

LA "TRADIZIONE" CONTESA. RIFLESSIONI SULLA SCISSIONE DEL GRUPPO MUSICALE OPERAIO 'E ZEZI'

Daniele Cestellini e Giovanni Pizza

Premessa: una nuova riflessione su 'E Zezi'

Questo scritto affronta la vicenda della scissione consumatasi nell'estate del Duemila in un gruppo operaio musicale, il *Gruppo Operaio 'E Zezi di Pomigliano d'Arco*, in provincia di Napoli, nato nel 1974 intorno a un programma politico e artistico collegato alle lotte per i diritti degli operai nella fabbrica automobilistica Alfasud, e separatosi in seguito all'impatto con le multinazionali dell'industria discografica internazionale, nel momento in cui quest'ultima sceglieva di "inglobare" anche le pratiche artistiche critiche locali per proiettarle nelle reti di mercato mondiali.

Una questione centrale è quella del "paradosso della *world music*": cioè la promessa da parte dell'industria musicale di una possibilità comunicativa, di una distribuzione praticamente infinita dei suoni "locali" in un territorio di estensione mondiale, e la contraddittoria conseguenza di una omogeneizzazione sempre più riduttiva delle differenze sonore e

del senso sociale e politico a esse connesso. Poiché i discorsi scaturiti da tale dinamica ci sono apparsi orientati anche dall'assunzione acritica di quelli che un tempo furono concetti chiave delle discipline antropologiche, quali "tradizione", "cultura", "identità", "sacro", "magia", "folklore", "festa", abbiamo focalizzato la nostra attenzione sulle fonti narrative fiorite intorno al caso degli *Zezi*, ivi compresi articoli giornalistici, interventi di intellettuali, voci interne al campo artistico, in modo da far emergere gli eventuali usi "essenzialisti" di tali concetti: un essenzialismo che caratterizza il posizionamento, le credenze, i discorsi, le emozioni, gli interessi e le finzioni dei vari protagonisti di tale campo discorsivo³.

Si vuole tentare di riaprire la riflessione intorno a un caso che riteniamo emblematico della complessità della ricerca antropologica contemporanea sulle produzioni culturali. Il caso degli *Zezi*, infatti, solleva problemi che emergono oggi in maniera visibilissima agli

occhi del ricercatore: "visibilissima" nel senso che tali problemi investono in modo diretto e avvolgente il ricercatore, costringendolo a "straniare" la sua "appartenenza" a un campo scientifico e accademico e a osservare la trasformazione dei suoi concetti disciplinari in veri e propri fenomeni sociali.

Dopo la polemica sorta nell'estate del Due-mila soprattutto sui quotidiani nazionali e su riviste specializzate, un certo silenzio sembra aver coperto quella vicenda che, a nostro avviso, richiede invece una nuova esplorazione anche per le dinamiche esemplari che l'hanno caratterizzata e che spiazzano chiunque voglia isolarla nei limiti specifici di uno spazio "locale" meridionale, più o meno stereotipato nelle caleidoscopiche figure retoriche, olistiche e tardo-romantiche, della "cultura popolare".

Il quadro scientifico nel quale ci orientiamo in queste riflessioni è quello dell'antropologia culturale contemporanea. Il rinnovamento degli studi antropologici negli ultimi anni ha reso progressivamente sempre più rischioso utilizzare in maniera non problematica concetti "classici" della disciplina, fra i quali "tradizione", "cultura", "identità". Tali concetti, infatti, hanno ormai perso la loro funzione di analisi e spiegazione dei fatti e costituiscono piuttosto oggi, per la loro ricorrenza nei discorsi di vari attori sociali, degli "oggetti costruiti" e agiti, oltre che nel campo scientifico, nella scena sociale e politica della quale l'antropologo è partecipe come cittadino e come intellettuale specializzato. Per que-

sto motivo riteniamo utile precisare il carattere critico del nostro approccio antropologico al caso degli *Zeei*.

Antiessenzialismo, ovvero

l'urgenza di un approccio critico

In un periodo che comprende almeno gli ultimi decenni del Novecento, le scienze antropologiche hanno rimesso in discussione molte assunzioni della loro stessa disciplina. Con i suoi viaggi e con i suoi strumenti retorici, "entrando" e "uscendo" dalle diverse "culture" come se queste fossero luoghi reali, l'antropologia era andata smarrendo non solo la consapevolezza del carattere astratto e non-significante in sé dei suoi concetti di base, in primo luogo la "cultura" e la "società", credendo, o lasciando credere, che essi corrispondessero a "cose", ma aveva perduto anche la possibilità di considerare se stessa come un "sistema culturale" il cui lessico scientifico poteva essere osservato come una macchina di produzione di tratti retorici destinati alla costruzione di una identità disciplinare³.

Quando la riflessione critica ha cominciato a trasformare decisamente l'antropologia, si è andato progressivamente svelando quel carattere costruito e non ovvio dei suoi schemi analitici e interpretativi, delle sue dicotomie teoriche, dello stesso vocabolario antropologico. La "lingua franca" dell'antropologia è stata "risciacquata" nel fiume della complessità irregolare dei processi reali e così nozioni come "cultura" e "società", ma anche "tradizione" e "modernità", si sono andate letteral-

mente scomponendo, frammentando, disperdendo, e in quei frammenti scomposti e dispersi hanno incominciato a riflettersi le idee che le persone appartenenti ai mondi esplorati dagli antropologi avevano di se stesse e delle loro forme di vita⁴.

Oggi l'antropologo "culturale" non studia più la "cultura" di questo o quel popolo, e l'antropologo "sociale" non studia più la "società" x o y, ma entrambi, in una disciplina che nonostante le sue specializzazioni continua fortunatamente a pensarsi come un campo omogeneo, studiano il processo di costruzione e d'invenzione della cultura e della società nel quale essi stessi sono presi "osservando" e "partecipando", sempre più consapevolmente, a pratiche culturali e sociali. In tal modo l'antropologia si avvicina a ciò che concretamente esseri umani in carne ed ossa, compreso l'antropologo, dicono, fanno e sentono, nei contesti reali in cui agiscono⁵.

Questo è inevitabile poiché l'antropologia sembra aver ormai riflettuto sulle sue connivenze con il colonialismo occidentale e anche perché chi si accinge oggi a svolgere una ricerca antropologica su un qualsiasi sito mondiale sa che i concetti usati dagli antropologi sono presi nelle reti discorsive locali e globali e utilizzati nel gioco scientifico, politico e nel senso comune quotidiano e "popolare" che anima l'esperienza sociale e che, attraverso complessi rapporti di forza, costruisce la stessa dimensione della "località"⁶.

Produzioni culturali:

la "schizofonia" della *world music*

Si può continuare a studiare "la cultura" solo se si riesce ad illuminare il suo processo di produzione. Il fenomeno della produzione culturale è oggi infatti uno dei campi più battuti dalla antropologia contemporanea.

Come ha giustamente osservato recentemente Berardino Palumbo, in un testo importante per le indicazioni programmatiche di una urgente antropologia critica: «da un certo punto di vista, ogni ricerca etnografica oggi, non può non essere (anche) un'antropologia politica della produzione culturale [...]. Non pensiamo di cogliere delle identità sostanziali o originarie e non ci basta più interpretare delle culture. Siamo invece interessati alle retoriche e alle pratiche dell'inclusione e dell'esclusione, alla produzione della somiglianza e della differenza, ai tentativi di costruire "cose", "identità" originarie e autentiche, o a quelli di attribuire ad altri lo stigma dell'inautenticità. "Identità", "culture", "tradizioni", gli oggetti classici dell'antropologia - la nostra stessa disciplina - ci appaiono ormai presi all'interno di meccanismi di oggettivazione e di rivendicazione, di dichiarazione ideologica e riflessiva che, strutturandosi nei rapporti tra poteri, istituzioni, e attori delle diverse scene politiche, ne connotano lo status e li trasformano sempre più spesso in "commodities", beni giocati all'interno del mercato delle differenze»⁷.

Se l'antropologia non si occupa più della "cul-

tura" ma della sua produzione, allora essa può distanziarsi da quel filone "collezionistico" in cui l'oggetto culturale è retoricamente costruito come una pura testimonianza, una *reliquia*, e può guardare invece alla vita sociale e politica dei prodotti culturali e alle specifiche posizioni dei produttori. Da questo punto di vista l'antropologia può contribuire a una riconfigurazione delle pratiche culturali e, in maniera più specifica, anche di quelle artistiche. L'antropologia delle produzioni culturali rivolge il suo sguardo anche a quelle «pratiche attraverso le quali individui o gruppi producono musica, video, film, arti visuali e teatro dentro quadri ideologici e istituzionali nei quali tali processi si verificano»⁸. Tali forme di produzione culturale definiscono delle «arene in cui gli attori sociali lottano sui significati sociali» e costituiscono delle «evidenze visibili di processi e di relazioni sociali»⁹. Per questo tali prodotti culturali non hanno solo un valore estetico; la produzione culturale è una produzione materiale e discorsiva: materiale perché costruisce oggetti complessi, discorsiva perché da essa scaturiscono pratiche narrative che alimentano dinamiche di riproduzione e/o di trasformazione dello spazio politico e sociale in cui esse agiscono¹⁰. Tra i lavori più interessanti in questa chiave, nel campo della produzione di "oggetti" d'arte musicale, vi sono quelli dell'etnomusicologo statunitense Steven Feld. In un suo saggio egli ha studiato «le lotte sulla proprietà musicale nei discorsi e nelle pratiche di commercia-

lizzazione che circondano il traffico globale contemporaneo della "world music"»¹¹. L'analisi delle pratiche discorsive relative al campo artistico libera spazi nuovi e dilatati di ricerca etnografica, coinvolgendo soggetti vari: innanzitutto l'etnografo stesso e il campo accademico cui appartiene, quindi altre voci diversamente posizionate quali giornalisti, studiosi, fans, musicisti, critici, operatori dell'industria musicale e consumatori. Feld mostra come la mercificazione postmoderna della *world music* si sia sviluppata attraverso un processo di differenziazione che, riprendendo una definizione del compositore canadese Murray Schafer, l'autore denomina "schizofonia": la "scissione", cioè, tra una retorica della diversità dei suoni, su cui si radica la celebrazione della *world music*, e una reale pratica di omogeneizzazione e omologazione musicale sempre più decisa ed estesa. La nozione di schizofonia elaborata da Schafer, riecheggia quella ben nota di Walter Benjamin¹² sulla riproducibilità tecnica dell'opera d'arte e rifletteva sullo scarto sempre più incolmabile fra la esecuzione musicale concreta e la sua riproduzione tecnologica, prendendo atto dell'impatto della tecnologia, cioè della produzione discografica fino all'*hi-fi* e all'alta tecnologia digitale attuale, sulla pratica musicale concreta e sull'ambiente sonoro: ad esempio, effetti di rispazializzazione e ricollocazione acustica sono i primi elementi di una separazione del suono dalla sua contestualità "originaria". Questa definizione "tecnica" assume, come

mostra Feld, un significato ancora più complesso se la si sposta nei contesti della critica culturale della mercificazione e dell'industria musicale. La schizofonia viene ad essere considerata processualmente, non come un «cambiamento monolitico nella storia della tecnologia», ma come «una serie di pratiche varie collocate in situazioni, flussi, fasi e modelli di circolazione che caratterizzano oggetti culturali particolari che assumono per brevi o lunghi momenti lo statuto di merci e che si trasformano con la situazione materiale ed esperienziale dei produttori, dei protagonisti dello scambio e del consumo collocati in specifiche posizioni nazionali e globali di fronte al capitalismo e allo sviluppo, alla dominazione culturale, alla modernità e alla postmodernità»¹³.

