsi in prestigiosi festival di "world music" e jazz, come il *Festival de Músicas do Mundo* di Sines (Portogallo) e *Rocella Jazz Festival* (Italia), nonché presso

¹⁵ L'*Orquestra Todos*, nata nel circolo Sport Club di Intendente a Lisbona, attraversa e fonde diversi mondi musicali e sonori dalle origini culturali multiple. Si tratta di un progetto del *Festival Todos, Caminhada de Culturas*, festival radicato nei quartieri di Martim Moniz e Mouraria che si caratterizza per la ricerca di una programmazione di natura interculturale nella città di Lisbona. A partire dai concerti della Orchestra di Piazza Vittorio nel Largo do Intendente, nasce con forza ed entusiasmo l'idea di replicare qui una formazione composta da lisbonesi di tutte le origini culturali, musicali, linguistiche... Unire le persone che fanno musica con differenti strumenti, di differenti tradizioni e universi e con questi inventare un suono proprio e nuovo, che riecheggia per la prima volta nel cuore più antico del quartiere, diventando un obiettivo comune. Giacomo Scalisi ha invitato Mario Tronco – maestro dell'Orchestra di Piazza Vittorio, un progetto di questo tipo in una città cosmopolita come Roma - insieme a Pino Pecorelli, i quali sono i responsabili di questa nuova orchestra per rappresentare una Lisbona, anche in questo caso, del mondo. Il suono dell'*Orquestra Todos* è una miscela originale di sonorità che dialogano costantemente con tutte le radici culturali e musicali della città di Lisbona e della sua Lusofonia.

l'Università di Lisbona, nell'ambito delle celebrazioni del *Dia da Europa – Concerto para uma Europa Feliz* (Giorno dell'Europa – Concerto per un'Europa Felice), e di nuovo a Lisbona nell'ambito del *Dia Mundial do Refugiado* (Giornata Mondiale del Rifugiato), e ancora al *Festival Todos* nell'edizione 2012.

L'esempio dell'orchestra del quartiere Esquilino replicato a Lisbona ha significato, secondo la visione dell'operatrice Júdice, proporre il migliore assemblaggio di elementi diversi per celebrare le diversità culturali di una città cosmopolita e multietnica, un modello di incontro musicale capace di produrre una particolare “mistura” di suoni e stili, capaci di amalgamare le realtà musicali presenti nella città portoghese¹⁶.

Quali sono le principali differenze tra l'Orchestra di Piazza Vittorio e l'*Orquestra Todos*? Come hanno lavorato gli operatori e i musicisti italiani in un contesto differente? Nel prossimo paragrafo processeremo nascita ed esiti del progetto portoghese.

4.5.1. Dall'orchestra di Piazza Vittorio all'*Orquestra Todos* (OT)

Fu proprio durante la prima edizione del *Festival Todos* del 2009 che ebbe luogo il concerto della celebre OPV nel Largo do Intendente, un luogo che, a parere degli operatori del festival, aveva bisogno di un intervento urbano e di essere aperto alla città. L'Orchestra di Piazza Vittorio è stata invitata da Giacomo Scalisi, già in contatto con il direttore Tronco, proprio perché rappresentava un esempio riuscito di intervento artistico nell'ambito delle migrazioni contemporanee, per ridurre la marginalizzazione umana e geografica, un'operazione a favore dell'interculturalità e della cittadinanza¹⁷. Un evento performativo che rispecchiava perfettamente le

¹⁶ Sono le parole di Manuela Júdice intervistata da chi scrive a Lisbona l'11 settembre 2016.

¹⁷ Così si è espresso Giacomo Scalisi, intervistato da chi scrive a Lisbona il 9 dicembre 2016.

tematiche sollevate dal *Festival Todos*.

Bisogna premettere che l'orchestra romana aveva già suonato, nel 2008 e per la prima volta a Lisbona, al *Centro Cultural de Belém* (CCB), un'importante istituzione culturale cittadina, nell'ambito della rassegna *CCB Fora de Si* (CCB Fuori di sé) - un festival di musica, danza e teatro che si tiene nei giardini e negli spazi esterni del CCB (www.ccb.pt/Default/pt/CCBForadeSi, 6 settembre 2017). Questo primo invito fu promosso da Giacomo Scalisi, in quell'anno programmatore culturale per il CCB, il quale fa presente che, in occasione del concerto dell'OPV, venne anche proiettato l'omonimo film documentario che segue e racconta la storia dell'orchestra, proiezione che ebbe un grande successo di pubblico¹⁸.

Visto il successo della manifestazione, gli operatori decidono di organizzare un secondo concerto dell'OPV, dirigendosi questa volta al Largo do Intendente, luogo deputato per la sua accentuata multiethnicità e per questo "molto somigliante" alla stessa piazza Vittorio di Roma. Scalisi racconta che:

Fino a cinque minuti prima dell'inizio del concerto non c'era nessuna presenza in piazza. Appena ha iniziato a suonare l'OPV la piazza si era affollata in poco tempo, c'erano circa mille e cinquecento - duemila persone. Per motivi di sicurezza abbiamo dovuto garantire la presenza di poliziotti in borghese, circa uno ogni quattro persone del pubblico, per far sì che tutti fossero tranquilli. La maggior parte del pubblico arrivava da altri quartieri della città ma c'erano anche immigrati, gli abitanti effettivi del quartiere stesso incuriositi dall'evento, c'erano persone affacciate alle finestre, gente anziana che si fermava ad ascoltare. In quel momento ho avuto la sensazione che stava accadendo qualcosa di molto interessante e di unico in quella piazza¹⁹.

Sullo stesso evento Manuela Júdice ha poi dichiarato esplicitamente che, dopo il successo del concerto dell'OPV, ha sentito l'esigenza di riproporre a Lisbona un'orchestra di questo tipo, un'orchestra di tutti e per tutti gli abitanti della città, i vecchi e i nuovi, che portano i loro stili musicali e le loro tradizioni all'interno del progetto²⁰.

Scalisi convoca Mario Tronco e Pino Pecorelli, che in un secondo momento seguirà più da vicino l'esperienza portoghese. Per individuare e riunire i musicisti disponibili sulla piazza è stato fondamentale l'ingaggio di Francesco Valente, bassista italiano stabile a Lisbona dalla seconda metà degli anni Novanta, che ha partecipato a molte

¹⁸ Così si è espresso Giacomo Scalisi, intervistato da chi scrive a Lisbona il 9 dicembre 2016.

¹⁹ Così si è espresso Giacomo Scalisi, intervistato da chi scrive a Lisbona il 9 dicembre 2016.

²⁰ Sono le parole di Manuela Júdice intervistata da chi scrive a Lisbona l'11 settembre 2016.

formazioni musicali che integrano diversi stili e linguaggi. Grazie alle sue competenze e conoscenze, e al suo interesse verso gli ambienti musicali multiculturali²¹ – parla inoltre un perfetto portoghese –, ottiene un ruolo primario nell’*Orquestra Todos*: trovare e radunare i musicisti che Tronco e gli altri stavano cercando ed essere così il tramite principale tra gli organizzatori italiani e i vari componenti dell’orchestra.

Dopo una prima lunga ricerca di musicisti – convocati tramite i contatti con la comunità Capoverdiana, oppure conosciuti per le loro esibizioni alla *Casa do Fado* o per le collaborazioni con la Fundação Gulbenkian –, i candidati sono stati radunati e invitati alla proiezione del documentario *L’Orchestra di Piazza Vittorio* nei locali del *Museo do Fado*, ed è stato spiegato loro il tipo di progetto che i direttori italiani avevano in mente.

Sono quindi iniziate le selezioni allo *Sport Clube do Intendente*, un’associazione sportiva radicata nel quartiere da molti anni e nella quale era stata predisposta una sala prove per la futura *Orquestra Todos*. Valente racconta che le selezioni si sono prolungate per diversi giorni e che gran parte dei musicisti partecipanti non ha superato l’audizione²². È importante sottolineare che, come nel caso dell’OPV, Mario Tronco aveva un disegno ben preciso in testa e una efficace progettualità artistica, ricercando dunque componenti con determinate caratteristiche e formazioni musicali diverse. Giacomo Scalisi ha ricordato così le fasi iniziali della selezione:

I musicisti non sono stati scelti in base a caratteristiche tecniche ma sono stati privilegiati i professionisti che sapevano suonare insieme agli altri, che sapevano comunicare, che erano capaci di mettersi in discussione, musicalmente flessibili. Stavamo cercando persone con storie diverse, percorsi musicali differenti ma allo stesso tempo capaci di lavorare insieme. Bisogna saper mostrare parte della propria conoscenza e a volte anche saper rinunciare al processo creativo, è importante proporre qualcosa senza voler prevalere e riuscire a dare spazio alle proposte degli altri²³.

L’intento era dunque integrare musicisti con diversi background, sia sul piano delle

²¹ Ricordiamo che Francesco Valente è tra i componenti dei *Terrakota*, riconosciuta a livello internazionale come la prima *world music band* in Portogallo; è stato promotore dei *Tora Tora Big Band*, oggi non più attivi, un gruppo che riuniva diversi musicisti migranti capoverdiani e brasiliani. Oggi Valente fa parte dell’*Orquestra Transcultural Latinidade*, che tratteremo nel paragrafo 4.8.2. Segnaliamo inoltre che, per completare la sua formazione di musicista, Valente ha conseguito la laurea in *Ciências Musicais* presso l’*Universidade Nova de Lisboa*, ed è attualmente impegnato in un Dottorato di Ricerca in Etnomusicologia presso lo stesso ateneo.

²² Così si è espresso Francesco Valente, intervistato da chi scrive a Lisbona il 15 novembre 2016.

²³ Così si è espresso Giacomo Scalisi, intervista a Lisbona il 9 dicembre 2016.

origini etniche e nazionali sia al livello musicale, con un diverso approccio allo strumento, alla voce e all'assetto performativo. I direttori richiedevano quindi il coinvolgimento di musicisti di strada, un chiaro richiamo all'esperienza romana. In particolare, Tronco ha voluto espressamente la presenza di Ali Regep, cantante rom di origine turca, che usava esibirsi quotidianamente per le vie del centro cittadino, come ha ricordato ancora una volta Francesco Valente:

Tronco ha visto Ali suonare per le piazze e lo ha voluto a tutti i costi nell'orchestra. Era già nelle sue intenzioni integrare musicisti di strada, come aveva fatto a Roma, per ottenere una varietà il più possibile differente per nazionalità e preparazione musicale. Io stesso sono andato a cercare musicisti nelle strade, nelle stazioni delle metropolitane e nei vari negozi etnici del quartiere della Mouraria²⁴.

In quest'ultimo contesto, Valente si era recato per cercare una "voce indiana" della quale aveva sentito parlare. Si tratta di Rubi Machado talentuosa cantante originaria di Goa, ex colonia portoghese, cresciuta in Mozambico e che, all'epoca della formazione dell'*Orquestra Todos*, lavorava nel negozio di bigiotteria gestito dal marito. Rubi non ha una formazione da cantante, ha imparato da sola, e a Lisbona si esibisce in occasione delle feste di matrimonio indiane in città, proponendo una musica che definisce "tradizionale indiana", che ha potuto studiare pur non avendo mai vissuto in India. Parla inoltre un ottimo *hindi* e altre due lingue regionali indiane (www.publico.pt/local-lisboa/jornal//esta-orquestra-que-e-um-mundo-tem-o-som-da-nova-lisboa-22925366, 8 settembre 2017).

Rubi Machado e Ali Regep vengono coinvolti nel progetto, andando a integrare altri dodici professionisti, abituati a suonare in formazioni diverse e a viaggiare per il mondo, musicisti migranti e alcuni portoghesi, tutti attivi più o meno stabilmente a Lisbona.

Di seguito si indica la formazione originale dell'*Orquestra Todos*, ricondotta a elementari aggregazioni di timbro.

Nell'area dei fiati si collocano due europei, Dan Hewson, dall'Inghilterra, al trombone, e Johannes Krieger, dalla Germania, alla tromba, entrambi musicisti professionisti con formazione jazz e arrivati in Portogallo da alcuni anni; hanno militato in diversi gruppi musicali in città, in alcuni dei quali suonavano con

²⁴ Così si è espresso Francesco Valente, intervistato da chi scrive a Lisbona il 15 novembre 2016.

Francesco Valente, che li ha invitati a prendere parte all'*Orchestra*. A questi si aggiunge il tastierista João Gomes, professionista portoghese, componente dei *Cool Hipnoise*, una band molto conosciuta e attiva in Portogallo dalla metà degli anni Novanta, che fonde vari stili musicali come *reggae*, *soul*, *funk* e *afrobeat* (www.pt.wikipedia.org/wiki/Cool_Hipnoise, 8 settembre 2017). Nell'area degli strumenti a percussione troviamo Marcelo Araújo, Gueladjo Sanè e Joaquim Teles; Araújo è un batterista originario del Brasile, arrivato in Portogallo quando aveva soltanto un anno: cresce e si forma in un ambiente musicale – il padre era musicista – con studi alla *Escola Superior de Música de Lisboa*; Gueladjo Sanè, alle percussioni africane, è originario della Guinea-Bissau ma è in Portogallo dal 1996, con una carriera musicale molto lunga: ha imparato da bambino a suonare le percussioni e, perfezionandosi negli anni, ha partecipato a diversi progetti artistici, soprattutto con musicisti di origine PALOP (Paesi Africani di Lingua Portoghese), dirigendo inoltre corsi di percussioni a Lisbona; Joaquim Teles, batterista e percussionista portoghese con formazione classica e jazz, è attivo in diverse formazioni musicali e ha collaborato a numerose registrazioni di musica per film, serie televisive e opere teatrali (Pereira 2012).

Per quanto concerne gli strumenti a corda, nell'organico sono presenti tre musicisti con provenienza e formazione multiformi: Marc Plannells, catalano d'origine, suona il *sitar* (strumento a corde proveniente dall'India del Nord) e l'*ud* (liuto arabo), il *saz* (liuto turco) e il *rabab* (strumento a corde di origine araba): musicalmente si è formato durante i suoi viaggi in diversi paesi del mondo, nei quali ha soggiornato per lunghi periodi di tempo, allo scopo di studiare e approfondire la conoscenza di numerosi cordofoni; residente in Portogallo dal 2008, è attivo nel gruppo di "world music" *Terrakota*, insieme con l'amico e collega Valente; Múcio Sá, originario del Brasile, suona la chitarra classica ed elettrica, si è formato all'università di Bahia e, arrivato in Portogallo nel 1991, ha conosciuto la musica africana delle ex colonie e il *fado*, apprendendo la tecnica della chitarra portoghese; si definisce un musicista eclettico: il suo curriculum vanta una grande rosa di collaborazioni con artisti di varie nazionalità, come strumentista, compositore e produttore musicale (mucio.blogspot.it, 8 settembre 2017); ancora alla chitarra classica troviamo Danilo Lopes Da Silva di Capo Verde, arrivato a Lisbona nel 2000 per studiare informatica

all'Università per poi unire questa professione all'attività di musicista: musicalmente si è formato nel suo paese d'origine, dove ha imparato anche le tecniche tradizionali della *morna* capoverdiana e della *bossa-nova* brasiliana.

Quindi, oltre ai già citati Rubi Machado e Ali Regep, le parti vocali sono affidate a Max Lisboa (il cui nome vero è Rominsion Diogo dos Santos) e Susana Travassos; il primo, che si accompagna con la chitarra classica, si forma in Brasile dove ha avuto la possibilità di apprendere alcune tecniche vocali delle popolazioni indigene insediate all'interno del paese; dal 2004 risiede a Lisbona dove oltre a recitare e a cantare per una compagnia teatrale, si esibisce per le strade più frequentate e turistiche; è anche compositore e nell'ambito dell'*Orquestra Todos* trova la possibilità unica di poter suonare la propria musica: infatti, nel primo album dell'orchestra, *Intendente*, sono incluse ben due sue composizioni originali (www.publico.pt/local-lisboa/jornal//esta-orquestra-que-e-um-mundo-tem-o-som-da-nova-lisboa-22925366, 8 settembre 2017); Susana Travassos, portoghese, si forma presso il Conservatorio di musica di Faro; trasferitasi nella capitale, studia canto jazz e frequenta alcuni club dove si esibiscono fadisti e musicisti brasiliani; incide il suo primo disco solista che definisce una musica di fusione di diversi stili, dal fado al flamenco, passando dal jazz al blues e alla *bossanova* (Susana Travassos, cit. in Pereira 2012: 59).

I componenti dell'OT si definiscono musicisti eclettici per la loro capacità di adattarsi ad ambienti mutevoli, suonare generi multiformi, e con esecutori di diverse formazioni e provenienze, le cui rispettive pratiche professionali derivano da contesti assai differenziati a livello artistico/musicale, culturale, sociale e economico.

È importante far presente che c'è stato un unico caso che ha presentato alcune difficoltà nella partecipazione alle attività dell'orchestra: si è trattato dell'inserimento di Ali Regep. Il disagio iniziale è stato soprattutto di tipo linguistico, poiché Ali non riusciva a parlare e intendere il portoghese, né l'inglese: per far fronte a questo imbarazzo, l'organizzazione convocò un'interprete dell'ambasciata rumena a Lisbona. Tuttavia, Manuela Júdice ha ricordato come i risultati siano stati assai modesti: l'interprete non riusciva a comprendere Ali, che parlava un dialetto *romani* misto al rumeno, e dunque i musicisti, i direttori e anche l'interprete, difficilmente

riuscivano a intendere il suo punto di vista²⁵: Ali proviene da una delle minoranze più svantaggiate della Romania, il gruppo etnico *roma*, una popolazione con una condizione sociale e economica molto bassa. Aveva inoltre problemi di alcolismo ed era difficile rintracciarlo e convocarlo per le prove. Ancora Manuela Júdece ha aggiunto che, grazie ai finanziamenti che il *Festival Todos* aveva ottenuto, erano riusciti a sistemare un appartamento per Ali che, fino a quel momento, viveva per strada. L'organizzatrice ha ammesso che in quel determinato periodo è stato più facile seguire Ali, ma, dopo poco tempo, lui ha abbandonato la sua nuova dimora, non riuscendo e non volendo stare in un posto fisso²⁶.

Le difficoltà di Ali non erano solo di tipo linguistico o psicologico; anche dal punto di vista musicale non riusciva a seguire gli altri esecutori. Racconta Francesco Valente:

Ali cantava la sua canzone perfettamente e basta, non sapeva fare altro; sono stati gli altri musicisti a doversi adattare a lui, al suo modo di cantare, l'orchestra ha costruito un intero brano a partire dalla canzone di Ali. Secondo il mio punto di vista questa operazione rappresenta un autentico *mélange* musicale in quanto tutta l'orchestra ha seguito Ali, si è adattata alla sua tonalità al suo modo di cantare e, anche se spesso lui sbagliava le quadrature, andava fuori tono per intendersi, gli altri riuscivano ad andargli dietro²⁷.

Il processo di adattamento, in questo caso unidirezionale, è stato certamente facilitato dalle competenze degli altri musicisti: quasi tutti avevano una buona preparazione, e una certa confidenza con pratiche diverse di improvvisazione, che li rendevano disponibili ad assimilare rapidamente stili sconosciuti e reazioni impreviste. Secondo il punto di vista di Valente:

il confronto tra stili musicali differenti avviene proprio quando tra i due esecutori si crea una certa predisposizione all'adattamento l'uno verso l'altro, a saper ascoltare l'altro, in che modo si avvicina allo strumento e alla performance "se questo processo riesce gli esiti sono molto positivi in quanto si crea un'amicizia a livello umano, ma anche un vero e proprio dialogo musicale."²⁸

Questa condizione si verifica di frequente nel contesto delle orchestre multietniche, dove musicisti che agiscono in contesti tipicamente *rock*, *jazz* o *world* si confrontano

²⁵ Sono le parole di Manuela Júdece intervistata da chi scrive a Lisbona l'11 settembre 2016.

²⁶ Così si è espressa Manuela Júdece intervistata da chi scrive a Lisbona l'11 settembre 2016.

²⁷ Così si è espresso Francesco Valente, intervistato da chi scrive a Lisbona il 15 novembre 2016.

²⁸ Così si è espresso Francesco Valente, intervistato da chi scrive a Lisbona il 15 novembre 2016.

con musicisti apparentemente meno versatili, provenienti da ambiti differenti da quelli occidentali, con una preparazione musicale legata alle pratiche locali del paese d'origine. Questo potenziale disagio iniziale può essere trasformato in una opportunità di crescita per tutti i componenti, nell'apprendimento di nuovi stili, nuove ritmiche, nuovi generi musicali. Non bisogna sottovalutare, inoltre, le relazioni amicali che possono crearsi in queste situazioni: il collante tra le diverse esperienze e storie di vita può essere di grande aiuto nel processo d'integrazione degli stranieri che hanno più difficoltà di adattamento nel contesto d'approdo.

La produzione musicale dell'*Orquestra Todos* si sviluppa a partire dalle proposte individuali degli esecutori. Nel primo e unico CD dell'orchestra sono comprese due composizioni originali di Max Lisboa, orchestrate dagli altri componenti in chiave "multietnica"; a queste si aggiunge una canzone recuperata dal vasto repertorio di *Bollywood* interpretata da Rubi Machado; sono inoltre presenti una canzone di Ali Regep e alcune musiche originali del chitarrista Múcio Sá. Il repertorio non esclude, infine, alcuni omaggi a tradizioni locali di paesi diversi, dalla *morna* capoverdiana, alla *bossanova* brasiliana fino alla canzone napoletana elaborata nello stile del *fado* portoghese.

Come si può rilevare, in questa esperienza portoghese Mario Tronco ha recuperato alcune procedure che avevano favorito il successo dell'Orchestra di Piazza Vittorio, il cui intento iniziale era costruire un laboratorio musicale e culturale dove le sonorità provenienti dalle identità multiple (nazionali, di residenza ed etniche) e dai diversi stili di vita potessero essere rimescolate. Il direttore stesso ha affermato in un'intervista per la testata giornalistica *on-line Publico.pt* "Temos músicos muito diferentes, uma liberdade absoluta, que aproveitámos para fazer um repertório muito diverso, que pode parecer não ter ligação, mas que é o som desta cidade. É o som da nova Lisboa: indiana, africana, sul-americana"²⁹. (www.publico.pt/local-lisboa/jornal//esta-orquestra-que-e-um-mundo-tem-o-som-da-nova-lisboa-22925366, 8 settembre 2017).

Mario Tronco rifugge da connotazioni che potrebbero accostarsi allo stile musicale delle orchestre multietniche, come, per esempio, una netta marca "world": secondo il

²⁹ "Abbiamo musicisti molto differenti, una libertà assoluta, dei quali approfittiamo per fare un repertorio molto diverso, che sembra non avere alcun legame, ma che è il suono di questa città. È il suono della nuova Lisbona: indiana, africana, sud Americana."

suo parere la musica dell'*Orquestra Todos* – così come quella dell'Orchestra di Piazza Vittorio - non è “world music”, ma è la musica di Lisbona in un preciso momento storico, con i flussi di persone che l'attraversano e le diversità musicali che vi arrivano grazie alla mobilità transnazionale. Anche Giacomo Scalisi ha confermato questa percezione, e ha aggiunto:

Far suonare quattordici musicisti di diverse provenienze può essere molto facile, ma non era questo ciò che ci interessava. Per noi era importante lavorare sull'identità musicale dell'orchestra per costruirne un linguaggio proprio, costruire un alfabeto musicale che potesse appartenere a quei quattordici elementi in quel preciso momento, in quel preciso luogo, in quell'anno a Lisbona³⁰.

Perciò, l'orchestra lisbonese si differenzia da quella romana proprio per il carattere musicale che identifica i musicisti migranti: infatti, sono prevalenti le influenze del mondo *lusofono*, dal Brasile, alle Isole di Capo Verde, fino all'India. A questo proposito, ancora una volta, Francesco Valente ci tiene a precisare: “Qui non è facile trovare musicisti arabi bravi che suonano l'*oud* come accade ad esempio a Roma e in Italia, dove c'è un altro tipo di migrazione”³¹.

Da queste osservazioni, possiamo affermare che la formazione di un'orchestra multietnica, come abbiamo più volte ripetuto, non può prescindere dal contesto di una città o di un territorio e dal dialogo e coinvolgimento dei musicisti migranti legati alle comunità straniere che vi si sono installate. L'Orchestra di Piazza Vittorio viene fondata per rappresentare il ritratto della piazza stessa, di Roma e dell'immigrazione dei primi anni Duemila, e così è accaduto anche per le altre orchestre multietniche italiane che si sono rapidamente diffuse in tutta la Penisola.

Bisogna però aggiungere che, come a Roma, anche nel nuovo contesto lisbonese Pino Pecorelli e soprattutto Mario Tronco si sono riservati ampi margini di intervento e ideazione, sia nella composizione dei brani, che nell'organizzazione generale dell'orchestra, come testimonia Francesco valente:

A Mario piaceva mettere negli ingredienti compositivi molto del suo stile *pop*, per esempio. Si era creata una forte gerarchia, come una specie di dipendenza dai maestri, i quali prendevano le decisioni più importanti e quando loro erano in Italia difficilmente siamo riusciti a radunare i musicisti per le prove.³²

³⁰ Così si è espresso Giacomo Scalisi, intervista a Lisbona il 9 dicembre 2016.

³¹ Così si è espresso Francesco Valente, intervistato da chi scrive a Lisbona il 15 novembre 2016.

³² Così si è espresso Francesco Valente, intervistato da chi scrive a Lisbona il 15 novembre 2016.

Dopo un anno di lavoro in Portogallo, i promotori della prima orchestra multietnica del quartiere Esquilino sono tornati a Roma. Pino Pecorelli è tornato più volte a Lisbona per seguire e valorizzare il progetto: dopo un certo periodo di tempo, non potendo più garantire una presenza continuativa si è cercato di sostituirlo con un altro direttore, ma la ricerca non ha prodotto risultati positivi.

