



La musica come geografia: suoni, luoghi, territori

a cura di
Elena dell'Agnese
Massimiliano Tabusi



La musica come geografia: suoni, luoghi, territori

a cura di

Elena dell'Agnese e Massimiliano Tabusi



Certificazione scientifica dell'Opera

I contributi di questo volume (ad esclusione, come riportato e motivato anche nei rispettivi testi, dei lavori di Luca Toccaceli e Giovanni Vicedomini) sono stati sottoposti a un processo di referaggio a «doppio cieco» effettuato da esperti anonimi, che i curatori desiderano ringraziare per il loro determinante apporto. Il processo è documentabile su eventuale richiesta ai curatori da parte di entità di valutazione scientifica. Ogni Autore resta responsabile del proprio scritto e delle relative illustrazioni iconografiche e cartografiche.

Hanno contribuito alla realizzazione di questo volume

Alessandro Arangio, Alessandra Bonazzi, Fabio Carbone, Stefania Cerutti, Caterina Cirelli, Germana Citarella, Raffaella Coletti, Gian Luigi Corinto, Simona De Rosa, Giulia de Spuches, Stefano Del Medico, Elena dell'Agnese, Elena Di Blasi, Fausto Di Quarto, Ilaria Dioli, Alessandro Faggioli, Chiara Giubilaro, Teresa Graziano, Vincenzo Guarrasi, Andrea Marini, Giuseppe Muti, Annalinda Pasquali, Donatella Privitera, Antonella Rinella, Francesca Rinella, Lorena Rocca, Laura Stanganini, Massimiliano Tabusi, Marcello Tanca, Luca Toccaceli, Giovanni Vicedomini. I curatori desiderano inoltre ringraziare gli altri componenti del Comitato Scientifico del Workshop «Musica e Territorio» (Sergio Conti, Fabio Amato, Filippo Celata, Giulia de Spuches, Giuseppe Muti, Sergio Zilli) per il loro prezioso contributo.

© 2016 Società Geografica Italiana
Via della Navicella, 12 – 00184 Roma

www.societageografica.it

ISBN 978-88-88692-98-2



Licenza Creative Commons:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

In copertina

L'immagine è un'elaborazione grafica che vede in primo piano una *performance* dei Camachofones (Porto, 27 luglio 2016), sulla quale è innestata la *Nova totius Terrarum Orbis geographica ac hydrographica tabula* di Hondius (1630), ampiamente modificata per essere metaforicamente integrata in una nota musicale evocando, sia per la musica sia per la cartografia, la funzione di «visioni» del mondo. La fotografia della *performance* e l'elaborazione sono a cura di Massimiliano Tabusi.

- 5 *Introduzione*
di Elena dell'Agnes e Massimiliano Tabusi

La musica come geo-grafia: rappresentazioni e metafore spaziali fra testi, suoni e melodie

- 15 Elena dell'Agnes
«Io lo vedo grigio ma mi dicono che è blu ...»: un approccio ecocritico alla canzone italiana
- 27 Alessandra Bonazzi
L'Arte della fuga e l'Idea del Nord: Glenn Gould e il contrappunto cartografico del paesaggio artico
- 39 Giulia de Spuches
I detriti dell'anima. Geografie musicali diasporiche nel Mediterraneo
- 51 Laura Stanganini
C'era una volta il barrio flamenco
- 67 Marcello Tanca
Geografia e canzoni: la provincia, l'altrove, la geografia in Paolo Conte
- 83 Lorena Rocca e Alessandro Fagioli
Cartoline sonore: rappresentare i luoghi dal punto dell'ascolto
- 99 Luca Toccaceli
Ti sputo ma ti amo: rock e rap cantano Milano

Note, parole e costruzioni di senso, fra identità e resistenza

- 115 Massimiliano Tabusi
Musica, video e memi spaziali. Idee di luogo dalla canzone napoletana al «Lago che combatte»
- 137 Caterina Cirelli e Teresa Graziano
«Cento Sicilie». Suggestioni identitarie, immagini di paesaggio e impegno civile nei cantautori dell'Isola
- 149 Fabio Carbone e Gian Luigi Corinto
Choro, maxixe, samba: da musica per gente di malaffare a fondamento dell'identità nazionale brasiliana
- 163 Elena Di Blasi e Alessandro Arangio
Musica e canti dei minatori dell'altopiano gessoso-solfifero siciliano. Rassegnazione o ribellione?

