

Anime migranti in musica: la visione mediterranea di Almamegretta e Piero Pelù

Simona MARTINI (Milano)

Summary

This paper presents a study of songs written by the Neapolitan dub band Almamegretta and by the Florentine rocker Piero Pelù of the band Litfiba. The songs here analysed address the Mediterranean Sea as a cultural space representing a fluid means of transport for melodies as well as people. To better convey this stance, the lyrics are written in Italian, Neapolitan, English, French, and Arabic, and the hybrid sound of the tunes is a mix of genres ranging from Western rock to African, Eastern, and Jamaican contaminations. Among the themes covered by the songwriters are the similar conditions of African and Southern Italian immigrants, the notorious crossings of the Mediterranean Sea by migrants reaching the Italian shores, and the musicians' wish for a peaceful coexistence of peoples and cultures.

Introduzione

Con l'espressione 'visione mediterranea' dei musicisti italiani presentati in questo studio, intendo evidenziare la loro concezione di cosa sia il Mediterraneo, ma anche il loro sentirsi parte di quella che è l' 'anima migrante mediterranea' – un comune sentire pur nella diversità delle sponde di provenienza, siano esse le sponde africane, slave o quelle nord-occidentali. Questi musicisti sentono di essere anime migranti, e di anime (dei veri) migranti scelgono di parlare in alcune loro canzoni, prestando ad essi la propria voce – da un punto di vista che invita all'incontro e alla contaminazione reciproca. A tale proposito è utile citare Franco Cassano, menzionando ciò che lo studioso ha individuato come 'pensiero meridiano':

Pensiero meridiano è quel pensiero che si inizia a sentir dentro laddove inizia il mare, quando la riva interrompe gli integrismi della terra [...], quando si scopre che il confine non è il luogo dove il mondo finisce, ma quello dove i diversi si toccano e la partita del rapporto con l'altro diventa difficile e vera. Il pensiero meridiano infatti è nato proprio nel Mediterraneo, sulle coste della Grecia, con l'apertura della cultura greca ai

discorsi in contrasto, ai *dissoi logoi* [...]. Il pensiero meridiano è radicato qui, nella resistenza della molteplicità delle voci, delle vie, delle dignità [...]. (Cassano 1996, 5-6)

Il Mediterraneo, per Cassano, rappresenta quindi un valido modello storico di rapporto con l'Altro, caratterizzato da contaminazione, elaborazione e rispetto delle differenze. E il viaggio nei testi che stiamo per presentare è un viaggio attraverso storie di vite migranti, nelle figure di profughi/rifugiati, esuli ed espatriati, oltre che di 'semplici' cosiddetti migranti economici, in un tentativo, da parte di questi musicisti, di raccontare e comprendere le diverse soggettività dislocate, all'insegna dell'accoglienza e della comprensione non giudicante dell'Altro.

L'incontro con l'Altro (tutto ciò che è altro da sé, inteso come diversità culturale, nazionale, geografica, linguistica e sociale, fino ai parametri dei *Cultural Studies* di genere, etnicità e classe) è parte integrante dell'esperienza umana, e pertanto rientra a pieno titolo nelle tematiche affrontate dalla musica pop-rock.

Nelle canzoni analizzate in questo articolo si trovano inoltre tracce della loro ibridazione sonora che, unita a quella linguistica e al sincretismo tematico, vede in questi brani il tentativo di un'ibridazione culturale che è *fil rouge* nella produzione di Almamegretta e Pelù.

Il luogo protagonista è sempre il Mediterraneo, come zona d'impatto fra le diverse realtà: è la sponda di ben tre continenti, sulle cui rotte si raccontano "storie sospese nel suono" (Chambers 2012, 30), e che si rende protagonista di una diaspora di melodie e ritmi, oltre che "[i] melismi, le tonalità fluttuanti... il blues mediterraneo" (Chambers 2012, 42). E la consapevolezza di questa fluidità culturale può dare luogo a "un senso fluido della dimora" (Chambers 2012, 30) oltre che dell'identità: "un altro Mediterraneo, una modernità variegata" (Chambers 2012, 83).

Fra le esperienze ricorrenti vissute dai migranti, sia gli Almamegretta sia Pelù hanno attribuito al mare un ruolo cardine, oltre che simbolico, nei loro testi. Possiamo definire questo mare come territorio liminale, come luogo-nonluogo, rielaborando il concetto di *non-lieux* di Marc Augé: il mare, luogo di per sé naturale e con esistenza ben definita, diventa nelle situazioni di migrazione quasi un nonluogo (assimilabile a ciò che l'antropologo francese ha individuato negli spazi costruiti dall'uomo e protagonisti dello sviluppo delle società complesse, che sono luoghi di transito in cui nessuno abita) nella cui incerta giurisdizione avvengono passaggi epocali di vite, di storie, di culture.

Nel suo studio del 1992 che è anche un'"etnologia della solitudine" (Augé 1992, 161), lo studioso aveva definito 'nonluoghi' spazi di puro transito come le autostrade o i supermercati, in cui non avvengono effettive relazioni fra le persone di passaggio. Luogo di transito, per i migranti odierni, è certamente il mare, che non è un nonluogo, bensì uno spazio naturale e codificato. Ma ogni spazio genera relazioni che variano a seconda del soggetto e della situazione; infatti, a distanza di anni lo stesso Augé ha poi affermato che "una qualche forma di legame sociale può emergere ovunque", quindi anche nei nonluoghi, cioè gli "spazi della provvisorietà e del passaggio" (Augé 2010). Pertanto, "[n]on esistono luoghi o nonluoghi in senso assoluto. Il luogo degli uni può essere il nonluogo degli altri e viceversa" (Augé 2010).

Ecco che quindi, così come è possibile individuare ‘un’altra dimensione dei nonluoghi’, questa si può riscontrare anche nei luoghi ‘canonici’, come uno spazio naturale quale è il mare. E proprio nei migranti che affrontano disperatamente il mare, Augé vede “individui che hanno perduto il loro luogo senza averne trovato un altro, individui doppiamente assegnati ai nonluoghi, in un certo senso” (Augé 2010). Il mare attraversato dai migranti diventa così assimilabile a quelli che lo stesso antropologo francese definisce “nonluoghi della miseria” (Augé 2010), come i campi profughi o i centri di detenzione temporanea.