Dopo gli ultimi concerti del 2012 l'*Orquestra Todos* ha interrotto la sua attività. Gli organizzatori sostengono di non essere riusciti a trovare un altro *leader* capace di gestire la formazione, e inoltre, nonostante gli impegni iniziali siano stati numerosi, l'orchestra non era riuscita a trovare una propria autonomia finanziaria. Si riporta ancora il punto di vista di Francesco Valente:

Non avevamo più ingaggi per suonare, è difficile e molto costoso mantenere un'orchestra così numerosa senza eventi o concerti in programma. Molti musicisti professionisti avevano altri impegni e suonavano in altre formazioni. Ognuno doveva pensare a guadagnarsi da vivere e ha dato la priorità ad altri lavori o ad altri gruppi³³.

Dopotutto, i finanziamenti comunali e quelli che derivavano dal programma *Desenvolvimento Humano* della Fundação Gulbenkian erano previsti solo per il primo anno e per la pubblicazione del CD: un grande sostegno iniziale per incoraggiare l'orchestra a trovare una propria indipendenza economica.

In una recente intervista Pino Pecorelli ha affermato:

Per un'orchestra avere un maestro che fa avanti e indietro da Roma non è una cosa semplice, io volevo che l'orchestra imparasse a gestirsi da sola, o che fosse trovato un altro "leader". Ma i musicisti non riuscivano a incontrarsi per provare quando non c'ero, erano molto impegnati, qualcuno abbandonò il progetto per fare un altro lavoro, complice anche la crisi economica che investì Lisbona e il Portogallo proprio durante quel periodo. Della crisi finanziaria dell'Occidente, come ben sappiamo, hanno risentito maggiormente i paesi dell'Europa del Sud³⁴.

L'insieme di questi motivi di sofferenza– economica, finanziaria e gestionale – ha causato l'abbandono di molti musicisti, che hanno rinunciato al progetto e cercato altre opportunità altrove, fuori dal Portogallo, dirigendosi verso paesi più ricchi.

L'opinione di Giacomo Scalisi, invece, tende a evidenziare alcune debolezze e difficoltà socio-politiche:

³³ Così si è espresso Francesco Valente, intervistato da chi scrive a Lisbona il 15 novembre 2016.

³⁴ Così si è espresso Pino Pecorelli, intervistato da chi scrive via Skype il 22 aprile 2015.

Quando sono finiti i finanziamenti pubblici si è conclusa anche l'attività del gruppo. Questo principalmente perché tra i componenti è mancata la coscienza politica e sociale del progetto. Questa orchestra è qualcosa di più di un gruppo in cui suoni e poi te ne vai, è un progetto politico e culturale sulla città di Lisbona e i componenti stessi non hanno saputo abbracciare questa visione. I musicisti, si sa, hanno bisogno di soldi e per loro era faticoso continuare a incontrarsi senza avere un ingaggio. Noi non siamo riusciti a garantire loro uno stipendio fisso³⁵.

Come abbiamo rilevato nell'analisi di alcune esperienze italiane, le orchestre che riescono a sopravvivere con un'attività continuativa sono quelle in cui la dimensione sociale è molto accentuata e prevalente: questo accade non solo perché i musicisti abbracciano la causa politica e sociale del progetto, ma anche perché, grazie all'attivazione di laboratori e altre iniziative sociali che si intende diffondere nel territorio di appartenenza, gli stessi promotori e membri delle orchestre riescono più facilmente a ottenere finanziamenti pubblici e istituzionali.

D'altra parte, la mobilità sociale e geografica degli artisti è un fenomeno determinato frequentemente dalle difficili condizioni del paese d'origine e dall'impatto con gli assetti socio-economici dei paesi di arrivo (Kiwan e Meinhof 2011): in molti processi si verifica un secco sdoppiamento professionale e coloro che erano attivi come musicisti professionali nei paesi di origine si trovano obbligati a estendere il proprio impegno lavorativo in direzione di altre aree professionali, anche non musicali. Si tratta di un esito rilevato con una certa frequenza anche nelle attività delle orchestre multietniche italiane. Possiamo dunque affermare che le orchestre multietniche “not only connect horizontally a wide variety of spaces across countries of origin, settlement and beyond, they also link individuals vertically across a range of artistic, institutional and professional contexts [...] in order to describe the multy-layered nature of migrant artists' skills” (Kiwan e Meinhof 2011: 6).

Probabilmente, il più grande merito dell'*Orquestra Todos* è stato proprio riunire, mostrare e mescolare tutte queste differenze: musicisti immigrati con cittadinanza portoghese, o permesso di soggiorno, e musicisti portoghesi residenti o meno a Lisbona, tra i quali troviamo musicisti professionali e amatoriali, con altri impieghi, ma tutti caratterizzati da competenze e saperi musicali diversi. Si tratta, quindi, di musicisti che si sono trovati e impegnati a costruire e a rappresentare il suono della città e dei suoi cambiamenti contemporanei: un'esperienza, quella lisbonese, in particolare, che ha pure accompagnato e favorito il movimento di rivalutazione e

³⁵ Così si è espresso Giacomo Scalisi, intervistato da scrive a Lisbona il 9 dicembre 2016.

trasformazione urbana operato nel quartiere di Intendente, divenuto oggi crocevia di turisti, e plasmato da esiti diversi di gentrificazione.

Dopo quattro anni di inattività, l'orchestra è stata nuovamente ricostituita: nel 2017 Mario Tronco e Pino Pecorelli sono tornati a Lisbona e, insieme con Giacomo Scalisi e Francesco Valente, hanno coinvolto alcuni dei vecchi componenti e cercato altri musicisti migranti disponibili: la nuova formazione risulta differente dalla precedente, poiché riflette lo stato attuale e il profilo dei processi di migrazione che attraversano la capitale portoghese, oggi, nel 2017, cinque anni dopo le prime prove dell'orchestra lisbonese.

Il debutto della nuova *Orquestra Todos* è avvenuto, come di consueto, al *Festival Todos 2017* la sera dell'8 settembre. Attendiamo con ansia di conoscere gli esiti e gli sviluppi di questo rinnovato progetto, augurando ai protagonisti di poter proseguire in maniera continuativa rafforzando alcuni punti determinanti dalla precedente esperienza.

4.6. “Buone pratiche”: musica e migrazione nei programmi culturali della Fundação Calouste Gulbenkian

La Fundação Calouste Gulbenkian è tra le istituzioni più prestigiose del Portogallo, distintasi negli anni per un'esplicita attenzione alle “buone pratiche” culturali, sia sul territorio sia a livello internazionale. Il *Programa Gulbenkian Desenvolvimento Humano* nel quale, come abbiamo visto, era inserito il lancio e il sostegno del primo anno di attività dell'*Orquestra Todos*, comprende una programmazione molto più ampia, una rosa di attività con l'obiettivo di favorire e stimolare i processi di integrazione delle categorie e dei soggetti più vulnerabili, maggiormente esposti a rischi di povertà ed esclusione sociale (www.gulbenkian.pt/iniciativas/desenvolvimento-humano9/programa-gulbenkian-desenvolvimento-humano/, 11 settembre 2017). In questo senso, l'orchestra è stata sostenuta e promossa come

progetto di intervento sociale, e non solo come progetto musicale fine a se stesso: una “retorica” multiculturale istituzionale, dunque, inclusa in un “discorso pubblico” molto più ampio, che vuol intendere l’arte come strumento privilegiato per comunicare e intervenire nel difficile processo di integrare le differenze culturali nella società contemporanea.

Ancora in una prospettiva di multiculturalismo e interculturalità, la Fundação Gulbenkian ha promosso autorevoli programmi come *O Fórum Cultural O Estado do Mundo* 2006-2007 (Forum culturale dello stato del mondo), il *Programa Gulbenkian Distância e Proximidade* 2008 (Programma Gulbenkian distanza e prossimità), e il *Programa Gulbenkian Próximo Futuro* 2009- 2011 (Programma Gulbenkian futuro prossimo)³⁶: si tratta di iniziative collegate tra loro che, nel corso degli anni, hanno dato ampio spazio alla creazione artistica internazionale connessa al tema della mobilità artistica, considerata ormai uno stile di vita di molte persone, più visibilmente percepita nel contesto delle città cosmopolite.

La Fundação Gulbenkian diventa così una piattaforma europea che collega, promuove e sostiene diverse esperienze culturali internazionali; inoltre, facendosi carico del principio che una strategia interculturale può risolvere i conflitti sociali, vuole stabilire ponti di dialogo e comunicazione tra culture differenti per creare nuove forme di convivenza possibili, tra diversi gruppi etnici e culturali. Secondo l’opinione di Pinto Ribeiro, programmatore culturale della Fondazione Gulbenkian, questi buoni esempi nella costruzione di convivenze hanno bisogno di essere alimentati in modo permanente e continuativo: bisogna prendere atto che, nell’epoca in cui viviamo, il patrimonio artistico esistente proviene soprattutto dalle culture in diaspora e ciò costituisce una grande ricchezza per le società contemporanee. È necessario dunque che le istituzioni favoriscano “buone pratiche” a favore dell’interculturalità e un programma politico capace di privilegiare il “futuro prossimo”, che non può prescindere dal multiculturalismo (Pinto Ribeiro, cit. in Pereira 2012).

Si inserisce in questo processo anche un autorevole progetto didattico-musicale promosso e sostenuto dalla Fundação Gulbenkian, che riguarda la costituzione di una

³⁶ Per maggiori informazioni sui programmi si veda <http://www.proximofuturo.gulbenkian.pt/proximo-futuro>.

o più orchestre sinfoniche, secondo il modello venezuelano proposto da José Antonio Abreu. L'*Orquestra Geração* (Orchestra Generazione), nel corso del tempo, ha contribuito in maniera rilevante a trasformare lo stile di vita di molte persone, in particolare bambini e ragazzi e, indirettamente, delle loro famiglie.

4.6.1. Didattica musicale e impegno sociale: l'*Orquestra Geração*

Il *Projecto Geração/Oportunidade* è un progetto didattico-musicale che si sviluppa in ambito scolastico – specificatamente nelle scuole primarie e secondarie di primo grado – e che propone l'applicazione del metodo venezuelano denominato *El Sistema*. Si tratta di un modello didattico-musicale ideato dal musicista, educatore e attivista politico venezuelano José Antonio Abreu e che, dal 1975, promuove la pratica collettiva della musica attraverso la formazione di orchestre sinfoniche e cori, come mezzo di organizzazione e sviluppo della comunità. Una forma di educazione musicale pubblica, diffusa e capillare, con un accesso gratuito e libero, indipendentemente dal ceto sociale di appartenenza dei componenti. La maggior parte dei giovani musicisti del *Sistema* provengono da situazioni economiche e sociali disagiate: gli esiti delle attività promosse all'interno del *Sistema* convalidano nettamente la teoria che, tramite l'impegno nella disciplina musicale, i ragazzi hanno la possibilità di sfuggire alle logiche e pratiche nichiliste dei quartieri metropolitani degradati, di sottrarsi alla violenza e solitudine, di provare a emanciparsi dalla povertà. *El Sistema* si è rivelato un metodo autorevole sia dal punto di vista della divulgazione e dell'insegnamento musicale, sia per il significato che la musica ha acquisito nel contesto locale venezuelano, divenuta una via possibile al riscatto sociale e intellettuale.

A seguito del successo e della comprovata efficacia del metodo *El Sistema*, numerosi paesi hanno messo in atto politiche per riprodurre e imitare tali iniziative

(sistemaglobal.org); a livello europeo il coordinamento avviene tramite il Sistema Europe (www.sistemaeurope.org). Il Portogallo non è da meno e dal 2007 ha attivato il *Projecto Geração/Oportunidade* al quale hanno aderito molti istituti scolastici del paese.

Inizialmente il *Projecto Geração/Oportunidade* è stato sperimentato in una scuola elementare situata nel quartiere di Casal da Boba, compreso all'interno della municipalità di Amadora, come strategia per far fronte al problema dell'abbandono scolastico in un quartiere degradato e descritto come una sorta di "ghetto", i cui abitanti sono perlopiù originari da paesi africani. Bisogna aggiungere che Casal da Boba è, più precisamente, un quartiere popolare di impiegati e operai, i cui giovani in età compresa tra i dieci e i ventiquattro anni rappresentano il 50% della popolazione, e sono connotati da problematiche quali "poor education, family instability, unemployment, low incomes and lack documentation" (Elvas 2010: 273), che alimentano l'esclusione sociale. Amadora è una cittadina molto prossima a Lisbona, costituita prevalentemente da consistenti blocchi abitativi di edilizia sociale edificati durante i primi anni Novanta, ovvero quando la presenza straniera in Portogallo, e soprattutto nelle zone limitrofe della capitale, raggiunge percentuali molto alte: un'area abitata principalmente da cittadini originari di Capo Verde, di altri paesi africani *lusofoni* e anche da portoghesi.

Quando il Comune di Amadora decise di promuovere nel 2005 il *Projecto Geração/Oportunidade*, incontrò repentinamente il supporto decisivo della Fundação Calouste Gulbenkian e dell'ACIDI (*Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural*). Le linee principali di intervento del progetto riguardano macro-aree molto importanti quali formazione, educazione, salute, lavoro, assistenza legale e, naturalmente, svago. Con queste prerogative, la costituzione dell'*Orquestra Geração* si colloca come "progetto pilota" dell'anno 2007; contestualmente, diversi raggruppamenti scolastici di altre città, situate principalmente nella regione della capitale, decidono di adottare il modello didattico-musicale prima indicato come *El Sistema*, che viene seguito, diretto e monitorato da specialisti venezuelani del settore, sotto la responsabilità della *Escola de Música do Conservatório Nacional* del Portogallo (Elvas 2010: 273).

Abbiamo intervistato il dott. Hugo Seabra, tra i coordinatori del *Programa*

Gulbenkian de Desenvolvimento Humano, che segue pure gli sviluppi dei due gruppi di *Orquestra Geração* che operano nella municipalità di Amadora (la prima è formata da bambini, mentre la seconda, più qualificata, da ragazzi adolescenti). Hugo Seabra ha confermato che le orchestre sono molto numerose, con trenta o quaranta elementi: nel corso degli anni, gli abbandoni sono stati poco rilevanti. I ragazzi hanno per la maggior parte origini straniere, africane per lo più, ma ci sono anche molti portoghesi e una percentuale minore di ragazzi con origini asiatiche. Hugo Seabra ha pure sottolineato come il progetto dell'*Orquestra Geração* sia riuscito a coinvolgere i ragazzi, “students choose to learn classical music and to join the orchestra instead choose to play football, and this is formidable!”; fare parte dell'orchestra, inoltre, ha sviluppato nei ragazzi alcune competenze aggiuntive: “They learn to be punctual, to have individual trainer, how to carry on with a violin, for example, how to respect the others and a leadership of a conductor”³⁷. Si pone l'accento, ancora, infine su come questa esperienza abbia cambiato in maniera concreta e positiva la vita di alcuni bambini e delle loro famiglie e che, grazie alla passione per la musica e al coinvolgimento di gruppo, è possibile tutelare gli stili di vita di minori a rischio.

I concerti dell'*Orquestra Geração* si tengono ogni anno nel più grande ed equipaggiato auditorium della città, quello della Fundação Gulbenkian e questa opportunità, conclude Seabra, serve a dare ancora più rilevanza al progetto, alle persone coinvolte e alle loro famiglie che escono dalle periferie “ghetto” per sentire buona musica in uno dei luoghi più prestigiosi della città di Lisbona.³⁸ Il repertorio comprende musica classica e alcune popolari sonorità caraibiche come salsa, merengue, mambo, cui sono abbinati, inoltre, piccole coreografie realizzate dai ragazzi stessi.

Il *Projecto Geração/Oportunidade* celebra quest'anno, 2017/2018, dieci anni di esistenza, durante i quali questa attività è stata sviluppata in molte scuole della zona di Lisbona e Coimbra. Il progetto ha raggiunto risultati considerati molto incoraggianti e ha mostrato l'efficacia dell'intervento sociale attraverso la musica: l'orchestra è stata invitata da diverse istituzioni nazionali e internazionali come

³⁷ Così si è espresso Hugo Seabra, intervistato da chi scrive a Lisbona il 26 luglio 2016.

³⁸ Così si è espresso Hugo Seabra, intervistato da chi scrive a Lisbona il 26 luglio 2016.

esempio di buona riuscita del progetto originario. Nel 2010, ad esempio, il progetto ha ricevuto il Prémio Nacional de Professores – Premio nazionale dei professori – da parte del *Ministério da Educação*; nel 2013 e 2014 l’Unione Europea gli ha attribuito il riconoscimento di “miglior progetto di intervento sociale” (www.orquestra.geracao.aml.pt, 13 settembre 2017) ³⁹.

L’esperienza dell’*Orquestra Geração* non è strettamente riconducibile alle azioni messe in atto dalle orchestre multietniche, come le formazioni analizzate precedentemente; tuttavia, si è ritenuto opportuno considerarne alcune attività, in questa sede, poiché l’obiettivo primario è, programmaticamente, favorire l’inclusione sociale dei giovani musicisti che vi si incontrano, provenienti da nazionalità e formazioni culturali differenti: ancora una volta, la musica diviene un catalizzatore di vite e di esperienze.

In conclusione, si riprendono le parole della studiosa Maria Isabel Elvas: “Music presents itself as an important element of identity formation and in the construction of citizenship in contexts where multiplying cultural agents transform social reality” (Elvas 2010: 274). La stessa studiosa portoghese ha pure evidenziato come studi sociologici recenti abbiano rivelato quanto i progetti di inclusione sociale che utilizzano la musica come mezzo principale siano riusciti a ottenere, negli ultimi anni, un certo successo nel processo di recupero dell’identità e dell’autostima dei partecipanti (Elvas 2010).

Come si è visto, quindi, l’inclusione sociale attraverso la musica risulta il principale obiettivo del progetto: ciò riporta a questioni complesse, come la possibilità di costruire vari modelli di cittadinanza consapevole attraverso le pratiche musicali, una questione che si è presentata più volte anche durante le analisi delle orchestre multietniche per definizione.

³⁹ In Italia il *Sistema* è stato introdotto dal maestro Claudio Abbado nel 2010. Attualmente l’adesione al progetto è stata rilevata in quindici centri urbani e in più di ottanta strutture scolastiche (quinteparallele.net/2017/02/08/el-sistema-ovvero-come-hanno-rivoluzionato-la-musica-in-venezuela, 14 settembre 2017).

4.7. Musica e migrazione: la questione della “cittadinanza musicale” (“musical citizenship”)

Il termine *Musical Citizenship* è entrato recentemente nella letteratura delle discipline etno antropologiche contemporanee, collocandosi nell’area di studi legata alle pratiche musicali e ai processi migratori⁴⁰. Negli ultimi quattro decenni i collegamenti tra l’estesa e intensa mobilità di persone e gruppi e la “diaspora” delle tradizioni musicali locali, spesso determinati da guerre internazionali oppure da accordi e azioni politico-diplomatiche tra paesi e nazioni (Côrte-Real 2016), hanno fortemente interessato il settore degli studi etno-antropologici. In particolare, lo studio dei fenomeni musicali collegato all’osservazione di fattori sociali, estetici e performativi che influenzano e rivelano strategie atte all’inclusione, all’integrazione e all’adattamento sociale di popolazioni in movimento, permette di comprendere i processi di costruzione e sviluppo di possibili identità transnazionali e, dunque, di concepire nuovi modelli di cittadinanza. Dopotutto, se si considera la mediazione creativa della musica - nel costruire e plasmare le identità, nell’esistenza delle comunità migranti e della loro memoria, nelle mutevoli esperienze del confronto interculturale -, emerge con chiarezza come la mobilità internazionale metta fortemente in discussione il concetto della cittadinanza, inteso come sentimento di appartenenza a uno Stato specifico ed esclusivo (Côrte-Real 2010).

La questione della cittadinanza musicale - *music citizenship* - è stata introdotta ed elaborata recentemente (Morris 2004, Allsup 2010), e messa in relazione al settore specifico della didattica musicale: in questa prospettiva si considera l’insegnamento della musica un importante mezzo di ri-costruzione dell’identità socioculturale delle nuove generazioni, in un determinato contesto e in ambito scolastico, collocando la musica tra le attività culturali più accessibili e più attraenti per i giovani (Morris 2004).

Gustavo Dudamel, direttore d’orchestra e forse il più famoso allievo di José Antonio Abreu, in una recente intervista ha dichiarato: “El Sistema non è una fabbrica di musicisti. El Sistema crea cittadini. Il problema non è creare cultura in un Paese dove

⁴⁰ Più in generale, sulla questione della cittadinanza nella rilevazione critica operata dagli studi etno-antropologici, cfr. Laza (2014, a cura di).

è grande il divario tra la classe abbiente e quella povera, il problema è portare la cultura in un mondo dove non esistono più valori, neanche quello della bellezza. E non è una questione limitata al Venezuela” (www.quinteparallele.net/2017/02/08/el-sistema-ovvero-come-hanno-rivoluzionato-la-musica-in-venezuela/, 19 settembre 2017).

L’educazione musicale e la pratica d’insieme in orchestra, quindi, si rivelano particolarmente adatte alla formazione di cittadini attivi e consapevoli e ciò è stato comprovato principalmente in alcune società che sono da tempi remoti multietniche e multiculturali, come il Brasile e alcuni paesi dell’America centrale e settentrionale. In questo ambito, Randall Everett Allsup descrive così la sua esperienza di insegnante in nord America e nord Europa:

performing music, sharing music, composing music, learning and teaching it – music seems to invoke ideas of citizenship in its very engagement, in its profound ties to communal culture and the deeply personal ways it figures in the lives of each of us. Music carries some capacity to separate and bring together, and in doing so, its power charges us as *civic educators*, not simply music educators, to cultivate its engagement responsibility. I suggest that alongside national citizenship and newer conceptions of global citizenship there might be such a things as *musical citizenship*, at least with regard to classroom communities (Allsup 2010: 10).

L’offerta di un’educazione musicale pubblica e di libero accesso può essere un veicolo efficace per la costruzione di una cittadinanza consapevole e inclusiva: del resto proprio il termine cittadinanza evoca un senso di appartenenza, l’essere membri o il far parte di una comunità, una maniera di identificarsi “nel e con il mondo”. Questo tipo di approccio è molto diffuso nei paesi benestanti dell’Europa settentrionale, in cui si riscontra un tipo di società fondata sull’uguaglianza e sulla solidarietà: si tratta di modelli di società che si impegnano a veicolare, in particolar modo nel contesto scolastico e quindi con specifica attenzione al futuro del paese, un *pan-national ethos* (Allsup 2010) che celebri le diversità culturali e capace di formare cittadini cosmopoliti e consapevoli.

In alcuni recenti studi di interesse etno-antropologico si estende il concetto di *musical citizenship* a questioni che esulano dalla pedagogia musicale. L’etnomusicologo Martin Stokes, ad esempio, durante le sue lectures presso l’Institute of Musical Research (IMR) di Londra, ha affermato: “Music, I will argue, has for a long time been entangled with debates about citizenship and citizenly

identities”. Secondo l’opinione di Martin Stokes il collegamento tra le pratiche musicali e le diverse forme di cittadinanza emerge con urgenza nelle grandi metropoli globali contemporanee: in tali contesti, la mobilità internazionale, strettamente collegata ai fenomeni di migrazione di massa, risulta molto evidente; si assiste perciò all’emergere di “growing ranks of non – (and post)- citizens”⁴¹ come è, per esempio, per gli immigrati, che quotidianamente rivendicano “legal rights and political participations”⁴². Diviene dunque necessaria e urgente la questione di favorire una “social equality evolution of citizenship”⁴³. Come pure afferma Thomas Turino, in un suo recente contributo: “Participatory music making and dance are among a variety of activities that can be potent resources for social change and provide alternative models for citizenship” (Turino 2016: 304). In tale prospettiva, dunque, la musica non ha solo un ruolo di puro intrattenimento ma diviene una risorsa sociale, una possibile colonna sonora dei movimenti politici, utilizzata coscientemente per il raggiungimento di alcuni obiettivi strategici⁴⁴.

Se si torna, quindi, alla riflessione sulle orchestre multietniche, si può intendere come l’esercizio condiviso e integrato di pratiche musicali multiformi possa avere un ruolo fondamentale nel plasmare ciò che Stokes definisce “cultural citizenship”, ovvero un modello di cittadinanza legato alla valorizzazione delle differenze culturali (le origini etniche, l’appartenenza e l’identità), che tende a favorire una coesistenza dialogante, in un nuovo contesto: i musicisti migranti, in effetti, aspirano a insediarsi più efficacemente nei nuovi contesti di arrivo, mediante procedure più flessibili, e pure ambiscono a ottenere, nel tempo, la cittadinanza del paese in cui si trovino ad agire, con un forte investimento e attese assai impegnative nei confronti del proprio futuro, nonché del benessere personale e familiare.

Come si è visto nel terzo capitolo, gli organizzatori e le associazioni culturali che lavorano con le orchestre multietniche supportano con frequenza le procedure

⁴¹ Martin Stokes, *The Musical Citizen, IMR Distinguished Lecture Series 2017* (formato audio reperibile in www.the-imr.uk/media, 3 luglio 2017).

⁴² Martin Stokes, *The Musical Citizen, IMR Distinguished Lecture Series 2017* (formato audio reperibile in www.the-imr.uk/media, 3 luglio 2017).

⁴³ Martin Stokes, *The Musical Citizen, IMR Distinguished Lecture Series 2017* (formato audio reperibile in www.the-imr.uk/media, 3 luglio 2017).

⁴⁴ Il potere determinante della musica come strumento di lotta politica e sociale è stato ben documentato da autori come Buchanan 2005, Mc Donald 2013, Schultz 2013, Turino 2000.

burocratiche che permettono ai musicisti di ottenere un permesso di residenza italiano. Comparativamente, perciò, l'esperienza dell'Orchestra di Piazza Vittorio, una delle esperienze primarie nel processo esaminato in questa sede, si rivela ancora una volta emblematica poiché ha contribuito a creare posti di lavoro stabili e ben retribuiti, favorendo le procedure burocratiche di regolarizzazione dei musicisti immigrati, che oggi risultano pienamente integrati nella società di arrivo, pur non avendo ancora ottenuto la cittadinanza italiana.