La schizofonia tende così a riflettere un contrasto fra la musica come espressione e la musica come merce, e pertanto è una nozione utile per esplorare le dinamiche del traffico musicale mondiale in riferimento ai processi di acquisizione di potere e di mercato delle industrie discografiche. Le grandi multinazionali discografiche, fra i più forti e strutturati poteri globali, da tempo hanno avviato una industrializzazione della musica mondiale «in cui le relazioni di potere globale sono visualizzate come forze che modellano la produzione dello stile musicale e le icone della identità culturale»¹⁴. Questo modellamento avviene attraverso dei mediatori, tra i quali figurano gli studiosi accademici, ed è preso in rapporti di forze che spingono anche gli

osservatori più critici dell'influenza dell'industria culturale transnazionale a confondere «il flusso dei contenuti musicali col flusso delle relazioni di potere»¹⁵. In tal senso la nozione di schizofonia si avvicina a quella della differenziazione progressiva definita da Gregory Bateson come «schismogenesi»¹⁶.

Le dinamiche di identificazione fra espansione del mercato della *world music* e processi di globalizzazione pongono oggi delle questioni centrali nel dibattito antropologico: ad esempio quella dell'analisi del sistema di trasformazione degli stili musicali locali che, ripresi dal mercato musicale e distribuiti su larga scala in nuovi siti mondiali attraverso le pratiche del consumo e dell'ascolto, riproducono in contesti diversi nuovi stili che, a loro volta, rientrano così, rimodificati, nel circuito globale¹⁷; oppure la questione della particolare versatilità delle pratiche musicali ad assoggettarsi al discorso identitario e a fornire strumenti di co-produzione e incorporazione della «località». Infatti, essendo la musica una pratica non distinta dai suoi usi e fondata sulla centralità delle tecniche del corpo (suonare, cantare, ascoltare, danzare), essa è uno strumento immediato di produzione e di incorporazione dell'appartenenza, dell'identità e della nazione¹⁸. Tali considerazioni hanno spinto alcuni antropologi della musica a individuare un certo etnocentrismo occidentale nel riconoscimento giuridico dei diritti di proprietà intellettuale, sottolineando, ad esempio, la sostanziale analogia tra l'"ispirazione" di un artista occidentale e lo "spi-

rito" della possessione dei musicisti rituali¹⁹. Si tratta di fenomeni complessi che caratterizzano molti scenari di produzione culturale, e che si riproducono ogni volta che un conflitto si accende quando le dinamiche di mercato della *world music* penetrano nei contesti locali alla ricerca di nuovi suoni da rilanciare sul mercato mondiale.

È quello che si verifica ad esempio nel caso storico della globalizzazione del tango²⁰, o in quelli contemporanei del *rai* algerino²¹ e della *pizzica* salentina²², ed è ciò che ci pare accada nella vicenda, che qui prendiamo in esame, della scissione nel gruppo campano 'E Zezi e dei discorsi che essa ha attivato negli ultimi anni, dando vita a un vivace dibattito politico-culturale che ha coinvolto soggetti diversi: artisti, fan, giornalisti, imprenditori, etnomusicologi e antropologi, ivi compresi, da ultimi, noi stessi.

'E Zezi: schismogenesi

di un gruppo musicale operaio

'E Zezi Gruppo Operaio di Pomigliano d'Arco: questo è il nome della formazione campana dedita, dal 1974, ad esperimenti musicali in costante connubio con esperienze di lotta politica nel movimento operaio meridionale. Il gruppo nacque rivendicando un progetto complesso, articolato in due campi di azione: da un lato quello della lotta, nel quadro dei movimenti di rivendicazione dei diritti operai, contro le dinamiche di sfruttamento e di violenza dei processi d'industrializzazione nell'area vesuviana della provincia di Napoli,

dall'altro quello dell'uso politico dei repertori della "tradizione" culturale contadina e operaia nel quadro di una consapevolezza della esperienza alienante del lavoro, della sofferenza e della morte in fabbrica, con un atteggiamento di disprezzo verso le forme "folkloristiche" commercializzate della produzione espressiva, come era esplicito nel progetto critico di *Tammurriata dell'Alfasud*²³.

Fin dalla nascita, l'opera degli Zezi è rivolta contro la mercificazione culturale, ed è resistente alla vendita di stereotipi; essa si inquadra in un progetto politico di produzione artistica, in cui gli artisti non sono coloro che si "astraggono" dal contesto reale in virtù del proprio talento, ma si considerano come un gruppo di produzione creativa che punta a modificare il proprio ambiente culturale e la propria condizione attraverso la critica dello stato di alienazione violenta del lavoro in fabbrica, anzi in una fabbrica ben identificata nell'Alfasud di Pomigliano d'Arco. Attraverso la musica e il teatro, 'E Zezi rigenerano le forme espressive del repertorio "popolare", parodiando sia la mercificazione folklorica sia le retoriche della ricerca antropologica degli anni Settanta. In tal modo essi veicolano messaggi chiari di critica politica, avvolti in manti non uniformi e non uniformati, slabbrati in collisioni sonore, attraverso l'ausilio di strumentazioni elettroniche, collaborazioni, registrazioni e improvvisazioni.

In questa forma il loro messaggio, che riflette la complessità della contraddizione reale di un'azione creativa che eredita e trasforma, si

è riversato sulla scena musicale italiana e internazionale, sorretto da tre dischi e innumerevoli presenze a manifestazioni, scioperi o concerti. Attraverso l'uso dei codici espressivi dichiarano un'idea di "appartenenza", ma confondono l'ascoltatore e investono i corpi degli ascoltatori-danzatori con ritmi ossessivi che trasformano il "tradizionale" e incrinano la rigidità essenziale dell'idea di "località", a cui i repertori musicali da essi ripresi fanno riferimento. Questa "azione musicale" caratterizza la loro presenza nei circuiti internazionali; la loro musica trova canali di comprensione anche oltre oceano: con il costante intento di riversare ogni possibile introito in progetti cari al gruppo, provano a "manifestarsi" a grandi industrie musicali, partecipano a festival europei e tengono concerti in diversi paesi. Alla fine degli anni Novanta il *Gruppo Operaio* è in studio di registrazione, sta nascendo il quarto disco *Tressette*, un insieme di brani inediti e riproposizioni di vecchie *hits* attraverso cui *E Zezi* permettono alla *Real World*, la più grande etichetta di *world music*²⁴, di "marchiarli" e distribuirli in tutto il mondo, presentandoli come il suono di una Napoli realmente vivente e galleggiante nelle sue contraddizioni di metropoli partenopea ricca e sporca, bella, sognata ma spesso bruciata dalle tensioni. Ma l'ambizioso progetto frana inesorabilmente: le trattative sembra che non si adeguino alle esigenze primarie degli *Zezi*, e infine la negoziazione esplose dopo due anni di lavoro per insanabili contrasti tra la produzione e il gruppo campano. Tutto in fumo

e niente di fatto, pare. Senonché alcuni giovani componenti, entrati a far parte degli *Zezi* verso la metà degli anni Novanta, decidono di portare a termine il disco con l'ausilio di nuovi altri soggetti: Marcello Colasurdo, ex voce degli *Zezi*, ora cantante solista e attore, e Giovanni Vacca, autore di una biografia del gruppo, in cui traccia la storia e auspica le future linee evolutive. Nasce così dalla scissione una nuova formazione musicale, *Spaccanapoli*, che prende il nome da una nota strada²⁵ del centro storico di Napoli, il cui significato indica anche la divisione dal gruppo originario.

Gli *Spaccanapoli* nascono dalla rottura di un equilibrio trentennale, venuto meno al momento dell'entrata in scena di una forza molto importante, e cioè la *Real World*; la neoformazione presenta, nel disco *Last Souls-Anneme Perze*, brani precedentemente suonati e composti dagli *Zezi*; questi brani sono stati oggetto di revisioni strumentali e modificazioni testuali. Nel quadro del nuovo gruppo si chiarisce inoltre il riposizionamento dello studioso Giovanni Vacca: nel Novantanove egli pubblica una storia del *Gruppo Operaio*²⁶, nel Duemila aderisce al gruppo *Spaccanapoli*, filiazione degli *Zezi*, e scrive i testi delle canzoni sostituendoli agli originali, in particolare cancellando i riferimenti di carattere politico e privilegiando l'evocazione di mitiche "tradizioni" e "antiche leggende". Nello stesso periodo scrive un articolo²⁷ che legittima la spaccatura come inevitabile e in cui si riflette sull'esigenza di «una mediazione neces-

saria affinché non accada, come sta accadendo, che un'adesione esclusivamente "emozionale" alla tradizione impedisca di coglierne il carattere di "alterità"²⁸. È attraverso tale «mediazione» che, secondo Vacca, si può fronteggiare il rischio per le «culture popolari» di perdere la loro componente più contraddittoria, attraverso una «depurazione» degli aspetti più inconciliabili con «l'ideologia del mercato mondiale» e una «ri-costruzione» della loro immagine nei termini di una «presentabilità del prodotto che [...] ne valorizzi l'appeal consumistico»²⁹. In tal senso gli *Spaccanapoli* porterebbero in salvo i contenuti "tradizionali" accettando una mediazione alta con le esigenze del mercato in rapporto alla «vita dei nostri giorni»³⁰. Tale esigenza di mediazione, egli dichiara, lo ha spinto ad accettare la proposta degli *Spaccanapoli* di riscrivere i testi per il loro album prodotto dalla *Real World*. La critica che Vacca rivolge al gruppo dei rimanenti *Zezi*, tende a individuarli come una fazione che aderisce in maniera «esclusivamente emozionale» alla tradizione e che ne vagheggerebbe nostalgicamente una scomparsa autentica. Laddove il gruppo degli *Spaccanapoli*, cui lo studioso aderisce, mostrerebbe di essere in grado di farsi portatore «di una "memoria", di una partecipazione consapevole e critica a una cultura che nella sua forma autentica è inevitabilmente in via di sparizione»³¹.

Eppure ciò che appare evidente nei testi scritti da Vacca per gli *Spaccanapoli*, è proprio una riduzione delle "contaminazioni" politiche a

vantaggio dell'oggettivazione del "popolare": la radicalità della critica, le dichiarazioni e il posizionamento politico sullo scenario pubblico attuale, le contraddizioni dell'esperienza del lavoro in fabbrica, l'intelligente ironia parodistica e demistificante nei confronti degli stereotipi folcloristici e antropologici, scemano a vantaggio di nuovi preparati esotici che recuperano, come vedremo più avanti, la retorica interpretativa e metafisica del "festivo", attraverso una "mediazione necessaria" volta a indirizzare i prodotti musicali verso nicchie più o meno ampie di mercato.

Come è evidente la contesa è giocata all'interno di una retorica del "tradizionale". Occorre allora ascoltare alcuni dei protagonisti direttamente coinvolti per meglio comprendere i termini di tale conflitto.

La "tradizione" contesa³²

In questo paragrafo mettiamo a confronto le voci di tre diversi protagonisti. Marcello Colasurdo, Angelo De Falco e Antonio Fraioli. Questi ultimi due attualmente sono i *leaders* "portavoce" rispettivamente degli *E Zezi* e degli *Spaccanapoli*. Marcello Colasurdo è un artista napoletano che, già membro degli *Zezi*, ha poi avviato un carriera artistica con un proprio gruppo prima di accettare di entrare negli *Spaccanapoli*. Tutti hanno presentato i fatti nella loro versione, ovviamente con significative incongruenze di cronaca e di atteggiamento che rispecchiano le rispettive posizioni all'interno delle vicende che hanno determinato la scissione.

Marcello Colasurdo, voce storica degli *Zesi*, è uscito dal gruppo ben prima della scissione, all'incirca nel Novantacinque, per sopravvenuti impegni solistici non più conciliabili con l'attività e soprattutto con lo spirito del *Gruppo Operatio*. Prima ancora dell'intervista, a cinque minuti dal nostro incontro, Colasurdo incomincia a teorizzare intorno al concetto di «autenticità del cerchio», interpretando il significato rituale del «cerchio» costituito dai suonatori di *zammorra* (aveva appena terminato una specie di conferenza in cui stava giusto parlando di questo) e aggiunge che l'indomani sarebbe stato ospite alla presentazione di un libro, una guida turistica a carattere antropologico-folklorico.