- 183 Chiara Giubilaro
«The (anti-)Establishment Blues»: la doppia geografia di Sixto Rodríguez tra marginalità e sovversione
- 193 Donatella Privitera
La musica rap tra integrazione e multiculturalità. Un'indagine tra i giovani

Fare musica e reinventare lo spazio, fra il locale e il globale

- 207 Andrea Marini
Il Seattle Sound: l'espressione musicale di un territorio
- 223 Giuseppe Muti
Il reggae come musica, il reggae come icona: la globalizzazione della musica giamaicana
- 235 Raffaella Coletti e Simona De Rosa
Talenti locali, pubblico nazionale, format globale: X Factor Italia tra omologazione e adattamento
- 249 Vincenzo Guarrasi
Dancing Geographies. Danze popolari e spazi urbani
- 263 Fausto Di Quarto
Reinventare lo spazio pubblico con la musica. Il caso del Viaduto Santa Tereza a Belo Horizonte
- 279 Giovanni Vicedomini
Flash mob musicali

Mettere in scena: la musica come strumento di valorizzazione del territorio

- 291 Stefania Cerutti e Ilaria Dioli
Il ruolo dei festival musicali nei processi di valorizzazione culturale e turistica dei territori
- 309 Germana Citarella
La tammurriata come fattore di promozione e valorizzazione del territorio campano
- 325 Stefano Del Medico
La Stazione di Topolò tra produzione territoriale e linguaggi musicali
- 339 Annalinda Pasquali
La valorizzazione delle rassegne e dei festival musicali delle Marche e gli effetti socio-economici sul territorio. Il caso del Monsano Folk Festival
- 357 Antonella Rinella e Francesca Rinella
Un nuovo «spartito» per la governance del sistema musicale. Il progetto «Puglia Sounds»

GIUSEPPE MUTI

IL *REGGAE* COME MUSICA, IL *REGGAE* COME ICONA: LA GLOBALIZZAZIONE DELLA MUSICA GIAMAICANA

In Giamaica la musica ed il ballo si delineano come vere e proprie istanze popolari radicate nella tradizione religiosa e nel desiderio di sfogare le quotidiane situazioni di marginalità economica e sociale. Sono anche uno dei cardini portanti della struttura identitaria nazionale, la cui immagine, stereotipata nella trinità «Reggae – Bob Marley – Rasta», ha conosciuto una straordinaria diffusione mondiale dagli anni Settanta del Novecento.

Una globalizzazione *ante litteram*, con effetti divalenti. Da un lato l'industria musicale giamaicana è cresciuta fino a rappresentare circa il 3% del mercato musicale mondiale nel 1996 (Witter, 2004) e il 10% del Prodotto interno nel 2000 (Unesco, 2004). Dall'altro, le innovazioni indotte dalla cultura musicale giamaicana nel moderno proscenio musicale globale sono rimaste offuscate, non diversamente dai contenuti del messaggio originario, stralciati o modificati durante il processo di diffusione.

Questo contributo si propone di studiare la globalizzazione della musica giamaicana e di analizzare la diffusione dei principali contenuti tramite la nozione di «appropriazione culturale» come delineata da James O. Young (2000). Entro che limiti è possibile (ed etico? e legittimo?) cogliere elementi di un'altra cultura, alterarne i significati secondo convenienza ed impiegarli come icona alla moda o come spiegazione utilitarista? In realtà il filosofo canadese individua cinque principali modalità di appropriazione culturale che vanno dall'«appropriazione materiale» (trasferimento fisico di un oggetto, come una statua o un quadro) a diverse sfumature di appropriazione astratta («immateriale», «stilistica», «motivo» e «soggetto») più o meno invadenti e rispettose, che utilizzeremo come chiave di lettura. Alcuni riscontri in tal senso emergono nell'analisi conclusiva di tre grandi eventi europei a ricorrenza annuale: il carnevale di Notting Hill a Londra, l'estate musicale nel «distretto turistico reggae salentino» (Muti, 2009) e il Rototom Sunsplash Festival di Benicàssim, in Spagna.



Nel corso dell'analisi della globalizzazione della musica giamaicana, inoltre, si delineano alcune configurazioni socio-spaziali di notevole interesse geografico (dalle *dancehall* ai *rave party* alle *critical mass*) che cercheremo di evidenziare, per quanto il loro studio si riveli impervio in mancanza di una vera e propria osservazione partecipante.

Caratteristiche e innovazioni della cultura musicale giamaicana

Dalla metà del XVII secolo la Giamaica produce zucchero per l'impero britannico e la redditività della piccola colonia insulare caraibica è garantita dal massiccio impiego di schiavi africani. Al momento dell'indipendenza, nel 1962, i loro discendenti costituiscono oltre il 90 per cento della popolazione; da allora il paese soffre uno scenario post-coloniale scandito da profonde disuguaglianze socio-economiche, dalle quali scaturisce uno dei più alti tassi di criminalità al mondo (1). Le principali innovazioni dalla cultura musicale giamaicana sono due: il *sound system* e il ritmo in levare. Esse si sviluppano dal Dopoguerra e si affermano congiuntamente, in risposta all'inarrestabile istanza popolare di svago e socialità. Da allora il ballo e la musica (e nei decenni recenti anche lo sport) costituiscono una valvola di sfogo collettiva, un'opportunità concreta di mobilità sociale e un punto di riferimento dell'identità nazionale.