Nel contesto portoghese, l'esperienza dell'Orquestra Todos si differenzia nettamente dalle vicende che hanno connotato le orchestre multietniche italiane, poiché tutti i suoi componenti erano già cittadini portoghesi, da tempo, tranne Ali Regep, il cui inserimento nell'insieme orchestrale e nella vita cittadina, come s'è visto, è risultato assai problematico: nonostante le buone intenzioni degli animatori del progetto, Ali non è riuscito a integrarsi né nel nuovo contesto cittadino lisbonese né con gli altri musicisti.

Significativa, invece, risulta l'esperienza del chitarrista brasiliano Gustavo Roriz il quale racconta come l'essere musicista si sia rivelato un eccellente viatico per intraprendere una nuova vita in Portogallo, garantita dal riconoscimento formale della residenza:

[...] until I received a call from singer Fernando Girão, with whom I had recorded a few months earlier. [...] He clearly was very excited on the phone, because he had found a way for me to stay in Portugal: Article 87, paragraph g): which provided that persons involved in sports and the arts could make a direct application for residence, as long as they represented some relevance to the country⁴⁵. But what importance could I have for Portugal? [...] I made a folder with my graduate degree diploma in popular music ad UNICAMP in Campinas, São Paulo, and joined reference letters from everyone I had worked with as a musician or music teacher. Once I had gathered all the paperwork, I went to SEF (Immigrant Service) and managed to get the application for residence. [...] I almost had to wait a year until I finally received a letter in my house stating that my application for residence had been granted (Roriz 2010: 271).

Gustavo Roriz si dichiara molto soddisfatto della sua scelta di vita, soprattutto dal punto di vista professionale. Nel 2008 ha preso parte ad una delle più celebri band portoghesi, i *Madredeus* con il progetto *Madredeu & A Banda Cósmica*, inoltre ha frequentato il master in etnomusicologia alla *Faculdade de Ciências Sociais e*

⁴⁵ Il musicista fa riferimento Decreto-Lei n.º 244/98 de 8 de Agosto che all'articolo 87 lettera g), riguardo alla Dispensa de visto de residência, recita: "Cuja actividade no domínio científico, cultural ou económico seja considerada de interesse fundamental para o País".

Humanas (FCSH) dell'*Universidade Nova de Lisboa*, e oggi si sente totalmente integrato nella società ricordando che il nuovo passaporto è stato ottenuto grazie alla sua professionalità di musicista (Roriz 2010).

In conclusione, si può rilevare come i musicisti riescano a condurre, frequentemente, una vita in costante movimento, spostandosi con più facilità rispetto ad altre categorie di lavoratori, e possano trovarsi ad agire in ambienti molto diversi e reattivi, con i quali devono confrontarsi costantemente, e adeguatamente, per alimentare il proprio reddito e tutelare la propria posizione sociale, riuscendo altresì a estendere le proprie competenze professionali, di fronte a richieste e contesti innovativi e imprevisti. Per tali ragioni, i musicisti possono trovarsi frequentemente nella condizione di dover riflettere sulla nuova appartenenza ai luoghi in cui siano ospiti, e sulla propria identità originaria, divenendo così promotori di una ibridazione musicale concepita come possibile vettore di coerenza e integrazione con le comunità e culture ospitanti, da una parte, e, dall'altra, come uno stimolo per continuare a spostarsi e a rinnovare le proprie referenze culturali e musicali (Côte-Real 2016). È interessante, dunque, porre la giusta attenzione a un possibile uso anche "politico" della musica, inteso in senso molto esteso, storicamente efficace nel plasmare identità, emozioni e sentimenti nazionali: una percezione che può diventare un veicolo efficace per "diramare" un messaggio socialmente positivo, all'interno dei processi di diaspora e migrazione contemporanei. Nel "fare" delle orchestre multietniche, perciò, "l'elogio del meticciato" rappresenta, e celebra, un modello possibile di incontro e confronto tra "nuovi cittadini": pur essendo radicati in un contesto culturalmente differente, questi "nuovi cittadini" accettano l'esperienza e la sfida del confronto, continuano ad affermare il proprio background musicale pur essendo consapevoli delle trasformazioni che le istanze culturali originarie subiscono nello scambio con i destinatari ospitanti, e offrono un "prodotto" artistico di valore che contribuisce a "creare" il paesaggio sonoro tipico delle città occidentali contemporanee, cosmopolite e multietniche.

4.8. Altre esperienze di confronto interculturale a Lisbona

4.8.1. *Sons da Lusofonia*: aggregazione musicale, identità e passato coloniale

In Portogallo la valorizzazione delle culture meticce e dell'ibridazione musicale è stata condotta soprattutto attraverso il concetto di *lusofonia*: una denominazione *largamente* adottata da giornalisti, politici, operatori culturali e musicisti per rappresentare lo spazio linguistico, politico, economico e culturale in cui si parla la lingua portoghese, ivi comprese le numerose diaspore sparse in tutto il mondo. La condivisione linguistica è dunque l'elemento fondante del concetto di *Lusofonia* e in questo senso può essere comparato all'espressione *francophonie*, e pure rinvia alla *Organisation Internationale de La Francophonie (IOF)* fondata nel 1970, che raggruppa settanta stati membri e duecento milioni di persone che parlano la lingua francese (www.francophonie.org).

Nel 1996 è stata fondata la *Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP)* - *Comunità dei paesi di lingua portoghese*; www.cplp.org, che riconosce la larga diffusione dell'idioma portoghese nel mondo: a oggi risulta essere la settima lingua più diffusa, parlata da più di duecentocinquanta milioni di persone. L'istituzione intergovernativa della lusofonia riunisce nove paesi e riconosce la lingua e alcuni tratti culturali come elementi di unità tra popolazioni così distanti (Vanspauwen 2010: 15)⁴⁶.

Le comunità immigrate di lingua portoghese stanziate a Lisbona appaiono molto strutturate e numerose. In particolare, i musicisti migranti che agiscono a Lisbona, sia professionali che amatoriali, provengono per la maggior parte dai paesi africani di lingua portoghese (PALOP), e hanno iniziato a stanziarvisi fin dagli anni Sessanta del Novecento, e poi nei decenni successivi, secondo il corso dei processi di indipendenza delle ex-colonie (Vanspauwen 2010).

Nella capitale sono piuttosto numerose le associazioni promotrici di attività culturali

⁴⁶ I paesi che fanno parte della CPLP sono: Brasile, Angola, Capo Verde, Guinea- Bissau, Guinea Equatoriale, Mozambico, São Tome e Principe, la Repubblica di Timor Est, nel Sud Est asiatico e, naturalmente, il Portogallo.

e artistiche che utilizzano il concetto di *Lusofonia* per comprendere e raggruppare sotto un'unica etichetta il vasto mondo culturale dei migranti di lingua portoghese⁴⁷. Tra le più importanti segnaliamo l'*Associação Sons da Lusofonia*: si tratta di un'associazione culturale senza scopo di lucro, fondata nel 1996 dal sassofonista portoghese Carlos Martins che, dopo essersi formato presso il *Conservatório Nacional*, ha suonato con numerosi artisti migranti, provenienti principalmente dai paesi dell'Africa. L'apertura verso contesti multiculturali e l'impegno verso le questioni e le problematiche dei migranti di lingua portoghese a Lisbona si sono rivelati determinanti per Martins e la sua esperienza musicale (Vanspauwen 2010: 50). L'obiettivo principale dell'associazione è contribuire alla cooperazione culturale tra il Portogallo e i paesi di lingua portoghese, attraverso la promozione e lo sviluppo di un'identità culturale basata sulle tradizioni comuni, e orientata al futuro. L'associazione promuove “comprehensive interventions that ally social intervention and global education to music and interaction between communities, people and art” (www.sonsdalusofonia.com, 25 settembre 2017)⁴⁸.

Nel 1995 Carlos Martins aveva già riunito molti musicisti per costituire l'*Orquestra Sons da Lusofonia* (OSL), un grande progetto musicale che ha coinvolto professionisti provenienti dai nove paesi lusofoni e ospita, in occasione degli spettacoli, differenti artisti, più o meno conosciuti a livello internazionale. La musica prodotta dall'OSL è descritta come:

influenciada pela corrente tradicional de cada país ou etnia, acrescentando-lhe modernos arranjos, de forma a permitir uma maior acessibilidade às antigas tradições e cultura por parte das plateias contemporâneas. O espetáculo da OSL assenta nas memórias ancestrais das culturas do espaço lusófono, trabalhando os idiomas musicais de cada cultura, numa perspectiva ficcionada do futuro, dentro e fora deste espaço” (www.sonsdalusofonia.com, 25 settembre 2017)⁴⁹.

Il progetto dell'OSL promuove concerti e manifestazioni musicali con lo scopo di

⁴⁷ Per un'indagine approfondita sulla musica lusofona a Lisbona, cfr. Vanspawuen 2010.

⁴⁸ Ricordiamo che l'*Associação Sons da Lusofonia* è sostenuta dalla *Câmara Municipal de Lisboa* attraverso il programma *EGEAC – Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural*, dall'*Alto Comissariado para a Imigração e o Diálogo Intercultural (ACIDI)* e infine dalla *Comissão para a Cidadania e Igualdade de Género*.

⁴⁹ “Influenzata dalla corrente tradizionale di ciascun paese o gruppo etnico, si aggiungono arrangiamenti moderni al fine di consentire ad un pubblico contemporaneo una miglior fruizione delle antiche tradizioni e culture. Lo spettacolo della OSL si basa sulle memorie ancestrali delle culture del mondo lusofono, si lavora sui linguaggi musicali di ciascuna cultura con una prospettiva verso il futuro, dentro e fuori da questo spazio”.

favorire e celebrare l'incontro interculturale, pur all'interno della comune sensibilità lusofona, una sincera *miscenização* (mescolanza di etnie) che vuol trasmettere l'immagine di un mondo *lusofono* in cui prevalgono il rispetto e la tolleranza tra i popoli.

Comparativamente, possiamo affermare che il “discorso pubblico” che sta alla base dell'*Orquestra Sons da Lusofonia* è molto simile alla narrativa diffusa dalle orchestre multietniche italiane che, in generale, si riconoscono in progetti artistici orientati a rappresentare un'Italia contemporanea dalla forte connotazione multietnica e multiculturale. Il contesto italiano però si distingue profondamente da quello portoghese in quanto non esiste in Italia una tradizione coloniale paragonabile all'espansione *lusofona*. Nell'idea di *lusofonia*, definita come “a postcolonial recharger of old losses” (Côrte-Real 2016: 103), sopravvive il retaggio dell'esperienza coloniale portoghese e la comune identità linguistica può alimentare ibridismi nuovi e diversi.

Carlos Martins afferma infine che nel concetto di *lusofonia* sono racchiuse le basi dell'interculturalismo della città di Lisbona; d'altra parte, non si può negare che, nonostante la comune appartenenza linguistica, le culture *lusofone* siano molto eterogenee; perciò, in qualità di musicista e operatore culturale, egli intende allargare ulteriormente questa prospettiva verso una direzione più ampiamente cosmopolita – anche *extra-lusofona* – promuovendo la diversità culturale attraverso il capitale umano e artistico delle comunità straniere residenti a Lisbona (Vanspauwen 2016).

Tra gli interventi orientati in questo senso, nel territorio urbano, ricordiamo il *Festival Lisboa Mistura*, che dal 2006 anima per tre giorni il centro storico della città: si tratta di un programma musicale interamente dedicato alle comunità urbane di Lisbona, caratterizzato da un'offerta di esplicito stile “world”, in cui si esibiscono musicisti locali, originari dei paesi lusofoni, insieme con artisti internazionali provenienti dai paesi dell'area mediterranea e dell'America Latina (www.sonsdalusofonia.com, 25 settembre 2017).

Come si intende, l'analisi dei flussi culturali transnazionali interni al mondo *lusofono* può offrire prospettive interessanti per comprendere i modi della costruzione di nuovi assetti identitari - con un forte riferimento alla cultura nazionale portoghese - in relazione alle pratiche musicali. L'indagine delle politiche artistico-culturali è inoltre

necessaria per valutare come le iniziative promosse da imprese culturali come *Sons da Lusofonia*, possano favorire una nuova visione de-coloniale di questi fenomeni (Vanspauwen 2016), capace, attraverso il recupero della memoria collettiva, di promuovere nuove sfide alla convivenza interculturale.

Infine, è pure utile rilevare come molti musicisti attivi nello scenario di Lisbona - siano essi portoghesi, lusofoni o immigrati - abbiano ritenuto opportuno valorizzare le proprie competenze musicali attraverso la partecipazione a programmi formativi universitari (corsi di laurea, scuole di dottorato, ecc.), con l'ulteriore acquisizione di saperi e pratiche di tipo analitico, comparativo e critico-interpretativo: si tratta di una condizione che testimonia dell'impegno generoso di questi musicisti verso una comprensione più ampia del proprio "fare", delle relazioni e degli scenari in cui esso si esplica.

4.8.2. *Orquestra Transcultural Latinidade*: un'esperienza d'incontro promossa da musicisti italiani

Gli incontri musicali più comuni nel contesto della capitale portoghese sono quelli che coinvolgono professionisti legati da relazioni identitarie: musicisti provenienti dalle ex colonie portoghesi, dai paesi di area *lusofona*, giunti da molto tempo in Europa e per le motivazioni più diverse. Accanto a loro ci sono anche i musicisti del vecchio continente, molti italiani tra questi, a inseguire l'affascinante Lisbona multiculturale descritta come:

una città molto aperta e accogliente in cui il *mélange* musicale e culturale è favorito dal linguaggio universale che le è proprio. Qui ci sono infatti molte situazioni che favoriscono l'incontro tra musicisti di tutto il mondo ed è facile scambiarsi esperienze tra colleghi e amici ⁵⁰.

⁵⁰ Così si è espresso Nicolas Farruggia, musicista e leader dell'*Orquestra Transcultural Latinidade*, intervistato da chi scrive a Lisbona il 10 settembre 2016.

L'*Orquestra Transcultural Latinidade* nasce da un nucleo di musicisti italo-argentini trasferitisi a Lisbona nel febbraio 2016, per prendere parte a una residenza artistica presso il *Largo Café Intendente*, un luogo favorevole per aprirsi alla città, frequentato da artisti di ogni genere e provenienza. Il nucleo iniziale è costituito dal chitarrista e cantante argentino Nicolas Farruggia, dal percussionista Timoteo Gringani e dal fisarmonicista Alberto Becucci, entrambi italiani; il trio originario ha poi coinvolto professionisti dai percorsi musicali differenti, ma tutti stabilmente insediati a Lisbona, impegnati plasmare lo sfaccettato paesaggio sonoro della città.

Pur essendo un progetto musicale recente, l'*Orquestra Transcultural Latinidade* ha già collezionato un'ampia rosa di esibizioni sia nella capitale portoghese che in altre città minori, in occasione di festival e rassegne dedicati alle "musiche del mondo". Tra queste, si segnala la serata di apertura del *Festival Todos 2016*: in quella occasione - cui si è potuto assistere, per valutare una delle prime esibizioni dell'*Orquestra* - sono stati eseguiti prevalentemente brani originali, cantati in portoghese-brasiliano, con qualche eccezione in spagnolo. Il repertorio dell'*Orquestra* alterna *cover* a brani originali, per la maggior parte composti e interpretati dal leader Nicolas Farruggia; pure, è risultata emozionante la narrazione di storie dei nuovi lisbonesi, proposta in un fado interpretato e composto dalla cantante spagnola Mili Vizcaino Jaèn e da Gustavo Roriz, chitarrista brasiliano già citato, proveniente dal celebre gruppo portoghese dei *Madredeus & A Banda Cósmica*; si segnala ancora, nella medesima occasione, la mobile e creativa presenza del sassofonista Diogo Picão, del trombonista Diogo Duque, e del bassista Francesco Valente, già citato, quest'ultimo, performer attivo in numerosi gruppi "world," tra i quali l'*Orquestra Todos*.

La variegata origine dei musicisti che collaborano con l'*Orquestra Transcultural Latinidade*, provenienti in gran parte dai paesi lusofoni, così come l'intento di amalgamare i diversi linguaggi musicali, rendono a pieno l'idea suggerita dall'aggettivo *transculturale* presente nella denominazione di questa orchestra cittadina. La formazione della maggior parte degli esecutori è di matrice jazz - molto spazio è infatti lasciato a questo tipo di improvvisazione -, ma la cifra stilistica presente in quasi tutti i brani appare largamente tributaria di musiche urbane come la *bossa nova*, il samba brasiliano oppure il tango argentino, amalgamate con stili

provenienti dalle isole di Capo Verde o dall'Angola.

In una recente intervista Nicolas Farruggia ha indicato con quali propositi il gruppo si è appropriato dell'autodefinizione di *transculturale*:

Con questo progetto intendiamo proporre una *mistura* dei vari stili musicali, trovando i punti in comune tra le diverse culture da noi esplorate, vogliamo andare oltre l'accostamento dei vari generi musicali e creare una vera e propria fusione degli elementi, questo significa per noi *transculturale*. Il fado da noi proposto viene orchestrato come se fosse un tango, senza però perdere le caratteristiche musicali proprie. Un altro esempio è rappresentato da Gustavo Roriz, uno dei nostri colleghi, che porta sul palco la *viola caipira* – strumento tipico brasiliano – e la suona con la tecnica della chitarra portoghese, questo di per sé è già *transculturale*⁵¹.

Il concetto di *transculturalità*, emerso nei recenti studi e da diversi dibattiti interdisciplinari concernenti l'universo migratorio, è stato approfondito dal filosofo tedesco Wolfgang Welsch (1999, 2017) per offrire un nuovo modello di reciprocità e interazione culturale. Secondo Welsch il concetto tradizionale di cultura, caratterizzato dall'omogeneizzazione sociale, dalla consolidazione etnica e dalla delimitazione interculturale (Welsch 2017: 31) risulta inadeguato di fronte alla molteplicità di interconnessioni culturali sempre più fitta e complessa nel processo contemporaneo di globalizzazione. In un contesto multiculturale che coinvolge l'intero ecumene, nel quale scambi, connessioni e interazioni sono molteplici, si rivela sempre più improponibile una concezione chiusa dei sistemi culturali, i quali da sempre si nutrono di ibridazioni e scambi (Tumino 2011). "Transcultural identities comprehend a cosmopolitan side, but also a side of local affiliation [...] Not separation, but exchange and interaction" (Welsch 2017: 46). Si individua, quindi, un modello innovativo di scambio culturale pluridirezionale, nel quale l'appartenenza etnica e le caratteristiche della comunità alla quale le persone sentono e scelgono di appartenere rimangono salde, ma si nutrono tuttavia degli scambi e delle connessioni con altre persone, altri gruppi e altri sistemi culturali.

Durante la ricerca etnografica, partecipare a iniziative musicali a carattere multiculturale è stato senz'altro rilevante per capire come agiscano i musicisti migranti, e quale tipo di musica intendano proporre nel contesto urbano della capitale portoghese. In particolare, la neonata esperienza dell'*Orquestra Transcultural Latinidade* rappresenta un palese riferimento alle orchestre multietniche italiane: si

⁵¹ Così si è espresso Nicolas Farruggia, intervistato da chi scrive a Lisbona il 10 settembre 2016.

tratta, come s'è visto, di un'orchestra promossa da musicisti italiani, che ha coinvolto un collettivo di professionisti per la maggior parte stranieri, musicisti migranti già inseriti in un contesto musicale multiculturale e con altri progetti all'attivo. Per contro, nell'esperienza dell'*Orquestra Latinidade* non è presente la dimensione sociale di intervento sul territorio che caratterizza la maggior parte delle esperienze italiane: i componenti sono infatti residenti in Portogallo da tempo e sembrano pienamente integrati nel paese. Tuttavia, un riferimento alle orchestre italiane sta nell'aspirazione ad alimentare una possibile, pur mobile, identità musicale di gruppo, e anche nella dimensione dell'incontro musicale. Per questi musicisti, dunque, (auto) definire il proprio gruppo come *orchestra multi-etnica* o *transculturale* può contribuire a rappresentare valenze e opzioni diverse, ma convergenti: aprirsi a nuovi stili musicali; alimentare una sfida permanente ad accogliere e integrare, all'interno del gruppo, le conoscenze che ciascun musicista migrante porta con sé; elaborare un nuovo stile, proprio dell'orchestra, attraverso la miscelazione creativa di tratti stilistici multiformi, precedentemente separati e irrelati.

In conclusione, ciò che indentifica il progetto dell'*Orquestra Transcultural Latinidade* - e che lo collega ancora alle esperienze italiane - sta proprio nelle intenzioni programmatiche dichiarate dai principali attori impegnati nell'*ensemble*: creare un'orchestra cittadina capace di mescolare i suoni della Lisbona multiculturale, e sperimentare procedure di invenzione musicale che siano capaci di interpretare la città che accoglie, identificandosi con essa.

La rilevazione etnografica condotta a Lisbona ha prodotto diversi risultati e allo stesso tempo ha lasciato - al termine dei sei mesi previsti dal programma dottorale fiorentino - una leggera inquietudine dovuta al fatto di chiedersi come avrebbero potuto essere ulteriormente approfonditi alcuni punti chiave, per esempio nell'analisi più approfondita di una determinata scena musicale: una sensazione familiare, a quanto pare, agli studiosi che devono lasciare un terreno di investigazione e si augurano di poter apportare qualche contributo significativo alla ricerca.

La riflessione critica, quindi, sembra potersi dispiegare in due direzioni parallele.

Da una parte, si pone l'individuazione di una esplicita intenzione locale, a Lisbona e in altre località portoghesi, di adottare, adattare e "trasfigurare" il modello italiano di

orchestra multi-etnica, mutuato da un'esperienza prestigiosa e di sicuro successo, l'Orchestra di Piazza Vittorio. È quanto è stato possibile rilevare nelle attività dell'*Orquestra Todos*, un progetto musicale di origine istituzionale, nel quale lo scenario sociale della multiculturalità viene usato come un vettore in cui integrare e mescolare creativamente le differenze culturali presenti nella città; il processo operativo consiste nella costruzione di un'orchestra cittadina che riesca a tenere insieme i musicisti migranti, in uno spazio urbano considerato "marginale" e degradato.

Sul piano politico-culturale, la città di Lisbona si è rivelata un contesto piuttosto favorevole, aperto a nuovi flussi di persone "in arrivo" e "in attraversamento", per quanto breve possa essere la sosta: un "teatro" accogliente, felicemente adatto a far germogliare, pur con risultati oscillanti, un progetto musicale – esplicitamente ispirato all'Orchestra di Piazza Vittorio, come s'è detto - capace di "fotografare" la realtà presente e rappresentarne alcuni processi di trasformazione, un mosaico vivente di "nuovi cittadini" dalle identità transnazionali ed eterogenee.

In questa prospettiva, l'attenzione verso le pratiche musicali può costituire un punto di vista privilegiato per comprendere e analizzare questioni più generali, inerenti alla mobilità transnazionale e ai processi interculturali contemporanei.

Da un'altra parte, la riflessione concerne più strettamente i musicisti, il loro pensare e "fare", la loro attitudine flessibile a disporsi allo scambio, al confronto, alla condivisione eventuale. Indipendentemente dal fatto che siano effettivamente implicati in una condizione migratoria, i musicisti "osservati" sul terreno tendono a interagire con la città - con Lisbona - favorendone una percezione fortemente simbolica, quasi si trattasse di una grande Babele in cui il *mélange* musicale e culturale è favorito dalla "vocazione" universale che le è propria, in conseguenza anche del suo passato coloniale e della estesa ramificazione mondiale della lusofonia. Per quanto tale sensazione possa apparire assai problematica, poco realistica, e forse romantica, è ciò che sembra emergere con più frequenza nel dialogo con i protagonisti di una scena musicale straordinariamente articolata. Peraltro, si tratta di un'immagine che sembra essere pienamente coerente con la concezione prevalente della cosiddetta "world music", ivi comprese le accezioni "mitiche" e "salvifiche" che ne orientano il senso diffuso tra numerosi ascoltatori, operatori commerciali e

turistici, tra non pochi amministratori e politici: e, pure, si tratta di una percezione che molti musicisti - migranti e non solo - sembrano condividere e veicolare euforicamente, nel loro raccontarsi e rappresentarsi.

Quindi, non si può negare che la dimensione globale e transnazionale delle relazioni umane nel nostro tempo abbia contribuito a generare e una dimensione positiva del confronto interculturale, una sorta di “etica dell’incontro felice”: semplificando trasferimenti, luoghi e linee di contatto tra persone e gruppi, la globalizzazione contemporanea ha aperto strade nuove alla musica, offrendo proficue opportunità per sperimentare la mescolanza di tratti stilistici differenti e altrimenti irrelati, nei più diversi contesti musicali, anche con esiti mobili, effimeri e discutibili.

Infine, il “discorso pubblico” intorno al confronto interculturale nelle pratiche della musica può condurre a una più matura riflessione intorno alle differenze rilevabili nelle culture del mondo, e alla creazione di progetti utopici che seguono le piste dell’incontro tra i popoli.

Foto 1. Brochure di presentazione 2011 dell'Orquestra Todos,
(www.festivaltodos.com/paginas/5/orquestra-todos, 7 ottobre 2016).



Orquestra Todos

A Orquestra Todos, que nasceu no Sport Clube do Intendente em Lisboa, atravessa e funde vários mundos musicais e sonoros de múltiplas origens culturais. Este é um projeto do Festival Todos, *Caminhada de Culturas*, festival enraizado nos bairros do Martim Moniz e Mouraria que se caracteriza pela busca de uma programação de natureza intercultural para a cidade de Lisboa. É a partir dos concertos da *Orchestra di Piazza Vittorio* no Largo do Intendente, que surge com força e entusiasmo, a ideia de replicar aqui uma formação composta por lisboetas de todas as origens culturais, musicais, linguísticas... Juntar pessoas que fazem música a partir de diferentes instrumentos, diferentes tradições e universos e com elas inventar um som próprio e novo, que ecoa pela primeira vez no coração mais antigo do bairro, torna-se um objetivo comum.