Alla luce di queste considerazioni, non è un caso che il mare ricorra frequentemente come *setting* di varie canzoni oggetto del presente studio.

Almamegretta

Peculiarità della band napoletana Almamegretta sono le sonorità etnico-mediterranee che, in un mix originale, si mescolano con l’elettronica e il dub giamaicano: in questo territorio cosmopolita, la band armonizza *sound* partenopei, arabi e africani. Un sincretismo che è un dialogo fra suoni, culture e temi. Nel sottolineare l’apporto etnico africano nella civiltà mediterranea e quindi italiana, Raiz, il cantante e autore dei testi del gruppo, spiega: “[...] c’è tutta l’influenza della musica nordafricana, che ci piace molto. Anche perché se ascolti certe canzoni napoletane, certe armonie, sono né più né meno, quelle del mediterraneo.” (Miloni 1994)

Il nome Almamegretta, di origine tardo-latina, significa ‘anima migrante’: dichiarazione programmatica di un gruppo sempre teso a cercare radici più profonde, mai legate a un unico luogo. Raiz dice: “Quando abbiamo scelto il nome Almamegretta, ci piaceva perché esprimeva la nostra essenza e oggi possiamo dire che anticipava quello che sta succedendo con queste gigantesche emigrazioni verso l’Italia.” (Valtorta 2016) Quanto al *sound*, il genere del dub “suggerisce la convivenza. [...] D]à la possibilità di ospitare nel suo paradigma musicale molte voci. Rappresenta in musica l’idea della convivenza come dovrebbe essere vista oggi: nessuno fa violenza alla differenza, cosicché ci si possa confrontare in maniera positiva” (Valtorta 2016).

La centralità della musica come modalità di traduzione e mediazione culturale è un fattore ricorrente nel pensiero e nella poetica degli Almamegretta. Sin dal primo album, intitolato non a caso *Animamigrante* (1993), la band affronta nei testi la società multiculturale e le problematiche dell’Italia meridionale, mostrando come la persistenza della cosiddetta ‘questione meridionale’ in Italia mantenga nell’Italia del Sud caratteristiche di subalternità (economiche e socioculturali) simili alla condizione esperita dai migranti in occidente.

Quanto al frequentissimo uso del dialetto napoletano nelle loro canzoni, Raiz spiega che il dialetto è una lingua più malleabile dell’italiano. “Ma soprattutto è meno retorico: usare il dialetto significa non usare la lingua delle istituzioni.” (Cf. Legacy Recordings) È interessante notare come anche Emanuele Crialese, regista del film *Terraferma* proprio sull’accoglienza dei migranti e il codice del mare, abbia una visione simile sull’uso del dia-

letto: “Per me il dialetto costruisce mondi. È più di una lingua, è una visione. [...] Come difendo l’uso dell’italiano nella forma scritta, così credo che in un film far parlare un contadino senza inflessioni dialettali, non solo non funziona, ma certifica la perdita di un grande patrimonio culturale.” (Mancinelli 2011) Non solo ibridazione di generi musicali, quindi: anche una lingua ‘periferica’ come il dialetto viene portata al centro del discorso musicale. Jurij Lotman, parlando della frontiera nella semiosfera (ogni segno veicola ed è produttore di significato, cf. Lotman 1990, 133), ha osservato che i generi artistici “periferici” sono più rivoluzionari di quelli che si trovano già al centro della cultura (Lotman 1990, 134).

Nella canzone “Black Athena” (1998), fra le più celebri degli Almamegretta, si sottolinea quanto tutte le culture siano il risultato di dominazioni e incroci, promuovendo l’emancipazione dall’eurocentrismo occidentale. “Black Athena” è ispirata allo studio sulla “dea Atena nera” ipotizzata da Martin Bernal nel 1987: una tesi controversa che ipotizza che la civiltà greca sia stata meno eurocentrica di quanto dica la tradizione e mette in discussione l’identità bianca e la sua presunta supremazia nella storia dell’occidente. Gli Almamegretta definiscono questa tesi “azzardata ma affascinante” (Amenta/Moriconi 1998): a loro interessa sottolineare il capovolgimento delle tesi che considerano l’origine della civiltà come frutto delle culture europea e occidentale. La band sostiene il “desiderio di affrancarsi dai modelli monoculturali”, poiché afferma che “il mondo è figlio di eterne migrazioni” (Amenta/Moriconi 1998).

Il testo di “Black Athena” è in inglese e napoletano; quella che segue è la traduzione in italiano di alcuni versi particolarmente significativi:

Il centro del mondo è l’Africa
 La storia è iniziata qui
 Siamo tutti africani, abbiamo gli stessi nonni
 Guardati indietro e ricorda: Atena era nera.
 Ma ti sei guardato bene allo specchio? Hai visto di che colore è la tua faccia?
 [...] Gli oppressi devono ribellarsi [...]
 Da che mondo è mondo, le persone si spostano.
 Secondo te non stavo bene a casa mia? Ti sembra bella la mia vita?
 Se sai che chi prende deve anche restituire,
 adesso per te è il momento di dividere ciò che hai, per me è il momento di prendere.

Del 1998 è anche la canzone dal titolo “Rootz” (che suona come ‘radici’ in inglese), che allude alla comune provenienza del genere umano, e alla sua capacità di mettere radici e sentirsi a casa in più di un luogo. Il punto di vista è quello del sud del mondo e dell’Italia espresso in napoletano, con un rap finale in inglese che parla per tutti gli stranieri e migranti. Eccone la traduzione in italiano dei passaggi essenziali:

Ho girato per mille città senza fermarmi:
 a Londra, in Francia, Spagna, Tunisia sto a casa mia;

ho visto gente che se ne va senza tornare,
per soldi, amore, curiosità, per scappare dalla guerra o per non farsi trovare;
senza nome e senza età. Se mi vuoi, casa mia l'ho trovata qua.