Per l'intervista abbiamo approfittato della casa della sua compagna e di un caffè tra chiacchiere di varia natura, ma più o meno legate alla «tradizione popolare», a feste e a ricorrenze. Con un lungo discorso introduttivo, Colasurdo avvia la conversazione proponendo idee, ipotesi e teorie sulla «cultura popolare», in una fabulazione d'innegabile fascino: da un corpo di centodieci chili la sua voce risuona piena e possente, musicale nei toni, perfettamente in armonia con i gesti teatrali che accompagnano la parola. Egli è il centro dello spazio che occupiamo e tutti gli oggetti della casa sembrano amplificare la sua fisicità e le vibrazioni della sua voce: le pareti spoglie della stanza fanno da semplice sfondo per le foto più significative della sua carriera, un primo piano della *zesa*, il lamento rituale per la morte di Carnevale, poi un manifesto del

film di Fellini al quale egli ha preso parte, ed ecco un fotogramma del «sommo sforzo rituale»: la *zammorra* di venti ore, scialle sulle spalle e faccia squagliata dalla fatica.

In generale nel corso dell'intervista è apparso poco interessato alle motivazioni dell'interlocutore e più propenso a rappresentare la propria competenza e le proprie qualità artistiche di musicista e cantante. Il suo discorso evoca l'esperienza di contesti rituali e festivi e insieme propone interpretazioni e analisi a carattere antropologico basate sull'oggettivazione in termini di «tradizione» e «sacralità» dei riferimenti culturali che egli evoca.

La sua premessa parte dalla storia del «canto a *fronne*», che spiega ipotizzando etimologie, mostrando la sua abilità come cantante, ed elaborando un discorso «autoetnografico», di cui riproponiamo qui soltanto un breve stralcio:

«Canto a *fronne*: noi li chiamiamo *canti a fronna e limone*, perché è come una onomatopeica della parola: se tu mangi il limone come lo senti? Lo senti acre, non è piacevole mangiarlo, è triste.... 'è *fronne* 'è limone, la foglia del limone, si faceva ai morti, erano canti funerei, canti che si eseguivano durante le veglie ai morti, ai funerali, ma soprattutto durante la veglia che durava giorni e giorni e che si faceva in casa, e con questo tipo di canto si raccontava la vita del morto, del defunto. [...] Magari ti posso fare un esempio anche adesso [canta] [...]. Noi la cantiamo così, da campani da napoletani o da contadini, da figli di questo mondo che è il Saturnale, (figli) *r'a terra dicimmarcusi* [della terra diciamo così], perché ce l'hanno portato così, magari questo tipo di canto è già contaminato, perché è un canto, una voce che ha fatto Dio su quante migliaia e migliaia di chilometri per arrivare, questa è tradizione orale, pensa che questo è un tipo di canto

che viene dall'India e si è fatto tutto il Medio Oriente, è arrivato viaggiando coi popoli, con le carovane, coi pastori, con gli zingari e questi lo trasmettevano attraverso l'oralità [...] e noi lo chiamiamo *frumme 'è limone* perché sono acri [...] e i danzatori si mettono in diagonale e fanno un cerchio, cioè creano il cerchio e a cerchio formato, arena umana, parte la *tammurriata*, parte la festa, parte il tamburo [...] e la gente sta intorno, l'arena il cerchio magico dentro cui si vince la vita e la morte [...] e si racconta attraverso la *tammurriata* la vita di questa umanità [...] e si ripete sempre questa ritualità del cerchio, della festa, della *tammurriata*, tutto comunque è collegato al tamburo».

Perché Colasurdo antepone alla conversazione sugli Zesi una lunga premessa? Si tratta di una narrazione tessuta con rimandi continui alla «tradizione contadina», alla fierezza del «popolo del Saturnale», alla «sacralità della Madre Terra», insomma a quadri simbolici mitico-rituali e a una enciclopedia di riferimenti antropologici e storico-religiosi. Sembra quasi che egli voglia illustrare il capitale simbolico che incarna, salvaguardandolo da ogni critica possibile: egli si rappresenta come intriso di "terra", "madonne" e *tammurriate*, come un portatore consapevole di tale "patrimonio sacro" rispetto al quale opera come un artista-mediatore terreno, affinché i saperi e le pratiche legate a tali credi non scompaiano, anzi rivivano e soprattutto cessino di essere denigrati in primo luogo dalla Chiesa (come osserva riferendosi alla liturgia popolare che ancora oggi accompagna, ad esempio, le devozioni alla Madonna di Monte Vergine).

Questa narrazione si sviluppa intorno a una

sotta di centralità simbolica del tamburo:

«*Tammorra* si dice quando vuole suonarla l'uomo, perché è sempre riferito ad un doppio senso, quando l'uomo vuole *patzià c'a femmina* [giocare con la donna], la trasforma in strumento femminile: la femmina usa dire il *tammorra*, lo chiama al maschile. [...] La *tammorra*, è un po' una leggenda ma è anche verità, accompagnava anche i funerali, si prendeva e si accompagnava, è lo strumento che ha vita e morte, l'umanità ci ha sempre cantato su questo strumento, gioie e dolori. Il tamburo è una pelle, corpo e vita dell'animale, della persona [...]. Ecco il collegamento della vita e della morte di questo strumento sacro, una sacralità incredibile, ecco perché poi si può parlare di Dioniso e altro, però ha una sua sacralità, dall'antichità, dal pastore e dal gregge al percorso umano evolutivo che il tamburo ha accompagnato anche nei funerali. E questo è, però non aveva i sonagli, era muto... poi dimmi te, non so, io sto andando a braccio...».

Così Colasurdo lascia la parola al suo interlocutore che può solleccitarlo sul senso della sua attuale azione artistica sotto la produzione della *Real World* di Peter Gabriel. La sua presenza in una produzione discografica quale la *Real World* viene da lui giustificata come un'occasione affinché i media documentino la «religiosità popolare [...] e il miniatore della Cina [...] sappia che la cultura napoletana non è solo quella del Pulcinella che si mangia il maccherone e si suona il mandolino». Si descrive come immerso in questa realtà e il suo desiderio è divulgare "la cultura", un'operazione che a suo avviso la *Real World* gli consente di fare.

Questo è il punto centrale della sua argomentazione: la legittimità di un'operazione commerciale, la consapevolezza di perdere qual-

cosa, bilanciata dalla certezza che la "purezza" non è auspicabile in nessun altro contesto se non in quello dell'«autenticità rituale», della «festa», del «cerchio». Ha lasciato gli *Zesi* per fare il solista, ma anche perché stava venendo meno la condivisione di precise posizioni politiche e ideologiche: iniziava ad avvertire la necessità di lasciarsi alle spalle propositi e idee "localistici", di andare oltre per approdare alla professionalità riconosciuta e accettata. Colasurdo già negli anni Ottanta fu scritturato da Fellini per una parte nel film *L'intervista*, e la sua passione per il teatro, la sua fisicità e anche il suo talento, lo hanno in seguito portato a recitare con registi teatrali, e così il suo interesse è corso verso uno stile di vita che sembra lontano da forme di critica politica già sperimentate in passato e vicino alla costruzione di una identità eccentrica d'artista. È cambiato, è aperto alle contaminazioni e alle collaborazioni, non vede altra strada per fare il suo lavoro in giro per il mondo, è un artista pienamente inserito nel *mainstream*, "ospite" gradito di moltissime realtà musicali contemporanee (vedi *24 Grana*, *Almamegretta*, *99 Pove*, *Ncep*), allo stesso tempo amato dal pubblico e apprezzato dalla critica.

Non ritiene di essere affatto nel torto rispetto agli *Zesi* e al loro leader Angelo De Falco, e tanto meno nei confronti della sua storia. Si sente libero perché non legato agli *Zesi* da molto prima dell'estate Duemila, e considera la sua scelta leale, quasi un mandato, una missione riparatrice degli sbagli dei vecchi

compagni, a suo dire avari e crudeli in quella situazione: approfittano del nome storico che portano, ricattano con cifre alte la produzione, rinnegano improvvisamente trent'anni di vita e di ragioni, per poi andarsene, fare marcia indietro e ritornare finalmente negli anfratti dei cortei e delle gesta politiche; insultano a spada tratta i fuoriusciti accusandoli di essersi "venduti ai padroni", attaccando i deboli "schiavi" che per uno scherzo del destino andranno invece per tutto il mondo a vantare la paternità zeziana, come un marchio di origine controllata, "traditori" che per un inesorabile errore di calcolo diventano specchio infinito delle fatalità del caso.

«Ma io non sono nella sottomenza, perché loro comunque avevano già rifiutato, questo qua di Capri non li voleva più sentire, ha detto: io piuttosto butto tutto a mare! [...] e allora la salvezza di questa cosa puoi essere tu, mi dissero; io sono onorato perché io guardo lontano: [...] quando ho sentito *Real World* è stato come sentire la buona anima del maestro [Fellini, *N.d.A.*]: "Marcello vieni a fare il film!" Cioè non devo chiedere il permesso a nessuno io da libero professionista... allora questi se la tengono un po' con me... ma tu lasciali parlare, capisco anche lo sfogo [...]. Allora, far parte di questa cosa... questa grande etichetta ti permette di andare in Giappone, in Malesia, Tokio, Yokohama, America, siamo stati distribuiti in tutto il mondo [...]: ecco che passa la cultura della tradizione da Dioniso ai tempi nostri, e questa è la grande napoletanità, la grande Napoli e la cultura napoletana che deve essere vista a trecento-sessanta gradi, come il cerchio, vedi? Una cosa che parte dall'antichità, dai primordi, per arrivare alle tematiche sociali, ed è giusto che questo lo sappia il mondo intero, questa è la mia e la nostra grande soddisfazione, che è iniziata coi *Zesi* e che sta continuando con gli *Spaccanapoli*, con Peter Gabriel che ho avuto il piacere di conoscere di persona: l'importante è manifestare, è raccontare la tua

storia, la tua vita attraverso la tradizione e la cultura, dire ed esprimerti con l'etnia che ti appartiene, quella campana e napoletana».

Le dichiarazioni appena riportate sono precedute dalla sua versione dei fatti riguardo allo scontro. Colasardo attribuisce ad Angelo De Falco la decisione della rottura:

«Se un collettivo decide, decide il collettivo, non decide una persona! Allora se quelli [i tre usciti dal gruppo, N.d.A.] avevano deciso di continuare, doveva accettare di continuare, invece no... perché poi quello di Capri ha detto la verità: [...] per il nome storico che portano... volevano sessanta-settanta milioni, è giusto che uno debba pagare, le spese indubbiamente ci sono state, ma non era quella la cifra stabilita che rientrava nel budget che la produzione aveva stabilito con la stessa *Real World* [...]. Questa cosa dei soldi [...] fa parte della storia, fa parte del percorso mio e di tutti i gruppi che purtroppo... quando si vengono a creare questi conflitti, che possono dispiacere, però il fatto è che loro, i Zeti, anzi una persona [...] ha parlato per nome e per conto di una realtà storica e culturale, io non sono proprio d'accordo [...]. Io quello che ho fatto in studio, quello che hanno fatto loro in due anni, l'ho fatto in quindici giorni, ma... che mi chiamo giocondo! No! L'ho fatto perché io ho registrato su nuove basi e ti è portato avanti un disco, senno neanche usciva... però grazie a questa mia scelta io ho automaticamente rotto il potere contrattuale che i Zeti potevano avere con questi qua».