A partir de um convite de Giacomo Scalisi, Mario Tronco, o maestro da *Orchestra di Piazza Vittorio* que levantou um projeto desta natureza numa cidade cosmopolita como Roma, juntamente com Pino Pecorelli, é o responsável por esta nova Orquestra para uma Lisboa, também ela, do mundo. O seu som é uma mistura singular de sonoridades que dialoga constantemente com todas as raízes culturais e musicais da cidade de Lisboa e da sua Lusofonia.

Eis, o seu primeiro disco.

A Orquestra Todos estreou no dia 11 de setembro 2011 no Festival Todos | Largo do Intendente | Lisboa

Os concertos da Orquestra Todos:

02 de outubro 2011

Teatro São Luiz | Lisboa

18 de dezembro 2011

Fundação Calouste Gulbenkian | Lisboa



FICHA ARTÍSTICA

Direção artística e musical
Vice direção artística e musical
Colaboração artística e musical
Conceção e Tutoria
Administração

Maestro Mario Tronco
Pino Pecorelli
Francesco Valente
Giacomo Scalisi
Miguel Abreu | Academia de
Produtores Culturais

Uma produção do festival Todos - Caminhada de Culturas
Uma iniciativa da Academia de Produtores Culturais
com o apoio
Fundação Calouste Gulbenkian
Câmara Municipal de Lisboa (GLEM-Gabinete Encruzilhada de Mundos)

Todas as ações de divulgação devem incluir obrigatoriamente os logótipos da Academia de Produtores Culturais, da Fundação Calouste Gulbenkian e da CML.



Contatos :

GIACOMO SCALISI

+351 916735328

orquestra.todos@gmail.com

Skype: giascalisi

Foto 2. L' *Orquestra Todos*

(immagine di copertina dell'album *Intendente*, www.festivaltodos.com/paginas/5/orquestra-todos, 7 ottobre 2016).



Foto 3. Locandina promozionale dell' *Orquestra Todos*, concerto al *Garage* della Fundação Calouste Gulbenkian

(www.festivaltodos.com, 8 ottobre 2017).



Foto 4. L' *Orquestra Geração* in concerto all'Auditorium della Fundação Gulbelkian (immagine promozionale, www.orquestra.geracao.aml.pt, 20 ottobre 2017).



Foto 5. L' *Orquestra Geração* in concerto all'Auditorium della Fundação Gulbelkian il 18 luglio 2016 (foto di Layla Dari).



Foto 6. L'orchestra *Sons da Lusofonia* in concerto a Lisbona
(immagine di repertorio, www.sonsdalusofonia.com, 16 dicembre 2017).



Foto 7. *L'Orquestra Transcultural Latinidade*, sessione di prove aperte a Largo Cafè Intendente il 7 settembre 2016, Lisbona (foto di Layla Dari).



Foto 8. *Orquestra Transcultural Latinidade*, concerto di apertura per il *Festival Todos*, 8 settembre 2016, Jardim do Torel, Lisbona (immagine di repertorio www.festivaltodos.com, 20 ottobre 2017).



Capitolo 5

Altre esperienze di confronto interculturale in Europa

In questo capitolo si propone un parallelismo tra alcuni progetti ed esperienze multiculturali attivi in Europa – in primo luogo Francia e Germania – e i programmi sperimentati in Italia. Per quanto attiene una più estesa e ampia rilevazione in questo ambito, l'indagine si è sviluppata prevalentemente attraverso una ricognizione “netnografica” e bibliografica.

Gli esiti concernenti la rilevazione in ambito europeo rivelano che nei maggiori agglomerati urbani, dove sono molto comuni le formazioni di musicisti uniti da relazioni identitarie generalmente connesse al passato coloniale, si registra una tendenza ad accorpamenti e incontri musicali sempre più eterogenei per stili, pratiche, culture e provenienze¹. Come ha giustamente messo in luce Martin Stokes:

Musical cosmopolitanism creates musical worlds and new musical languages, but they do so within system of circulation that determine to a large extent what is available to them and how (and in which direction) musical elements move. Musical cosmopolitanism may well be understood, in the light of the observation above, as the product of certain kinds of intentionality and agency, which we might appropriately understand politically and culturally (Stokes 2008: 15).

Le formazioni multi-etniche, sempre più diffuse in ambito europeo, sono una conseguenza diretta del cosmopolitismo che caratterizza in maniera crescente la vita delle grandi città contemporanee dei paesi nord europei, un *métissage* dovuto ai grandi movimenti globali e alle migrazioni di massa che, grazie alle nuove tecnologie e allo sviluppo di reti di comunicazione avanzate e connesse tra loro, ha profondamente modificato, negli ultimi decenni, i modi di circolazione della musica. In particolare, il censimento europeo proposto in questa sede ha potuto suddividere le esperienze rilevate in tre grandi gruppi:

¹ Benché fuori dall'Europa, che è il campo privilegiato di indagine in questa sede, un'esperienza interessante di ricerca intorno a pratiche autonome di organizzazione musicale, da parte rifugiati e testimoni di processi di diaspora nell'Asia Orientale può essere rilevata nella lunga osservazione delle soluzioni messe in atto da parte di esuli cambogiani negli Stati Uniti d'America, soprattutto a Washington, condotta da Giovanni Giuriati alla fine degli anni Ottanta del secolo scorso (cfr. Giuriati 1988 e 1993). Più in generale, sulle trasformazioni musicali occorse nei complessi ed estesi processi di diaspora in Asia cfr. Um Hae-Kyung, *Diasporas and Interculturalism in Asia Performing Arts*, Routledge.

1. Orchestre, cori e bande costituite in seguito a laboratori e progetti didattico-musicali, ideati e strutturati in uno specifico distretto urbano e locale.
2. Orchestre temporanee promosse e costituite da festival internazionali di “world music”.
3. Orchestre, progetti e laboratori musicali sviluppati nei centri di accoglienza per rifugiati e richiedenti asilo (principalmente in Germania e nel Regno Unito).

5.1. Orchestre, cori e bande nate da progetti didattico musicali

5.1.1. Francia: *Fabriques Orquestrales*

Il Festival *Villes des Musiques du Monde* si svolge da ormai venti anni a Aubervilliers, una delle città più importanti del Dipartimento Seine-Saint-Denis, un tempo considerata tra le *banlieue* più pericolose che circondano la capitale francese, ma oggi completamente rivalutata.

La programmazione del festival prevede ogni anno più di venti giornate di spettacoli e concerti dedicati alle musiche del mondo e rappresenta, dunque, non solo una rassegna concertistica, ma anche un luogo di convergenza di musiche antiche e moderne, di tradizioni locali e ibridismi contemporanei: un luogo di incontri, conferenze, presentazioni, spazi dedicati ai bambini e alle famiglie, capace di favorire la “scoperta” di suoni e immagini che attraggono un pubblico variegato, aperto e ben disposto.

Questa interessante rassegna si distingue per l’organizzazione, durante tutto l’anno, di laboratori e incontri per avvicinare la cittadinanza alle pratiche artistiche e musicali. Tra questi costituisce oggetto di particolare interesse il progetto *Fabrique Orquestrales*. Il programma si compone di tre diverse azioni tematiche che seguono rispettivamente diverse linee didattiche e pedagogiche, in modo da coinvolgere sia i bambini che gli adulti: *Marmots et Griots*, le *Fabriques Orquestrales Juniors* e le *Fabriques Orquestrales Adultes*, un florilegio di attività per un totale di “pas moins de mille heures d’activités par an consacrées à l’apprentissage de répertoires d’ici et d’ailleurs” (www.villesdesmusiquesdumonde.com, 19 ottobre 2017).

I programmi di formazione sono tutti differenti tra loro e prevedono lezioni, masterclass e workshop diretti da affermati professionisti ed esperti del settore

provenienti da tutti gli angoli del globo². Gli incontri di questo tipo, quindi, sono finalizzati all'inserimento di nuovi musicisti nelle fanfare o negli *ensemble* promossi dal festival stesso. Tra i progetti di maggior interesse, si segnalano:

- a) la *Cité des Marmots*: si tratta di un percorso educativo e culturale finalizzato alla creazione di un coro di bambini e ragazzi; propone di approfondire il repertorio musicale arabo-andaluso (dai canti del flamenco al repertorio ebraico sefardita) e mediterraneo (canti italiani, greci, turchi e occitani) [www.villesdesmusiquesdumonde.com/marmots-griots/mai-2016-la-cite-des-marmots-aux-sons-de-la-medite, 19 ottobre 2017].
- b) *Fabriques Orchestrales Juniors*: comprende in totale cinque orchestre, reclutate, coordinate e dirette attraverso la partecipazione di tredici scuole ubicate nel Dipartimento Seine-Saint-Denis, che coinvolgono ragazzi dagli undici ai diciotto anni e finalizzato alla creazione di una grande fanfara cittadina.
- c) *Fabriques Orchestrales Adultes*; ne fanno parte tre gruppi numerosi: *Capto Nola Brass Band*, una grande banda di ottoni diretta Bruno Wilhelm; *93 Super Raï Band*, creata nel 2008 dai tre leader Patrick Touvet, Samir Inal e Mehdi Chaïb, propone un repertorio di melodie e ritmi dei paesi del Maghreb in cui la musica raï si combina con alcune influenze tipicamente jazz; *9x3 Rumba*, orchestra specializzata nella rumba cubana tradizionale (www.villesdesmusiquesdumonde.com/en-action/fabriques-orchestrales, 19 ottobre 2017).

Il numero 93, che connota le ultime due orchestre citate, rappresenta il codice numerico che definisce il Dipartimento Seine-Saint-Denis, secondo quanto sancito, in Francia, dall'Institut national de la statistique et des études économiques (INSEE): in questa prospettiva, perciò un codice di origine meramente amministrativa viene assunto come indice per qualificare, all'esterno, esperienze prodotte in uno specifico ambito locale.

² Per la descrizione dei progetti artistici, si rimanda al link <http://www.villesdesmusiquesdumonde.com/en-action/fabriques-orchestrales>, 19 ottobre 2017.

La scelta dei repertori musicali proposti nel programma *Fabrique Orchestrales* viene elaborata anche a partire dai gruppi culturali che risiedono sul territorio: difatti, nella regione dell'Ile-de-France le comunità di migranti e di “nuovi residenti” sono molto numerose ed eterogenee, sia per provenienza che per tradizioni, abitudini, usi e costumi. Quelle più rappresentative e longeve sono originarie dei paesi del Maghreb e dell’Africa sub-sahariana, seguite dalle comunità provenienti dall’Asia e dell’America latina. Pure numerosi e radicati sono inoltre i gruppi culturali provenienti dalle periferie del territorio francese, ovvero baschi, corsi e bretoni (Falcucci 2014).

In molti casi, l’obiettivo principale delle comunità di migranti e di “nuovi residenti” è mantenere un legame con la terra d’origine trasmettendo il proprio patrimonio culturale e musicale alle nuove generazioni: la musica arabo andalusa dall’orchestra *El Mawsili*, i canti tradizionali italiani dall’associazione *À tout bout de chants*, i ritmi caraibici del *calypso* e della *batucada* brasiliana dalle associazioni *Calypsociation* e *Batuc’Ados*.

5.1.2. *El Mawsili*: un’orchestra classica arabo-andalusa

L’associazione *El Mawsili*, attiva dal 1991 nella città di Saint-Denis, è stata fondata su iniziativa di Aziz Djemai, che ne detiene oggi la presidenza, Ahmed Adel, tesoriere, e da Farid Bensarsa, che dirige l’orchestra e i corsi di formazione musicale. *El Mawsili* costituisce un prestigioso centro di studio, ricerca e diffusione della musica classica arabo-andalusa sia in Francia che a livello internazionale. In particolare, l’orchestra *El Mawsili* attiene a un alto livello di formazione artistica e musicale, e si distingue per esemplari interventi sul piano dell’integrazione e della coesione sociale mediante lo sviluppo di specifici programmi didattici, allestiti in collaborazione con le scuole e i conservatori di musica del territorio (www.elmawsili.com, 7 novembre 2017).

Tra i programmi di formazione si segnalano le residenze artistiche e le masterclass

che *El Mawsili* promuove in collaborazione con il festival *Villes des Musiques du Monde* e con i Conservatori di musica di Saint-Denis e d'Épinay: si tratta di una serie di percorsi formativi intensivi diretti da Farid Bensarsa e aperti ai giovani musicisti che intendono avvicinarsi o approfondire le strutture di base della musica classica arabo-andalusa. I laboratori si concludono con una presentazione pubblica e un concerto all'interno del festival *Villes des Musiques du Monde* (www.villesdesmusiquesdumonde.com, 7 novembre 2017).

Nel complesso, i programmi dell'associazione coinvolgono ogni anno più di 150 studenti, musicisti, ricercatori e appassionati, tanto francesi quanto di origine straniera.

In una recente intervista³ Farid Bensarsa ha presentato l'orchestra *El Mawsili*, raccontando la propria esperienza professionale: nato e cresciuto a Costantina (Algeria) dove ha compiuto i suoi studi musicali, Farid Bensarsa approda nella capitale francese durante i primi anni Ottanta del secolo scorso e inizia a collaborare con una radio locale incentrata sulla promozione del repertorio arabo-andaluso. Nel distretto residenziale di Saint-Denis sono molte le persone e le famiglie di estrazione nord-africana che desiderano mantenere un solido collegamento con i paesi d'origine attraverso la conoscenza e la trasmissione del proprio preziosissimo patrimonio culturale e musicale. Farid Bensarsa decide perciò di accogliere le richieste e le esigenze della comunità maghrebina e di incentrare il proprio lavoro intorno alla formazione musicale delle generazioni più giovani: un'esperienza che, grazie a un assetto organizzativo coadiuvato da professionisti affermati e un copioso sostegno delle amministrazioni locali, nel 1991 porterà alla fondazione dell'associazione *El Mawsili*. Così Farid Bensarsa si è espresso a proposito della propria esperienza di insegnante:

Cette volonté de recommencer à pratiquer sa musiques nous a amené à aborder toutes les questions qui étaient en filigrane et que moi-même à l'époque, je ne mesurais pas : la question des activités extra scolaires; la grave question de la double culture; la très grave question de l'accès à la musique, de la fabrication des sons. Et je dirai que nous avons tout appris sur le tas, absolument tout. [...] Nous avons tenté d'apprendre à nos élèves à vivre en société, à être ensemble, à fabriquer quelque chose ensemble, un ensemble dans lequel chacun a un rôle (*Farid Bensarsa présent* 2014: 8).

³ Si veda *Farid Bensarsa présent* (2014: 8) in *Fabriques d'Orchestres*.

La riflessione del maestro mette in luce problematiche importanti che sorgono quando si vive e ci si confronta con ambienti multiculturali e multietnici, come la questione dell'integrazione sociale e della "doppia cultura" che riguarda principalmente i soggetti che parlano due lingue e che crescono e si formano all'interno di due comunità culturali molto differenti. Sviluppare un'attività formativa come il "suonare insieme" diviene di primaria importanza per favorire l'inserimento sociale in contesti multiculturali, per imparare a con-vivere insieme, a rispettare gli altri, a organizzare il tempo da dedicare allo studio e alla pratica dello strumento.

Il pensiero di Bensarsa si collega perfettamente alla questione della *cittadinanza musicale*, trattata nel capitolo precedente. L'insegnamento della musica diviene in questo caso un importante mezzo di ri-costruzione dell'identità socioculturale delle nuove generazioni, una necessità che emerge soprattutto nelle metropoli contemporanee caratterizzate dall'intensa mobilità di persone e di gruppi e in cui diviene necessario riflettere sulle tradizioni "in diaspora" in cerca di una propria ri-costruzione identitaria.

Contestualmente si segnala che il 7 novembre 2013 a Aubervilliers ha avuto luogo un importante seminario dal titolo *Faire Orchestre pour Faire Société*, organizzato dal *Collectif Musiques et Danses du Monde* nell'ambito del festival *Villes des Musiques du Monde*: un'intensa giornata di riflessione e dibattito, resa possibile anche grazie alla collaborazione dell'*École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS), la *Fédération des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles* (FAMDT) e l'associazione *Réseau des Musiques du Monde*.

Nel suo discorso d'apertura Denis Laborde, direttore dell'EHESS di Parigi, ha sottolineato ancora una volta l'importanza di un intervento pedagogico legato alla pratica collettiva, portando l'esempio dei gruppi di musica e di danza che utilizzano il metodo venezuelano denominato *El Sistema*, del quale si è scritto nel quarto capitolo. Queste orchestre sono prima di tutto luoghi di aggregazione, studio e ricerca, in cui si promuove e si facilita la conoscenza delle diversità culturali e si valorizzano i repertori musicali proposti: si tratta di una prospettiva che interessa e coinvolge non solo direttamente i musicisti, ma anche le istituzioni invitate a sostenere questi progetti, così come il mondo degli insegnanti e degli operatori

culturali. Infine, così Laborde ha descritto gli obiettivi della giornata di studi citata:

Cette journée du 7 novembre vise d'autres pratique encore. Toutes ces visions témoignent en effet d'une perceptive top down : du répertoire musical le plus valorisé socialement ou du programme d'éducation le meilleur vers ceux qui n'y ont pas accès. Or, il s'agit pour nous ici de mettre en valeur des initiatives qui se passent de ces montages institutionnels et qui se passent des projets de démocratisation artistique mis en place "à leur intention". Nous voulons en effet consacrer cette journée à une réflexion qui porte sur les initiatives qui échappent aux montages institutionnels, aux enjeux budgétaires, aux financements publics, nous nous intéressons à ces initiatives qui existent « par elles-mêmes », car il y a le plaisir d'être ensemble, la joie de faire la musique. [...]

Nous invitons donc les acteurs de ce monde méconnu des orchestres amateurs, des *batucadas*, des cliques et de fanfares, des chorales de quartier [...] à porter témoignage de leurs actions, des répertoires qu'ils construisent, des rencontres avec leurs publics. Nous les invitons aussi à dialoguer avec des opérateurs culturels, des responsables des politiques publiques ayant en charge l'éducation, la culture ou l'intégration sociale[...] pour qui ces mouvements qui ne s'inscrivent pas dans le cadres sociaux de la reconnaissance (existence juridique, subventionnements...) sont inaperçus alors qu'il contribuent d'une manière décisive, au plan local, à fabriquer du lien social (Laborde 2014: 6).

Lo studioso lancia un appello importante alle orchestre, ai cori, alle fanfare, e a tutti i gruppi amatoriali e indipendenti, invitandoli al dialogo con operatori culturali e soggetti politici.

Le *Fabriques Orquestrales* meritano di essere riconosciute e sostenute per l'operato che svolgono con impegno e continuità, attività che nell'insieme contribuiscono in maniera determinante a creare coesione sociale nel territorio di appartenenza, luoghi di aggregazione e cultura in cui si impara a "vivere ensemble" (Laborde 2014).

5.1.3. Il coro femminile *À tout bout de Chant*

Il coro femminile *À tout bout de Chant* nasce dalla lunga esperienza di insegnamento condotta da Giovanna Marini presso l'Université de Saint-Denis. Musicista, cantautrice, ricercatrice del folkore musicale italiano, Giovanna Marini è una figura importantissima nello studio, ricerca ed esecuzione della tradizione musicale e popolare italiana. Durante gli anni Sessanta del Novecento frequenta i maggiori intellettuali e studiosi della tradizione popolare italiana tra i quali spiccano Roberto Leydi, Pier Paolo Pasolini, Diego Carpitella, Gianni Bosio e Alberto Mario Cirese.

Con l'interesse verso il canto sociale comincia a definire, assieme a Cirese, la "storia orale cantata", intendendo con questo termine la registrazione popolare degli avvenimenti storici mediante lo strumento privilegiato della canzone di composizione anonima e di circolazione orale (una pratica ancora attiva nell'Italia di quegli anni che pur si stava progressivamente trasformando in una società urbano-industriale). Contestualmente con l'Istituto Ernesto de Martino, Giovanna Marini conduce un'importante raccolta di canti di tradizione orale, di cui realizza numerose trascrizioni musicali, mettendo a punto un originale metodo di notazione.

Questa esperienza le permetterà in seguito di trasportare la memoria cantata sul palcoscenico, negli spettacoli e iniziative del Nuovo Canzoniere Italiano. A Roma, in un periodo florido di sperimentazione culturale come i primi anni Settanta del secolo scorso, insieme con un gruppo di colleghi musicisti Giovanna Marini fonda la Scuola Popolare di Musica di Testaccio, di cui è attualmente presidente onorario (www.scuolamusicatestaccio.it, 10 novembre 2017).

Inoltre, a sottolineare la sua rilevante opera di ricercatrice, le viene conferita la cattedra di "etnomusicologia applicata" presso l'Università di Paris VIII-Saint Denis a Parigi, di cui è stata titolare dal 1991 al 2000. Partendo proprio da qui, con allievi romani, parigini e di altre regioni europee, la Marini compie numerosi viaggi di studio per ascoltare e trascrivere i canti di tradizione orale ancora presenti in Italia nelle feste religiose o profane (www.giovanamarini.it, 10 novembre 2017).

Nel 1995, alcuni allievi della Marini fondano il coro *À tout bout de Chant*, che dal 2011 è diretto da Margherita Trefoloni, argentina di origini italiane, che conduce altresì un progetto denominato *Sur les traces de l'immigration italienne* assieme alla ricercatrice Anna Andréotti: un intenso lavoro di ricognizione sul campo al fine di raccogliere testimonianze, storie e canzoni degli immigrati italiani di prima, seconda e terza generazione, su un'area piuttosto estesa che comprende la zona est di Parigi e le città di Montreuil e Charleville. Il materiale raccolto viene successivamente elaborato dal coro amatoriale e le cantanti stesse si occupano di selezionare e di reinterpretare i testi da eseguire dal vivo e, in alcune occasioni, anche di mettere in scena alcuni spettacoli teatrali sulle storie della migrazione (Trefoloni 2014). Inoltre, la studiosa italo-argentina collabora con l'Institut Médico-Éducatif (IME) per un progetto intorno alla musica tradizionale del Salento, in particolare sugli assetti

metro-ritmici della *pizzica pizzica*.

Il coro *À tout bout de Chant* interpreta principalmente un repertorio di canti polifonici di tradizione orale italiana messo insieme da Giovanna Marini ed eseguito tramite le sue stesse partiture, negli anni il repertorio si è progressivamente ampliato integrando canti occitani, baschi, corsi, greci, delle regioni balcaniche e recentemente anche alcuni canti africani (www.atoutboutdechant.fr/?page_id=37, 10 novembre 2017).

In una recente intervista Margherita Trefoloni ha descritto il metodo di ricerca usato per la trascrizione di musiche provenienti dalla tradizione orale, senza tralasciare alcune difficoltà che si incontrano di frequente, come il problema della misurazione delle durate dei suoni, oppure l'interpretazione dei dialetti:

D'abord nous écoutons le morceau original, nous essayons de trouver le son, parce que la façon de poser la voix n'est pas la même partout. L'italien a un autre résonateur, une autre sonorité, et dans la chorale il n'y a pas que des Italiens [...]. Nous entrons tous en "résonance" avec une culture ou une autre. Chacun porte une histoire qui fait qu'il se sent plus ou moins proche et peut essayer de se l'approprier humblement. Plutôt que regarder ce qui sépare une culture d'une autre, il faut essayer de voir quels sont les points de contact (Trefoloni 2014: 11).

Per la maestra del coro, ad esempio, i canti di tradizione orale italiana possono essere ricondotti anche al tango delle origini, e ciò rappresenta uno dei punti di contatto con la sua cultura di formazione. È proprio a partire dai contatti tangibili e facilmente riscontrabili tra le diverse tradizioni "in diaspora" che è possibile procedere con un lavoro artistico sui suoni:

Nous essayons de travailler sur les sons, sur les résonateurs, les modes: émettre des sons sans les paroles, sans partition. Rien qu'à l'oreille. Autrefois les chants étaient transmis, entendus, des couches de mémoire se superposaient. L'oreille doit établir cette stratification comme avant. C'est qui permettait de changer les paroles: faire que, la situation se transformant, les chants de guerre devenaient des chants d'amour et vice versa (Trefoloni 2014: 11).

I canti sono legati a uno specifico luogo geografico e in questo modo ai cantori viene trasmessa una "geografia dei suoni", nella quale si indaga e ci si interroga sulle multiformi trasformazioni che si producono nelle musiche del mondo durante i processi di migrazione: unendo eventuali simboli condivisi, si riconosce il patrimonio passato e presente e, attraverso la scelta degli elementi da prendere in

considerazione, si contribuisce alla formazione di una nuova, possibile, identità. Il coro *À tout bout de Chant* opera nella condivisione di una memoria storica e collettiva e nel tramandare una tradizione culturale nel corso delle generazioni.

Ci si collega, a questo punto, alla riflessione proposta da Giuseppina Casarin, in relazione al coro multietnico da lei animato, il coro *Voci dal Mondo*, in ambito mestrino e veneziano:

Il canto è un fare umano fortissimo. Tutte le persone hanno in sé questo potenziale. Chi lo scopre dentro di sé è fortunato. Chi lo pratica con gli altri è fortunato perché incontra altre persone, la grandezza degli altri. Il canto di tradizione orale ha delle caratteristiche, è capace di unire, far cantare tutti, anche chi non ha studiato, chi non conosce il testo della canzone. Tradizione orale cantata da tante persone con tante culture ci fa condividere dei momenti insieme che testimoniano la convivenza possibile⁴.

In conclusione, e parafrasando le parole di Sandro Portelli – celebre americanista e attento studioso dei processi di migrazione e di nuovo insediamento -, i punti di contatto tra le culture e i diversi suoni una volta espropriati dai loro luoghi d’origine convergono nella sintonizzazione culturale e storica del mondo che attraversano. Sarebbe dunque necessario inventare una parola che sia l’inverso di “diaspora”: mentre quest’ultima descrive il disperdersi di tante esperienze che si allontanano da una fonte comune, la parola che cerchiamo dovrebbe descrivere la convergenza, da tutte le parti del mondo, verso uno stesso luogo (Portelli 2014). Che è proprio il luogo in cui ci troviamo, in questo preciso momento storico.