[...]

[Rap:]

Noi riempiamo il mondo con le nostre storie che voi avete trascurato. Qui io sono e qui io vivo, sono più grande dei pregiudizi che ricevo. L'uomo è fatto da libertà di movimento e di pensiero, quindi io mi sposto più in là per imparare quel che posso: non potete trattenermi.

[...] la gente dice che vuole cacciare via gli immigrati: OK, va bene, ma questo significa che porterò con me anche il mio tè, le mie patate, la mia polvere da sparo e a voi resterà un bel niente: forse solo un po' d'erba che potrete masticare e ruminare come mucche.

Alla succitata conclusione rap in inglese è affidata la provocazione finale in cui riecheggia il passato coloniale, tramite il quale sono giunti in occidente prodotti come il tè e le patate. Il *sound* comprende generi come *jungle* e *drum'n'bass*, con echi arabi mescolati all'elettronica, oltre alla partecipazione alla chitarra di uno dei maggiori cantautori e musicisti napoletani, Pino Daniele.

Nella canzone “Sanghe e anema” (“Sangue e anima”, 1993), con un interessante mix di contaminazioni (il canto in napoletano con ritmi africani in un reggae tribale), la canzone prosegue con parti dal cantato più affine al melisma napoletano: “[I] sangue e l'anima dell'Italia meridionale diventano un tutt'uno con quelli (di ogni sud) del mondo.” (Martini 2016, 171) Il nucleo tematico del testo (che traduco dall'originale in napoletano) è: “E soffre ancora l'anima del mondo, / soffre e non sa perché. / Perché c'è la guerra in mezzo alla gente, / o perché tu stai meglio di me.”

Il progetto musicale del gruppo diventa quindi discorso culturale sull'Italia e non solo, enfatizzando il ruolo dell'anima del mondo, ‘anima migrante’ che appartiene agli individui che vengono da ogni sponda del Mediterraneo: un mare che unisce anziché dividere, così come l'anima e il sangue comuni che scorrono tanto nell'africano quanto nell'italiano. (Martini 2016, 171)

È significativo il modo in cui la band spiega il proprio ‘discorso intorno al sud’:

[L]a coordinata geografica non è riferita solo al Sud d'Italia. Piuttosto volevamo cantare tutti i Sud del mondo o anche quelle aree che anche se in termini territoriali si trovano nel Nord, di fatto vengono percepite, vissute e trattate come ‘in basso’. Pensiamo ad esempio all'ex Jugoslavia, all'ex Unione Sovietica. Luoghi dimenticati, negati. Noi partiamo da Napoli, che è la nostra città, e quindi da un tipo di sonorità importate, ma molto presenti, che sono di stampo afro-americano e afro-caraibico. (Amenta 1994)

Se un elemento che caratterizza molte delle migrazioni è il mare, in *Step Across This Line* Salman Rushdie ha osservato che “[t]he first frontier was the water’s edge” (Rushdie 2003, 407), quindi la riva, la sponda, il bordo dell’acqua. Un elemento ricorrente nella produzione degli Almamegretta è proprio il mare, con le esperienze ‘di frontiera’ che lì avvengono.

Una di queste è “Onda che vai” (2013), con cui la band ha partecipato al Festival di Sanremo, il principale evento musicale televisivo italiano: il testo è infatti interamente in italiano e non in dialetto. Parla dei cosiddetti “viaggi della speranza”, e sono emblematici i versi che concludono il ritornello: “E la vita come luce sospesa sul mare/ si rompeva in mille schegge da non potersi più afferrare.” Qui si espone la condizione precaria, e spesso dagli esiti drammatici, dei migranti sui barconi tristemente noti, dove il Mediterraneo da *Mare Nostrum* diventa un mare *monstrum* che inghiotte vite.

Dello stesso anno è anche “Amaromare”, titolo esplicativo per un testo che parla di emigrazione e di difficoltà nel vivere il quotidiano. L’io lirico in prima persona dà voce al punto di vista del migrante, che opera una significativa analogia fra il sale del mare che ha dovuto attraversare e le asperità della vita che si trova a condurre. Versi emblematici sono i seguenti, qui resi in italiano:

Amaro è il mare per chi non ha troppi soldi.
 La vita non è dolce, è sale per chi non ha niente, come te e come me
 [...] La sorte me la vado a cercare
 [...] Il mondo è grande, ma è infame chi non sa condividere quello che ha.

L’innalzamento di muri è uno dei temi che caratterizzano l’attuale dibattito sull’immigrazione e il modo in cui le politiche di alcuni Paesi paiono voler affrontare la questione. Intanto, già nel 2006 gli Almamegretta scrivevano “Muro ‘e Mare” (“muro di mare”); qui ne propongo la traduzione in italiano:

Siamo un punto nero dentro questo cielo di acqua,
 cercando un’altra storia e portandoci il mondo in tasca.
 Un muro di mare, un muro di mare
 Il clandestino fugge da una terra infame, da una terra amara
 Siamo tutti clandestini, con l’America nel nostro destino
 e l’America è la terra di nessuno, di nessuno

Ancora una volta dal punto di vista del migrante, il mare – già definito “amaro” nel brano precedente – è qui percepito come un cielo, data la sua sconfinata vastità. Il mondo che i migranti lasciano dietro di sé è grande, ma al contempo deve essere talmente rimpicciolito da poterselo portare “in tasca”, nella traversata lungo una strada fatta solo di mare. Se l’America – parola che qui è metafora della El Dorado sognata da ognuno – è “la terra di nessuno”, allora essa è anche di tutti, e non può quindi esserci alcun muro, che sia fatto di mare o di materiali ben più solidi, come si dibatte in tempi recenti negli stessi Stati Uniti d’America.