Riflettendo ora sulle sue parole, emerge netto il contrasto fra la sua narrazione "meravigliosa" sull'universo culturale "tradizionale" e "sacro" e l'umanissimo disaccordo di natura economica che ha innescato la scissione. La sua lunga premessa, una narrazione riferita a conoscenze dirette e a schegge concettuali di

un mondo più ufficiale e accademico, fatto di libri, intellettuali e ricerche scientifiche popolarizzate, tramite l'uso di termini chiave come "tradizione", "cultura", "identità", "etnia", "antropologia", "sacro", "festa", prevale sull'enunciazione delle vicende della separazione. Il monologo, accompagnato da una ricca gestualità, si rompe solo per dar luogo a stralci di esibizione, dai canti ai vari esempi di *tammurriata*, stupende *performances* affinate da tanta pratica anche se strette nei tempi di una dimostrazione: i canti a *fronna*, la *tammorra*, i racconti dei lunghi viaggi delle madonne, orientali, anzi indiane nelle fisionomie e nei cromatismi, così come orientale è il "sacro tamburo" nato da scarne economiche pastorali e da preistorici sacrifici propiziatori. Poi ancora ritualità, il calendario e gli atti totali del «popolo della madre terra», i grandi fuochi, la ciclica distruzione del vecchio, le ceneri fertili iniziatrici del nuovo: un universo fantastico, a tratti esoterico, di realtà visuta e di un esotismo metafisico, costellato da termini e concetti di un' antropologia popolarizzata, in sintonia con le retoriche scientifiche dei saggi di studiosi accademici e locali sulle feste campane.

In quel discorso così ampio, scarne sono state le notizie sulla dinamica della scissione. È stato necessario ascoltare Angelo De Falco, il "capo" della fazione opposta.

L'intervista con De Falco è stata preceduta da una lunga conversazione, che ha avuto luogo subito dopo una conferenza di antropologia all'Università Suor Orsola Benincasa di Na-

poli. Ospitato nel corso di antropologia di Marino Niola, Giovanni Pizzi aveva tenuto un seminario sulle politiche della cultura che sottendono il fenomeno contemporaneo salentino del cosiddetto "neotarantismo", e De Falco era venuto ad ascoltare, traendo dal dibattito elementi per nuove riflessioni personali sul caso degli *Zeti*²⁴. Successivamente ha chiesto chiarimenti sulle nostre intenzioni di ricerca e sulle motivazioni che ci hanno spinto a riflettere sul *Gruppo Operatio*, chiarimenti che hanno portato indirettamente ad affrontare aspetti che non sono poi rientrati nell'intervista pomeridiana. Notiamo subito che De Falco avvia una preventiva indagine chiarificatrice sulla persona che lo intervista. Solo dopo aver appreso le nostre intenzioni ci narra la sua versione della storia del gruppo, anche contrapponendola al volume di Vacca: gli *Zeti* sono un'idea e un progetto di "libertà/liberazione" ancora in corso di svolgimento; tutto ciò che hanno fatto in trent'anni, compresa l'iniziale adesione al progetto *Real World*, ha avuto come fine il perseguimento di obiettivi politicamente guidati e tenacemente diretti all'"emancipazione": attraverso un codice scelto e scarno, la sfida era, ed è, quella di incrinare l'insegnità apparente di

«una nazione (l'Italia, N.d.A.) dove una malavita e una criminalità hanno piegato il popolo in maniera spaventosa, e poi le istituzioni hanno tolto, agli stessi ceti popolari e proletari, tutte le strutture aggregative, particolarmente al Sud».

De Falco si rappresenta ancora legato a una idea di lotta: vive ed esterna una posizione critica, parla di storia e vita, è analitico, non è "teatrale", cerca le espressioni più adatte per dare conto di una storia e di una condizione attuale che giudica complesse. L'inevitabile piega che ha preso la sua vita, e quella di chi ha condiviso la sua realtà, ricorda personaggi fenogliani:

«diciamo che a determinare una morbosa necessità di trovare delle forme di espressione, è stato proprio il vivere in un posto in cui si veniva ad impiantare una grande fabbrica, con tutti i presupposti [...] di fare un intervento. Noi ci siamo accorti che tutto ci sfuggiva dagli occhi [...] tutto si toglieva per far posto ad una fantomatica altra idea di industrializzazione. [...]. Noi ci siamo mossi subito per contrastare questo ulteriore violentissimo attacco alla gente, che gli sottraeva tutto, comprese le capacità espressive dei codici di comunicazione interpersonali e sociali della zona, di per sé già immiseriti da anni e anni di delinquenza, di camorra...».

De Falco parla della vicenda degli *Zeti* con un realismo sobrio, una forte volontà di testimoniare sembra spingerlo a tralasciare impressioni e belle parole sulla storia del gruppo, piuttosto i toni cupi disegnano profili cristallizzati di una realtà il cui aspro ricordo è vivo, di un progetto che fin dall'inizio non ha voluto recintarsi nella provincia vesuviana o campana, ma anzi ha inteso proiettare la località oltre i suoi confini, in un percorso che ha portato gli *Zeti* a sporgersi verso

«i grandi movimenti di emancipazione, popolari, operai, studenteschi. [...] Diciamo che il nostro approccio alla

tradizione e ai moduli comunicativi era necessario e opportuno, come lo era anche tentare subito di intervenire per mettere in mezzo le grosse altre questioni che venivano poste, allora abbiamo campicchiato e vissuto parallelamente a tutti i movimenti di emancipazione [...] dal sessanta fino al Novanta, subendo la stessa fortuna e sfortuna del movimento complessivo: quando è andato forte siamo andati noi forte, quando ha preso mazzate le abbiamo prese noi... fino ad arrivare al Novantacinque».

Dopo queste precisazioni, la discussione ha toccato soprattutto le fasi dello scontro dell'estate Duemila, ma è degno di attenzione il modo in cui le vicende sono state trattate, adagiate cioè fin dall'inizio sui presupposti politico-morali del progetto 'E Zezi e sorrette dalla volontà di chiarire la sua posizione, mostrando una forte concentrazione e attenzione su ogni singola parola ascoltata o pronunciata.

Con lui un dubbio poteva forse essere risolto riguardo al motivo per il quale è iniziato il rapporto con la *Real World*: qual era il loro intento quando hanno accettato di collaborare con la grande casa di produzione?

«In un certo senso c'erano dei disegni sul piano dell'industria culturale internazionale e noi siamo capitati a Bruxelles dove c'è il mercatino della *world music* [...]. Quindi nel Novantacinque noi si era ancora vivi e siamo capitati insieme a Daniele Sepe proprio a Bruxelles, osservati anche da emissari della *Real World* [...] Avevamo delegato un nostro rappresentante napoletano di trattare le cose se eventualmente nascevano degli interessamenti: morta lì, non successe niente. Abbiamo un fax ancora datato Novantacinque-Novantasette in cui [c'è la dimostrazione che] il nostro agente napoletano aveva mandato dei materiali, loro li avevano ascoltati ed erano interessati [...] ma non se ne fece nulla».

Questo appena riportato è un passo molto importante della versione di De Falco, infatti si parla di una prova che nelle controversie giornalistiche verrà usata per criticare drasticamente il ruolo della produzione *Digital Studios* di Capri, alla quale secondo gli Zezi non va neanche il merito di aver assicurato i contatti con la *Real World*, la quale era già stata direttamente contattata da loro anni prima. In questa contorta vicenda i *Digital Studios*, nella figura dell'imprenditore Carloquinto Talamona, sono il collettore delle tensioni, in quanto luogo di realizzazione del disco - prima degli Zezi e poi degli *Sparcanapoli* - che a detta di Daniele Contardo, in un articolo su *Il macchio selvaggio*, non merita neanche di essere recensito, essendo una specie di «pacco» [truffa *N.d.A.*]: «quello che si rileva infatti, ad un ascolto comparato del disco con gli ultimi provini per *Tressette* (titolo di lavorazione del disco 'E Zezi), è una copia conforme all'ultimo missaggio del progetto abortito»³⁵.

'E Zezi hanno iniziato a lavorare al disco, nella consapevolezza che quello non fosse il posto migliore per ciò che sono e rappresentano, e i primi screzi si sono verificati prima ancora che entrasse in gioco la *Real World*, che avrà di lì a poco i provini di quelle registrazioni e risponderà accettando il patrocinio del lavoro, ma senza chiarire tempi e modi. Fino a quando saltano totalmente gli schemi:

«Il capitalismo sarà una merda, siamo d'accordo, ma non

è detto che non si possa arrivare ad una comprensione della cosa che si va a fare insieme [...]. Noi siamo un gruppo militante e non perderemo mai questa caratteristica, se si riesce a fare un disco con questi dove c'è la nostra identità, se si ricerca qualcosa quanto ci può essere utile solo come fatto di auto finanziamento per i nostri progetti, per il nostro riproduttori, l'importante è che noi abbiamo ben chiaro che la nostra produzione e riproduzione è in funzione di un movimento complessivo di emancipazione culturale, sociale, musicale ecc.[...]. Cominciano a scoppiare dei parassiti, qualcuno dei nostri cominciò a dare segni di cedimento, nel senso che l'idea di poter stampare con Peter Gabriel – al di là di qualsiasi altra ipotesi più militante, più coi piedi per terra – cominciò a dare un po' alla zeta [...]: allora il produttore di Capri si andava a lavorare e a convincere [...] i più deboli.[...] A quel punto sono impazzite un po' le situazioni [...]. Il produttore [Talamona, N.A.A.] si scoccò, perché diceva di avere delle scadenze dalla *Real World*, e che fece Chiama [...] un ex [...], non so se tu conosci almeno di nome, Marcello Colasurdo, perché ormai si era un po' intorpidito [...] a lavorare da solo, poi chiamano Vacca... allora... lo stesso Vacca che poi si permette di parlare della spaccatura».

Nelle due versioni raccolte, quella di Colasurdo e quella di De Falco, le differenze si sono manifestate in espressioni che all'interno della pubblica tensione sono presentate in forme fraintendibili, incastonate tra rigidi interessi economici e di mercato, legittimità storiche, proprietà artistiche e credi politici. Complessi meccanismi che non lasciano tanto spazio ad una comprensione "oggettiva" dei fatti, ma che al contrario spingono allo schieramento, generano condivisioni morali o solidarietà ideologiche, oppure rimandi ad affinità comportamentali e a tentativi estemporanei di comprensione. È la storia ininterrotta, ripro-

posizione di codici binari, l'ammaestramento socioculturale alla semplicità del torto e della ragione, perdente e vincitore, come è nelle parole di Angelo de Falco, quando riferendosi all'articolo di Vacca, contesta il termine di "spaccatura":

«Attenzione! Non è spaccatura! Quelli sono stati tirati dentro per farli andare un po' in giro a cantare una Napoli rapinata ai Zezi? Chiaro? L'episodio questo è stato, poi noi abbiamo protestato sui giornali, loro hanno querelato...».

Antonio Fraioli, musicista e coordinatore musicale degli Zezi dal 1994 al 1999, è tra i fondatori degli *Spaccanapoli* e loro portavoce. In un certo senso egli è il ponte tra le due esperienze, ovvero il continuatore attivo del progetto *Tresette* e della sua mutazione in *Lost souls (Aneme perze)*, promotore della nuova esperienza musicale campana distribuita in tutto il mondo dalla *Real World* di Peter Gabriel. Il colloquio con Fraioli si è incentrato innanzitutto su varie questioni: le tensioni interne al *Gruppo Operaio* e le modalità di adesione ad esso da parte di chi ha esperito modelli musicali "colti", o comunque influenzati da un quadro politico e istituzionale differente; i processi di integrazione tra musicisti professionisti e attori sociali impegnati nella lotta politica divulgata attraverso l'espressione musicale; i sentimenti di proprietà intellettuale in riferimento al patrimonio musicale di tradizione orale; le dinamiche di interiorizzazione dei codici musicali tradizionali

e di riproposizione di questi in base ad esperienze storico-musicali differenti; il posizionamento di ogni singolo soggetto in relazione alla scissione; le strategie narrative utilizzate per esprimere la concettualizzazione dell'evento in relazione alle politiche di distribuzione del mercato discografico internazionale. Abbiamo iniziato discutendo delle sue prime esperienze con gli Zezi, attraversando poi gli otto anni e mezzo della sua presenza nel gruppo: un periodo intenso ma difficile, in cui sono visibili, sin dalla metà degli anni Novanta, tensioni e disequilibri che nella scissione del Duemila hanno assunto caratteri drammatici, dando forma ad un'opposizione - politico-economica nella sua componente pubblica - alimentata intimamente, alle sue basi, dal conflitto tra esperienze soggettive non compatibili, vissute collettivamente come una sorta di oggettiva incapacità di condivisione della posizione da assumere a fronte degli scenari politico-musicali che vanno formandosi nella realtà attuale. Fraioli, violinista prima negli Zezi poi negli Spaccanapoli, rappresenta una progressione di elaborazione artistica e musicale di cui il Gruppo Operaio si è fatto promotore all'inizio degli anni Novanta, nel momento in cui cioè - dopo un decennio di attività teatrale rivolta ad un "entroterra" isolato, lontano da canali comunicativi non "locali" - prende forma una nuova coscienza di azione creativa, una nuova intenzione politica, mediata dalla composizione musicale e da conoscenze tecniche, che dilatano la percezione delle espressioni di tradizione orale verso