⁴ Così si è espressa Giuseppina Casarin durante il seminario “Polifonie in Viva Voce 18”, diretto da Maurizio Agamennone, esplicitamente dedicato a “Polifonie *Migranti* a Venezia”, che ha avuto luogo il 10 novembre 2014 presso la Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

5.1.4. L'associazione *Calypsociation*

Calypsociation è un'associazione che dal 1993 opera nella cittadina di Bobigny, nel Dipartimento della Senne-Saint-Denis, regione dell'Île-de-France, come centro di formazione, luogo di ricerca e documentazione sulle orchestre formate da *steel pan* e sullo stile musicale del *calypso*. Lo *steel pan* è uno strumento a percussione, originario dell'isola di Trinidad - la maggiore isola dello stato di Trinidad e Tobago nell'arcipelago delle Piccole Antille -, generalmente ottenuto da vecchi bidoni metallici opportunamente modificati con cavità di varie dimensioni che producono altezze diverse, e percosso con bacchette robuste.

Calypsociation rappresenta una vera e propria scuola per imparare a costruire e suonare questo tipo di strumenti secondo una tecnica specifica che riprende puntualmente lo stile tradizionale dell'isola denominato appunto *calypso*. Attualmente l'associazione conta più di ottanta soci che suonano e prendono parte alle *steel bands*, ovvero *ensemble* formate da molti *steel pans* nei quali si sperimentano tecniche diverse e si producono regolarmente concerti itineranti.

In una recente intervista Xavier Bertrand, direttore artistico di *Calypsociation*, ha raccontato che la pratica dello *steel pan*, originariamente un barile di petrolio trasformato in uno strumento musicale melodico, è interamente orale e essenzialmente amatoriale. Questo tipo di "adattamento musicale" risale in fase sperimentale agli anni Trenta del Novecento, ma bisognerà aspettare la seconda metà degli anni Quaranta per vedere la creazione di una batteria completa (Bertrand 2014). Bertrand spiega che la scelta di organizzare questo tipo di *ensemble* nell'area della Seine-Saint-Denis è stata dettata proprio dal ruolo sociale che queste orchestre hanno storicamente assunto nell'isola di Trinidad.

Come molte isole caraibiche Trinidad ha una popolazione etnicamente molto eterogenea. L'isola è rimasta sotto il dominio spagnolo dal Cinquecento fino al 1797, quando sia Trinidad che la minore isola di Tobago passarono sotto la dominazione inglese, che si concluse nel 1962. Oltre alle influenze europee, spagnole, francesi e inglesi, sull'isola è presente una determinante componente africana sopraggiunta nell'arco dei secoli con le tratte degli schiavi, un commercio che ha compreso anche molti lavoratori cinesi e indiani, portati dagli inglesi per lavorare nelle piantagioni.

Ogni anno a Trinidad si celebra un grandissimo e partecipato carnevale i cui festeggiamenti si protraggono per i due giorni che precedono il Mercoledì delle Ceneri: due giornate di festa nazionale e durante le quali le strade di Port of Spain, la capitale, risuonano dei ritmi delle *steel bands* e del *calypso*. Sia le celebrazioni del Carnevale locale che le musiche tradizionali sono riconducibili alla popolazione più povera dell'isola e all'esperienza degli schiavi e dei loro discendenti: difatti, a partire dal 1838, gli individui che si erano emancipati dalla condizione di schiavitù potevano esprimere la propria libertà suonando e ballando mascherati durante i festeggiamenti del Carnevale (Hebdige 2010).

La costruzione della prima *steel band* – che letteralmente significa “orchestra di acciaio” - risale al 1937, quando un'orchestra (di cui non si conosce il nome) proveniente da New Town intonò il celebre brano jazz *Alexander's Rag Time Band*. La popolazione locale rimase così affascinata dalla struttura ritmica e melodica del *ragtime* da volerlo riprodurre con gli strumenti che si avevano a portata di mano, come utensili da cucina – d'acciaio appunto - e materiali di recupero, quali bidoni della spazzatura, fusti del petrolio e contenitori vari. La prima orchestra *steel* prese così a suonare durante i festeggiamenti del carnevale dell'isola e i suonatori, chiamati *panmen*, affinarono nel tempo la loro tecnica.

Dopo la fine della Seconda guerra mondiale questa pratica divenne molto popolare, i musicisti affermati e con buone abilità tecniche erano molto numerosi e le *steel bands* dell'isola potevano arrivare fino a duecento persone. Malgrado la loro popolarità, i *panmen* non erano ben visti dalla parte egemone, e dunque “bianca”, della popolazione, e furono considerati per molti anni criminali e delinquenti relegando lo stile *calypso* tra la parte più povera ed emarginata dell'isola (Hebdige 2010).

Negli ultimi decenni, per fortuna, la situazione risulta molto diversa e la pratica delle *steel bands* è riconosciuta come una valida strategia di intervento sociale, come ha osservato Dick Hebdige:

Steel bands music is now thoroughly respectable. Even classical compositions are play by the massive orchestras of steel (the *panmen* call the classics “bomb tunes”). Pan men are no longer thought as criminals. And juvenile delinquents are actively encouraged by the government to join the bands as a way of keeping them out of trouble (Hebdige 2010: 38).

Questa osservazione mette in risalto come, ancora una volta e in un contesto totalmente differente, “il fare musica insieme” possa risultare un elemento di forte aggregazione umana, tanto da essere utilizzata in maniera strategica per attenuare, e progressivamente risolvere, alcune situazioni di conflitto sociale interne alla popolazione.

Grazie a questa forte componente simbolica, il modello delle *steel band* è stato ripreso e trasportato in Francia, come ha evidenziato Xavier Berdtrand, direttore artistico di *Calypsociation*:

Les Trinidadiens ont rapidement organisé des concours d’orchestre. Les premiers orchestres étaient issus des gangs des quartiers pauvres. [...] Les autorités ont pensé qu’il y avait peut-être moyen de ritualiser la violence en organisant des concours d’orchestre, notamment pendant le carnaval. Ils sont toujours d’actualité. Aujourd’hui, le grand concours s’appelle le *panorama*, en référence au *steel pan* (Berdtrand 2014: 12).

Il repertorio di queste orchestre inizialmente riprendeva lo stile tradizionale del *calypso*, della musica giamaicana, cubana e altri stili caraibici sia anglofoni che francofoni. Ogni quartiere di Port of Spain ha il suo “pan yard”, una sorta di sala prove nella quale ciascun *ensemble* esprime decisamente la propria identità; durante il concorso cittadino ogni banda difende infatti i colori e lo stile del proprio quartiere. Berdtrand ha aggiunto che “le pan yard est aussi un lieu de forte intégration sociale: tout le monde s’y retrouve, de l’enseignant au boucher” (Berdtrand 2014 :12).

Calypsociation ha voluto inoltre utilizzare il metodo di trasmissione musicale usato dalle orchestre di Trinidad, mantenendo un legame molto forte con questa tradizione. Anche in Francia, precisamente a Bobigny, è a disposizione una sala prove per le orchestre, una sorta di “pan yard” nella quale cinque insegnanti coordinano le prove delle *steel bands* quotidianamente. Bertrand aggiunge che ciascuna orchestra di *Calypsociation* ha la propria identità e si focalizza su un repertorio specifico:

Chaque orchestre a une identité, un répertoire. Les arrangements sont faits par le professeur. Certains fonctionnent en oralité totale, d’autres écrivent leurs arrangements mais le transmettent oralement. Quelquefois, les participants éprouvent le besoin d’avoir des infos sur la théorie musicale, sur la structuration des rythmes. Petit à petit chacun forge sa méthode de transmission (Berdtrand 2014: 12).

Bertrand conclude segnalando che per mantenere vivi i legami con le pratiche cui l’orchestra si ispira, l’associazione compie frequentemente viaggi a Trinidad durante

i quali i musicisti possono confrontarsi con le orchestre locali, acquistare strumenti musicali, assistere e si partecipare alle competizioni dell'isola. Il direttore artistico ammette inoltre che, pur essendo molto forte lo spirito di gruppo negli *ensemble* costituiti, è frequente il rischio di cadere in alcuni giochi di potere e nella definizione di gerarchie tra i vari componenti. I conduttori delle *bands* si impegnano costantemente per contenere questo tipo situazioni, e cercano di dare un esempio di rapporto tra insegnante e resto gruppo che sia il più sereno possibile, un tipo di conduzione che vuol emulare ancora una volta il modello positivo delle *bands* di Trinidad (Bertrand 2014).

Calypsociation è sicuramente un centro di formazione valido e originale che mantiene viva la propria attività con un ampio ventaglio di proposte, dai concerti itineranti, alle competizioni di *steel pan*, all'organizzazione di *stage* e *masterclass* condotti da professionisti del panorama internazionale.

5.1.5. Le bande di strada: *Batuc'Ados*

Il centro giovanile ricreativo *Espace Ados (accueil de loisirs adolescents)* situato nella cittadina di Colombes nel Dipartimento Hauts-de-Seine, regione dell'Île-de-France, si occupa di proporre attività educative e formative per i minori a rischio o con difficoltà scolastiche.

Dal 2004 si è costituita all'interno dell'associazione una banda musicale, più esattamente una *bateria de batucada*, un sotto-genere che deriva dal samba e che fa riferimento a uno stile percussivo brasiliano influenzato dalla musica e cultura africana, solitamente eseguito da gruppi piuttosto numerosi. Viene considerata come il compendio dell'insieme di percussioni ed è caratterizzata dal suo ritmo ripetitivo e rapido.

La *batucada* rappresenta uno degli stili più caratteristici del Brasile e difatti queste bande formano solitamente la struttura portante dei *desfiles* (sfilate) di samba che si

svolgono nel periodo delle celebrazioni del carnevale, nel celebre *sambodromo* di Rio de Janeiro come in altre città.

Qui, nell'ambito dell'associazione *Espace Ados*, la dimensione processionale viene imitata, così come l'impiego degli strumenti, per dar luogo a un intreccio di valori espressivi e contribuire a festose celebrazioni locali. Per il filone della musica "all'aperto", del quale fanno parte anche le *steel bands* analizzate nel precedente paragrafo, vale la dimensione orale e mnemonica dell'esecuzione, impossibilitata alla lettura di un eventuale testo-partitura dal contesto rituale dell'occasione-fruizione. La pratica degli *head-arrangements*, gli arrangiamenti "a memoria", tipica del jazz, riferita soprattutto a gruppi di ottoni e di strumenti ad ancia, rientra in questa tradizione (Cerchiari 2013).

Il corso proposto dall'associazione *Espace Ados* si articola in tre livelli, tre *ateliers de baducada* frequentati ogni anno da più di cento adolescenti; al termine dell'anno scolastico, tutte le bande si esibiscono alle feste del quartiere e delle città limitrofe. I direttori artistici Mahamed Soualem e Cédric Dérisson raccontano, con una certa soddisfazione, che l'associazione svolge con ciclicità laboratori di attività artistiche e performative riuscendo così, in alcune occasioni, a costruire anche spettacoli complessi che riuniscono teatro, danza e musica con il coinvolgimento di moltissimi giovani e adolescenti. I ventiquattro ragazzi più impegnati nel seguire le attività e i corsi, non necessariamente "i più bravi", hanno l'opportunità di svolgere una tournée in altre zone della Francia e di esibirsi e partecipare a festival di danza e di "musiche del mondo" collegati con l'associazione (*Batuc'Ados et la logique éducative*, 2014).

Batuc'Ados è un progetto ricreativo finanziato dall'amministrazione nell'ambito delle politiche giovanili della città e non ha mai riscontrato negli anni, a differenza di altre realtà associative indipendenti, particolari difficoltà a reperire risorse economiche. Senza doversi eccessivamente preoccupare del *fundraising*, i coordinatori hanno potuto eseguire in maniera proficua il proprio lavoro, che ha ottenuto negli anni i risultati sperati. Sualem ha quindi dichiarato che:

Sur le plan éducatif, je pense que c'est une réussite. Les jeunes viennent, nous constatons un progrès dans leur comportement et quand nous les amenons sur des festivals, ils sont ouverts à plein d'autres styles. Face à des danses coréennes par exemple, nous voyons des petits gamins de banlieue dire: "C'est du boulot! C'est impressionnant". Au même âge nous n'aurions peut-être pas eu la curiosité, la patience.

Des gamins qui ne savent pas trop ce que c'est que la notion de travail, en tout cas dans le cadre scolaire, sont valorisés grâce à autre choses et se mettent à travailler en distant: "Je veux arriver à

jouer de la classe claire. Donc je vais m'entraîner parce que je veux trouver ma place dans l'orchestre" (*Batuc'Ados et la logique éducative*, 2014: 15).

Batuc'Ados rappresenta sicuramente una realtà unica, nella quale, attraverso una logica educativa artistico-culturale, si impara a conoscere e a relazionarsi sia con i propri compagni di corso che con persone appartenenti ad altre comunità culturali. È molto significativo e interessante che i giovanissimi studenti di *Batuc'Ados* abbiano la possibilità e l'opportunità di viaggiare, partecipare a iniziative e rassegne concernenti le "musiche del mondo" e confrontarsi con le altre bande di strada attraverso concorsi e competizioni, occasioni molto stimolanti per gli adolescenti cresciuti in una cittadina come Colombes.

Sembra che attraverso la pratica collettiva si stabiliscano, sia nei casi delle orchestre che delle bande e dei gruppi, circostanze estremamente motivanti per favorire l'apprendimento della musica. Imparare la musica in gruppo prevede che tutti i partecipanti si impegnino nel progetto e questo approccio ha una dimensione sia educativa che artistica: far parte di un gruppo o di un'orchestra significa stare in una "società in piccolo" nella quale ogni persona ha un ruolo specifico, dal solista a coloro che eseguono parti di accompagnamento.

È importante trasmettere ai partecipanti quanto tutti i ruoli siano necessari al funzionamento dell'intero complesso orchestrale, e questa condizione si verifica solo e soltanto attraverso l'ascolto reciproco e il rispetto condiviso. Suonare in un'orchestra non ha solo un'accentuata dimensione collettiva, ma grazie a questa pratica, si dà valore anche a ogni singolo musicista. Peraltro, il suonare insieme è molto importante anche per sviluppare e formare un proprio gusto musicale, il singolo strumentista viene incentivato ad affermare una propria individualità: dal suono personale, al fraseggio, all'improvvisazione, ecc. L'orchestra diviene dunque un'occasione per condividere momenti di emozione estetica forte e per sviluppare la propria sensibilità artistica (André 2014).

Julien André, musicista, etnomusicologo e consulente artistico dell'associazione *Ariam- musique&danse* (www.ariam-idf.com), riflette sulla questione della "pedagogia della trasmissione" e afferma che:

L'ethnomusicologie a contribué à faire découvrir à un public occidental des musiques extra-européennes, via des enregistrements, des collectes, des transcriptions. On a alors pu se rendre compte de la complexité de ces musiques, régies par des règles qui, bien que souvent implicites n'en forment pas moins des systèmes théoriques, de la même manière que pour des musiques dites savantes. La transmission orale – il faudrait dire les transmissions orales, car elles diffèrent selon les cultures – constitue un outil puissant permettant de développer la mémoire, l'autonomie et la capacité à s'approprier corporellement la musique (Andrè 2014 : 17).

La questione messa in luce da Andrè risulta assai pertinente, se solo si pensa alle orchestre multiethniche e multiculturali, formate da musicisti con diverse professionalità e competenze. Lo studioso dunque sostiene che:

Aujourd'hui, alors que se multiplient les processus d'hybridation, la question des répertoires est intéressante, notamment lorsqu'un musicien de tradition orale décide de réarranger un morceau pour le faire jouer dans un contexte différent de son contexte d'origine, par exemple par un orchestre amateur, dans le cadre d'ateliers pédagogiques. Il s'agit dès lors d'opérer des choix. Ceux-ci peuvent être guidés par des questions éthiques - Jusqu'où puis-je aller dans la transformation de cette pièce spécifique appartenant à tel répertoire ? – esthétique – Quelle orchestration ? Quel type d'expression ? – et dépendent du contexte, c'est à dire des instruments à disposition et des compétences des instrumentistes interprètes (Andrè 2014: 17).

La questione della comunicazione diviene di primaria importanza, specialmente nei contesti molto eterogenei per culture, educazione e provenienze. Lo spartito si rivela certamente un mezzo molto utile per eseguire un brano. Tuttavia, cercare un linguaggio comune per comunicare e trasmettere alcune nozioni a persone che non hanno le stesse competenze o che fanno riferimento a un diverso sistema musicale richiede che nell'orchestra si crei una certa condizione di scambio, nella quale tutti siano in grado di adattarsi e di dare il proprio contributo. Il lavoro musicale collettivo, unito a uno spiccato interesse artistico, rimane la circostanza ideale per portare avanti un progetto di questo tipo.

5.2. Orchestre costituite nell'ambito di festival internazionali di "world music"

5.2.1. Le orchestre multiculturali del *Festival Sete Sóis- Sete Luas*

Il *Festival Sete Sóis Sete Luas* nasce nel 1993 dall'idea e su iniziativa di un gruppo teatrale di Pisa, che intendeva creare una rete di scambi artistici e culturali tra Italia e Portogallo. Diretto da Marco Abbondanza, il festival ha visto nel corso degli anni l'adesione di molti paesi, tra i quali la Grecia, la Francia, la Spagna, il Marocco, Capo Verde, Croazia, Israele, Tunisia e anche di paesi più lontani come il Brasile. Oggi la rete del festival lega tra loro più di trenta città di undici paesi diversi, privilegiando sempre le località periferiche e non i grandi centri urbani, con l'obiettivo principale di diffondere il caleidoscopico mondo culturale luso-mediterraneo, dando vita a un vivacissimo interscambio culturale.

Il centro operativo e organizzativo del festival si trova a Pontedera, cittadina della provincia di Pisa; negli anni sono stati inaugurati anche altri centri culturali dislocati anch'essi in piccoli centri dei paesi coinvolti, come Ponte de Sôr in Portogallo, oppure Frontignan nel sud della Francia (www.festival7sois.eu, 20 ottobre 2017).

I centri culturali *Sete Sóis Sete Luas* costituiscono veri e propri poli culturali che ospitano ciclicamente esposizioni, incontri, conferenze, e consentono l'accesso a sale prova per i musicisti e foresterie per gli artisti che si fermano un certo periodo di tempo.

Il festival promuove le arti plastiche e figurative, il teatro e i progetti musicali concernenti le tradizioni locali, nonché gli ibridismi nuovi e contemporanei di matrice "world".

L'originalità e la vivacità di questa eclettica manifestazione culturale sta proprio nello scambio tra gli artisti e i luoghi affiliati alla rete del festival. Ad esempio, durante l'edizione 2017 l'*Orqestra de Harmònicas* di Ponte de Sôr, fondata nel 1942 per proporre il repertorio tradizionale delle diverse regioni del Portogallo, ha suonato

per la prima volta a Bèja, in Tunisia. Oppure, nel 2016, la *Piccola Banda Ikona*, gruppo diretto dal polistrumentista Stefano Saletti che riunisce musicisti della musica popolare *folk* e *world* italiana, ha avuto la possibilità di svolgere dodici giorni di *workshop* con quattro differenti orchestre in cinque differenti isole di Capo Verde, avvicinandosi così ad alcuni stili tipici delle isole, come la *coladeira* o la *morna*, e facendo “dialogare sempre più il mondo musicale mediterraneo suonato della *Banda Ikona* con queste tradizioni” (www.blogfoolk.com/2016/11/in-viaggio-capo-verde-con-stefano.html, 20 ottobre 2017).

Visti gli ottimi risultati scaturiti dagli incontri e dagli scambi tra artisti di diversa formazione e origine nei molteplici luoghi del festival, l’organizzazione si distingue inoltre per la produzione di orchestre multiculturali originali a carattere “temporaneo”.

Di seguito si propone una ricognizione relativa alle ultime sei formazioni realizzate per l’edizione 2017:

1. *Rythmes des 7lunes*: si tratta di un quintetto diretto da José Peixoto, compositore portoghese e chitarrista ex componente dei *Madredeus*; al suo fianco Adil Smaali dal Marocco (voce e *guembri*), Lavinia Mancusi dall’Italia (voce e violino), Liron Meyuhas (percussioni) da Israele e Lucio Vieira, capoverdiano (basso); la loro prima esibizione nazionale, tenutasi a Genazzano (RM), è stata descritta come: “un progetto esemplare che unisce e armonizza nello stesso spettacolo Fado, musica sefardita, tradizioni musicali occitane, arabe e italiane” (www.casilinaneews.it/45477/cultura/eventi-cultura/genazzano-18-19-luglio-tornano-le-magiche-atmosfere-del-festival-sete-sois-sete-luas.html, 20 ottobre 2017).
2. *Brava 7Luas Band* (Capo Verde): produzione originale del festival che vede la partecipazione di cinque affermati professionisti originari dell’isola Brava, Capo Verde. I musicisti Rosa Borges (voce), Carlos Lobo (*cavaquinho*), Zeca Barbosa (batteria), Zé Zuarte (chitarra), Isaque Delgado (basso elettrico), sono stati diretti da Efred Lopes proveniente dalla Spagna e Sofia Neide dal Portogallo. Il repertorio è basato sulle tradizioni musicali dell’isola, cono-

sciuta per i poemi di Eugénio Tavares scritti sotto forma di *morna*, nella lingua *creola* di Brava.

3. *Lex voix des 7Lunes*; si tratta di una produzione originale scaturita dal lavoro di cinque musicisti provenienti, per la maggior parte, dal mondo lusofono e francofono: El Wafir dalla Tunisia (oud e violino), Édén Holan da Israele (percussioni), Kafmaron dall'Isola di Riunione (voce e chitarra), Valentina Ferraiuolo (voce e tamburi a cornice), già solista dell'Orchestra Popolare Italiana dell'Auditorium Parco della Musica di Roma diretta da Ambrogio Spagnola, e infine Sofia Neide dal Portogallo (contrabbasso).
4. *Santo Antão 7Sóis Band*; il repertorio proposto è ispirato al lavoro degli agricoltori e dei pescatori dell'isola di Santo Antão, culturalmente una delle più ricche di Capo Verde. Cinque musicisti capoverdiani - Djon Da Brava (voce e chitarra), Rogerio Guilherme Dos Santos (batteria), Domingos Lima Costa (violino), Rogerio Paulo Monteiro (voce e chitarra) e Rui Salomão (basso elettrico) - hanno sviluppato il progetto con la direzione del musicista siciliano Mario Incudine, e insieme hanno unito melodie tradizionali, composizioni originali e nuovi arrangiamenti ispirati alla cultura dell'isola.
5. *Jeunesse II du 7Sóis Orkestra*; realizzato per il secondo anno consecutivo, questo progetto vede la partecipazione di cinque giovanissimi talenti di differenti estrazioni musicali e geografiche, e vincitori del Premio Rivelazione *Sete Sóis Sete Luas* nei loro paesi d'origine: gli italiani Iacopo Tognarelli (voce e chitarra) e Daniele Merrino (percussioni), i portoghesi Luis Martins (fisarmonica) e Miguel Fernandes (basso elettrico), Carlos Castillo dalla Spagna (batteria) e Rosa Borges di Capo Verde (voce); la direzione musicale è affidata a Custodio Castelo, professionista virtuoso di chitarra portoghese.
6. *Mythos 7Sóis Orkestra*; produzione originale che si distingue per la partecipazione del tutto eccezionale dei *Tenores* di Neoneli in Sardegna (www.tenoresneoneli.it) che si sono esibiti insieme con Daniel Solia, dalla

Francia (percussioni), Francesca Incudine (voce e percussioni), Luiza Vieira dal Portogallo (contrabbasso), Murat Ertel dalla Turchia (chitarra elettrica e voce), Patrizio Castiglia (violino) e il portoghese André Santos alla direzione musicale.

Queste formazioni hanno un carattere “effimero” in quanto i musicisti che le compongono si riuniscono soltanto per gli appuntamenti del festival, tipicamente durante la stagione estiva, con una tournée di concerti. Si tratta quindi di orchestre “occasional”, ideate e prodotte dall’impresa culturale *Sete Sóis Sete Luas* che assembla i diversi musicisti individuati, e assegna a ciascun gruppo una direzione musicale. I musicisti in questo caso sono migranti “temporanei”, che si spostano solo per un breve periodo, per partecipare alla produzione: successivamente, gli stessi musicisti fanno ritorno ai loro paesi.

Questi momenti di aggregazione transitoria avvengono con estrema facilità nei casi in cui i professionisti siano già inseriti in un circuito internazionale tipicamente di “world music”. Sono dunque abituati a spostarsi, a calcare palchi in scenari molteplici e a confrontarsi con altri esecutori che, come loro, possono amalgamare i suoni grazie all’esperienza dell’improvvisazione di matrice jazzistica o di altra origine. Questi professionisti incarnano in pieno la figura dell’artista migrante, contemporaneo e cosmopolita: si tratta di un musicista che non sempre, e non semplicemente, si limita a proporre musiche originali della propria terra, ma costruisce direttamente le proprie *performances* con una mescolanza di materiali diversi, ibridati in processi multiformi, e l’utilizzo frequente di strumenti e tecnologie musicali del tutto sconosciuti alla propria cultura di origine.

5.2.2. L'organizzazione mondiale *Ethno-World*

Jenuesses Musicales International (JMI) è la più grande organizzazione internazionale no-profit incentrata sullo sviluppo di specifici programmi musicali dedicati agli adolescenti e ai giovani. Le attività dirette da *JMI* sono più di quarantamila, coinvolgono più di cinque milioni di persone in oltre ottanta paesi e comprendono l'intero paesaggio musicale in termini di stili, pratiche e generi. *JMI* si occupa di pianificare festival e rassegne musicali, promuovere e coordinare workshop, *masterclass* e *jam session* (www.ethno-world.org/info/, 30 novembre 2017).

Tra i più interessanti progetti di *JMI* si segnala *Ethno*: si tratta di un programma internazionale dedicato alla musica tradizionale e alla "world music", fondato nel 1990, con l'obiettivo di diffondere e trasmettere alle nuove generazioni i patrimoni culturali e musicali dei paesi coinvolti. A oggi, fanno parte della rete *Ethno* molti paesi, in continenti diversi: Australia, Bosnia-Erzegovina, Catalogna, Croazia, Danimarca, Inghilterra, Estonia, Finlandia, Fiandre, Francia, Germania, India, Norvegia, Portogallo, Palestina, Svezia e Uganda.