Il *sound system* è un impianto musicale mobile di grande potenza, dal quale scaturiscono due innovazioni. La prima novità è quella di maggior impatto sociale e di notevole interesse geografico ed urbanistico. Progettato per il trasporto, il *sound system* permette di riprodurre la musica là dove è richiesta o là dove è possibile ballarla, dando luogo ad una *dancehall*, ovvero una discoteca a localizzazione variabile che permette, a chi non può permettersi l'ingresso in una sala da ballo, di ballare comunque, secondo logiche diverse ed economicamente accessibili. Si affermano nuove modalità di impiego dello spazio pubblico e con esse nuove dinamiche di socializzazione: strade, incroci e parchi di Kingston possono rapidamente trasformarsi in affollate situazioni pubbliche di ballo, mentre, nell'impervia isola, la musica itinerante dei *sound system* riesce a raggiungere le località di campagna e di montagna, fungendo anche da collegamento informativo interno.

(1) Nel 2013 la Giamaica conta circa 2,7 milioni di abitanti distribuiti su 11 mila km²; il PIL *pro capite* ammonta a 5.200 \$ (8.400 ppa), l'ISU equivale a 0,715 e il 19,1% della popolazione vive al di sotto della soglia di povertà (<http://databank.worldbank.org>), mentre nel 2007, secondo Amnesty International, le morti violente sono state 1.500.

La seconda novità è di natura più tecnica e logistica ed evolve a partire dalla struttura organizzativa del *sound system*, che favorisce la valorizzazione di due inedite figure musicali di grande attualità: il *selecter* che seleziona l'avvicendamento dei dischi e il *toaster* che parla a ritmo e intrattiene il pubblico durante il cambio dei dischi mantenendo alta l'empatia. Sono gli antenati della moderna discoteca. Dalla competizione fra i maggiori *sound system* nasce e si sviluppa spontaneamente una vera e propria industria musicale; dagli anni Sessanta i primi studi di registrazione producono *just in time* musiche calibrate sulle preferenze del momento. Il ritmo in levare nasce così, influenzato dalla musica nera statunitense, dai ritmi caraibici e dalle tradizioni religiose, ma anche dalle richieste dei *sound system* e delle *dancehall*.

L'enfasi sul levare della battuta musicale e la caratteristica principale del ritmo in levare, quella che lo rende particolarmente orecchiabile e ballabile ⁽²⁾. Dalla sua progressiva messa a punto si sviluppano diversi generi originali: lo *ska* nei anni Sessanta, prima del *rock steady* nello stesso decennio, il *reggae* negli anni Settanta, il *raggamuffin* negli anni Ottanta e la *dancehall* dagli anni Novanta, quando un unico termine si afferma per identificare sia il genere musicale sia il contesto socio-spaziale nel quale esso realizza la propria finalità, cioè quella di far ballare. Nella «cultura musicale del bricolage» (Salewicz, 2004), tuttavia, la successione temporale non implica l'accantonamento e i generi si stratificano e si influenzano. I ritmi del passato sono continuamente reinventati, mentre i nuovi ritmi sono usufruiti e interpretati contemporaneamente da tutti i maggiori artisti del momento.

Il *reggae* è il più famoso genere musicale in levare, è quello più melodico e che si confronta con tematiche filosofiche e di resistenza sociale. Il suo successo mondiale è legato allo spirito e all'immagine del suo più grande interprete, Bob Marley ⁽³⁾, riconosciuto protagonista della moderna storia giamaicana e insignito dell'Ordine al merito. Il suo genio consiste nella creazione di un vero e proprio nuovo tessuto culturale, avente come ordito i ritmi suadenti e liberatori della musica *reggae* e come trama i problemi della società giamaicana riletta attraverso la lente di resistenza del rastafarianesimo ⁽⁴⁾, il sistema di

(2) Per questa ragione è spesso utilizzato per gli spot pubblicitari di prodotti dall'immagine briosa, dalle automobili ai gelati, dalle compagnie telefoniche mobili alle bibite rinfrescanti.

(3) Robert Nesta Marley (Nine Miles, 1945 – Miami, 1981), cantante, attivista, musicista e filosofo giamaicano (*Wikipedia*).