gli spazi dell'arte musicale contemporanea. Per questo Fraioli assume in breve tempo un ruolo attivo nella ricomposizione musicale degli Zezi - leggibile già dal '94, anno in cui nel disco *Anciello ro mio. Pusa 'è sordé* compare come coordinatore musicale, rappresentando in un certo senso la direzione seguita in quegli anni dal Gruppo Operaio: una nuova apertura ad apporti esterni e a collaborazioni musicali. Questo momento è assai importante nella storia degli Zezi, perché se da un lato permette al gruppo di rinnovarsi attraverso un discorso musicale più complesso, dall'altro crea disequilibri tra le soggettività e le singole competenze interne al gruppo, determinando azioni spesso contraddittorie che minano la stabilità della formazione, contrassegnando un periodo molto fruttuoso dal punto di vista creativo e delle produzioni discografiche, ma costantemente attraversato da riorganizzazioni del collettivo e riasseti dei rapporti interni e delle relazioni intersoggettive. «I Zezi hanno sempre avuto scissioni», afferma Fraioli, alludendo ai conflitti, le incomprensioni maturate nel tempo, le reazioni alla direzione di Angelo De Falco, leader fondatore, sostenitore della base politica e proletaria del gruppo ma aperto all'inclusione di nuovi musicisti con una storia e un vissuto politico differenti. Dall'intervista emerge un forte atteggiamento di critica con il quale Antonio Fraioli si rivolge in primo luogo alla stampa nazionale e alle modalità attraverso cui è stato affrontato il dibattito intellettuale in merito alla scissione. Secondo le sue parole

gli interventi di gran parte dell'opinione pubblica sono stati contrassegnati da un interesse rivolto esclusivamente alla difesa dell'operato storico degli Zeti, lontano da una presentazione dei fatti il più completa possibile. Il problema posto da Fraioli è connesso alla questione dei diritti di proprietà intellettuale:

«Nessuno può venire a dirmi che non posso suonare quei pezzi. Fanno parte della mia storia [...] quei pezzi sono il frutto di qualcosa che ho creato anch'io. Mi riferisco alle canzoni del disco *Anciello ro mio*. Circa la scissione, si è detto di tutto, ma quasi nessuno ha cercato di fare una riflessione un poco più approfondita su tutta la vicenda, forse perché ciò avrebbe fatto emergere dinamiche ben diverse da quelle descritte da De Falco su tutti i giornali, col rischio di ritrovarsi controcorrente, contro l'Università di Torino o di Caio, contro Sandro Portelli ad esempio, che pur non essendo a conoscenza di tanti aspetti molto importanti circa la scissione o del perché si fosse verificata (lui stesso ha iniziato il suo articolo pubblicato su *Il Manifesto* con "io non so molto di questa storia"), è stato uno degli "esperti" che hanno scritto della questione. Infatti, in questo suo articolo sulla world music e su tutta questa vicenda, scrive di "musica transgenerica" riferendosi anche al disco *Aneme Prar*, addirittura prima che il disco stesso fosse uscito». La maggior parte dei giornalisti non è mai stata interessata a capire la vera dinamica dei fatti, bensì a portare avanti una tesi pseudoidologica, e basta. Io posso anche capire che qualcuno come Ivan Della Mea volesse difendere gli Zeti per l'importanza della loro storia, di cui io stesso sono fiero di aver fatto parte, ma non è comunque giustificabile scrivere tutto quello che è stato scritto senza neanche cercare una verifica dei fatti». Per darsi un'idea del livello di disinformazione che ha caratterizzato la vicenda, do solo un esempio: in un articolo pubblicato su "Mucchio selvaggio" è stato scritto che io mi ero impadronito dei diritti d'autore di *Sant'Anastasia*, e questo perché il giornalista non si era nemmeno preso la briga di andare a leggere sul libretto incluso al Cd a chi

fossero intestate le canzoni: bisognerebbe almeno verificare, prima di divulgare un'affermazione così falsa e tanto diffamante». E questa è una cosa molto grave, di quelle che da un giornalista non ci si dovrebbe mai aspettare. Dico queste cose perché le ho sperimentate sulla mia pelle: sono stato otto anni e mezzo nel Gruppo Operaio, ci ho dato l'anima per poi neanche ricevere una telefonata da parte di qualcuno che intendesse farmi un'idea più completa su quanto fosse accaduto, o semplicemente che potesse essere interessato anche ad un altro punto di vista, anziché seguire quello della solita campana. E sono stato anche accusato di essermi "appropriato" di pezzi che non solo avevo scritto io, ma sui quali si era giunti dopo varie discussioni, anche ad un preciso accordo con De Falco su come ogni pezzo sarebbe stato depositato alla SIAE. In realtà, viste le crescenti contraddizioni nella gestione del gruppo nonché la precarietà dei rapporti interni, già dal '96 non reggeva più la storica condivisibile impostazione da "collettivo". L'accordo cui accennavo prevedeva che io avrei firmato le musiche dei brani scritti da me e Angelo i testi, oppure, ci saremmo regolati diversamente a secondo dei casi. Come infatti si vede da questo stampato della SIAE e da questi Cd, nel '96 ci sono brani (comparsi sia su dischi degli Zeti che di altri artisti), che all'epoca già firmavo insieme con Angelo De Falco. Per esempio *Mane narante* nel disco di Enrico Capuano, *Giugliante in Zeti rini* e poi *Malacrobio* che doveva essere di *Troette* e tanti altri. Eppure si è parlato di "plagio" se non di "furto". Affermazioni gravi, gettate su tutti i giornali senza che ciò fosse vero. Quasi tutti erano intenti a schierarsi come in una guerra santa e questo perché, come appunto dicevo prima, forse a nessuno interessava sapere come stesse veramente le cose».

In questo estratto Fraioli riflette sugli interventi degli intellettuali, sui tentativi di "essenzializzare" i processi che hanno determinato la scissione, astruendo la frattura dai conflitti reali maturati nel gruppo, per trattarla in maniera generalizzata, rappresentando cioè

condizioni socio-politiche naturalizzate entro quadri teorici e analitici di carattere generale e non riferiti al caso in particolare. La stessa critica è mossa nei confronti di Angelo De Falco, accusato di "promuovere" un'immagine propagandistica della scissione. Fraioli riferisce di conflitti già verificatisi negli anni precedenti sulla distribuzione degli introiti e sull'attribuzione dei diritti di proprietà. Il coordinamento di De Falco viene definito soggettivistico, fondato cioè su una gestione accentratrice ma disposta a riscoprire il valore del "collettivo" nell'uso di strategie narrative adottate nello spazio pubblico e orientate alla celebrazione della militanza storica e del progetto politico-culturale sviluppato dal gruppo in trent'anni.

«Tutti a dire della scissione, degli aspetti ideologici ad essa correlati, ma nessuno sapeva che *Trenette*, il disco che sarebbe dovuto uscire, era il frutto di un enorme lavoro svolto da me quasi totalmente da solo. Perché, ed è bene dirlo, ho seguito dal primo all'ultimo secondo tutte le fasi di lavorazione del disco, a differenza degli altri che si presentavano soltanto quando era il proprio turno di registrazione. E tale incarico mi venne dato da De Falco che mi chiese un impegno pressoché totale che mi ha portato quindi a rinunciare in due anni ad ogni altra opportunità di lavoro. Certo io ne ero entusiasta, perché sentivo il progetto importante ed interessante, e forse proprio per questo non badavo al fatto che a fronte di tutto ciò, percepivo solo un rimborso che mi ha consentito di ripagarmi appena delle

spese sostenute. Ebbene, dopo che lavoravo da più di due anni al disco, ad un certo punto, quando tutto era oramai già pronto, De Falco mostrò di non averne più interesse [...]. Mi è addirittura venuto in mente tutto ciò pensando a certe dinamiche vissute all'interno del gruppo. Situazioni ovviamente diverse, ma che per certi versi sono comunque assimilabili perché anche in questo caso c'è un marchio, quello 'E Zezi, che alla SIAE corrisponde al nome di Angelo De Falco: molti prodotti marchiati 'E Zezi come ad esempio *Vesuvio* o *Pummarola Black*, sono stati fatti da me, Marcello, Massimo e altre persone, lavoratori che hanno beneficiato del solo piacere di far nascere questi pezzi. Qualcuno si è mai chiesto chi faceva il prodotto marcato 'E Zezi? O anche come avvenisse il processo di produzione del prodotto musicale? [...] Inoltre, credo che la proprietà intellettuale di pezzi come *Vesuvio*, non sia di De Falco, piuttosto di chi quel pezzo lo ha scritto. Cioè di noi Zezi di quel periodo. Perché De Falco non ha fatto né i testi, che ha scritto Luca Castellano, né le musiche, che abbiamo fatto noi. [...] E sentire parlare pubblicamente di *Spaccanapoli* per il "furto" di quei pezzi, al di là della rabbia e dello sdegno, ci ha fatto una profonda "tristezza"».

Le dichiarazioni di Fraioli, che fornisce la sua versione della vicenda, costituiscono spunti di analisi e riflessione da sviluppare ulteriormente, in riferimento alle dinamiche di conflitti interindividuali che, sedimentate negli anni, hanno prodotto la scissione e innescato

il dibattito pubblico. Sulle scelte e le contraddizioni emerse nel gruppo vengono operate interpretazioni discordanti: da un lato il disaccordo economico e il non raggiungimento di un compromesso in termini di compenso e retribuzioni, dall'altro la divergenza invece su riferimenti di tipo politico, sulle idee di relazione con il patrimonio musicale di tradizione orale - fondate principalmente sui diversi modi di "usare" la musica popolare - che determinano la costruzione di un rapporto di tipo proprietario con questi "beni"²⁹. Nell'interpretazione di Fraioli, le cause ultime della scissione andrebbero ricercate non in conflitti di tipo politico-economico, bensì in relazioni di potere, in giochi di forza: secondo Fraioli De Falco tendeva a identificarsi con il patrimonio politico-culturale degli *Zezi* in modo da avvertire il rischio - implicito in una produzione musicale internazionale che inevitabilmente settorializza e crea ambiti di competenze specialistiche - di una dispersione del potere decisionale e dei diritti di proprietà.

Da *Tressette* a *Lost Souls*

Lo scontro tra le due formazioni è leggibile anche negli esiti delle rispettive esperienze al cospetto della *Real World*. Ribadiamo che non si tratta di un conflitto fra tradizioni "autentiche" e tradizioni "tradite". Questa opposizione è fuorviante sul piano concettuale e agisce unicamente nelle retoriche di oggettivazione della propria esperienza prodotte dai due gruppi. La crisi, come abbiamo detto, si incentra su due opposte visioni della *world*

music: una basata sul modello "imperialistico" rappresentata da coloro che rifiutano infine la produzione della *Real World* dopo il fallimento di una negoziazione proprio da loro avviata ('*E Zezi*), l'altra basata sul modello "celebrativo", rappresentata da coloro che invece alla fine il disco lo fanno (*Spaccanapoli*). Le dichiarazioni di Colasurdo e Fraioli sono esplicite nel valutare positivamente le opportunità offerte dalla *world music*, mentre la posizione di De Falco appare meno identificata, sul versante opposto, con il modello "imperialista", conservando una interna, anche se a tratti opaca, tensione critica: il loro rifiuto, cioè, non è nei termini di una difesa della "tradizione", ma è la conseguenza di una transazione fallita, di una più complessa negoziazione politico-economica.