Un elemento di forte aggregazione è la programmazione di campi estivi internazionali, grazie alla collaborazione di scuole, conservatori e associazioni culturali locali, nei quali giovani e talentuosi musicisti - compresi tra i tredici e i trent'anni – sono invitati a partecipare a una residenza musicale per un periodo di dieci o quindici giorni.

I ragazzi sono radunati attraverso specifiche chiamate libere e aperte a tutti, inclusi i musicisti che provengono da paesi non affiliati alla rete. Le *call* vengono pubblicate, aggiornate e coordinate dai responsabili del progetto sulle pagine internet di www.ethno-world.org.

Questi incontri rappresentano indubbiamente un'opportunità unica per conoscere e avvicinarsi alle tradizioni musicali di tutto il mondo; difatti, ogni evento *Ethno* comprende una varietà di workshop, jam session, seminari e performance atti ad arricchire i giovani talenti sia dal punto di vista tecnico che esperienziale e personale. L'ultimo raduno in Portogallo, denominato appunto *Ethno Portugal*, si è tenuto dal 28 luglio all'8 di agosto 2017 nel suggestivo scenario di Castelo de Vide: una grande

residenza artistica che ha visto cinquanta giovani, di diciassette nazionalità diverse (Germania, Algeria, Francia, Inghilterra, Spagna, Tunisia, Egitto, Croazia, Iran, Scozia, Danimarca, Italia, Cipro, Grecia, Irlanda, Ghana, Svizzera e naturalmente Portogallo), lavorare insieme per creare un grande evento performativo che ha debuttato durante il *Festival Andanças*, manifestazione di fama internazionale dedicato alle musiche e alle danze popolari (www.ethnoportugal.pedexumbo.com, 1 dicembre 2017).

Ethno non è solo un grande contenitore di eventi e *workshop*, il progetto si distingue per aver sviluppato un proprio metodo di apprendimento musicale. Un approccio definito dai coordinatori del programma, democratico e “peer-to-peer” in quanto non prevede gerarchie strutturate. I musicisti che partecipano alle residenze *Ethno* sono tutti “alla pari”, insegnano gli uni agli altri la musica dei loro paesi e delle culture di provenienza, una “pedagogia informale” che vuol favorire il confronto interculturale e la tolleranza (www.ethno-world.org/info/, 30 novembre 2017).

Queste stimolanti occasioni di interazione e scambio hanno l’intento di incoraggiare i musicisti ad approfondire i propri studi e interessi musicali, e favorire inoltre la costituzione di un network globale a supporto delle loro future carriere.

Di seguito si elencano gli obiettivi di *Ethno*⁵:

- preservare il patrimonio culturale, mantenere viva la musica tradizionale attraverso i giovani;
- promuovere il dialogo interculturale e un’educazione musicale informale attraverso il metodo peer-to-peer di apprendimento sperimentale;
- facilitare la mobilità di giovani musicisti e talenti emergenti;
- creare uguali opportunità per tutti i musicisti, a prescindere dal genere;
- elaborare esperienze performative in ambienti professionali;
- stimolare i giovani talenti sia a livello tecnico sia dal punto di vista creativo, incoraggiandoli a salire sul palco ed esibirsi con le competenze acquisite come incentivo a sviluppare i loro punti di forza e il proprio interesse a migliorarsi;
- imparare a rispettare se stessi e gli altri;

⁵ Per ulteriori informazioni si rimanda al sito web ufficiale www.ethno-world.org.

- incrementare la consapevolezza di sé, della propria cultura e del mondo;
- creare uno “spazio democratico” per l’elaborazione/performance musicale, anche nei casi in cui ci fossero delle gerarchie stabilite.

In conclusione, *Ethno-world* sembra essere una piattaforma per incentivare il rispetto e la tolleranza “striving to make the world a better place” (www.ethno-world.org/info, 1 dicembre 2017).

5.3. Progetti musicali per immigrati, rifugiati e richiedenti asilo

5.3.1. Germania: *Bremen Immigrant Orchestra e Strom und Wasser feat. the Refugees*

La *Bremen Immigrant Orchestra* è un *ensemble* di immigrati con sede nella città di Brema. La formazione nasce nel 2005 da un'idea di Willy Schwarz, eclettico polistrumentista cresciuto negli Stati Uniti con origini tedesche e italiane, che aveva precedentemente assemblato un'orchestra di immigrati a Chicago e, data la buona riuscita del progetto artistico, ha poi deciso di riproporla anche in Europa.

Schwarz si è formato professionalmente durante i suoi viaggi in diversi continenti, la sua carriera vanta, inoltre, collaborazioni con artisti affermati quali Tom Waits, Ravi Shankar e Leon Russel, tant'è che lui stesso si definisce un “multi-ethnic singer-songwriting” (www.willyschwarz.de, 20 ottobre 2017).

Una volta stabilito in Germania, Schwarz vi importa il modello di “immigrant orchestra”, da lui stesso precedentemente sperimentato a Chicago, con il fine di dimostrare che “that the concept of musicians speaking each others' language could be transplanted anywhere by forming a similar ensemble” (www.willyschwarz.de, 20 ottobre 2017). Come luogo deputato in Germania il direttore sceglie proprio la città di Brema, un omaggio alla celebre favola dei fratelli Grimm *I musicanti di Brema*, i cui protagonisti erano appunto quattro animali differenti che si uniscono per suonare insieme.

I componenti della *Bremen Immigrant Orchestra* sono professionisti provenienti da Cile, Francia, Ucraina, Iran, Kurdistan, Cina, Ghana, Romania e Turchia. In conclusione, segnaliamo che nel 2011 il direttore Schwarz ha ottenuto il premio *Villa Ichon Peace and Culture*, un prestigioso riconoscimento per il suo lavoro di “assemblaggio” di musiche e musicisti appartenenti a culture diverse (www.willyschwarz.de, 20 ottobre 2017).

Strom und Wasser feat.the Refugees è un progetto musicale che coinvolge rifugiati e richiedenti asilo ospitati nei centri di accoglienza di tutta la Germania, diretto dal cantautore tedesco Heinz Ratz.

Nel 2011 Ratz intraprende una tournée di concerti denominata *die tour der 1000 Brücken* (il tour dei mille ponti), in collaborazione con l'organizzazione tedesca *Pro Asyl* che dal 1986 agisce in difesa dei diritti umani dei richiedenti asilo. *Pro Asyl* è tra i membri fondatori della *European Refugee Fund* e dell'*European Council on Refugees and Exiles* (ECRE), e inoltre opera in stretta collaborazione con l'*United Nations High Commissioner for Refugees* (UNHCR) (www.proasyl.de, 20 ottobre 2017).

Ratz ha viaggiato in bicicletta per più di settanta città, suonando nei principali centri di accoglienza per richiedenti asilo. Durante le performance era solito invitare sul palco di volta in volta anche gli immigrati ospiti, i quali improvvisavano canzoni e melodie prima sconosciute al cantautore stesso che, da quest'esperienza, ha cominciato a trarre ispirazione per una nuova produzione discografica.

In particolare, durante il suo viaggio nei campi profughi, Ratz incontra molti musicisti, rapper e cantanti provenienti principalmente da Afghanistan, Iran, Gambia, Ghana, Costa d'Avorio, Somalia, Romania, alcuni dei quali erano artisti conosciuti e affermati nei loro paesi d'origine (www.zeit.de/kultur/film/2013-08/dokumentarfilm-cant-be-silent, 20 ottobre 2017).

Ratz decide così di coinvolgere i musicisti rifugiati invitandoli a prendere parte alla *tournée* con la sua band, gli *Strom und wasser* e, in un secondo momento, a recarsi ad Amburgo per la registrazione di un nuovo CD.

Inizialmente quest'impresa si rivela quasi impossibile: i richiedenti asilo non possono viaggiare senza un permesso speciale, e sono dunque costretti a rimanere nelle strutture d'accoglienza assegnate. Ratz, a questo punto, intraprende una vera e propria battaglia contro le istituzioni stesse, denunciando le condizioni precarie delle strutture di accoglienza.

Le testimonianze raccolte da Ratz durante il suo viaggio sono raccontate nel documentario *Can't Be Silent*, diretto dalla giornalista televisiva Julia Oelkers, nel 2013 (www.cant-be-silent.de, 20 ottobre 2017). Il documentario narra le drammatiche storie dei musicisti migranti, molto simili tra loro, mettendo in luce la

triste situazione che deriva dalla perdita di identità e di un ruolo sociale nella condizione di “richiedente asilo”. I musicisti che nei loro paesi d’origine erano conosciuti e identificati come cantanti, rapper e percussionisti, in Germania vivono la condizione di “profughi” senza un nome e, nella maggior parte dei casi, non possono permettersi l’acquisto di uno strumento musicale (www.zeit.de/kultur/film/2013-08/dokumentarfilm-cant-be-silent, 20 ottobre 2017).

Nonostante i numerosi ostacoli, l’ensemble *Strom und Wasser feat. The Refugees* debutta a Osnabrück il 20 aprile 2012. A quel primo concerto, sarebbero seguite più di centocinquanta esibizioni; quindi, nell’estate 2013, la band registra il CD *Freiheit ist ein Paradies* (www.strom-wasser.de, 20 ottobre 2017).

L’impegno sociale di Ratz prosegue negli anni successivi, nei quali il musicista sviluppa nuovi progetti in collaborazione con diverse realtà associative. In particolare, si segnala che durante l’estate del 2014 gli *Strom und Wasser* intraprendono una nuova *tournee* con i rifugiati e riescono a coinvolgere alcune musiciste donne, bambini e adolescenti (i minori erano assenti nel progetto precedente per motivi burocratici).

La *tournee* ha previsto l’allestimento di concerti itineranti su alcune imbarcazioni precarie, costruite appositamente per rendere l’idea del viaggio che i migranti intraprendono nel Mar Mediterraneo per raggiungere l’Europa. Gli *Strom und Wasser* hanno percorso un lungo tratto del fiume Reno in cui risaltava il netto contrasto tra le imbarcazioni dei musicisti e le lussuose navi turistiche che generalmente risalgono il fiume. Infine, durante questo mese di *tournee*, oltre ai concerti serali, gli *Strom und Wasser* hanno programmato una serie di attività per famiglie e bambini, come spettacoli di circo e di teatro (www.de.wikipedia.org/wiki/Heinz_Ratz, 20 ottobre 2017).

5.3.2. Regno Unito: *Beating Wing Orchestra (BWO) e Music with Refugees*

La *The Beating Wing Orchestra* si costituisce nel 2007 a Manchester con l'obiettivo di fornire, tramite attività artistiche e culturali, un supporto alle persone che vivono in esilio e in condizioni di marginalità sociale; pure rilevante, è la prospettiva di contribuire ad alimentare un "discorso pubblico" e una percezione diffusa non ostile verso i processi migratori, gli individui, le famiglie e i gruppi sociali e culturali in essi coinvolti.

L'esperienza di *The Beating Wing Orchestra* è stata descritta come "unique, musically diverse collective comprising of musicians from Greater Manchester's refugees communities and other culturally diverse musicians from the region" (www.news.bbc.co.uk/local/manchester/hi/people_and_places/music/newsid_8587000/8587406.stm, 20 ottobre 2017).

I musicisti migranti provengono principalmente da Kurdistan, Camerun, Bangladesh, Cina e Brasile; sono coinvolti in laboratori musicali durante tutto l'anno e, inoltre, viene offerta loro l'opportunità di intraprendere una residenza artistica con musicisti di fama internazionale.

Ad esempio, si segnala che nel 2008 l'orchestra è stata diretta da Emmanuela Machozi Yogolelo, originaria della Repubblica Democratica del Congo. Per questo progetto specifico, i musicisti migranti sono stati supportati dalla *BBC* per la produzione del CD *Paradise in Strangers* e per la realizzazione di un concerto che ha debuttato durante la serata inaugurale del *Manchester International Festival*. Il CD contiene canti tradizionali del Kurdistan, del Congo, Iran e India, i paesi di provenienza dei rifugiati, ma anche canti tradizionali scozzesi e inglesi (www.news.bbc.co.uk/local/manchester/hi/people_and_places/music/newsid_8587000/8587406.stm, 20 ottobre 2017).

La più celebre collaborazione della *BWO* resta quella con la coppia Amadou e Mariam, star della "world music" internazionale, originari del Mali e residenti in Francia. Durante la residenza artistica i musicisti hanno lavorato soprattutto sui brani del nuovo album della coppia franco-maliana *Welcome to Mali*. Anche questa volta,

il laboratorio si è concluso con un grande concerto al padiglione principale della città per il debutto del *Manchester International Festival 2009* (www.theguardian.com/society/2009/jul/01/amadou-mariam-beating-wing-orchestra, 20 ottobre 2017).

L'organizzazione *Music with Refugees* è stata fondata nel gennaio 2016, in risposta alla cosiddetta “crisi europea dei rifugiati” per dare un supporto alle attività di prima accoglienza nei centri per rifugiati e richiedenti asilo mediante l’attuazione di laboratori musicali e concerti.

L'idea è nata da alcuni musicisti che, durante l’estate del 2015, stavano realizzando una performance in un centro d’accoglienza temporaneo a Witten, in Germania. I promotori, che hanno poi deciso di riunirsi in associazione, hanno suonato assieme ad alcuni ospiti del centro, un evento al quale hanno partecipato più di duecento persone, la metà delle quali richiedenti asilo. (www.musicwithrefugees.org/ourhistory, 1 dicembre 2017).

La sede centrale e amministrativa dell’organizzazione si trova a Londra, ma, come possiamo immaginare, gli attivisti sono in continuo movimento nei centri d’accoglienza di Germania, Regno Unito e anche nell’Europa meridionale.

Le fondatrici di *Music with Refugees* sono due donne: la prima è Julia Katarina, mezzo soprano, violoncellista ed esperta di *oud*, con diversi anni di esperienza nell’insegnamento del repertorio classico occidentale e arabo, nei Territori palestinesi, in condizioni d’emergenza; la seconda è Liz Meadows: cantante, violoncellista, chitarrista e insegnante di musica a minori in contesti a rischio, ha inoltre esperienza come performer in gruppi *punk* e *rock* e come strumentista in orchestre di impianto classico. Attorno a loro ruotano alcuni professionisti e volontari come Ruth Leber, pianista e cantante, Tobias Bülow, flautista e percussionista, Ahmad Makhzoum, cantante, Lama Khayer, cantante, Saif Ali, cantante, Jack Lilo, solista di *oud*.

Durante l’estate del 2016, *Music with Refugees* ha toccato diversi centri d’accoglienza localizzati in Grecia, a Salonicco, nelle isole di Lesbo e Kos: più di un mese itinerante durante il quale l’associazione ha offerto un programma ricco di concerti e laboratori incentrati su tradizioni musicali locali di cultura araba, greca,

kurda e *qawwali*. Gli animatori del progetto si sono così espressi riguardo ai risultati dei loro laboratori musicali:

Hearing their own musical languages makes people, who may not have heard them live since they fled for their lives, feel met, welcomed and more at home. It is difficult to rationalise why it has such a powerful, positive effect on people, without going into the psychology behind ‘critical period’ music and our emotional attachment to it, but it really is extraordinary how people respond. They are still thriving folk singing traditions in many of the countries and cultures from which these people are coming and the songs they used to sing together during happier times mean a great deal to them (<http://www.musicwithrefugees.org>, 1 dicembre 2017).

Secondo il punto di vista degli organizzatori di *Music with Refugees*, ascoltare e suonare canzoni familiari e molto amate in un contesto ospitante, o di transito, genera un sentimento di nostalgia e di gioia che emerge in maniera prorompente quando ci si confronta con persone che affrontano vite piene di tumulti e sofferenze. L’organizzazione vuol offrire ai musicisti che si trovino a essere ospitati nei centri d’accoglienza, molti dei quali hanno perso o hanno dovuto abbandonare i propri strumenti e hanno smesso di agire come musicisti, l’opportunità di tornare a esibirsi e di continuare a esercitare la propria professione.

Gli obiettivi primari dell’associazione sono così riassunti:

Our primary mission is to enhance human well-being and help meet the basic human needs of all people, with particular attention to the needs and empowerment of people who are vulnerable, fleeing war, destruction, torture, desperation and oppression.

Our focus is on individual well-being in a social context and the well-being of society. We refer to individuals, families, groups, organizations, and communities. We are sensitive to cultural and ethnic diversity and strive to end discrimination, oppression, poverty, and other forms of social injustice.

These activities may be in the form of direct practice, community organizing, supervision, consultation administration, advocacy, social and political action, policy development and implementation, education, and research and evaluation. (<http://www.musicwithrefugees.org>, 1 dicembre 2017).

Music with Refugees è alla ricerca di volontari per supportare le attività e garantire una soddisfacente regolarità nei progetti intrapresi. L’associazione è indipendente, non percepisce fondi pubblici e, quindi, gli operatori devono occuparsi di reperire le risorse necessarie. Per ovviare a questa problematica, sul sito www.musicwithrefugees.org è stata attivata una piattaforma per ricevere donazioni on-line; inoltre, vengono organizzati numerosi concerti e serate tematiche in vari teatri e locali di Londra per incentivare la raccolta di offerte pubbliche (www.musicwithrefugees.org/uncategorized/sing-for-syria, 1 dicembre 2017).

Infine, le due iniziative più recenti rilevabili sul *web* risalgono ai mesi di aprile e maggio 2017. La prima, intitolata *Sing for Syria* ha visto esibirsi Maya Youssef musicista siriana solista di *qanun*, salterio appartenente alla tradizione classica araba. La seconda - presentata come *Art and Awareness, a showcase in solidarity with refugees* - ha proposto letture con intermezzi musicali: vi hanno partecipato Mir Darwish, un poeta e scrittore originario del Kurdistan e richiedente asilo in Inghilterra, Caroline Moorehead, giornalista e autrice, Gulwali Passarlay, autore e attivista afgano arrivato in Regno Unito come rifugiato politico nel 2006; le musiche proposte sono state curate da Julia Katarina, tra le fondatrici di *Music for Refugees* (www.musicwithrefugees.org/uncategorized/art-and-awareness, 1 dicembre 2017).

Foto 1. L'orchestra "El Mawsili"
(immagine promozionale, www.collectifmmdm-idf.com, 20 novembre 2014).



Foto 2. Farid Bensarsa con alcuni musicisti di "El Mawsili"
(immagine di repertorio, www.collectifmmdm-idf.com, 20 novembre 2014).



Foto 3. Il coro femminile “À tout bout de Chant” durante un “petite atelier” (immagine di repertorio, www.atoutboutdechant.fr, 19 dicembre 2017).



Foto 4. Una “steelband” coordinata dall’associazione “Calypsociation”
(immagine promozionale, www.calypsociation.com, 8 gennaio 2018).



Foto 5. La banda di strada “Batuc ‘Ados” a Colombes
(immagine promozionale, www.fr.facebook.com/BatucadosColombes/, 8 gennaio 2018).



Foto 6. La locandina del festival “Sete Sóis Sete Luas” 2017
(www.festival7sois.eu, 10 gennaio 2018).



Foto 7. L'orchestra "Rythmes des 7lunes" in concerto a Rovigno il 22 luglio 2017 (foto di Mladen Sever e Dalibor Talajic, 10 dicembre 2017).



Foto 8. L'orchestra "Santo Antão 7Sóis Band" in concerto a Rovigno il 22 luglio 2017 (foto di Mladen Sever e Dalibor Talajic, 10 dicembre 2017).



Foto 9. Un esempio di jam session del gruppo “Ethno-World”
(immagine promozionale, www.ethno-world.org, 8 gennaio 2018).



Foto 10. Il gruppo “Ethno-World Portugal” in concerto a Castelo de Vide il 5 agosto 2017.
(immagine promozionale, www.ethnoportugal.pedexumbo.com, 8 gennaio 2018).



Foto 11. La “Bremen Immigrant Orchestra”
(immagine promozionale, www.willyschwarz.de, gennaio 2018).



Foto 12. Il gruppo “Strom und Wasser feat. The Refugees” in concerto a Göttingen il
3 luglio 2012
(foto di Jo Hempel, www.rhizombonn.wordpress.com/2013/12/18/konzert-strom-wasser-feat-the-refugees , 10 gennaio 2018).



Foto 13. La “Beating Wing Orchestra”
(foto di Lynn Irving, www.flickr.com/photos/spiderpops/with/737189324/, 10 gennaio 2018).



Foto 14. Il gruppo “Music with Refugees”
(immagine di presentazione, www.musicwithrefugees.org, 10 gennaio 2018).



Conclusioni: un futuro possibile per le orchestre multietniche e gli studi su musica e migrazioni

Nel presente studio si è voluto descrivere e analizzare il multiforme scenario delle orchestre multietniche in Italia e in Portogallo, proponendo inoltre un parallelismo con alcune esperienze simili che hanno luogo in alcuni paesi dell'Europa settentrionale.

Il fenomeno analizzato in questa sede è stato definito e inquadrato come una scena musicale italiana “che racconta di un incrocio di culture che ormai funziona”¹, in relazione alle significative esperienze migratorie che hanno caratterizzato in maniera importante le grandi aree metropolitane dell'Europa meridionale e mediterranea.

Attraverso la ricerca sul terreno e la mappatura delle orchestre censite è stato possibile mettere in luce alcuni aspetti del tutto innovativi del fenomeno:

1) le esperienze di costruzione analizzate non nascono in relazione a tradizioni locali consolidate nello specifico territorio ma, al contrario, emergono dal convergere di stili musicali specifici che provengono da altre aree, da diverse culture e da società più o meno lontane e che confluiscono in molte città diverse come Venezia, Milano, Torino, Genova, Ravenna, Arezzo, Roma, Napoli e Lecce; 2) queste esperienze multiformi, essendosi aggregate insieme e per diversi motivi, hanno cercato, e progressivamente trovato, un *ubi consistam*, ovvero un modo per stare insieme in maniera più favorevole e per creare qualcosa di nuovo rispetto al passato, sia dal punto di vista artistico, sia nella maniera di concepire un possibile “incontro musicale”, che assume i connotati di una connessione e una possibile integrazione tra musicisti.

Tuttavia, durante l'indagine sul terreno è stato possibile verificare quanto lo scenario antropologico, culturale e musicologico nel quale è stato inquadrato originariamente il fenomeno delle orchestre multietniche, nel tempo si sia quasi radicalmente trasformato, anche in seguito alle recenti ondate migratorie che hanno trasformato

¹ Cfr. Vladimiro Polchi, in *la Repubblica on line* il 14 settembre 2012 (<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/09/14/orchestre-multi-etniche.html>, 2 maggio 2014).

l'Europa meridionale e centrale. Questi profondi cambiamenti, come spesso accade, hanno influito, per vari aspetti, sull'oggetto di studio individuato.

In via di conclusione riteniamo importante condividere alcune linee di riflessione.

1) La prima riguarda le recenti emergenze di gestione dei flussi e delle procedure di accoglienza dei rifugiati e richiedenti asilo. Durante l'ultimo triennio (2014-2017), che coincide con la ricerca condotta sul terreno, la questione delle migrazioni nell'area del Mediterraneo ha subito trasformazioni tali da porre non solo l'Italia ma tutti i paesi europei di fronte a un nuovo paradigma, in materia di accoglienza e gestione dei flussi. L'arrivo di centinaia di migliaia di persone dalle regioni del Medio Oriente e dall'Africa Sub-Sahariana occidentale e orientale, la maggior parte delle quali in fuga da guerre e persecuzioni, rende sempre più urgente e necessario interrogarsi su come si possano garantire percorsi di integrazione e di inserimento commisurati ai bisogni e alle caratteristiche della particolare fattispecie di migranti rappresentata da richiedenti asilo e detentori di protezione internazionale.

Per quanto riguarda l'Italia, e durante la fase iniziale in cui si è verificato un aumento dei flussi in misura emergenziale, si è cercato di rispondere distribuendo sul territorio nazionale quote di richiedenti asilo e offrendo loro una prima sistemazione. Tuttavia, la consapevolezza della dimensione strutturale e durevole di tali flussi, nonché la volontà di assicurare una "buona integrazione" nell'interesse di tutti, sia migranti che società ricevente, hanno costretto l'Italia a inaugurare una nuova fase di vera e propria programmazione dell'accoglienza, finalizzata a un inserimento dei rifugiati che non si limiti ad adottare una logica di gestione "emergenziale" del fenomeno (Cesareo 2017: 14).

Per quanto riguarda il territorio regionale toscano, quindi, è stata verificata una positiva disponibilità a ospitare i richiedenti asilo in strutture di seconda accoglienza (Sistema di Protezione per Richiedenti Asilo e Rifugiati, www.sprar.it); inoltre, i recenti studi in materia di immigrazione e monitoraggio hanno rivelato l'impegno della Toscana, così come altre regioni del centro sud, nel provare a rispondere

all'emergenza migratoria con misure effettive e concrete (www.ismu.org/monitoraggio-dellimmigrazione, 29 dicembre 2017).

Tuttavia, nonostante gli impegni adottati da alcuni organi amministrativi, il quadro di accoglienza di riferimento risulta ancora fortemente disomogeneo. I centri Sprar sono stati da più parte riconosciuti come il perno più efficiente ed efficace del sistema di accoglienza italiano: in generale, si tratta di strutture che si impegnano nel promuovere percorsi di integrazione e inclusione, non limitando la propria attività al solo sostentamento materiale dei beneficiari, come spesso accade nei Centri di Accoglienza Straordinaria (CAS), ovvero le strutture temporanee nelle quali paradossalmente i richiedenti asilo vengono ospitati con tempi di permanenza molto più lunghi (Campomori 2016).

A completare un quadro non poco problematico, segnaliamo la precarietà della condizione post-accoglienza: all'interno dei centri non sono stati ancora previsti, pur garantendo talvolta un prezioso lavoro di orientamento e formazione, percorsi concreti di inserimento lavorativo e abitativo per i richiedenti asilo nei paesi riceventi. Si rende noto, infine, l'impegno delle organizzazioni di volontariato, e di qualche amministrazione comunale "illuminata", le quali promuovono pratiche atte ad accompagnare progetti di concreta autonomia.