(4) Il nome deriva da *Ras Tafari Makonnen*, eletto imperatore d'Etiopia nel 1930 con il nome di Haile Selassie I. È l'unico sovrano africano ad aver sconfitto una potenza coloniale; in lui il rastafarianesimo riconosce una fitta rete di significati biblici che lo identificano come il Salvatore nella sua seconda venuta.

credenza al quale l'artista aderisce fin dagli anni '60 e del quale diventa una sorta di profeta globale.

Il rastafarianesimo si sviluppa nell'ambito del panafricanismo e mette radici in Giamaica dagli anni Trenta, integrando il revivalismo religioso al messaggio di redenzione della diaspora africana di Marcus Garvey (5). È una filosofia politico-religiosa con una forte coscienza critica verso le modalità di gestione del potere, che formula l'ideale di una libertà radicale da concepirsi al di fuori di qualsiasi dispositivo comunitario (Constant, 1982). Un sistema di senso anarchico che può essere meglio compreso analizzando la portata simbolica della sfera del linguaggio: riconoscendo un eccessivo servilismo al pronome *me* (prima persona), le pratiche discorsive del rastafarianesimo lo sostituiscono con l'*I*, sicché il «noi» diventa *I and I* (Chivallon, 2004). Come spiega la geografa francese Christine Chivallon, ogni collettivo è innanzitutto composto da persone e all'individuo spetta un'importanza prioritaria.

L'anarchia del discorso rastafariano può realizzarsi effettivamente sulla base di un insieme di pratiche individuali e concrete che, se attuate, la rendono possibile ed effettiva proprio a partire dal loro quotidiano esercizio. Procedendo dal basso, tali pratiche danno luogo a un vero e proprio movimento di resistenza spontanea che configura effettive realtà socio-territoriali (dis)organizzate nel rifiuto di qualsiasi logica di controllo consolidata.

I precetti e le pratiche del rastafarianesimo non sono imperativi ma aperti alla scelta individuale. Ciascuno di essi si sviluppa come rappresentazione di una forma di resistenza a specifiche situazioni di oppressione perpetrate dalla società dominante identificata col termine di «Babilonia» (Campbell, 2004). Definite «rasta», le disposizioni più conosciute nelle immagini della globalizzazione prevedono: il rispetto del corpo tramite l'alimentazione vegetariana, l'esercizio fisico e le pratiche sessuali corrette; l'astensione dal consumo di quelle che vengono culturalmente percepite come droghe, ovvero gli alcolici; la meditazione e la socializzazione, da stimolarsi tramite il consumo comune e rituale di marijuana; l'uomo come *primus inter pares* nel rapporto fra generi; la consacrazione del capo tramite l'astensione dal taglio dei capelli e l'acconciatura in agrovigliate trecce dette *dreadlocks*.

Il legame fra rastafarianesimo e *reggae* si salda nelle liriche delle canzoni di Bob Marley, significativamente definito come la prima *superstar* globale del terzo mondo (Salewicz, 2004). La globalizzazione del messaggio rastafariano sprona all'unificazione dell'umanità al di fuori di ogni logica razziale e

(5) Attivista politico e panafricanista di origini giamaicane impegnato negli Stati Uniti fra il 1910 e il 1930.

politico-economica, trasformandosi ben presto in un insegnamento ascoltato dalle più diverse società che non si riconoscono nell'autorità legittima o che si percepiscono vessate dal potere. La musica che parla di verità e diritti, di giustizia ed emancipazione, di amore e passione seduce e coinvolge non solo le nazioni africane sulla via dell'indipendenza, ma anche gli aborigeni australiani, i nativi americani ed i movimenti occidentali di contestazione.

Tipologie di appropriazione culturale nella globalizzazione della musica giamaicana

Definite le caratteristiche principali della musica giamaicana, osserviamone la porta innovativa e le dinamiche di diffusione. La globalizzazione della musica giamaicana sembra avere luogo secondo quattro percorsi, tre dei quali influenzati strutturalmente dalla figura messianica di Bob Marley e dalla cassa di risonanza della musica *reggae*.

Una prima tipologia di globalizzazione riguarda il messaggio rastafariano di resistenza al colonialismo, ampiamente recepito da una pluralità di nazioni africane. Questo processo di diffusione è riconducibile ad una condivisione ideologica e culturale di alcune architetture portanti del rastafarianesimo, a cominciare dal panafricanismo, e sembra essere sostanzialmente estraneo alle logiche dell'«appropriazione culturale» delineate da Young (2000). Bob Marley tiene numerosi concerti in Africa: in Senegal, Mali, Costa d'Avorio, Ghana, Nigeria, Sudafrica e nello Zimbabwe, dove partecipa come ospite d'onore alle celebrazioni dell'indipendenza nel 1980. L'anno prima, l'artista giamaicano è premiato alle Nazioni Unite con la Medaglia per la pace, poiché i suoi album e le sue canzoni sono un vero e proprio inno all'autodeterminazione ed al multiculturalismo. Come *Survival* (Bob Marley & The Wailers, Island Records, 1979), a cominciare dalla copertina composta dalle bandiere di 48 nazioni africane e da quella della Nuova Guinea.