Al loro esordio nel 1993, gli Almamegretta hanno pubblicato la canzone “Fattallà”. L’anno successivo, prima di eseguirla durante il Concerto del Primo Maggio a Roma, in occasione della Festa dei Lavoratori, Raiz l’ha introdotta spiegando: “[...] fattallà è la cosa che viene detta a tutte le persone che vengono qui dall’Africa e dall’Asia a cercare un po’ di legittima felicità, dopo che la civile Europa gli ha devastato i loro paesi di provenienza: l’unica cosa che viene detta è fattallà. Fattallà in napoletano significa... vattene.” (Citazione ascoltabile nella registrazione del live, cf. Legacy Recordings)

Ed ecco la traduzione in italiano dei versi che sintetizzano il contesto socio-culturale a cui accennava Raiz:

Vattene, perché qui non ci puoi stare
 Spazio vitale, identità razziale,
 qui hanno tutti l’orgoglio nazionale
 Razza, cultura, nascita e nazione
 sono diventate la droga della popolazione.
 Che ce ne importa se muori di fame, se muoiono i tuoi figli, se non hai neanche i vestiti.
 C’è chi ha tanto e chi ha niente, e chi ce l’ha non te lo vuol dare.
 Si sente gridare: Non ci sono case, lavoro e soldi,
 l’unica soluzione è dire: Vattene.
 Questa è la nuova civiltà: non c’è spazio per la diversità.
 Tutti chiusi in questo serraglio monoculturale.
 A nord e sud siamo tutti uguali,
 in questo sistema che ci ha fatti tutti schiavi.
 E allora è venuto il momento di mescolarci
 e costruire una società che non dica Fattallà.

La condizione dell’erranza e della ‘migrazione’, sempre foriere di contaminazioni culturali, costituisce quindi una macroarea di interesse da parte degli Almamegretta, che in essa vedono l’unica strada percorribile, come affermano ripetutamente:

L’unica vera chance del futuro pensiamo che sia proprio il meticcio culturale. Tutte le società occidentali sono investite da persone in carne ed ossa che arrivano con il loro carico di sofferenza e oppressione. È qui, nel confronto con questa gente che viene dall’Africa, dall’Asia, che si gioca la scommessa di un nuovo domani. (Amenta 1994)

Piero Pelù

Un *songwriter* italiano che in una carriera più che trentennale ha costantemente affrontato i temi dell’inclusione e dell’incontro fra le diversità, l’emigrazione, il razzismo, l’emarginazio-

ne è il rocker di Firenze Piero Pelù, di cui qui sono presentate alcune canzoni rappresentative, composte sia nella sua attività solista sia nella sua band, i Litfiba.

La figura dello straniero, approfondita o anche solo accennata, è presente in vari testi scritti da Pelù. Ad esempio, “Esco o resto”, in cui canta “dove vai ti sembra sempre di essere straniero / sotto un altro cielo / con il tuo mistero”, o “Straniero”: “Son straniero ovunque io vada, son straniero anche a casa.” La prospettiva espressa sembra echeggiare le parole dello scrittore italiano ‘di frontiera’ Claudio Magris – di frontiera perché di Trieste, città italiana ‘di frontiera per eccellenza’ al confine con l’Est Europa:

La frontiera è duplice, ambigua; talora è un ponte per incontrare l’altro, talora una barriera per respingerlo. Spesso è l’ossessione di situare qualcuno o qualcosa dall’altra parte; la letteratura, fra le altre cose, è pure un viaggio alla ricerca di sfatare questo mito dell’altra parte, per comprendere che ognuno si trova ora di qua ora di là – ognuno, come in un mistero medievale, è l’Altro. (Magris 1999, 52)

Pelù inoltre sente molto vicino a sé “[i] modo di abitare nomade, l’essere senza radici e nello stesso tempo essere a casa ovunque [... come] alternativa alla città stanziale [...], alla sua chiusura, alla sua inerzia” (Pavia 2002, 96).

Anche nella musica di Pelù e dei Litfiba il sound è ibrido: un *med-rock* (*mediterranean rock*) che abbraccia l’Europa, perché partito da un esordio *new wave* di ascendenza britannica, presto mescolato con suoni mediterranei e accenti tribali.

All’inizio della carriera della band, nei primi anni Ottanta, la ricerca musicale dei Litfiba coinvolge anche il mondo orientale e in particolare quello arabo. Il gruppo è interessato a congiungere il rock con il mondo orientale, la cultura nomade con il suo folklore tzigano e le migrazioni verso l’Europa (Casini 2009, 92). In quel periodo i Litfiba hanno scritto brani come “Onda araba”, “Versante Est” e “Istanbul”, canzone simbolo di questo approccio sia nei temi sia nelle sonorità dalle contaminazioni orientali. Come città geograficamente ‘nel mezzo’ fra due mondi, occidentale e orientale, Istanbul è vista come simbolo della convivenza fra diversità culturali – una convivenza che è anche ciò che avviene a seguito delle migrazioni. In una conversazione che ho avuto con Piero Pelù nel 2013, lui stesso ha spiegato:

Istanbul è un simbolo, come dico nei versi “Istanbul baluardo sacro per l’incrocio delle razze e degli uomini brucerà”. Una visione catastrofista di quello che poi sta rischiando di succedere oggi dopo trent’anni che l’ho scritta, cioè che il dialogo fra persone esiste, ma quando subentrano la politica e gli interessi economici, allora il dialogo viene sempre finalizzato a tornaconti economici spietati, non certo alla reciproca convivenza. (Martini 2013)

Istanbul è l’antica Costantinopoli/Bisanzio, capitale e città dal ruolo cruciale per le religioni cristiana e islamica, sede di incroci fra etnie e culture. Nella canzone, l’auspicio della coesistenza è rappresentato dal *sound rock new wave* che si fonde con suoni dell’Est e con i versi

introduttivi del Corano recitati in arabo dall'irachena Lu Rashid, in una polifonia di voci, lingue e suoni: come un principio dialogico bachtiniano (cf. Bachtin 1981), il pluralismo linguistico è qui espressione di pluralismo ideologico che contrasta l'idea di una verità assoluta, sostenendo invece il suo essere multipla/molteplice. Nella musica di Pelù tanto quanto in quella degli Almamegretta, quindi, la fluidità del Mediterraneo è il giusto *setting* per la fluidità di note e parole ibride, contaminate, che preparano lo spazio per una pluralità di discorsi.