L'auspicio è di avviare, a livello più esteso, una quanto mai necessaria discussione sulle "buone pratiche" di "buona integrazione" che privilegi la via della "interculturalità". Essa assume quale suo obiettivo il dialogo e l'incontro tra le culture e non l'exasperazione delle diversità culturali; un processo "multidimensionale finalizzato alla pacifica convivenza tra individui e gruppi culturalmente o etnicamente differenti, fondato sul reciproco rispetto delle diversità etno-culturali, a condizione che queste non ledano i diritti umani fondamentali e non mettano a rischio le istituzioni democratiche" (Cesareo 2017: 17).

2) La seconda linea di riflessione riguarda l'evolversi degli studi sulla musica e migrazione in Italia e nell'Europa meridionale e centrale. In particolare, data la situazione migratoria soggetta insistentemente a trasformazioni, sorge spontaneo chiedersi quale possa essere un possibile futuro per le orchestre, i cori e le bande multietniche. Ancora in relazione alle pratiche musicali in atto nelle comunità in-

teressate a processi migratori intensi si segnalano, per quanto riguarda le esperienze osservabili in Italia, le recenti attività di ricerca guidate da Serena Facci concernenti le liturgie musicali espresse dalle numerose comunità di migranti da tempo insediatesi nell'area metropolitana romana (Facci 2017).

D'altra parte tutte le compagnie censite ed esaminate, più o meno strutturate, hanno accompagnato l'Italia durante l'ultimo quindicennio, e per questo le abbiamo inquadrato come metafore con le quali pensare i cambiamenti sociali che caratterizzano le località stesse in relazione alle migrazioni, una cornice simbolica per elaborare collettivamente le trasformazioni sociali contemporanee. Il fenomeno analizzato presenta diverse dimensioni, alcune si oppongono mentre altre si relazionano: in poche parole siamo di fronte a un oggetto immerso in una condizione urbana/post-coloniale attraversato da mobilità e flussi di circolazione locali e globali di diversa natura. Questa originale scena musicale presenta, inoltre, molte sfaccettature differenti e ibridazioni musicali assolutamente originali, fusioni di stili, di pensieri, di matrici originarie e - in quanto tale - risulta quasi impossibile che perduri inalterata: del resto le mode musicali sono dominate dalla necessità del rinnovarsi e del trasformarsi.

Prevedere un futuro per tutte le compagnie certo è tutt'altro che semplice in quanto, fatta eccezione per l'Orchestra di Piazza Vittorio che ormai è diventato un'esperienza da *star system*, le altre esperienze incontrano molte difficoltà nel continuare la propria attività di produzione. Molte delle testimonianze documentate costituiscono infatti un "lamento" sulla difficoltà di affermarsi nel contesto urbano e nella globalizzazione mediatica, un percorso difficoltoso per diversi e numerosi gruppi incontrati.

Dal punto di vista dei cambiamenti e delle innovazioni, nei capitoli precedenti abbiamo segnalato come alcune orchestre multietniche abbiano iniziato ad ampliare la propria proposta artistica sul territorio coinvolgendo i protagonisti delle ultime migrazioni, ovvero i richiedenti asilo e i rifugiati provenienti perlopiù dai paesi dell'Africa e del Medio Oriente.

L'Orchestra Multietnica di Arezzo (OMA), ad esempio, ha incontrato lo scorso dicembre 2017 il sistema di accoglienza per richiedenti asilo e rifugiati della

provincia di Firenze e dei comuni del Casentino (Progetto Sprar) organizzando una serata di musica e di festa in occasione della Giornata Internazionale del Migrante (www.orchestramultiethnica.net/orchestra-multiethnica-alla-giornata-del-migrante, 3 gennaio 2018). Questo spettacolo si inserisce nel progetto *OMA for Refugees*, presentato durante la *Giornata Mondiale del Rifugiato- Festa della Musica* lo scorso giugno 2017. Allo stesso modo, l'Orchestra Multiethnica Mediterranea di Napoli ha coinvolto durante il concerto al Teatro alle Vigne di Lodi (aprile 2017), in via del tutto eccezionale e occasionale, alcuni richiedenti asilo ospiti nei centri di accoglienza Sprar della Caritas lodigiana. Un evento che gli organizzatori dell'orchestra vorrebbero replicare anche in altri luoghi proponendo un nuovo modo di incontrare la cittadinanza (www.orchestramultiethnicamediterranea.it/#top, 3 gennaio 2018). Contestualmente si è potuto constatare che molte orchestre hanno iniziato a collaborare con gli istituti scolastici di primo e secondo grado promuovendo laboratori musicali interculturali, per sensibilizzare le comunità scolastiche riguardo alle problematiche che colpiscono maggiormente le seconde generazioni di immigrati, come l'integrazione scolastica e sociale².

I cori multiethnici sono riusciti, più facilmente rispetto alle orchestre, a integrare i rifugiati ospiti delle strutture d'accoglienza locali: ciò probabilmente accade in quanto la dimensione sociale del coro è più coesa e "intima" rispetto all'orchestra, e non necessita delle competenze individuali e professionali insite nello strumentalismo. Cantare in coro significa e consiste soprattutto nel sentirsi parte di un insieme, e necessita di spazi e risorse economiche molto ridotte rispetto alle formazioni numerose delle orchestre, generalmente difficili da gestire. Il coro può costituire un forte elemento di aggregazione sociale e, negli ultimi anni, sembra rappresentare un'attività laboratoriale molto ambita all'interno dei centri

² Ci riferiamo principalmente alle lezioni concerto proposte dall'OMA Arezzo (www.orchestramultiethnica.net/progetti/lezioni-concerto-a-scuola/), al laboratorio *A Scuola con l'OPV*, dell'Orchestra di Piazza Vittorio (www.orchestrapiazzavittorio.it/a-scuola-con-l-opv-2017/), al progetto nascente dell'Orchestra multiethnica "Golfo Mistico" di Milano (www.icsdivonasperi.gov.it/divonasperi/didattica/progetti/attivita-e-progetti-scuola-secondaria/orchestra-multiethnica-golfo-mistico) e, infine, alla più affermata Piccola Orchestra di Tor Pignattara (www.piccolaorchestratorpignattara.it).

d'accoglienza per rifugiati e richiedenti asilo che, nei casi più avvantaggiati, viene appoggiata e promossa anche dalle autorità locali di competenza³.

Queste sono solo alcune delle possibili evoluzioni verso le quali l'oggetto di studio affrontato e analizzato si sta orientando: l'integrazione dei nuovi migranti, in questo caso principalmente richiedenti asilo e rifugiati provenienti da paesi dell'Africa e, in percentuale minore, dell'Asia, e l'attenzione verso i giovani nati in Italia da genitori stranieri, catalizzatori di nuove ibridazioni tra musiche vicine e lontane, sia di matrice tradizionale che più tipicamente *popular*⁴.

Il contesto socio-culturale e antropologico si trasforma in modo rapido e, insieme con esso, mutano i modi di produzione, diffusione e fruizione dell'oggetto musicale. Come forse ben sappiamo la condizione di movimento perpetuo e continuo di persone, popolazioni e oggetti, genera cambiamenti culturali, spesso accompagnati da paura e fascino, in una sorta di ambivalenza che caratterizza molte forme dello scambio. I contatti danno luogo a trasferimenti culturali che producono la creazione di un "meticciato" (Martin 2000) nel quale tutto è in divenire, musica compresa.

Viene dunque spontaneo chiedersi che cosa succederà alle musiche delle orchestre multietniche, e di conseguenza, anche alle musiche popolari italiane nell'incontro delle musiche migranti. Alcuni studiosi ritengono opportuno salvaguardare le forme folkloriche, patrimonio della memoria collettiva di intere popolazioni, che altrimenti finirebbero per barattare la loro originalità con una piatta mescolanza a modelli d'importazione commerciale occidentale. Tuttavia, come ha affermato Sandro

³ In proposito segnaliamo lo spettacolo *Andata semplice: concerto musicale dei rifugiati*, avuto all'Ara Pacis di Roma lo scorso 9 dicembre 2017. In scena si sono esibiti attori e attrici professionisti accompagnati dal coro "Voci Migranti", un progetto di Stefano Cioffi e Stefano Saletti in collaborazione con il Consiglio Italiano per i Rifugiati, formato da giovani rifugiati provenienti da diverse parti del mondo (www.cir-onlus.org/2017/12/04/andata-semplice-il-concerto-musicale-dei-rifugiati-in-scena-allara-pacis-il-9-dicembre-2017, 3 gennaio 2018).

⁴ Contestualmente si segnala un progetto socio-culturale "altro" rispetto alla creazione di un gruppo stabile, denominato "Stregoni". Si tratta di una band/laboratorio musicale itinerante nato dal batterista e *beatmaker* (per *beatmaker* si intende colui che realizza una base, o meglio un *beat*, hip hop usando vari metodi e strumentazioni) trentino Gianluca Taraborelli e il polistrumentista marchigiano Marco Bernacchia. Questo laboratorio è stato promosso in alcuni centri d'accoglienza d'Italia e d'Europa e ha coinvolto, nell'ultimo anno, ragazzi di tutte le nazionalità, dall'Africa all'Asia, passando per il Medio Oriente, ai quali viene chiesto di partecipare condividendo la musica dei propri smartphone o usando direttamente un microfono (www.lastampa.it/2017/05/16/spettacoli/musica/stregoni-la-band-itinerante-che-fa-suonare-i-migranti-di-tutta-europa-12xGBUAAWYL3m4wktZXJFM/pagina.html, 3 gennaio 2018).

Portelli, il folklore non è realtà strettamente locale ma, in quanto “bene culturale immateriale”⁵ si trasforma e si adatta nei luoghi e tempi che attraversa. Ciò non rappresenta una forma di globalizzazione che impone modelli unici dall’alto ma piuttosto una globalizzazione che mette in relazione il locale con il globale, e orienta il globale in modo che risponda alle infinite diversità del locale: dunque, si tratta di un processo soggetto a una moltitudine di trasformazioni (Portelli 2014).

Se si accetta questa ipotesi interpretativa, allora sembra possibile e lecita ogni fusione, ogni miscela di stili, ritmi e armonie che consenta alla musica di svolgere la sua funzione primaria che è – da sempre – quella di accompagnare la vita degli uomini, in tutte le occasioni, grandi o piccole che siano.

In conclusione, i fenomeni migratori andrebbero considerati, a livello generale, come conseguenze socio-politico-culturali di processi pregressi, complessi e significativi: si tratta di flussi animati da persone che si spostano, episodi di cui è ricca la storia dell’umanità, e non esclusivamente situazioni di “emergenza” assimilabili all’ “invasione” dello straniero. Senza questi presupposti sarà sempre più difficile programmare interventi idonei alla realizzazione di coesione e sviluppo, e proporre nuovi modelli di cittadinanza.

Infine, recenti statistiche hanno messo in luce come l’Italia, dopo cinquanta anni, stia riscoprendo una significativa emigrazione, complice la crisi economica che ha colpito l’Occidente durante l’ultimo decennio e altri fattori di cui, in questa sede, non è opportuno entrare nel merito⁶. In questo quadro le musiche migranti possono aiutare a ripensare le nostre memorie e la nostra storia, a ripercorrere gli spostamenti da più punti di vista, di chi parte, di chi resta e di chi arriva nella nuova Italia multiculturale - e nella nuova Europa meridionale - per ricominciare a vivere.

⁵ UNESCO 2003, Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale, (www.unesco.beniculturali.it/index.php?it/35/la-convenzione, 3 gennaio 2018).

⁶ Alcune indagini rivelano che l’Italia nel 2016 sono stati 114.152 gli italiani che si sono trasferiti all’estero, una cifra record triplicata soltanto negli ultimi due anni (www.linkiesta.it/it/article/2017/09/28/ciao-italia-siamo-il-paese-con-piu-emigranti/35628/, 3 gennaio 2018).

Riferimenti bibliografici

ADAMO, Maria Grazia

- 2013 *Come fiori nel cemento*, in “Libertà Civili. Bimestrale del dipartimento per le Libertà civili e l’immigrazione del ministero dell’interno”, numero monografico *Insieme*, 2: 144-150.
(<http://www.libertacivili.it/wp-content/uploads/2017/09/insieme.pdf>, 2017 luglio 2017)

AGAMENNONE, Maurizio

- 1981 *I concerti di musica tradizionale: Musica dei Popoli/81*, in “Musica/Realtà”, n.6: 13-17.
- 2010 *Le opere e i giorni ...e i nomi*, in *Popular music e musica popolare*, a cura di Alessandro Rigolli e Nicola Scaldaferrì, Marsilio-Casa della musica, Venezia-Parma:11- 29.
- 2010 *Tesi, Riccardo*, in “AMAtI” (Archivio Multimediale Attori Italiani), Progetto diretto da Siro Ferrone.
(<http://amati.fupress.net/S100?idattore=16500&idmenu=5>, 1 giugno 2017)
- 2011 *Festival, feste, eventi e patrimonio immateriale: alla ricerca della tradizione*, in “Acoustical Arts and Artifacts AAA-TAC Technology, Aesthetics, Communcation”, F. Serra ed., Pisa-Roma: 151-166.

AGAMENNONE, Maurizio, FACCI, Serena, GIANNATTASIO, Francesco, GIURIATI, Giovanni

- 1991 *Grammatica della musica etnica*, Bulzoni, Roma.

ALEXANDER, Michael

- 2003 *Local policies towards migrants as an expression of host-stranger relations: A proposed typology*, in “Journal of Ethnic and Migration Studies”, 29: 411-430.

ALLSUP, Randall Everett

- 2010 *On pluralism, inclusion, and musical citizenship*, in “Nordic Research in Music Education”, Yearbook vol. 12: 9-30.
(https://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/172279/Allsup_2010.pdf?sequence=1, 27 novembre 2016).

AMBROSINI, Maurizio

- 2005/a *Sociologia delle migrazioni*, Il Mulino, Bologna.
- 2006/b *In prima linea: integrazione degli immigrati, politiche locali e ruolo degli operatori*, in *Costruttori di integrazione. Gli operatori dei servizi per gli immigrati*, a cura di Marcello Ambrosini, Osservatorio Regionale per l’integrazione e la multiethnicità, Fondazione Ismu, Milano: 17-50.
- 2008 *Un’altra globalizzazione. La sfida delle migrazioni transnazionali*, Il Mulino, Bologna.

- AMICO, Marta
 2010 *Tuareg alla conquista del mondo*, in "Il Giornale della Musica", 271: 46-47, EDT, Torino.
- AMSELLE, Jean-Loup
 1999 *Logiche meticce*, Bollati Boringhieri, Torino.
 2012 *Contro il primitivismo*, Bollati Boringhieri, Torino.
 2017 *From Métissage to the Connection between Cultures*, in *Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology: Ethnomusicology or Transcultural Musicology?*, a cura di Francesco Giannattasio e Giovanni Giuriati, Nota Edizioni, Udine: 126-135.
- ANDRÉ, Julien
 2014 *Pédagogie et transmission*, in in *Fabriques d'Orchestres*: 17.
- APPADURAI, Arjun
 1990 *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*, in "Public Culture", 2/2: 1- 19.
 1996 *Modernity at Large*, University of Minnesota Press.
- AROM, Simha
 2014 *Le ragioni della musica. Scritture di musicologia africanista*, a cura di Maurizio Agamennone e Serena Facci, Libreria Musicale Italiana, Lucca.
- AROM, Simha e MARTIN, Denis-Costant
 2003 *Commercio, esotismo e creazione nella "World Music". Un approccio sociologico e musicologico*, in *L'eredità di Diego Carpitella*, Besa, a cura di Maurizio Agamennone e Gino L. Di Mitri, Nardò (LE): 277-299.
- AUBERT, Laurent
 2001 *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Georg Editeur, Paris: 141-164.
 2003 *Le culture musicali nel mondo: tradizioni e trasformazioni*, in *Enciclopedia della musica*, vol. 3, Einaudi, Torino: 5- 6.
- AUGÉ, Marc
 1994 *Le sens des autres. Actualité de l'anthropologie*, Fayard, Paris.
- BAGLIONI, Lorenzo Grifone
 2013 *Formale e materiale: la cittadinanza alla prova nella società che cambia*, in Ettore Recchi, Marco Bontempi e Carlo Colloca, *Metamorfosi sociali. Attori e luoghi del mutamento nella società contemporanea*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli: 267-278.

- BAGLIONI, Lorenzo Grifone, COLLOCA, Carlo
 2004 a cura di *Per Firenze. Seconda indagine sulla città*, in “Quaderni del Circolo Rosselli”, n. 2, anno XXIV, fascicolo 85, Pacini Editore, Firenze.
- Batuc’Ados et la logique éducative
 2014 *Batuc’Ados et la logique éducative in Fabriques d’Orchestres*: 15.
- BHABHA, Homi K.
 2012 *The Location of Culture*, Routledge, New York.
- BAILY, John, COLLYER, Michael
 2006 *Introduction: Music and Migration*, in “Journal of Ethnic and Migration Studies”, 32 (2): 82- 167.
- BALDIN- EDWARDS, Martin, KRALER, Albert
 2009 (a cura di) *Regine: Regularisations in Europe*, Amstrerdam University Press.
- BAUD, Pierre- Alain
 1996 *Nusrat Fateh Ali Khan. Le qawwali au risque de la modernité*, in “Cahiers de musiques traditionnelles”, 9, Greog, Genève: 259- 274.
- BAUMANN, Max Peter
 1992 (a cura di) *World music. Musics of the World. Aspects of documentation, mass media and acculturation*, Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven.
- BAUMAN, Zygmunt
 2007 *Voglia di comunità*, Editori Laterza, Bari.
- BAUMOL, William J., e BOWEN, William G.
 1966 *Performing Arts. The Economic Dilemma: A Study of Problems Common to Theater, Opera, Music and Dance*, The Twentieth Century Fund, New York.
- BEJA, Ana Paula
 2004 *Contested citizenship: immigration politics and migrant’s grassroots organiziong in post- colonial society*, Centre for Migration Studies, New York.
 2011 *As políticas de imigração em Portugal. Contextos e protagonistas*, in *Revista Internacional em lingua portuguesa*, III serie, 24: 233-253.
- BERGER M., Harris, CARROL, Michael Thomas
 2003 (a cura di) *Global pop, local language*, University Press of Mississippi.

- BERTI, Fabio, VALZANIA, Andrea
 2010 (a cura di) *Le nuove frontiere dell'integrazione. Gli immigrati stranieri in Toscana*, FrancoAngeli, Milano.
- 2011 (a cura di) *Le dinamiche locali dell'integrazione. Esperienze di ricerca in Toscana*, FrancoAngeli, Milano.
- BERTRAND, Xavier
 2014 *Calypsociaton*, in *Fabriques d'Orchestres*: 12.
- BIANCONI, Lorenzo
 1998 *La musica come bene culturale*, in "Economia della cultura", 3: 273-282.
- BLUM, Stephen, et al.
 1990 (a cura di) *Ethnomusicology and modern Music History*, University of Illinois Press, Champaign (IL).
- BOHLMAN, Philip V.
 2006 *World music. Una breve introduzione*, EDT, Torino.
- BORJA, Jordi, CASTELLO, Manuel
 2002 *La città globale. Sviluppo e contraddizioni delle metropoli nel terzo millennio*, De Agostini, Novara.
- BORN, Georgina e HESMONDHALGH, David
 2002 *Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music*, in *Western Music and hits others: difference, representation, and appropriation in music*, a cura di Georgina Born e David Hesmondhalgh, University of California Press, Berkeley: 1-58.
- BROUGHTON, Simon et al.
 1999/2000 (a cura di) *World Music. The Rough Guide*, Penguin London.
- BRUSA, Carlo
 1999 *Immigrazione e multiculturalità nell'Italia di oggi, Volume II: La cittadinanza e l'esclusione, la "frontiera adriatica" e gli altri luoghi dell'immigrazione, la società e la scuola*, Franco Angeli, Milano.
- BUCHANAN, Donna
 2005 *Performing Democracy. Bulgarian Music and Musicians in Transition*, University of Chicago Press, Chicago.
- CAMPOMORI, Francesca
 2005a *Le politiche locali dell'immigrazione*, in "Amministrare", n. 3, anno XXXV: 421-451.
- 2016 *Le politiche per i rifugiati in Italia: dall'accoglienza all'integrazione. Missione impossibile?*, in "Social Cohesion Papers Quaderni della coesione sociale", n.2, Osservatorio Internazionale per la Coesione e Inclusione Sociale.

(http://www.academia.edu/28880691/Le_politiche_per_i_rifugiati_in_Italia_dall_accoglienza_all_integrazione_Missione_impossibile, 20 dicembre 2017).

CAMPOS, Ricardo, SARDINHA, João
2016 a cura di, *Transglobal Sounds. Music Youth and Migration*, Bloomsbury Publishing, Oxford.

CANIGLIA, Enrico
2009 *Cultura e multiculturalismo*, in Bettin Lattes, G. (a cura di), *Europa. Pensieri e parole di sociologia*, Monduzzi, Bologna: 55-68.

CAPONIO, Tiziana
2006 *Città italiane e immigrazione. Discorso pubblico e politiche a Milano, Bologna e Napoli*, Il Mulino, Bologna.

CARITAS
2003 *Immigrazione: Dossier Statistico 2003*, Anterem, Roma.
2005 *Immigrazione: Dossier Statistico 2005*, Anterem, Roma.
2007 *Immigrazione: Dossier Statistico 2007*, Anterem, Roma.

CARPITELLA, Diego
2003 *Folklore e diritto d'autore*, in "EM- Rivista degli Archivi di Etnomusicologia", numero monografico, *World music. Globalizzazione, identità musicali, diritti, profitti*, Squilibri, Roma, 2003: 89- 96.

CASTELO-BRANCO, Salwa
1997 (a cura di) *Portugal e o mundo. O encontro de culturas na música*, Dom Quixote, Lisboa.
2010 (a cura di) *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Círculo de Leitores/Temas e Debates.

Cahiers de Musique Traditionnelles
1996 numero monografico, *Nouveaux enjeux*, 9, Greog, Genève, 1996.

Cahiers de Musique Traditionnelles
2000 numero monografico, *Métissage*, 13, Greog, Genève, 2000.

CERCHIARI, Luca
2007 *Intorno al Jazz. Musiche Transatlantiche: Africa, Europa, America*, Bompiani, Milano

CESAREO, Vincenzo

- 2017 *Il manuale della “buona integrazione”*, in “Libertà Civili. Bimestrale del dipartimento per le Libertà civili e l’immigrazione del ministero dell’interno”, numero monografico *Obiettivo accoglienza*, 2: 14-20. (<http://www.libertacivili.it/wp-content/uploads/2017/07/obiettivo-accoglienza.pdf>, 22 ottobre 2017).

CHAMBERS, Iain

- 1990 *Urban Rhythms: pop music and popular culture*, Macmillan, London.
2001 *Migrancy, culture, identity*, Routledge, London.
2002 *Popular culture. The metropolitan experience*, Methuen, London.
2012 *Blues Mediterraneo, Musiche, malinconia postcoloniale, pensieri marittimi*, Bollati Boringhieri, Torino.

CLAYTON, Martin, TREVOR, Herbert, MIDDLETON, Richard

- 2012 (a cura di) *The Cultural Study of Music. A critical introduction*, Routledge, New York.

CLIFFORD, James

- 2008 *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Bollati Boringhieri, Torino.

COLLOCA, Carlo

- 2008 *Cittadinanze sospese: per una sociologia del welfare multiculturale in Toscana*, Quaderni Cescvot, 40, Firenze.

COLLOCA, Carlo, STELLA, Milani, PIRNI, Andrea

- 2012 (a cura di) *Città e migranti in Toscana. L’impegno del volontariato e dei governi locali per i diritti di cittadinanza*, Quaderni Cescvot, 59, Firenze.

CÔRTE-REAL SÃO JOSÉ, Maria

- 2010 (a cura di) *Introduction: citizenship, music and migration*, in “Migrações Journal”, ed. or numero monográfico, Journal of the Portuguese Immigration Observatory, Lisbon: 11-26.
2016 *Music Mobility & Citizenship: Navigation Tips*, in *Music and Human Mobility. Redefining Community in Intercultural Context 5*, a cura di Maria de São José Côte- Real and Pedro Moreira, 1, “Henri Coanda” Air Force Academy Publishing House, Brasov: 99- 104.

CNEL

- 2012 *Indici di integrazione degli immigrati in Italia. Il potenziale di inserimento socio-occupazionale dei territori italiani. VIII Rapporto*, Consiglio Nazionale dell’Economia e del Lavoro, Roma.

COPPER, David, DAWNE, Kevin

- 2005 *The Mediterranean in Music: Critical Perspectives, Common Concerns, Cultural Differences*, Scarecrow press.

- D'AMICO, Leonardo
 2005 (a cura di) *Musica dei popoli. Un viaggio nella musica tradizionale del mondo*, Castelvechi Editore, Roma.
- DARI, Layla
 2012 *Musicisti in movimento. Informazione culturale e spettacolo dal vivo tra l'Africa e l'Europa*, tesi di laurea magistrale in Scienze dello Spettacolo, Università degli Studi di Firenze, a.a. 2011-2012.
- 2015 *Suoni attraverso il viaggio*, in “dramaturgia.it”, rivista on-line del dipartimento SAGAS “Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo”, Università degli Studi di Firenze. Progetto diretto da Siro Ferrone e Stefano Mazzoni.
 (<http://dramaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=6214>, 4 maggio 2015).
- 2017 *Il “Credo” dell’Orchestra di Piazza Vittorio*, in “blogfoolk magazine”, rivista on-line.
 (<http://www.blogfoolk.com/2017/03/orchestra-di-piazza-vittorio-credo.html>, 7 marzo 2017).
- DAVIS, Ruth
 1997 *Cultural Policy and the Tunisian Ma’Luf: Redefining a Tradition*, in *Ethnomusicology*, vol. 41, n. 1, University of Illinois Press: 1-21.
- DE BIASE, Francesco
 2008 (a cura di) *L’arte dello spettatore. Il pubblico della cultura tra bisogni, consumi e tendenze*, Franco Angeli, Milano.
- DE PROPRI, Francesco
 2003 *La tutela delle opere folkloriche*, in “EM-Rivista degli Archivi di Etnomusicologia”, numero monografico, *World music. Globalizzazione, identità musicali, diritti, profitti*, Squilibri, Roma: 97- 131.
- DIBANGO, Manu
 1990 *Tre chili di caffè. Vita del padre dell’afro-music*, EDT, Torino.
- DINES, Nicholas
 2002 *Urban Renewal, Immigration and Contested Claims to Public Spaces: the case of piazza Garibaldi in Naples*, in “Geojournal”, 58, 1: 177-188.
 (<https://link.springer.com/article/10.1023/B%3AGEJO.0000010837.87618.59>, 24 luglio 2017).