Una seconda tipologia di globalizzazione è collegata alla diaspora giamaicana, molto forte a Londra e a New York. In questo caso sembrano realizzarsi sia un'«appropriazione culturale stilistica» (Young, 2000) riguardante sia il genere musicale che l'organizzazione logistica del fare musica, sia un'«appropriazione culturale motivo» concernente alcune idee caratterizzanti e strutturali (*ibidem*), come il messaggio di resistenza all'ordine preconstituito. Vediamone contenuti, modalità e portata.

A Londra si susseguono produttori e cantanti giamaicani che influenzano il panorama musicale della ex colonia in almeno tre periodi distinti. Nei pri-

mi anni Sessanta alcune etichette come la Blue Beat Records e la Island Records conoscono un grande successo pubblicando in concessione centinaia di dischi *ska* giamaicani che rappresentano la colonna sonora alla subcultura giovanile dei *mod's*. Negli anni Settanta la Trojan Records scandisce le gesta di un'altra subcultura, quella dei *rude boys*, e alla fine degli anni Settanta la Two Tone Records ravviva l'epopea *mod's* ⁽⁶⁾ dando vita al filone dello *ska* britannico con gruppi come i Madness, gli Specials e i Selecter a reinterpretare i caratteristici ritmi sincopati giamaicani. Negli anni Ottanta l'influenza dello *ska* si estende al panorama rock e punk influenzando i ritmi dei Clash e dei Police. Ma un omaggio a quelle che sono considerate vere e proprie radici musicali arriva da diversi artisti britannici, da «Everything I Own» di David Gates, poi portata al successo da Boy George, alla recentissima versione di «Monkey Man» di Amy Winehouse.

A New York, invece, i ritmi in levare sono sostituiti da basi *funky*. La figura del *selecter* evolve in quella di *disc-jockey* (DJ), un artista che assembla suoni, ritmi e melodie preregistrate in un *pastiche* originale. La figura del *toaster* assume a protagonista, «maestro di cerimonia» (MC) della festa danzante, capace di improvvisare sugli spunti musicali offerti dal DJ e di giocare con la metrica, la ritmica e le parole, assemblando sempre nuove narrazioni. Nasce il *rap* e si affermano la *break dance* e i *graffiti* come forme d'arte della nuova cultura urbana detta *Hip-Hop*. I primi artisti della scena newyorkese hanno origini giamaicane, come Dj Kool Herc, e si affrontano a colpi di volume dei *ghettoblaster* (grosse radio portatili analoghe ai *sound system*) in feste danzanti dette *block party* che si svolgono nelle strade fra i palazzi.

La struttura organizzativa tipica del *sound system* si diffonde come configurazione logistica di ogni moderna discoteca. Ma non solo, perché l'utilizzo di apparecchiature elettroniche e il cantato su basi preregistrate è probabilmente l'odierna modalità più diffusa per fare musica, tanto nel *mainstream* quanto nei circuiti *underground*.

In parallelo al processo di appropriazione culturale, una interessante concettualizzazione emerge da un'indagine sull'*hip-hop* e sui linguaggi del ghetto analizzati come «pratica di resistenza» e contribuisce a spiegare la portata innovativa della globalizzazione dalla cultura musicale giamaicana. È l'idea di «co-paternità creativa» (Taronna, 2005) per la quale ogni opera originale può non essere un punto d'arrivo, ma solo una delle possibilità aperte all'altrui creatività. La paternità collettiva rimette in causa la nozione di au-

(6) Si veda in proposito il film *Quadrophenia*, di Franc Roddam (Regno Unito, 1979).

tenticità e rimanda alla nozione di «situazione transdiscorsiva» impiegata da Foucault (1971) per identificare l'evoluzione del ruolo dell'autore da creatore a fondatore di discorsi aperti.