Tressette è il titolo con il quale il *Gruppo Operaio* avrebbe nominato il frutto delle proprie registrazioni, confluite poi, a seguito della scissione, nel Cd *Lost Souls* del nuovo gruppo *Spaccanapoli*. *Spaccanapoli* si muove in uno spazio chiaramente solcato dagli *Zezi*. Le persone coinvolte nel progetto sono le stesse che in qualche modo hanno condiviso esperienze con il *Gruppo Operaio*; il nucleo base della nuova formazione - escluso Emilio De Matteo - è infatti composto da Oscar Montalbano e Monica Pinto (rispettivamente bassista e voce solista, già presenti nel Novantasei, anno di uscita del Cd *Zezi vivi*), Antonio Fraioli, violinista già in *Auciello ro mio. Posa e sordé*, del quale fu coordinatore musicale come anche in *Zezi vivi*, e infine Marcello Colasurdo, tra i

indagini del Gruppo Operais, uscito dal gruppo nel Novantasei per seguire una impegnativa carriera solistica musicale e teatrale. Forti affinità di espressione musicale sono da considerarsi inevitabili. Ma il contrasto è alimentato da questioni di proprietà: *E Zexi* rivendicano la paternità di molti brani che, in seguito alla ricostituzione del Gruppo Operais, sarebbero stati oggetto di più o meno lievi modificazioni musicali e testuali, finalizzate a una sorta di "cambio di appartenenza", risultando ora legittime creazioni spaccanapolitane, ora cronache *realisverdisiane* della "Napoli del terzo millennio".

Nella copia del disco inedito *Trenette*, messi a disposizione da Angelo De Falco, così come in quella mostrata da Antonio Fraioli, la scaletta dei brani è la stessa, la musica è strutturalmente identica (le "correzioni" hanno interessato esclusivamente gli arrangiamenti), diversi testi sono stati cambiati ma il tappeto musicale è sostanzialmente quello della versione originale. Naturalmente in questi casi anche le "piccole differenze" fanno la "differenza", sia per chi la musica la compone e la suona sia per chi l'ascolta. In alcuni casi, ad esempio, sono stati sostituiti anche i titoli, sostituzione che, ovviamente, non nasconde le affinità musicali. Sostenendo l'importanza di tali differenze, Giovanni Vacca, che come detto è anche autore di parte dei testi di *Last Seals*, evidenzia innanzitutto le motivazioni del nuovo progetto di Spaccanapoli e descrive il gruppo dei rimanenti *Zexi* come condizionato da anacronistici localismi e dalla inca-

pacità di relazionarsi con il mondo globalizzato". Tuttavia il risultato non è quello di un radicale abbandono delle "radici tradizionali", quanto, al contrario, di una loro più efficace oggettivazione e rappresentazione.

-From the streets of Naples, vibrant energy, impassioned vocals and wild abandon - modern protest songs from ancient roots- [Dalle strade di Napoli, energia vibrante, voci appassionate e abbandono selvaggio - moderne canzoni di protesta dalle radici antiche]. Questa la frase che domina sul retro copertina, contornata dal nome del gruppo, dal titolo del disco e dal logo-marchio della *Real World*: una sorta di stilizzato arcobaleno esprime la policroma serenità della riproposizione "etnica", lontana, ormai non più esistente, eppure scovata all'ombra del Vesuvio dal *zeiter sear* Peter Gabriel. I testi delle canzoni sono riportati prima in inglese e poi, a seguire, in dialetto, in una versione che ancora i titoli e le aspettative nella terra vesuviana, nelle "radici tradizionali" di presunti -pre-Christian rites of Dionisus- [riti dionisiaci pre-cristiani], che sarebbero state recise violentemente dalla -late heavy industrialization- di cui parla Giovanni Vacca nel testo di presentazione interno alla copertina, appositamente tradotto in inglese. Le immagini sono giallognoie, graffiate: diversi piani sovrapposti, bianchi-seppia-neri, contengono le figure impresse, immortalate in momenti tipici della performance musicale sullo sfondo di una immaginaria danza festiva. In primo piano una bimba, "colorita" fino al petto, ci guarda gioiosa: immo-

bile alza la mano, l'unico arto in moto, e mostra la nacchera (castagnetta) sfocata, consumata nella coreografica postura della bambina accanto, danzante su un manto di paglia: sono in una specie di aia in un giorno di festa infestato di spettatori tutt'intorno, attenti ai vari passi delle piccole protagoniste, immobili anch'essi e fissi, un po' nei corpi danzanti, un po' in chi osserva il "quadro". La figura più attraente è quella centrale: un anziano, non immobile né in silenzio, ma con in un atteggiamento di controllo-ispezione, si accerta accuratamente della musica approssimandosi al suonatore di *tammorra*; fissandolo rimane al centro della "pista" piantato sulle gambe, le mani rugose, entrambe avanzate rispetto al corpo, come in mistica attrazione verso il "sacro tamburo". È "la tradizione". L'anziano incarna la forza del passato, l'antenato portatore e donatore di miti e riti, che trova necessariamente il suo spazio tra i giovani corpi, pianta energicamente i suoi arti e le sue ragioni nel luogo ben definito della festa, sorregge nuove forze e rinnovate energie. Il riassunto visuale è davvero *essenziale* e dichiara esplicitamente logiche interne al disco-progetto: l'anziano non sta al centro della pagina ma c'è; la giovane balla, ma lo fa in uno spazio condiviso con agenti della "tradizione", come dire visionata e analizzata dal saggio sguardo del sapiente, pronto ad intervenire, a correggere la non idoneità, ma altrettanto disposto (costretto dal corpo ancorato al perimetro rituale) a guardare e accogliere nuovi segni, codici estrinseci non co-

erenti, volgari ma acquisiti e vivamente presenti.

Come abbiamo già avuto modo di osservare, le differenze più evidenti fra *Tresette* e *Lei Souls* risultano interessanti i testi dei brani. Non possiamo qui riportarli tutti e per intero; verranno quindi presentati e analizzati tre campioni (parti) di tre brani, rappresentativi dell'entità e delle caratteristiche degli apporti di Vacca, e sufficienti per una prima lettura delle differenze.

I nuovi testi sono sistemati in musiche sostanzialmente conformi all'originale referente in *Tresette*, sorretti cioè da uno svolgimento musicale che ricalca la traccia *zeziana* sottoponendola a fini ritocchi timbrici e aggiunte melodico-strumentali; ma ciò che realmente più di ogni altra cosa palesa la differenza di impianto è il senso generale del messaggio vocale lanciato dal canto, è l'ispirazione decisamente legata ad un'intenzione oggettivante e narrativo-descrittiva di una "cultura napoletana", letta attraverso gli aspetti "magico-popolari" o attraverso una sorta di minuzioso ritaglio di frammenti di rituali e credenze. Si avverte un certo abbandono dei temi della protesta politica e della critica sociale, a vantaggio di una riproposizione di un folklore oggettivato fatto di intercessioni magico-religiose di esseri fantastici e *monacielli*, di protezioni spirituali e atti devozionali vari, di festive sospensioni del quotidiano.

Al di là del risultato delle trasformazioni testuali ciò che appare interessante è il processo stesso di trasformazione che punta ad al-

lontanare l'azione creativa dalla sofferenza sociale curvandola verso aspetti "dionisiaci" che evocano, quasi in chiave romantica, un altro che tende a coincidere con un non-luogo esotico.

Quelli che seguono sono parti di testi di tre brani - che traduciamo in italiano dal dialetto napoletano - il cui confronto può forse chiarire quanto abbiamo fin qui sostenuto.

Malucchio [Malocchio], *E remare* [I soldi], *Giardinette e Signurine* [Giovanotti e signorine], scritti dagli *Zezì* per *Tresette*, e i loro corrispettivi apparsi nel disco degli *Spaccanapoli* sotto i titoli *Anime perse* [Anime perse], *Senne monachello* [Ascolta monachello], *Miezze a festa* [Dentro la festa].

Malucchio è un brano molto interessante anche dal punto di vista musicale: l'incipit è affidato ad un piffero (ciaramella) dal suono molto stridente, fibroso, sorretto da una base ritmica di percussioni, timpani, nacchere e tam-tam, allacciato poi al brano da un effetto "strappo" che introduce tutti gli altri strumenti, la voce e in generale la composizione vera e propria degli *Zezì*. Una parte del testo recita così:

Malucchio [da *Tresette*]

Passò una venditrice di buona fortuna
Appeso aveva un cappello troppo piccolo
Porta molaglie sante e cocci di osso
E il fuoco d'incenso dentro una bottiglia
Per i vicoli e le case toglie il male
Augura a tutte giornate positive.

Anime perse, degli *Spaccanapoli* è un brano

essenzialmente simile dal punto di vista musicale - escluse alcune differenze riconducibili a diversi esecutori e strumentisti, ed escluse le linee melodiche del canto e parti dell'arrangiamento strumentale -, il cui testo però si riferisce a figure mitiche, le *Lost Souls*, le quali sono descritte all'interno del booklet del Cd in questo modo: «in Mediterranean folk culture, particularly in Naples, "lost souls" are the souls of the unknown dead. They burn all the time and the faithful "refresh" them through rituals helped by reciprocal solidarity» [nella cultura folklorica mediterranea, in particolare a Napoli, "anime perse" sono le anime dei morti ignoti. Esse bruciano eternamente e il fedele le "rinfresca" attraverso i rituali aiutato dalla solidarietà reciproca].

Così sulla stessa musica si innesta un testo completamente diverso:

Vieni giorno che arriva il compare
E tutta la notte ora voglio cantare
Il tempo della fatica è passato
Il tempo di Carnevale è iniziato
Un'anima persa brucia di desiderio se non le porti mai refrigerio
Anche essa viene per questo rituale
La trovi sottoforma di animale.

E remare [da *Tresette*], è un brano triste, lento e malinconico; violino e chitarra intonano melodie che si inseriscono su un andamento pacato della musica, mentre il testo riflette sui "denari", ovvero sulla fatica e lo sconcerto di fronte alle ineguaglianze;

Suona la verglia la mattina
 Apri gli occhi ed è già chiaro
 Tanta gente va a fare la lotta
 Per guadagnarsi la pagnotta
 Se la trova è una fortuna
 Può pagare pane e scarponi
 Se non la trova si dispera
 E non riempie la ruppera.

Siente munaciù [da *Last Souls*]: prima del testo, appaiono un chiarimento su questa figura: «The "Munaciello" or sometimes "Monachino" is a little spirit (a sort of elf) with a red cap, dressed as a monk. It can be mischievous but also helpful and is sexually connoted as a phallic symbol [...]»
 [Il "Munaciello", talvolta "Monachino", è un piccolo spirito (una specie di elfo) con un cappello rosso, vestito come un monaco. Può essere dispettoso, ma anche aiutante, ed è sessualmente connotato come simbolo fallico].

La mattina è irrequieto
 Ti combina qualsiasi cosa
 Si nasconde fa rumore e non dormi a nessuna ora
 Sarà un'anima, mamma mia - sessantadue Dio non voglia!
 Non aver paura, spesso è un buon augurio
 E se gli vuoi bene, in verità, ti può dare fortuna
 E se il mondo è cambiato e pure tu ci hai lasciato
 Munaciù, sono tornati i fantasmi del passato
 Fame, morte e malattia vanno sempre insieme
 Ci hanno levato la fantasia senza darci l'allegria.