Ho viaggiato nel freddo
 senza volto, senza età
 pilotando un corpo senza guida a
 Istanbul, Istanbul
 [...]
 Istanbul baluardo sacro
 per l'incrocio delle razze degli uomini brucerà.

Istanbul è quindi vista come uno “spazio esemplare in cui sperimentare varie forme di alterità” (Cronin 2000, 141).

L'idea di città come luogo privilegiato per le intersezioni culturali è affrontata anche in un'altra canzone dei Litfiba, “Paname” del 1988, particolarmente interessante oggi per i molteplici e ulteriori significati che ha acquisito col tempo. Il titolo è un soprannome con cui i parigini chiamano in slang la città di Parigi (cf. Herlihy 2011). Pelù ha affermato che la canzone è un omaggio agli ideali francesi di libertà di pensiero e rispetto per le diversità (Pelù 2014, 33). La canzone è un tributo alla cultura francese che cita anche una *chanson* di Edith Piaf. Lo stesso Pelù spiega:

Anche la Piaf cantava i *grognaards* e i *grenadiers*, due immagini che ho voluto inserire nel testo. È una storia di clochards, di barboni che vivono sotto i ponti di Parigi: per una notte immaginano di essere dei rivoluzionari e come un corteo di maschere vanno in giro scrivendo sui muri, portando avanti così la loro rivoluzione. È il loro modo di dichiarare guerra agli annoiati, i *blasés*, che sarebbero i parigini. (Cit. in Guglielmi 2000, 60)

All'epoca, Parigi era la città con più senzatetto d'Europa; oggi sono più di diecimila, sia nelle periferie sia in centro, con un grande aumento di *homeless* migranti – che sono oltre la metà. Con un testo evocativo l'autore presenta la strada (i “boulevards de Paris”) come frontiera sia fisica sia simbolica fra, da una parte, gli *outsider* emarginati delle periferie e, dall'altra parte, gli abitanti locali – gli occidentali. Il *boulevard* borghese diventa il terreno in cui i *sans-papiers* (immigrati senza documento, identità e permesso di soggiorno) e senzatetto fanno una “carnealesca” sfilata di ribellione in cui rivendicano “vendetta per questo inferno” che è la loro quotidianità. È qui appropriato citare quanto osservato da Edward Said nelle sue

Reflections on Exile. “Borders and barriers, which enclose us within the safety of familiar territory, can also become prisons.” (Said 2000, 185) Ed è interessante notare come in un testo scritto nel 1988 il cantautore abbia già ‘pre-sentito’ e individuato dei potenziali focolai di ribellione, che poi nel 2005 sono sfociati nelle ben note rivolte nelle *banlieue* parigine, fino alle drammatiche vicende di cui la capitale francese è stata protagonista in tempi più recenti.

In “Paname” la ribellione è espressa tramite una musica gioiosa che rappresenta un positivo desiderio di inclusività e riappropriazione di spazi sociali e opportunità, che tutti gli emarginati richiedono in modo non aggressivo, ma deciso. Negli *outsider* delle periferie (molti dei quali sono immigrati di prima o seconda generazione) si configura quindi la categoria della subalternità, teorizzata da Antonio Gramsci, per cui i subalterni sono diversi gruppi sociali assoggettati alle classi dominanti e allo Stato (cf. Gramsci 1975). In “Paname” nello spazio metropolitano urbano i “boulevards de Paris” assumono la funzione individuata da Bachtin di cronotopo della strada: un luogo spazio-temporale dove si compiono gli eventi decisivi (cf. Bachtin 1981). E nel testo di “Paname” la strada funge da frontiera fra l’accesso alle opportunità e la loro assenza: la periferia viene messa al centro del discorso poetico. Seguono alcuni versi particolarmente indicativi del testo, che è in italiano e francese:

Boulevards de Paris
 Siamo gli angeli
 Vogliamo vendetta, chérie chérie
 Per questo inferno
 Boulevards de Paris
 Nel tempo senza età
 Saremo armati
 Saremo l’incubo degli annoiati
 N’oubliez pas, n’oubliez pas
 [...]
 À Paname, à Paname
 Grogards et grenadiers sont fous de moi
 À Paname, Paname
 Pendant la nuit des révolutionnaires
 [...]
 À Paname blasé

Sono particolarmente rilevanti i versi che evocano la “vendetta per questo inferno”, che è la condizione di vita ai margini, oltre agli inviti in francese “n’oubliez pas” (“non dimenticate”) “durante la notte dei rivoluzionari”; da evidenziare è anche l’individuazione, nel verso “À Paname blasé”, degli ‘annoati’, cioè gli indifferenti parigini, visti come annoati dalla *routine* del loro stesso benessere.

La contrapposizione fra differenti condizioni di vita è affrontata anche nella canzone dei Litfiba “Africa”, del 1994. In reazione alle politiche di movimenti come la Lega Nord in

Italia, Pelù sottolinea come il rapporto fra Africa e occidente significhi migrazione da una parte e sfruttamento dall'altra.

Se credi che il diverso sia da cancellare,
 tu spera solo di non dover emigrare
 Africa Africa Africa,
 Africa mangia sull'Europa,
 Europa mangia sull'Africa
 [...]
 Non nasci da un colore né dall'appartenenza
 ma dall'Euro-Africa

Come affermato dallo stesso Pelù nella conversazione che abbiamo avuto il 10 dicembre 2013, la situazione espressa nel ritornello

era legata anche alla filosofia, purtroppo in ascesa, leghista che in quegli anni proclamava la chiusura totale delle frontiere, come oggi del resto... dimostrando di vivere con una mentalità assolutamente fuori dal tempo e fuori dallo spazio, perché è chiaro che oggi le frontiere sono solamente una formalità. E questo lo dimostra il movimento incredibile di profughi che c'è al giorno d'oggi e che secondo me è una delle espressioni più intense e umane, ma lo dimostra purtroppo anche la quantità di droga che riesce a passare attraverso le frontiere, usate invece come simbolo propagandistico. (Martini 2013)

Nelle parole di Pelù sembra echeggiare quanto anche Salman Rushdie ha detto a proposito dei migranti: “[...] the migrant, the man without frontiers, is the archetypal figure of our age [...] the] most important of contemporary phenomena.” (Rushdie 2003, 415) Sempre nella nostra conversazione, Pelù ha sottolineato che resta ancora da mettere in risalto quanto oggi le frontiere siano sfruttate per consentire illegalmente il traffico di droghe, armi ed esseri umani (ridotti in schiavitù e prostituzione, ad esempio), mentre la propaganda politica si concentra essenzialmente sul problema di controllare le frontiere dato che “le attraversano troppi extracomunitari”. Pelù vede questo atteggiamento come la volontà politica di distogliere lo sguardo dei cittadini occidentali.