Una terza tipologia di appropriazione culturale può essere definita «appropriazione soggetto» e concerne singoli elementi estrapolati, decontestualizzati e riproposti, dopo una rielaborazione funzionale più o meno rispettosa e coerente (Young, 2000). Questa tipologia di appropriazione interessa un'ampia gamma di ritmi e simboli dell'apparato culturale musicale giamaicano, si svolge parallelamente al successo mediatico e commerciale della musica *reggae*, coinvolgendo tutto il mondo occidentale, dall'Europa alle Americhe, dove Bob Marley vende decine di milioni di dischi e tiene centinaia di concerti di straordinario successo (7). L'appropriazione soggetto riguarda dapprima i movimenti giovanili e gli ambiti progressisti, poi si amplia e diffonde. Quanti non riconoscono, ad esempio, l'acconciatura in *dreadlocks* (comunemente detta «rasta») apparsa di recente anche nelle sfilate di alta moda? O i colori iconografici giallo rosso e verde della bandiera dell'Etiopia (non della Giamaica!) disseminate fra stadi e mercatini. Per non parlare del consumo di marijuana, il cui impiego ricreativo e utilitaristico è sovente malcelato dietro quello mistico e rituale: secondo le stime del 2008 del Dipartimento Politiche Antidroga (8) in Italia avrebbe provato circa un terzo della popolazione fra i 15 e i 65 anni (un quarto secondo i dati del 2010).

Questo tipo di appropriazione culturale implica un salto di scala e una discontinuità del filo conduttore culturale originario, rispetto, ad esempio, all'appropriazione culturale intervenuta nel caso dei *Mod's* britannici negli anni Sessanta. Anche in quella combinazione la componente «immagine» aveva chiaramente un peso rilevante, ma l'ambito seppur diffuso e ramificato era circoscritto a una subcultura giovanile che condivideva un'idea portante come l'avversione all'ordine. Nel caso invece della «appropriazione soggetto», l'immagine decontestualizzata diventa icona di un altro messaggio, innescando interessanti dibattiti di merito, opportunità e legittimità, irti di contraddizioni anche per i movimenti di sinistra, che tradizionalmente annoverano diverse immagini e slogan «rasta» nel proprio repertorio di suggestioni: si pensi al caso dell'omofobia che, per nulla velatamente, permea la cultura musicale giamaicana.

Una quarta tipologia di appropriazione culturale, in effetti, caratterizza la globalizzazione della musica giamaicana in Occidente. Contemporaneamente all'«appropriazione soggetto» appena analizzata, si realizza anche un'ulteriore

(7) Almeno centomila presenze allo stadio Meazza di Milano nel giugno del 1980.

(8) <http://cannabis.dronet.org/epidemiologia.html/>.

«appropriazione motivo» che riguarda cioè elementi singoli ma strutturali della cultura di ispirazione (Young, 2000). Il messaggio rastafariano di resistenza è condiviso dai movimenti di contestazione giovanile, soprattutto in Italia, dove il vecchio stile della militanza politica si modifica e il cambiamento presenta diversi richiami al rastafarianesimo e alla filosofia dell'*I and I*. La nuova produzione di cultura alternativa, infatti, è collegata al «fare in comune» ed è connessa alla costruzione di spazi di socialità e identità. Identità che si autodeterminano a partire dal grado di resistenza effettiva che riescono a opporre al sistema dominante, a cominciare dalle *okkupazioni* che propongono nuovi criteri di relazione, fra gli individui e fra gli spazi pubblici e privati, favorendo «forme non mercantili di scambio sociale» (Rossi, 2008, p. 446).

Una delle prime e più immediate modalità di occupazione e condivisione degli spazi è proprio quella del raduno festoso e celebrativo. E proprio con riferimento al rapporto fra spazi e feste danzanti a localizzazione variabile è interessante ampliare il discorso dall'appropriazione culturale a: 1) il concetto di «situazione» (Debord, 1956) a individuare contesti reali e momentanei di pratica giocosa nei quali lasciarsi andare fuori dagli schemi per autodeterminarsi proprio attraverso la partecipazione alla creazione della situazione stessa; 2) la nozione di «Zona Temporaneamente Autonoma» (Hakim, 1993) a rappresentare l'effrazione, reale e simbolica, di una porzione di territorio temporaneamente affrancata e trasformata in un «luogo altro».

In tal senso la filosofia dell'*I and I* può essere una interessante chiave di lettura e comprensione di diverse manifestazioni sociali e culturali definite «alternative» e molto diffuse in Italia, e in diversa misura in tutto l'Occidente, negli ultimi decenni: il fenomeno delle *posse*, le sempre diffuse *okkupazioni*, gli inafferrabili *rave party*, le sconcertanti *critical mass* fino ai più moderni *flash mob*. E l'«appropriazione motivo» può in molteplici casi confondersi, o essere autopercepita e vissuta dalle migliaia di partecipanti, come effettiva condivisione ideologica e forma di resistenza. Queste pratiche configurano vere e proprie realtà socio-spaziali temporanee di notevole interesse per le discipline geografiche, ma il loro impervio studio non sembra poter prescindere dall'osservazione partecipante.