Giuvinòtte e Signurine [da *Tressette*]: dal vivo il canto, continuamente, volutamente, precipita nelle parole di Angelo De Falco, monotonale,

occhi fissi rigidi verso chi ascolta a mò di introduzione ai pezzi. Riferimenti alla violenza strutturale delle diseguaglianze, come è nel caso della *Flobert*⁶¹. Frasi secche di presentazione inframmezzate da pause, segnano un continuo irrigidirsi che sfocia nella esperienza melodica del canto. Durante un concerto degli *Zezi*, Angelo De Falco così introduce questo brano: «a quarant'anni giovanotti e signorine sono ancora a casa ad aspettare... cosa aspettarsi per il futuro? Un salario garantito? Noi possiamo solo darvi... *Giuvinòtte e Signurine*»:

Ma che male vi hanno fatto
 Questi ragazzi in mezzo alla strada
 Stanno tutti a spasso
 Senza soldi in tasca
 Per le ragazze è ancora peggio
 Stanno dentro o fuori
 Di loro neanche si discute
 E la speranza se ne è andata
 Ma i i capoccioni come al festival
 Non fanno niente e cantano la canzone:
 "Con questo P.L.L. è crisi universale
 non bisogna perdere la pazienza
 dovete pensare
 che domani esce il sole
 e che ognuno di voi troverà
 quello che sogna".

Così invece il brano corrispettivo *Miezzo a festa* [da *Last Souls*]:

A venti anni o a settanta puoi ballare una tarantella
 Al ritmo del tamburo nell'oscurità a Bagni
 Monte Vergine, Madonna dell'Arco, delle Galline
 e dell'Avvocata

Voi ci date protezione noi vi diamo devozione
Nella festa guarda e ricorda
Chi non canta davvero se ne pente.

Posizionamenti intellettuali

La vicenda della separazione del gruppo 'E Zeti' solleva un immediato dibattito sulla stampa nazionale che si apre con "il manifesto", un quotidiano dell'area culturale della sinistra che produce anche libri come casa editrice e dischi di musica "mondiale" a un prezzo contenuto. Il dibattito apre un campo discorsivo legato all'uso della "tradizione" e alla sua "commercializzazione", consente inoltre una rappresentazione pubblica dei punti di vista contrapposti delle due fazioni separate, e rilancia la critica alla *world music*. L'intervento di Sandro Portelli⁴² ridiscute le nozioni di *folk* e di *world music* alla luce del contrasto e della separazione verificatasi nel gruppo. Egli interroga il senso della espressione *world music*, mostrando come sul piano discorsivo essa appaia come un nodo contraddittorio che, in caso di conflitti retorici, è il primo a dover essere sciolto. Portelli attribuisce una doppia significazione alla espressione *world music* e la qualifica come segno di ambiguità: da un lato l'espressione indica la polivocalità culturale delle musiche mondiali, dall'altro essa riflette una differenza, o meglio una "alterità", che riproduce la grande separazione fra «noi» e «loro» che caratterizza lo schema del discorso occidentale nel classificare i prodotti provenienti da contesti non occidentali. Nel primo caso la definizione

ne conserverebbe una identificazione fra i suoni e le persone che li producono, nel secondo caso invece si determinerebbe una espropriazione di tipo capitalistico dei suoni alle persone.

In realtà il campo dei discorsi e delle pratiche che ruota intorno al fenomeno della *world music* pone alcune questioni fondamentali. Innanzitutto la commercializzazione in chiave *world* delle realtà musicali locali è un meccanismo che innesca polemiche, scissioni e contrasti nei contesti in cui esso agisce. È questo un problema che l'antropologia affronta anche in altri campi non musicali (ad esempio per le risorse genetiche vegetali): il problema dei diritti di proprietà intellettuale. Chi detiene i diritti di proprietà intellettuale delle musiche e dei canti cosiddetti "tradizionali"? Sono proprietà autoriali individuali o collettive? In che misura tali diritti vanno negoziati con i proprietari dei mezzi della produzione culturale (case editrici, discografiche, ecc.)? Si tratta di questioni oggi molto dibattute in etnomusicologia e in antropologia; esse investono infatti, nel campo artistico musicale, il processo di globalizzazione del mercato discografico: ad esempio l'industria musicale globale che raccoglie gli stili locali e li distribuisce nel mondo, produce, da un lato, una trasformazione di quegli stili in relazione alle esigenze del mercato, e, dall'altro, una distribuzione dei nuovi stili trasformati nei contesti locali dove essi agiscono nuovamente con un effetto di ritorno sugli stili locali, incastrando così il globale nel locale e ripro-

ducendo il flusso di mercato⁴³. Questo aspetto introduce le politiche della autenticità, cioè: chi stabilisce che il prodotto musicale sia "autentico"? Un ampio dibattito su questo punto ha riguardato la questione del rapporto fra *world music* e musica locale. Steven Feld ha proposto un approccio critico che decostruisca sia le retoriche dei sostenitori dell'una sia quelle dei sostenitori dell'altra. Secondo l'etnomusicologo statunitense, l'accusa di "espropriazione" e la lode celebrativa delle nuove opportunità che la *world music* offrirebbe alle "tradizioni locali" sono facce della stessa medaglia: «Le narrazioni celebrative della *world music* tendono a normalizzare e naturalizzare la globalizzazione [...] immaginando una tenacia naturale del passato che risuona nelle possibilità amplificatrici del presente: (una sorta di) conversazione creativa infinita tra radici locali e cultura pop internazionale»⁴⁴. Analogamente i racconti che invece esprimono un'angoscia per la manipolazione de-autenticizzante operata dalla *world music* sui suoni locali insistono "sulla complicità della *world music* nella mercificazione dell'etnicità, ricollocata nei paesaggi finanziari e mediatici della cultura popolare globale" che caratterizzano le scelte della economia industriale musicale. In tal senso il termine "globale", nei discorsi che criticano la *world music*, diventa sinonimo di espropriazione, manipolazione e dis-locazione. La globalizzazione viene così osservata nella sua simultanea azione di alienazione e dispersione.

La reazione che tali critiche vorrebbero pro-

vocare è quella di una resistenza, di una rivendicazione di proprietà. Ora secondo Feld entrambi i discorsi sulla *world music* rispecchiano quello generale sulla globalizzazione, secondo una retorica che si manifesta sia in termini critici sia in termini elogiativi: «Anche se talvolta abbastanza distinte - conclude Feld - queste posizioni narrative sull'angoscia o la celebrazione sembrano sempre più intrecciate [...]: riconoscendo come in un tempo notevolmente breve la diversità della musica mondiale - che era la sua promessa - si sia ridotta nello spettro di una *world music* unica - che è la sua antitesi - i discorsi angosciati e quelli celebrativi abbracciano entrambi la questione di una pluralità musicale intesa come necessità dialettica in un mondo in cui la circolazione della *world music* è sempre più dominata da merci musicali molto prevedibili»⁴⁵.

In tale ottica la retorica della diffusione e della eterogeneità musicale non fa che riflettere e giustificare l'espansione coloniale di una egemonia e/o omogeneità musicale⁴⁶. Questa conflittualità apparente tra retoriche sostanzialmente conniventi si riproduce nel dibattito intellettuale sul caso degli *Zeti*. Scrive Portelli: «Io non ne so abbastanza della vicenda del progetto dei *Zeti* di Pomigliano d'Arco e dell'etichetta che porta il nome di *world music*. Quello che mi pare di cogliere però è la tensione fra una musica "sudata" e imperfetta della vita quotidiana, e il desiderio di una musica levigata e ineccepibile da intrattenimento. Sono segni della tendenza a

ricercare una diversità omogeneizzata, un'alterità usabile senza fare la fatica di uscire dal salotto della nostra immaginazione»⁴⁷.

Portelli tende a interpretare in termini di espropriazione e dislocazione l'azione della *world music* sulle musiche locali, una interpretazione che ci sembra rischi di perdere di vista il carattere ideologico dell'autenticità, anche quando segnala un problema reale, cioè la questione del "marchio di proprietà intellettuale": «Quello che è meno accettabile - conclude Portelli - è manipolare l'oggetto ma tenersi l'etichetta perché questa ha un valore autenticante, o perché identifica una nicchia di mercato. La correttezza e la trasparenza nella pubblicità, nelle etichette, nelle confezioni delle merci è un requisito sempre più essenziale in tempi di globalizzazione [...]. Se le musiche del mondo portano una denominazione d'origine che non risponde alla loro effettiva storia, finiamo per metterci sul giradischi della musica transgenica che a volte può farci anche male»⁴⁸.

Nel suo intervento, Ivan Della Mea⁴⁹ propone un taglio critico più radicale che sovrasta anche la questione dello specifico musicale. Inquadrando la conflittualità e la scissione nel gruppo in seguito alle scelte di produzione della *Real World*, Della Mea sostiene l'idea di un "umanesimo" della produzione culturale: «Creare cultura - scrive - in funzione di un modo nuovo del fare sociale e, dunque, del fare politica. Questo pensiero ha senso soltanto se al primo posto di tanto fare c'è l'uomo, un uomo che si neghi alla frammentazione

e alla solitudine depressa, un uomo che "usi" l'arte come mezzo (in funzione di) d'un rapportarsi col vicino, col prossimo. Chi si nega a questo fa merce, tutta dentro la logica e la pratica del mercato, del business, disponibile e ben disposto a essere omologato, omogeneizzato e globalizzato».

Questa linea di lettura dei fatti, affidata a brevi interventi su quotidiani più che a una analisi minuta della vicenda, vede nella scissione degli Zeki il contrasto fra una scelta di critica del capitalismo e una scelta invece di accettazione della mercificazione dell'arte. «Certo - scrive Della Mea⁵⁰ - è affascinante l'idea di costruire e realizzare un progetto discografico con un Peter Gabriel che garantisce distribuzione nazionale e internazionale e passaggi televisivi e promozione multimediatca e e e. E tale è parso agli amici e compagni del Gruppo Operario di Pomigliano d'Arco da più di vent'anni conosciuti come 'E Zeki. Ma l'ottimo Peter Gabriel ben altro chiede, come conditio sine qua non, per fare il Cd: chiede, anzi fortissimamente vuole, l'intera proprietà editoriale (che lucra diritti nazionali ed esteri) di tutti i materiali registrati per il Cd stesso, prescindendo dal fatto che si tratti di opere d'autore e di memorie di portatori raccolte durante ricerche sul campo»⁵¹. Della Mea inquadra questo discorso sul diritto di proprietà intellettuale in una esigenza di rinnovamento della lotta politica contro l'egemonia della multinazionale discografica, e fornisce in questo quadro suggerimenti per una analisi del senso politico che oggi assu-

me la produzione culturale della "tradizione" anche in assenza dei contesti "originari".

La contrapposizione politica al programma commerciale della *Real World*, richiamata da Della Mca, riflette in realtà la storia complessa del gruppo operaio 'E Zezi, non riducibile alla immagine del gruppo folk portatore di una "autenticità" ora minacciata. Come ricorda Marino Niola³² gli Zezi nascevano con intenti decisamente trasformativi: «Abbiamo trasformato i canti di lavoro della terra in canti della catena di montaggio», sosteneva il gruppo in una intervista al quotidiano francese *Le Monde* del 1996. In questa affermazione il lavoro creativo degli Zezi ricorda quello documentario di Gianni Bosio che, rompendo la tradizione romantica della ricerca sui "canti popolari" come indicatori di una "indole nazionale", e spostandosi anche rispetto alle ricerche meridionalistiche "rurali" di Ernesto de Martino, per primo svolse delle inchieste etnografiche in fabbrica sui canti operai e sulla cultura espressiva prodotta dall'esperienza di alienazione del lavoro³³.

L'intervento di Niola, che scrive un anno prima della scissione recensendo il volume di Giovanni Vacca, pone in questione il concetto di autenticità e di località e, in questa suggestione decostruttiva, riflette la creatività critica che caratterizzò fin dall'inizio l'azione artistica degli Zezi: «la crisi delle forme di comunità locale [...] la tradizione come deposito di forme in perenne trasformazione, il rapporto tra forme religiose, sociali e organizzazione degli antagonismi vecchi e nuovi.

Tanto basta a sconsigliare ogni facile tentazione di ridurre gli Zezi a gruppo musicale tout court, e, ancor meno, a gruppo folk, rappresentante cioè della "maniera" popolare, filologica, o archeologica che sia. Anche perché oggi il popolare è ancor meno che una metafora, su cui possono essere scaricati i significati più disparati, con le inquietanti derive populistiche che sono sotto gli occhi di tutti³⁴. Secondo Niola, la peculiarità del gruppo 'E Zezi stava nel configurarsi come «una sporgenza anticipatrice delle aporie della globalizzazione. Quest'ultima in fondo rappresenta, almeno in parte, la versione "padronale" e immiserita di una tensione tra la passione dell'origine e l'apertura dell'altro, tra l'autotutela e la solidarietà internazionalista»³⁵.