Con un *sound* che costituisce un tributo all'essenza dei ritmi africani rappresentati da percussioni e tamburi, il ritornello di “Africa” (1994) si rivolge a un ‘tu’ occidentale e recita: “Se credi che il diverso sia da cancellare / tu spera solo di non dover emigrare”, affronta una tematica che (in Italia ma non solo) è di così stringente attualità che sembra essere stato scritto ben dopo il 1994. Con i versi “Africa mangia sull'Europa, / Europa mangia sull'Africa”, Pelù sovverte il cliché xenofobo per cui il migrante ‘ruba qualcosa’ all'occidente, rivelando che invece l’“Europa mangia sull'Africa”. Nei versi “Non nasci da un colore né dall'appartenenza / ma dall'Euro-Africa” si celebra l'immagine dell'unione euro-africana: l'Africa è la

culla della vita, l'origine dell'umanità (considerazione affine a quanto notato negli Almamegretta) ed è anche l'origine di una delle principali migrazioni attuali.

Nei suoi testi, Piero Pelù ha anche affrontato spesso la discriminazione (e quindi la vulnerabilità) del migrante in una prospettiva che si può inquadrare nell'ambito dell'intersezionalità, strumento analitico della sociologia che offre una prospettiva utile per analizzare elementi di esclusione dell'odierna società multiculturale. Infatti, Pelù ha dedicato più di un testo a figure migranti femminili, che sono quindi collocate all'intersezione di molteplici categorie di subordinazione e subiscono molteplici discriminazioni: per etnia, poiché straniere; per la condizione sociale di migranti; e sulla base del *gender*, in quanto donne. Nella categoria dell'intersezionalità, la discriminazione e l'emarginazione agiscono infatti a più livelli (cf. McCall 2005).

L'elemento del velo denota la donna migrante islamica nelle sue alterità e subalternità. Inoltre, focalizza l'ambivalente aspetto della visibilità contrapposta all'invisibilità della donna che, con il velo, risulta allo stesso tempo 'più in vista (poiché si nota), ma meno visibile (perché seminasosta)', laddove proprio il rischio di invisibilità è uno di quelli maggiormente corsi dagli immigrati emarginati nella società. Nell'ambito dell'analisi intersezionale, agli elementi precedentemente associati alla donna migrante qui si aggiunge l'elemento dell'alterità religiosa delle migranti.

Nella sua canzone intitolata "Velo" (2006), al posto della diffidenza e (auto)emarginazione sovente associate all'elemento del velo e a chi lo indossa, Pelù propone la via dell'inclusione, che deve passare attraverso la tappa dell'avvicinamento:

La maschera piccola
 ma non tanto piccola
 grande abbastanza da confondermi
 Il velo [...] copre abbastanza la realtà della nostra storia.
 Le apparenze forse ingannano
 Le differenze anche a Firenze ci separano
 Io ci sono perché ci credo
 ci sono anche se non ti vedo
 nascosta dietro il tuo velo
 [...] Siamo qua nella nostra gabbia
 e fammi toccare le cose che non hai detto
 [...] prendiamo il nostro pezzo di cielo

Nei versi, Pelù esprime apertura al mondo islamico, che diventa parte dell'Italia odierna, simboleggiato dal velo della compagine femminile. Pelù ha spiegato la "gabbia" a cui fa riferimento nel testo, che accomuna anche l'individuo occidentale, con queste parole: "La canzone nasce da un'usanza della cultura islamica che noi occidentali condanniamo perché ci pare barbara; in realtà anche noi abbiamo il nostro burka personale, il nostro velo. Ci nascondiamo, abbiamo maschere e protezioni." (Cf. Crastulo.it)

Qui vediamo i versi più emblematici del brano “Sorella notte” (2007):

Sorella notte non dorme mai
 troppi sogni da carezzare
 lei che con una sola bugia attraversa anche il deserto
 e si trova a vender baci da un lampione
 Sorella notte non dorme mai
 troppi mondi da attraversare
 mondi di periferia che dall'alba andranno via
 tra la polvere delle domande senza risposta
 [...] e casa mia dov'è?

Nell'approfondire l'origine di questo brano, il rocker ha sottolineato il verso “Lei che per una sola bugia attraversa anche il deserto / e si trova a vender baci da un lampione”, alludendo alla provenienza africana, oltre che dall'Est Europa, di queste donne (col verso finale “e casa mia dov'è?”), e ha aggiunto: “[...] è la storia di tutte quelle ragazze che vediamo nelle nostre periferie a prostituirsi perché sono state costrette, illuse, sono sfruttate, violate, vengono abusate ogni giorno, perché sono state ingannate.” (Martini 2013) Anche la protagonista di questo brano rientra nella molteplice emarginazione e subordinazione individuata dall'analisi intersezionale: viene assoggettata a più livelli, in quanto immigrata, donna e prostituta. Vive quindi una condizione di discriminazione etnica, di genere e socio-culturale.