- ERLMANN, Veit
1996 *Nightsong. Performance, Power and Practice in South Africa*, University of Chicago Press, Chicago.
- ESTEVES, Alina, MALHEIROS M. Jorge
2013 (a cura di) *Diagnóstico da População imigrante em Portugal. Desafios e Potencialidade*, Alto comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural, Lisboa.
(www.cmgondomar.pt/uploads/writer_file/document/3721/15_Estudo_Nacional_Popula_o_Imigrante_2013.pdf, 2 agosto 2017).
- ESTEVES, Maria do Céu
1991 *Portugal, país de imigração, Lisboa*, Instituto de Estudos para o Desenvolvimento, Lisboa.
- FABIETTI, Ugo
2004 *Elementi di Antropologia culturale*, Mondadori, Milano.
- Fabriques d'Orchestres
2014 Journal édité par la MJC- Centre social de Ris-Orangis -Centre des Musiques Traditionnelles en Île de France.
- FACCI, Serena
2017 *La gioia nel cantare, la bellezza nel pregare. Canto e liturgia nelle chiese di rito orientale a Roma*, in *Musica e sentimento religioso*, a cura di Maria Teresa Moscato e Cesarino Ruini, Franco Angeli, Roma: 72-86.
- FALCUCCI, André
2014 *Musiques d'ailleurs, Musiques d'ici*, in *Fabriques d'Orchestres*: 10.
- Farid Bensarsa présent
2014 *Farid Bensarsa présent El Mawsili*, in *Fabriques d'Orchestres*: 8-9.
- FARINELLI, Fiorella
2007 *Intercultura e scuola: l'integrazione culturale nel sistema scolastico italiano*, in *L'intercultura. Riflessioni e buone pratiche*, a cura di Bruno Cacco, FrancoAngeli Edizioni, Milano.
- FAVERO, Paolo
2009 *The spectacle of multicultural art and the invisibility of politics: a review of the documentary film 'L'Orchestra di Piazza Vittorio' (by Agostino Ferrente, Italy 2006)*, in "Social Anthropology", 17 (3): 345–350.
(https://www.academia.edu/10188983/The_Spectacle_of_Multicultural_Art_and_the_Invisibility_of_Politics_A_Review_of_the_Documentary_Film_L_Orchestra_di_Piazza_Vittorio_by_Agostino_Ferrente_Italy_2006_.In_Social_Anthropology_2009, 10 luglio 2017).

FELD, Steven

- 1994 *From Schizophrenia to Schismogenesis. On the Discourse and Commodification Practices of "World Music" and "World Beat"*, in Steven Feld e Charles Keil, *Music Grooves*, University of Chicago Press, Chicago: 257- 289
- 1996 *Pigmy Pop. A Genealogy of Schizophonic Mimesis*, in "Yearbook for Traditional Music", vol. 28, International Council for Traditional Music: 1- 35.
- 2003 *Chitarre nella foresta. La nascita di una nuova musica in Nuova Guinea*, in "EM-Rivista degli Archivi di Etnomusicologia", numero monografico, *World music. Globalizzazione, identità musicali, diritti, profitti*, Squilibri, Roma: 49- 69.
(2011), *My Life the Bush of Ghosts: World music and the commodification of religious experience*, in *Music and Globalization*, a cura di Bob W. White, Indiana University Press: 40-51.

FIORE, Francesco

- 2012 *Orchestre e bande multietniche in Italia*, Zona, Roma.

FONSECA, Maria Lucinda

- 2002 *Immigration and spatial change: the Lisbon experience*, in "Studi Emigrazione", XXXIX, 145: 49-76.
- 2008 *Imigração, diversidade e novas paisagens étnicas e culturais, in Portugal: percursos de interculturalidade*, a cura di Mário Ferreira Lages e Artur Teodoro de Matos, Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural e Centro de Estudos dos Povos, Lisboa: 50-96.
(www.om.acm.gov.pt/documents/58428/182327/2_PI_Cap2.pdf/91b03229-db9d-4e96-9438-97d0e0dc8a89, 30 agosto 2017).

FONSECA, Maria Lucinda et al.

- 2011 *Imigração, Diversidade e Política Cultural em Lisboa*, in "Migrare", Centro de Estudos Geográficos, Lisboa, – UL: 1-65.
(<http://www.ceg.ul.pt/migrare/publ/MigrarePaper06.pdf>, 27 ottobre 2016).

FONSECA, Maria Lucinda, GORACCI Monica

- 2007 (a cura di) *Mapa de Boas Práticas – Acolhimento e Integração de Imigrantes em Portugal*, Organização Internacional das Migrações, Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural e Culturas de Expressão Portuguesa, Lisboa: 49-56.
(www.om.acm.gov.pt/documents/58428/296070/mapa+de+boas+praticas.pdf/85a701a1-d02d-420e-853a-10f5aa0d9b72, 30 agosto 2017).

FRANCHI, Ivo e GUAITAMMACCHI, Ezio

- 2002 *101 dischi ideali per capire la World Music*, Editori Riuniti, Roma.

- FRITH, Simon
1997 *The Discourse of World Music*, in *Western Music and its Other*, a cura di Georgina Born e David Hesmondhalgh, University of California Press, Berkeley- Los Angeles, London: 305-322.
- GARGIULO, Enrico
2008 *L'inclusione esclusiva. Sociologia della cittadinanza sociale*, Franco Angeli Edizioni, Milano.
- GAROFALO, Reebee
1992 (a cura di) *Rockin' the boat. Mass Music and Mass Movements*, Sound End Press, Boston,
- GAVAZZO, Natália, PEREIRA, Sónia, ESTEVES, Ana
2016 *Music: A tool for socio-political participation among descendant of immigrants in Buenos Aires and Bilbao?*, in Ricardo Campos e , João Sardinha (a cura di), *Transglobal Sounds. Music Youth and Migration*, Bloomsbury Publishing, Oxford.
- GIANNATTASIO, Francesco
1981 *Musica dei Popoli 1981*, in “La ricerca folklorica”, numero monografico *Antropologia simbolica. Categorie culturali e segni linguistici*, Grafo spa, Brescia: 131-135.
- GIDDENS, Anthony
1994 *Le conseguenze della modernità: fiducia e rischio, sicurezza e pericolo*, Il Mulino, Bologna.
- GIUFFRÈ, Martina, RICCIO, Bruno
2012 *Prospettive transnazionali ed etnografie multiculturali in Italia*, in “L’Uomo, Società, Tradizione e Sviluppo”: 309-319.
- GIURIATI, Giovanni
1988 *Khmer traditional music in Washington DC*, tesi di dottorato, Graduate School of the University of Maryland.
1993 *Musica tradizionale Khmer*, Mucchi, Modena.
- GOBBO, Francesca
1998 *Cultura Intercultura*, Imprimatur, Padova.
- GOODWIN, Andrew e GORE, Joe
1990 *World Beat and the Cultural Imperialism Debate*, in “Socialist Review”, 20/3: 63- 80.
- GUILBAULT, Jocelyne
1997 *Interpreting world music: a challenge in theory and practice*, in “Popular Music”, 16, 1: 31-44. <http://www.jstor.org/stable/853436>, 05 maggio 2015).

- 2004 *On Redefining the Nation through Party Music*, in *Culture in Action: Carnival in Trinidad and Tobago*, a cura di Milla Riggio, Routledge, New York: 228-238.
- 2011 *The Question of Multiculturalism in the Arts in a Postcolonial Nation-State*, in “Music and Politics”, 5,1.
(www.music.ucsb.edu/projects/musicandpolitics, 15 settembre 2015).
- HAE-KYUNG, Um
2005 (a cura di) *Diasporas and Interculturalism in Asian Performing Arts*, Routledge, New York.
- HEALY, Claire
2011 *Portuguese Citizenship: The New Nationality Law of 2006*, Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural, Lisboa.
(www.om.acm.gov.pt/documents/58428/177157/Resumo+Alargado+Estudo+OI+45.pdf/20f59341-0af6-4492-9249-c77d34fa965f, 25 agosto 2017).
- HANNERZ, Ulf
2001 *La diversità culturale*, Il Mulino, Bologna.
- HEBDIGE, Dick
2010 *Cut'n'mix: culture, identity and caribbean music*, Routledge, London.
- HESMONDHALGH, David
2000 *International Times: Fusions, Exoticism and Antiracism in Electronic Dance Music*, in *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, a cura di Georgina Born e David Hesmondhalgh, University of California Press, Berkeley: 280–304.
- Informazione e qualità
1981 *Informazione e qualità nei concerti/spettacoli di musica tradizionale europea ed extraeuropea*, Atti del convegno organizzato dal centro F.L.O.G. tradizioni popolari in collaborazione con la Società Italiana di Etnomusicologia, Firenze, 27- 28 febbraio, 1 marzo 1981, Comune di Firenze, Provincia di Firenze, Regione Toscana.
- JONES, Alyson E.
2010 *Violiniste professionali nella Tunisia contemporanea*, in “per archivistica di storia e cultura degli strumenti ad arco”, 3-4, LIM, Lucca: 87-99.

- KIWAN, Nadia, MEINHOF, Urlike Hanna
 2011 *Music and Migration: A Transnational Approach*, in “Music and Art in Action”, North America, 3: 3-20. (www.musicandartsinaction.net/index.php/maia/article/view/musicandmigration/65, 2 settembre 2017).
- KUBIK, Gehrard
 2007 *L’afrika e il blues*, Fogli Volanti, Roma.
- KRÜMM, Philippe
 1999 *Les musiques traditionnelles d’en France et leurs métissages actuels*, in “Internationale de l’imaginaire”, 11: 29- 36.
- LABORDE, Denis
 2014/a *Faire le son de la ville: Musiques du monde et grands project d’urbanisme*, in Claire Guiu, Faburel Guillaume et al. (a cura di), *Soundspaces. Espaces, experiences et politiques du sonore*, PU, Rennes. ([www.academia.edu/7341520/Faire le son de la ville Musiques du monde et grands projets d urbanisme](http://www.academia.edu/7341520/Faire_le_son_de_la_ville_Musiques_du_monde_et_grands_projets_d_urbanisme), 20 giugno 2017).
 2014/b *Faire orchestra pour Faire société*, in *Fabriques d’orchestre*: 6.
- LACHMANN, Robert
 1978 *Gësange der Juden auf der Insle Djerba*, The Magnes Press, The Hebrew University, Jerusalem.
- L’ÉCUYER, Sylvia
 2001 *Musica classica, musica leggera e world music su internet*, in *Enciclopedia della Musica I, Il Novecento*, Einaudi, Torino: 225-241.
- LEFEUVRE, Gildas
 1999 *Les musiques du monde et leurs publics*, in “Internationale de l’imaginaire” 11: 61-68.
- LEVI, Erik, SCHEDING, Florian
 2010 (a cura di) *Music and Displacement. Diasporas, Mobilities, and Dislocations in Europe and Beyond*, The Scarecrow Press, Toronto.
- LOMAX, John A.
 1936 *Negro Folk Songs as Sung by Lead Belly*, The Macmillan company, New York.
- MALHEIROS, M. Jorge
 2000 *Arquipélagos Migratórios: Transnacionalismo e imigração*, tesi di dottorato in Geografia Humana, Universidade de Lisboa.

- MALHEIROS, M. Jorge, VALA, Francisco
 2004 *Immigration and city change: the Lisbon metropolis at the turn of the twentieth century*, in "Journal of Ethnic and Migration Studies", vol. 30, 6: 1065-1086.
- MALM, Krister
 1993 *Music on the move: traditions and mass media*, in *Ethnomusicology*, vol. 37, n.3, University of Illinois press: 339-352,
- MARTELL, Luke
 2010 *Sociologia della globalizzazione*, Einaudi, Torino.
- MARTIN, Denis-Constant
 2003 *Le "musiche del mondo". Immaginari contraddittori della globalizzazione*, in "EM-Rivista degli Archivi di Etnomusicologia", numero monografico, *World music. Globalizzazione, identità musicali, diritti, profitti*, Squilibri, Roma: 21- 47.
- MARTIN, Denis-Constant e ROUEFF, Olivier
 2002 *La France du Jazz. Musique, modernité et identité dans la première moitié du 20ème siècle*, Parenthèses, Marseille.
- MARTINIELLO, Marco e LAFREUR, Jean- Michel
 2008 *'Ethnic Minorities' Cultural Practices as Forms of Political Expression*, in "Journal of Ethnic and Migration Studies", 34 (8) : 191-335.
- MC DONALD, David
 2013 *My Voice is My Weapon: Music, Nationalism, and the Poetics of Palestinian Resistance*, Duke University Press, Durham, NC.
- MELUCCI, Alberto
 2000 *Culture in gioco. Differenze per convivere*, Il Saggiatore, Milano.
- MENEZES, Merluci
 2009 *A Praça do Martim Moniz: Etnografando Lógicas Socioculturais de Inscrição da Praça no Mapa Social de Lisboa*, in "Horizontes Antropológicos", 32: 301-328.
 (<http://www.scielo.br/pdf/ha/v15n32/v15n32a13.pdf>, 24 agosto 2017).
- 2013 *Das paisagens de diversidade à construção de uma imagem de cidade. O caso do bairro da Mouraria, em Lisboa*, in "AGIR- Revista Interdisciplinar de Ciências Sociais e Humanas", ano 1, Vol. 1, 1: 386-403.
 (www.academia.edu/16780828/Das_paisagens_de_diversidade_%C3%A0_constru%C3%A7%C3%A3o_de_uma_imagem_de_cidade._O_caso_do_bairro_da_Mouraria_em_Lisboa, 26 agosto 2017).

- MITCHELL, Tony
1996 *Popular Music and Local Identity. Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*, Leicester University Press, London and New York.
- MOORE, Allan P.
2001 *Come si ascolta la Popular Music*, in “Enciclopedia della Musica”, vol. I, *Il Novecento*, Einaudi, Torino: 701- 718.
- MORRIS, Robert
2004 *The Survival of Music: Musical Citizenship in South India*, in “Perspectives of New Music”, vol. 42, 2: 66-87.
- Musica dei Popoli
1980 *Africamusica, Rassegna di musica dell’Africa sub-sahariana promossa dal Comune di Firenze in collaborazione con la Società Italiana di Etnomusicologia, organizzata dal centro F.L.O.G. per le tradizioni popolari*, La Centrale Editrice, Firenze.
- NETTL, Bruno
1985 *The Western Impact on World Music. Change, Adaptation and Survival*, Schirmer Books, New York.
- Oma
2010 *Orchestra Multietnica di Arezzo*, opuscolo a stampa pubblicato dal Comune di Arezzo.
- Osservatorio Sociale Regionale,
2012 (a cura di) *Le voci dell’immigrazione*, Rete degli osservatori sociali, Regione Toscana.
2015 (a cura di) *Immigrazione straniera in Toscana*, Rete degli osservatori sociali, Regione Toscana.
- O’TOOLE, Michael Francis
2014 *Sonic Citizenship: Music, Migration, and Transnationalism in Berlin’s Turkish and Anatolian Diasporas*, tesi di dottorato, Department of Music, The University of Chicago.
- PACINI HERNANDEZ, Deborah
2001 *World Music and World beat*, in “Enciclopedia della Musica”, vol. I, *Il Novecento*, Einaudi, Torino: 1194- 1206.
- PEREIRA, Raquel Maria
2012 *Musica e narrativas das multiculturalidade numa Orquestra de “Todos”*, tesi di laurea in Antropologia, Escola de Ciências Sociais e Humanas – ISCTE-IUL, Instituto Universitario de Lisboa.

- PERNA, Roberta
2015 *L'immigrazione in Italia. Dinamiche e trasformazioni in tempo di crisi*, in "Politiche Sociali"1: 89-116.
- PETROSINO, Daniele
2004 *Pluralismo Culturale, Identità, Ibridismo*, in "Rassegna Italiana di Sociologia", Vol. XIV: 389-418.
- PIRNI, Andrea
2012 *La governance toscana e la via interculturale per l'inclusione politica dei cittadini immigrati*, in *Città e migranti in Toscana. L'impegno del volontariato e dei governi locali per i diritti di cittadinanza*, a cura di Carlo Colloca et al., Quaderni Cesvot, 59, Firenze: 397-410.
- POLCHI, Vladimiro
2012 *Orchestre multi-etniche*, in "La Repubblica.it", quotidiano on-line. (<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/09/14/orchestre-multi-etniche.html>, 14 settembre 2012).
- PORTELLI, Alessandro
2014 *Memorie urbane: musiche migranti in Italia*, Guaraldi, Roma.
- RACY, Ali Jihad
1990 *Historical Worldviews of Early Musicologist*, in *Ethnomusicology and modern Music History*, a cura di Steven Blum, Philip Vilas Bohlman, e Daniel M. Neuman, University of Illinois Press, Champaign (IL): 68- 91.
- REMOTTI, Francesco
2007 *Contro l'identità*, Laterza editore, Roma.
- REYES SCHRAMM, Adelaida
1979 *Ethnic music, the urban area and ethnomusicology*, in "Neue Folge", vol. 29, n. 1, Duncker&Humblot Gmhb: 1-21.
- RICCA, Mario
2008 *Oltre Babele: codici per una democrazia interculturale*, Dedalo, Bari.
- RICE, Timothy
2003 *Time, place and metaphor in musical experience and ethnography*, University of Illinois Press, Chicago.
- ROCHA- TRINIDADE, Maria Beatriz
1995 *Sociologia das Migrações*. Universidade Aberta, Lisboa.

- SABELLI, Sonia
2006 *Vibrazioni da altrove: un'inchiesta sulla musica dei migranti in Italia*, in Armando Gnisci, a cura di, *Nuovo Planetario Italiano. Geografia e antologia della migrazione in Italia e in Europa*, Città Aperta, Torino: 519-537.
- SAID, Edward
2001 *Orientalismo: l'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano.
- SANGIORGI, Giuseppe
2012 *Etno Italia: il neologismo che cambia il paese*, in "Libertà Civili. Bimestrale del dipartimento per le Libertà civili e l'immigrazione del ministero dell'interno", numero monografico *Etno- Italia*, 3: 11-14. (<http://www.libertacivili.it/wp-content/uploads/2017/09/etno-italia.pdf>, 27 aprile 2015).
- SCHMOLL, Camille
2006 *Spazi insediativi e pratiche socio-spaziali dei migranti in città. Il caso di Napoli*, in "Studi Emigrazione": 699-719. (<https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00212027/document>, 22 luglio 2017).
- SCHULTZ, Anna
2013 *Singing in a Hindu Nation. Marathi Devotional Performance and Nationalism*, Oxford University Press.
- SCHUSTER, Liza
2005 *The Continuing Mobility of Migrants in Italy: Shifting between Places and Statutes*, in "Journal of Ethnic and Migration Studies", Routledge, London: 757-774.
- SCIOLLA, Loredana
1995 *La dimensione dimenticata dell'identità*, in "Rassegna Italiana di Sociologia", 1: 41-52.
- SHANNON, Jonathan H.
2007 *Performing al-Andalus, Remembering al-Andalus: mediterranean soundings from Mashriq to Maghrib*, in "The Journal of American Folklore", vol. 120, n. 477, University of Illinois Press: 308-334.
- SLOBIN, Mark
2012 *Micromusics of the West: A Comparative Approach*, in "Ethnomusicology", vol. 36, n. 1: 1-87.
- STOKES, Martin
1994 *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*, University of Chicago Press, Chicago.

- 2007 *On Musical Cosmopolitanism*, The Macalester International Roundtable 2007. Paper 3.
(<http://digitalcommons.macalester.edu/intlrtable/3>, 18 luglio 2017).
- 2017 *The Musical Citizen*, Distinguished Lecture Series 2017, IMR, Institute of Musical Research, University of London.
(formato audio reperibile in www.the-imr.uk/media, 3 luglio 2017)
- SWEENEY, Philip
1992 *The Virgin Directory of World Music*, Henry Holt & Co, New York.
- TAFFON, Pierluigi
2011 «Valorizzare la diversità». *La festa interculturale a piazza Vittorio, Roma*, in *In-certi luoghi*, a cura di Gioia Di Cristofaro Longo, Aracne, Roma: 73-98.
(https://www.academia.edu/2155113/Valorizzare_la_diversit%C3%A0_0_.La_festa_interculturale_a_Piazza_Vittorio_Roma, 1 luglio 2017).
- TAGLIOLI, Anna
2010 *La terra degli altri. Traiettorie sociologiche del cosmopolitismo*, Firenze University Press, Firenze.
- TAYLOR, Timothy
1997 *Global Pop. World Music. World Markets*, Routledge, New York.
- TITON, Jeff et al.
2002 *I Mondi della Musica - Le Musiche del Mondo*, Zanichelli, Bologna.
- TRAUTMANN, Catherine
1999 *Préface*, in “Internationale de l’imaginaire”, 11:15 e 16.
- TREFOLONI, Margherita
2014 *À tout bout de chants, chœur féminin*, in *Fabriques d’Orchestres*: 11.
- TUMINO, Raffaele
2011 *Transculturalità e transculturalismo: la nuova scommessa della ricerca pedagogica*, in “Il futuro della ricerca pedagogica e la sua valutazione”, Armando, Roma: 224-235.
(<http://www.unimc.it/eduresearch/atti-convegno/atti/TUMINO.pdf>, 10 settembre 2017).
- TURINO, Thomas
1993 *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*, The University of Chicago Press, Chicago.
2000 *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*, University of Chicago Press, Chicago.
2008 *Music ad a social life: the politics of partecipazione*, University of Chicago Press, Chicago.

2016 *Music, Social Change and Alternative Forms of Citizenship*, in *Artistic Citizenship: Artistry, Social Responsibility, and Ethical Praxis*, a cura di David Elliott, Marissa Silverman, Wayne Bowman, Oxford Scholarship Online: 10.1093/acprof:oso/9780199393749.001.0001/acprof-9780199393749-chapter-15.

VANSPAWUEN Bart,

2010 *The (R)evolution of Lusophone Musics in the city of Lisbon*, tesi di laurea in *Ciências Musicais*, curriculum Etnomusicologia, Universidade Nova de Lisboa.

2016 *Music decolonializes “Lusofonia”? Entrepreneurial efforts towards interculturalism*, in *Music and Human Mobility. Redefining Community in Intercultural Context* 5, 1, a cura di Maria de São José Côrte- Real and Pedro Moreira, “Henri Coanda” Air Force Academy Publishing House, Brasov: 209-213.

VERGA, Pietro

2015 *Rhetoric in the representation of a multi-ethnic neighbourhood: The case of via Padova, Milano*, in “Urban Studies Working Papers”, 8: 1-24.

WELSCH, Wolfgang

2017 *Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today*, in *Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology: Ethnomusicology or Transcultural Musicology?*, a cura di Francesco Giannattasio, Giovanni Giuriati, Nota Edizioni Udine: 30-49.

YOUNG, Robert

1995 *Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture, and Race*, Routledge, New York.

ZENONI, Paolo

2003 *Spettacolo, festa e territorio, Apogeo, Milano*.

ZINCONE, Giovanna

1994 *Uno schermo contro il razzismo: per una politica dei diritti utili*, Donzelli, Roma.

Sitografia

www.academia.edu
www.amati.fupress.net
www.andkronos.com
www.arezzone.it
www.ariam-idf.com
www.associazionemosaico.info
www.atoutboutdechant.fr
www.azalai.wordpress.com
www.babelmedmusic.com
www.beniculturali.it
www.blogfoolk.com
www.cant-be-silent.de
www.casilinane.it
www.ccb.pt
www.cidadaosporlisboa.pt
www.circologiannibosio.it
www.cm-lisboa.pt
www.conservatorio.firenze.it
www.cospe.org
www.cplp.org
www.cultura.trentino.it
www.echoart.com
www.elmawsili.com
www.esquilino.com
www.ethno-world.org
www.ethnoportugal.pedexumbo.com
www.eventimusicpool.it
www.dossierimmigrazione.it
www.drammaturgia.fupress.net
www.fabbricaeuropa.net
www.facebook.com
www.festival7sois.eu
www.festivaldelleculture.org
www.festival-au-desert.org
www.festivalaudesertfirenze.com
www.festivaltodos.com
www.flog.it
www.giornaledellamusica.it
www.giovannamarini.it
www.gulbenkian.pt
www.huffingtonpost.it
www.ilpost.it
www.ilsecoloxix.it
www.internazionale.it
www.matson.it
www.mediterraneodowntown.it

www.meiweb.it
www.migrantes.it
www.musicadeipopoli.com
www.musicwithrefugees.org
www.napolicittasolidale.it
www.news.bbc.co.uk
www.om.acm.gov.pt
www.orchestradeipopoli.it
www.orchestradiportapalazzo.it
www.orchestradiviapadova.com
www.orchestramultiethnica.net
www.orchestramultiethnicamediterranea.it
www.orchestrapiazzavittorio.it
www.orienteoccidente.net
www.orquestra.geracao.aml.pt
www.pdglsboa.pt
www.piccolaorchestraditorpignattara.it
www.pratomigranti.it
www.press.comune.fi.it
www.proasyl.de
www.provincia.firenze.it
www.provincia.pisa.it
www.publico.pt
www.quinteparallele.net
www.repubblica.it
www.robotnick.it
www.scuolamusicatestaccio.it
www.scuolemigranti.org
www.sonsdalousofonia.com
www.strom-wasser.de
www.theguardian.com
www.toscanamusiche.it
www.unesco.org
www.villesdesmusiquesdumonde.com
www.visao.sapo.pt
www.wikipedia.com
www.willyschwarz.de
www.youtube.com
www.zeit.de