I grandi eventi della globalizzazione musicale giamaicana

Il sintetico richiamo a tre manifestazioni musicali che si svolgono da diversi decenni in Europa può permettere di comprendere meglio le diverse tipologie di «appropriazione culturale» della cultura musicale giamaicana.

Il carnevale di Notting Hill si svolge dagli anni Sessanta, per promuovere l'unità culturale di Londra e del celebre quartiere. Dopo incidenti anche aspri susseguitisi negli anni Settanta e Ottanta, sia le istituzioni che gli abitanti del quartiere partecipano con grande attenzione alla pianificazione ed all'organizzazione dell'evento. Per due giorni Notting Hill si trasforma in un «luogo altro» dove valgono altre regole, molto tolleranti ad esempio per quanto riguarda il volume della musica ed il consumo di cannabis. L'intero quartiere diventa uno spazio di socialità e di ballo a localizzazione variabile, presso le decine di *dancehall* che si svolgono nei luoghi più suggestivi e negli angoli strategici. E nonostante i tafferugli, che ancora capitano, l'evento è ritenuto un appuntamento culturale fondamentale per la città, il cui valore economico, oltretutto, è valutato in 100 milioni di sterline.

Il «distretto turistico reggae salentino», invece, è il luogo dove si ritrovano ogni estate gli appassionati di reggae in Italia. La sua genesi negli anni Ottanta e i suoi sviluppi, fino all'oggi, fanno perno sul gruppo musicale dei Sud Sound System, vero e proprio *genius loci* del territorio. Essi recepiscono alcuni elementi portanti dello stile giamaicano, li miscelano alle tradizioni locali salentine e li adattano alla scena *underground* italiana. Il loro operato permette al territorio di ritrovare e rinnovare la cultura musicale locale valorizzandola anche turisticamente (Muti, 2009) e ottiene notevoli riconoscimenti fra i quali l'attenzione del sociologo Lapassade (1997) e la partecipazione al World Social Forum di Nairobi nel 2007.

Per quanto il distretto turistico *reggae* salentino sia caratterizzato da aroma di cannabis, colori giallo, rosso e verde e acconciature pittoresche legate più alla curiosità giovanile verso la moda e le immagini che non alla filosofia critica rastafariana, l'«appropriazione culturale» salentina appare almeno altrettanto «motivo» e «stilistica» che «oggetto». La presenza e l'operato dei Sud Sound System fra i movimenti giovanili delle *posse* e la continuità del loro impegno sociale, unitamente al loro talento creativo, rende culturalmente credibile e coerente la ricezione e la rielaborazione dei ritmi e dei contenuti della cultura musicale giamaicana finalizzati a far ballare la *dancehall* «originale giamaicana-salentina».

Il Rototom Sunsplash, infine, è un festival musicale estivo svoltosi a Osoppo in Friuli dal 1994 al 2009 e trasferito a Benicàssim, nella Comunità Valenciana, in Spagna, dal 2010. In questo caso il lato economico e commerciale sembra essere prevalente su considerazioni di carattere culturale, per quanto la nuova organizzazione iberica si premuri di intrattenere stretti rapporti con le istituzioni giamaicane, promuovendo l'immagine dell'isola e della musica in levare. A riprova dell'orientamento alle mode ed alle forme

di svago predominanti, accanto all'interessante iniziativa denominata «Università del Reggae», nell'ampio parco recintato che delimita il festival sorgono diverse attrattive come la rampa per lo *skateboard*, la scuola di giocoleria e il *jumping*, del tutto aliene alla cultura giamaicana.

È interessante notare, inoltre, come la causa principale dello spostamento della manifestazione dall'Italia alla Spagna sia da ricercarsi nell'intransigente politica di controllo verso il consumo di stupefacenti leggeri di tipo spinello attuata dalle autorità locali, che ha condotto all'arresto di numerosi avventori e dell'organizzatore stesso. Il festival, quindi, si è spostato laddove le istanze di spazi di tolleranza (o di coerenza, visti i dati sui consumatori) trovano ascolto, come già visto anche a Londra e, entro limiti piuttosto stretti, anche in Salento.

Conclusioni

Per le sue stesse prerogative storiche, tecniche e filosofico-sociali, la cultura musicale giamaicana sembra presentarsi come un insieme strutturato e consolidato, per quanto piuttosto recente, che non sembra temere appropriazioni esterne decontestualizzate, nonostante la progressiva commercializzazione e la continua diffusione di stereotipi e immagini distorte.