Pelù sottolinea spesso l'ipocrisia e l'ambiguità con cui molti Stati europei da un lato richiedano forti controlli alle frontiere per regolare o bloccare l'afflusso di migranti, ma dall'altro lato consentono che quelle stesse frontiere siano facilmente violate dai traffici di esseri umani, droghe e armi illegali. Le donne migranti protagoniste di questa canzone specifica sono il simbolo di una molteplice vulnerabilità di soggetti esposti al rischio di una maggiore esclusione sociale ed economica.

Il brano che conclude questo *excursus* è “Occhi” (2004). Eccone i versi principali:

Nei tuoi occhi c'è un lungo saluto
 I tuoi occhi mi dicono tutto
 e sbarcano segnati dall'immensità
 dei mari... e dei ricordi [...]
 E sento il tuo respiro
 lì dentro c'è qualcuno vivo
 Lo sento il cuore in gola
 con un messaggio bianco: proviamoci ancora
 Invadiamoci extraterrestri umani, invadiamoci
 [...] C'è un giorno nuovo dopo questo giorno
 C'è un'altra spiaggia che non sarà l'ultima
 [...] Lo sento il cuore che batte

con un motore stanco in mezzo alle acque
Invadiamoci extraterrestri umani, invadiamoci

È molto significativo il verso “invadiamoci extraterrestri umani, invadiamoci”, che invita all’apertura all’altro e alla libertà di movimento. Inoltre, la creazione del binomio “extraterrestri umani” sancisce l’universale alterità di ciascun individuo rispetto ad ogni altro. Questo dovrebbe portare gli individui a non sentirsi spaventati dalle diversità, e a non rifuggirle.

C’è un altro parallelismo indicativo riscontrato in Emanuele Crialese, a testimonianza della comune percezione che lega gli artisti interessati a questi temi. Il regista ha affermato: “Per lavorare ho bisogno anche di partire alla volta di un altrove a me sconosciuto, dove ci siano comunità unite da sempre e io venga percepito come uno straniero. Mi piace l’idea di essere uno straniero, è una dimensione costitutiva di ogni essere umano, di ogni luogo, di ogni tempo.” (Mancinelli 2011)

Anche nel brano “Occhi” di Pelù il *setting* è presso le coste di approdo. E si esplicita di chi siano gli occhi a cui è dedicata la canzone, facendo riferimento a una situazione molto nota: occhi che “sbarcano”; “qui dentro c’è qualcuno vivo, lo sento il cuore che batte con un motore stanco in mezzo alle acque”. La visione inclusiva di Pelù invita all’incontro, esortando a un vitale passaggio e scambio di esperienze, caratterizzato dalla volontà di contaminarsi nel contatto con l’Altro, “di farsi carico del suo mondo non più per ‘con-prendere’, ma per ‘dare-con’” (Albertazzi 2000, 179).

La prospettiva che ne emerge fa il paio con l’approccio complessivo degli artisti qui presentati. Versi come “La casa mia l’ho trovata qua” (“Rootz”), “è venuto il momento di mescolarci” (“Fattallà”) e “extraterrestri umani, invadiamoci!”, sembrano suggerire anche quanto osservato da Claudio Magris: “[B]isognerebbe essere capaci di sentirsi dall’altra parte e di andare dall’altra parte” (Magris 1999, 64), anche perché “è sempre più difficile [...] rispondere alla domanda di Friederich Nietzsche: ‘Dove posso sentirmi a casa?’” (Magris 1999, 65).

E quasi in risposta a Nietzsche, nei testi delle canzoni che abbiamo fin qui incontrato, viene proposta l’idea di un Mediterraneo come sede di un’epistemologia dell’appartenenza: un’appartenenza comune e condivisa, spesso da riscoprire.

Conclusion

Le canzoni oggetto del presente studio sono esempi che rappresentano tentativi di inclusione di soggettività ai margini, paradigmi di un Mediterraneo variegato, dove tanta voce è anche dei subalterni, delle sponde solitamente subalterne legate da un mare che unisce invece che dividere: l’intersezione di tre continenti e delle loro storie e culture. È affascinante e suggestivo vedere come tale questione abbia attraversato la storia del pensiero nel tempo e nelle più varie forme artistiche, proprio come le onde solcano incessantemente il mare. È del 1919, infatti, l’opera *Glauco* del drammaturgo Ercole Luigi Morselli, in cui il protagonista

afferma: “Venite. Il mare non è fatto per dividere, ma per unire i popoli!” (Morselli 1919, II, 1)

Il Mediterraneo cantato nei versi dei cantautori qui presentati è pienamente il mare che ha nella sua stessa etimologia lo status di ‘mare in mezzo alle terre’: un mare che, alle Colonne d’Ercole, “rimane tra le terre e l’infinita estensione dell’oceano” (cf. Cassano 1996, 23). Sembra corroborare questa visione anche Predrag Matvejević, che ha spesso indicato nel Mediterraneo la culla dell’Europa, nonché genesi della sua civiltà, e ha poeticamente notato che “il Mediterraneo è il mare della vicinanza, l’Adriatico è il mare dell’intimità” (Matvejević 2004, 26). In un discorso sulla rilevanza delle radici mediterranee dell’Europa, va sottolineato come il ‘Mare Nostrum’ possa essere considerato un ‘grande spazio’ di mediazione, paradigma di un’alternativa culturale e politica nel segno del pluralismo e del dialogo, sede di molteplici civiltà e di cooperazione a più livelli (cf. Cassano/Zolo 2007).

In *Culture and Imperialism*, Edward Said attribuisce alla figura del migrante l’incarnazione di “unhoused, decentered, and exilic energies” (Said 1994, 332). E musicisti come Almamegretta e Pelù, quando scelgono di collocare il proprio canto e il proprio *songwriting* fra più territori, più forme e più lingue, assumono su di sé il ruolo di ‘artista dall’anima migrante’: sono quindi consapevoli del proprio punto di vista occidentale, quindi parziale, ma desiderosi di fare la propria parte, in uno scambio culturale più che mai necessario.

Questi musicisti sembrano mettere in pratica quanto il poeta e cantante brasiliano Vinicius de Moraes ha sintetizzato sul significato dell’esistenza, nel titolo dell’album che ha realizzato con Giuseppe Ungaretti e Sergio Endrigo: *La vita, amico, è l’arte dell’incontro*.