Al contrario la sua globalizzazione, nelle sue differenti forme e modalità, ha consapevolmente contribuito (ritmo in levare, DJ, MC, *sound system*, basi ritmiche preregistrate) ed ancora contribuisce (*twerk*) ad orientare ed ispirare, non solo musicalmente, sia il *main stream* globale, sia nicchie culturali e musicali in diverse situazioni di sviluppo socio-economico.

Sotto questo punto di vista, la filosofia dell'*I and I* può essere una interessante chiave di lettura e comprensione di diverse manifestazioni sociali e culturali alternative molto diffuse in Italia negli ultimi decenni, dalle *posse* alle *okkupazioni*, ai *rave*, alle *critical mass* fino ai più moderni *flash mob*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BRANZAGLIA C., P. PACODA e A. SOLARO, *Posse italiane, centri sociali, underground musicale e cultura giovanile degli anni '90 in Italia*, Firenze, Tosca, 1992.
- CAMPBELL H., *Resistenza rasta*, Milano, Shake, 2004.
- CHIVALLON C., *La diaspora noire des Amériques*, Parigi, CNRS, 2004.

- CONSORZIO AASTER e altri, *Centri sociali, geografie del desiderio*, Milano, Shackle, 1996.
- CONSTANT D., *Aux sources du reggae*, Roquevaire, Parentheses, 1982.
- DEBORD G., *Théorie de la derive*, in «Les lèvres nues», Bruxelles, 9 décembre 1956.
- DEBORD G., *Rapport sur la construction des situations. Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique de l'art*, Parigi, Mille et Une Nuits, 2000 (ed. or. 1956).
- FOUCAULT M., *Che cos'è un autore?*, in *Scritti Letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 1-21.
- HAKIM B., *T.A.Z. Zone temporaneamente autonoma*, Milano, Shake, 1993.
- LAPASSADE G., *Dallo sciamano al raver, saggio sulla transe*, Milano, Urra, 1997.
- MANFREDI T., *Dai Carabi al Salento*, Lecce, Elianto, 2008.
- MILLS C., *Multiculturalism and Cultural Authenticity*, in V.V. GEHRING e W.A. GALSTON (a cura di), *Philosophical Dimensions of Public Policy*, New Brunswick-Londra, Transaction Publishers, 2002 («Policy Studies Review Annual», vol. 13).
- MUTI G., *Culture in movimento, il distretto turistico reggae salentino*, in R. BORGHI e F. CELATA (a cura di), *Turismo critico. Immaginari geografici, performance e paradossi sulle rotte del turismo alternativo*, Milano, Unicopli, 2009, pp. 117-138.
- NATELLA A. e S. TINARI, *Rave off. Scintille di pubblico disordine*, Roma, Castelvecchi, 1996.
- PLASTINO G., *Mappa delle voci, Rap, raggamuffin e tradizione in Italia*, Roma, Meltemi, 1996.
- ROSSI U., *La politica dello spazio pubblico nella città molteplice*, in «Rivista Geografica Italiana», 2008, 4, pp. 427-458.
- SALEWICZ C., *Raggae Explosion, storia della musica giamaicana*, Roma, Arcana, 2004.
- TARONNA A., *The Languages of the Ghetto*, Roma, Aracne, 2005.
- UNESCO, «Jamaican Music Industry», *Development of a National Strategy for the Jamaican Music Industry*, Start date: 11/2003 - Completed: 12/2004 (http://portal.unesco.org/culture/en/files/30661/11443338253jamaican_music_industry.pdf/jamaican_music_industry.pdf).
- URSIN R.A., *Cultural Appropriation for Mainstream Consumption: The Musical Adaptation of Dessa Rose*, in «Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature», 2014, 47, 1, pp. 91-109.
- WITTER M., *Music and the Jamaican Economy*, Prepared for UNCTAD/WIPO, 2004 (www.acpculturesplus.eu/).
- YOUNG J.O., *The Ethics of Cultural Appropriation*, in «The Dalhousie Review», 2000, 80, 3, pp. 301-316.

Abstract

The paper analyzes the globalization of Jamaican music culture through the notion of cultural appropriation. From the movable musical system called sound system, to the figure of the Dj and the rhythm upbeat, Jamaican music has globally introduced numerous

and radical innovations. The encounter between reggae music and Rastafarian philosophy has brought out an original cultural fabric shaped and globalized by Bob Marley, the first superstar of the Third World. The images, rhythms and practices of Jamaican music culture are subject to different types of globalization and cultural appropriation. Great European events such as the Notting Hill Carnival, the summer Salento music and the Benicassim Rototom Festival, showing how their use can be consistent with the original message, or dissociated in a more or less contradictory ways.