Bibliografia

- Albertazzi, Silvia: *Lo sguardo dell’altro*. Roma: Carocci, 2000.
- Amenta, Daniela: “Almamegretta: *Animamigrante*”. In: *Mucchio Selvaggio* (marzo 1994), <http://www.almamegretta.net/index.php/rassegna-stampa/42-animamigrante/67-almamegretta-animamigrante> (consultazione 28.12.2016).
- Amenta, Daniela / Moriconi, Claudio: “Do You Speak Lingo?”. In: *Mucchio Selvaggio* (10.02.1998), <http://www.almamegretta.net/index.php/rassegna-stampa/46-lingo/96-do-you-speak-lingo> (consultazione 25.10.2017).
- Augé, Marc: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992.
- Augé, Marc: “I nuovi confini dei nonluoghi”. In: *Il Corriere della Sera* (12.07.2010), 29.
- Bachtin, Michail: “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes Toward a Historical Poetics”. In: Bachtin, Michail: *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981, 84-258.
- Casini, Bruno: *In viaggio con i Litfiba. Cronache rock dagli anni Ottanta*. Civitella Val di Chiana: ZONA, 2009.
- Cassano, Franco: *Il pensiero meridiano*. Roma-Bari: Laterza, 1996.
- Cassano, Franco / Zolo, Danilo: *L’alternativa mediterranea*. Milano: Feltrinelli, 2007.

- Chambers, Iain. *Mediterraneo blues. Musiche, malinconia postcoloniale, pensieri marittimi*. Torino: Bollati Boringhieri, 2012.
- Crastulo.it: “Piero Pelù all’anfiteatro romano” (26.09.2006). In: http://archivio.crastulo.it/dettaglio_articolo.php?titolo=PIERO+PELU%E2%80%99+ALL%27ANFITEATRO+ROMANO (consultazione 26.09.2017).
- Cronin, Michael: *Across the Lines: Travel, Language, Translation*. Cork: Cork University Press, 2000.
- Gramsci, Antonio: *Quaderni del carcere*. Torino: Einaudi, 1975.
- Guglielmi, Federico: *A denti stretti: la vera storia dei Litfiba*. Firenze: Giunti, 2000.
- Herlihy, Jeffrey: *In Paris or Paname: Hemingway’s Expatriate Nationalism*. Amsterdam-New York: Rodopi, 2011.
- Legacy Recordings: “Almamegretta – Fattallà”. In <http://www.legacyrecordings.it/album/fattalla/> (consultazione 31.10.2017).
- Lotman, Jurij M.: *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. New York: Tauris, 1990.
- Magris, Claudio: *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*. Milano: Garzanti, 1999.
- Mancinelli, Antonio: “Emanuele Crialesi racconta Terraferma” (2011). In: <http://www.marieclaire.it/Attualita/interviste/Emanuele-Crialesi-racconta-Terraferma#1> (consultazione 01.09.2017).
- Martini, Simona: “Intervista con Piero Pelù” (10.12.2013) (intervista non pubblicata).
- Martini, Simona: “Cantare una nuova nazione: un archivio della musica pop-rock italiana”. In: *From the European South* 1 (2016), 169-174, <http://europeansouth.postcolonialitalia.it/journal/2016-1/18.2016-1.Martini.pdf> (consultazione 18.11.2017).
- Matvejević, Predrag: *Breviario mediterraneo*. Milano: Garzanti, 2004.
- McCall, Leslie: “The Complexity of Intersectionality”. In: *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 3,30 (Spring 2005), 1771-1800.
- Milioni, Stefano: “Noi, figli di Annibale”. In: *Frigidaire* (02.02.1994), <http://www.almamegretta.net/index.php/rassegna-stampa/42-animamigrante/66-noi-figli-di-annibale> (consultazione 03.09.2017).
- Morselli, Ercole Luigi: *Glauco*. Milano: Fratelli Treves Editori, 1919.
- Morselli, Ercole Luigi: *Tutto il teatro*. Ed. Walter Zidarič. Roma: Universitalia, 2017.
- Pavia, Rosario: *Babele*. Roma: Meltemi, 2002.
- Pelù, Piero / Cotto, Massimo: *Identikit di un ribelle*. Milano: Rizzoli, 2014.
- Rushdie, Salman: *Step Across This Line. Collected Non-Fiction 1992-2002*. London: Vintage, 2003.
- Said, Edward: *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1994.
- Said, Edward: *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge MA: Harvard UP, 2000.
- Valtorta, Luca: “Raiz, il ghetto tra tradizione e modernità. ‘Il mio canto contro tutti gli integralismi’”. In: *Repubblica* (15.11.2016), <http://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2016/11/15/news/raiz-152003196/> (consultazione 28.04.2017).

Discografia

Almamegretta: *Animamigrante*. Anagrumba 74321-180922, 1993 (CD).

Almamegretta: *Fattallà*. Anagrumba 74321-23569-2, 1994 (CD).

Almamegretta: *Lingo*. BMG 74321-54825-2, 1998 (CD).

Almamegretta: *Controra*. Universal 0602537-388752, 2013 (CD).

Almamegretta: *Dubfellas*. Rai Trade RTPE007, 2006 (CD).

de Moraes, Vinicius / Ungaretti, Giuseppe / Endrigo, Sergio: *La vita, amico, è l'arte dell'incontro*.
Fonit Cetra LPB 35037, 1969 (LP).

Litfiba: *Desaparecido*. IRA 9031-70381-2, 1985 (CD).

Litfiba: *Litfiba 3*. IRA 9031-70382-2, 1988 (CD).

Litfiba: *Colpo di Coda - Live* 1993. EMI 7243-8-28945-2-0, 1994 (CD).

Litfiba: *Eutòpia*. TEG 88985384502, 2016 (CD).

Pelù, Piero: *Soggetti Smarriti*. WEA 5050467266421, 2004 (CD).

Pelù, Piero: *In faccia*. TEG/Sony BMG – 82876867672, 2006 (CD).