Gli Zezi colgono il carattere dinamico e processuale delle forme culturali che nascono direttamente dalla esperienza fisica dell'alienazione, così che la fusione fra i generi della «canzone di protesta» e dei canti «rurali» del repertorio locale «nasce dalla forza delle cose, dalle spinte della realtà»³⁶. La lettura di Niola segnala un possibile percorso di ridefinizione critica del concetto di "popolare" e sottolinea lo statuto specifico dell'azione musicale degli Zezi come gruppo intellettuale e artistico che sperimenta una nuova immaginazione della "cultura popolare", scegliendo di restare dentro la concreta esperienza del lavoro operaio ed elaborando forme culturali di critica politica.

Per chiarire non solo il "testo" delle letture

intellettuale, ma anche il loro posizionamento nel quadro della produzione culturale in cui operano gli Zezi fino alla implosione e alla scissione, è importante un confronto fra i due scritti di Giovanni Vacca che abbiamo già indicato: il volume, precedente alla scissione, e il saggio successivo. Vacca è uno specialista di musica popolare campana. Il suo volume è dedicato a una ricostruzione storica della vicenda degli Zezi, dalla nascita al 1999, che mette in luce il contesto politico-culturale degli anni Settanta nel quale prese vita l'iniziativa artistica e politica degli Zezi e in primo luogo l'impatto che ebbe sul territorio campano l'industrializzazione. Il paradigma interpretativo che guida la lettura di Vacca è di stampo «primordialista»⁵⁷, volto cioè a sottolineare il «devastante urto che una cultura contadina arcaica, e solo qualche decennio fa ancora pienamente attiva, ha ricevuto da una modernizzazione affrettata e per molti aspetti alienante»⁵⁸. Si tratta cioè di una lettura che sostanzializza in chiave positiva un mondo «arcaico contadino» e che critica la «modernità» per averlo stravolto. Strutturato su opposizioni rigide (colto-popolare, tradizione-modernità, autentico-falso), tale paradigma conserva un impianto evolucionistico che oggettivizza ed essenzializza le categorie utilizzate: la «tradizione», ad esempio, per Vacca è una cosa tangibile, o meglio lo era poiché oggi essa è scomparsa, uccisa dalla modernità: «I segni della tradizione erano leggibili nella loro interezza di linguaggi collettivi in cui una comunità poteva riconoscersi, e lo

provano le ricerche effettuate in quel periodo: le registrazioni musicali e i documentari dell'epoca testimoniano la vitalità di modelli espressivi non ancora fagocitati in quegli anni dalla cultura di massa»⁵⁹.

Esempi di questo stile di ragionamento interpretativo sono attingibili in numerosi passaggi in cui si rievoca un mondo perduto «arcaico», un tempo sostanzialmente integro, che viene a frantumarsi sotto la spinta di catastrofi naturali (il terremoto del 1980), economiche (l'industrializzazione) o culturali (la spettacolarizzazione dei motivi artistici «popolari»). Tale approccio produce, in vista dell'uso di concetti di cui Vacca avverte l'ambiguità, delle singolari contraddizioni. Per esempio, riguardo alla questione della nozione di «etnicità», dopo aver correttamente inquadrato il termine e i suoi derivati aggettivali come invenzioni politiche inutilizzabili per definire una «coabitazione di individui, frutto di dinamiche e processi storici diversi», Vacca ne deriva che «Con il termine "etnico" ci riferiremo perciò alla cultura popolare solo come cultura di origine premoderna, partecipe di una dimensione magica, mitica, simbolica ed estranea, almeno ufficialmente, alla visione del mondo logico-razionale delle classi sociali che vivono a pieno titolo la modernità»⁶⁰.

«Etnico» sarebbe per Vacca sinonimo di «prelogico» o «irrazionale», e la definizione di «cultura popolare» segnalerebbe l'esistenza di classi sociali che permangono in un mondo culturale sostanzialmente premoderno, pri-

mitivo. Inoltre il termine "tradizione" viene ad essere reificato e collocato in una immagine fissata in uno specifico momento del passato pre-moderno, secondo una definizione tautologica che qualifica la tradizione come ciò che viene prima della modernità⁶¹.

In sostanza il testo di Vacca non sfugge a una ormai da tempo superata dicotomia fra "arcaico" e "moderno", che ha segnato le antropologie del passato e in parte caratterizzato, anche se in quadri teorici più complessi e contraddittori, parte della antropologia italiana, e che genealogicamente può anche essere ricondotta a una rilettura letterale di quei punti più controversi dell'altrimenti ricco e attuale pensiero di Ernesto de Martino, fra i quali, ad esempio, la questione del "relikto folklorico". Pur avvertendo talvolta la difficoltà di un uso acritico di tali concetti, Vacca non si preoccupa di riconsiderare i residui romantici nazionalisti insiti nella definizione di "cultura popolare", né di rivalutare la decostruzione operata dalla analisi che di tale concetto fece Antonio Gramsci. Al contrario, il testo di Vacca porta alle estreme conseguenze una lettura essenzialista del concetto di "cultura popolare" che figurò talvolta come malintesa lettura gramsciana anche in parte della antropologia italiana post-demartiniana⁶².

Rafforzando l'equivoco dicotomico che caratterizzò in parte anche il dibattito italiano sul "folklore"⁶³, Vacca riduce la cultura popolare a un mondo "irrazionale" e "magico", collegato al "sacro", continuando in tal modo ad alimentare uno stereotipo cui l'antropologia

contribuì ma che da tempo ormai essa stessa ha smontato: «Chi ha pratica di ambienti popolari napoletani - scrive, sicuro, Vacca - può facilmente osservare quanta parte dell'esistenza dell'individuo sia in rapporto con la sfera del sacro, con le sue modalità rappresentative e simboliche, con le sue configurazioni arcaiche, che sovente si colorano di particolari connotazioni infere, visionarie e sessuali, in una zona pienamente partecipe delle antiche culture agropastorali del Mediterraneo»⁶⁴.

Se l'impianto del libro è improntato a una visione rigidamente essenzialista della cultura, il volume fornisce una utile ricostruzione della storia degli *Zezzi*, anche se in verità a noi pare che le riflessioni sulla loro azione creativa ne risultino impoverite proprio quando esse appaiono in contraddizione con tale visione stereotipata. In effetti il lavoro laboratoriale, musicale, teatrale e di ricerca documentaria svolto dagli *Zezzi* nell'arco di trent'anni, appare molto più dialogico e sperimentale rispetto ai quadri fissi di appartenenza alla "cultura popolare" evocati da Vacca. Quadri fissi in uno stereotipo la cui immobilità sembra essere incrinata solo quando irrompe la dinamica reale di una "modernizzazione" industriale che determina il mutamento catastrofico. Fin dagli esordi, l'azione critica reale degli *Zezzi* sembra, invece, utilizzare le armi dell'ironia e del sarcasmo per drammatizzare esperienze concrete di sofferenza sociale trasformando i codici provenienti dai repertori rituali campani, come è appunto il lamento per

la morte del Carnevale, ed evocando una corporeità grottesca che usa il comico per sovvertire l'ordine veicolato da stereotipi di ogni tipo, anche antropologici, come è evidente nelle parodie delle operazioni antropologico-spettacolari di Roberto de Simone⁶⁵.

La loro produzione espressiva sceglie di collocarsi nel punto più vicino alla esperienza concreta da cui si genera, riflettendone la contraddizione. Le opere teatrali degli *Zeki* si avvicinano così alle forme del primo teatro politico di Dario Fo⁶⁶. Eppure tali produzioni culturali, nella lettura di Vacca, vengono sempre considerate come aggiornamenti e rifunzionalizzazioni della "tradizione popolare campana" col rischio di ridurre la potenza critica del lavoro creativo degli *Zeki* a una rievocazione nostalgica della cultura popolare arcaica e dei suoi "valori" premoderni e, solo in quanto tali, critici della modernità, poiché connessi a una "visione del mondo" "subalterna" alternativa a quella "egemone", secondo una riduttiva evocazione gramsciana.

Ma il saggio scritto da Vacca dopo la separazione è ancora più illuminante. Dopo averne seguito la storia, Vacca partecipa alla scissione, schierandosi con la parte che accetta di firmare il contratto con la *Real World* di Peter Gabriel, scrivendo e riadattando anche alcuni testi del nuovo gruppo *Spaccanapoli* che appaiono nel Cd prodotto dalla *Real World*, intitolato *Lost Souls - Aneme Perse*. Il suo saggio, dal titolo *Le anime perse di Spaccanapoli*, appare nell'autunno del Duemila come una risposta alle polemiche dell'estate preceden-

te e assume il senso di una vera e propria azione politico-culturale di legittimazione e di difesa del nuovo gruppo dalle accuse di "tradimento" o di "manipolazione" della precedente linea "tradizionale". È singolare che un autore che aveva impostato la sua storia del gruppo su categorie definite di "cultura popolare" e di "tradizione" si trovi a dover ora difendere una operazione culturale condotta nei termini di una maggiore "contaminazione" sonora, poiché è innegabile che il lavoro pubblicato per la *Real World* rappresenti una versione ancora più "ascoltabile" delle sonorità cosiddette "tradizionali" degli *Zeki*. Così dette dallo stesso Vacca, nel testo precedente. Ora Vacca vede invece nel gruppo *Spaccanapoli* un soggetto collettivo che, pur rivendicando l'eredità degli *Zeki*, «guarda ovviamente anche in un'altra direzione, e cioè verso la possibilità di lavorare su un rapporto fra tradizione e modernità in una forma più meditata, mantenendo comunque una precisa collocazione politica e ideale, pur nella piena consapevolezza di essere distribuiti da una multinazionale, la Virgin, e di dover fare delle inevitabili mediazioni per poter portare avanti il proprio progetto»⁶⁷.

Il saggio di Vacca ha il carattere di un testo di "promozione", che radica ogni scelta stilistica in una sorta di continuo rimando all'autorità della "tradizione": «Dallo stretto rapporto con il mondo tradizionale napoletano nasce anche la scelta del nome, in omaggio all'arteria centrale della città, che, nonostante la sua turisticizzazione, conserva ancora una forte

impronta popolare»⁶⁸. Egli aderisce alla nuova formazione con entusiasmo, perché ritiene che «qualsiasi forma d'arte che voglia farsi lucida testimonianza dei propri tempi, infatti, non può restare ancorata alla ripetizione di vecchie formule. Occorre invece che il pensiero "critico" si impadronisca di ogni strumento della cultura di massa, arrivando al maggior numero di persone, per rendere visibili le contraddizioni politiche e sociali dei nostri tempi in una forma che non si traduca in narcisistico autocompiacimento. In questo senso la scissione all'interno dei *Zeki* tra la componente più viva e vitale [quella a cui egli aderisce *N.d.A.*] e quella più legata a una prospettiva di pura testimonianza era inevitabile»⁶⁹.

Il saggio passa poi a una presentazione del prodotto discografico della *Real World* e dei suoi protagonisti, in particolare Marcello Colasurdo, che viene definito come un artista «formatosi completamente all'interno della più autentica cultura popolare partenopea» e un «esecutore veramente tradizionale»⁷⁰. Se queste rivendicazioni di "verità tradizionale" e di "massima autenticità" apparivano già come modalità di classificazione degli *Zeki* nel volume biografico, oggi esse sono prodotte come elementi di garanzia, figure retoriche di autenticazione, validazioni assertive di una "tipicità" del prodotto *Spaccanapoli* sancita dallo studioso-autore dei testi del nuovo gruppo. Ma tale attribuzione di "verità tradizionale" al gruppo *Spaccanapoli* corrisponde ora a una sottrazione di "autenticità" nei con-

fronti degli *Zeki*:

«In fondo i *Zeki* - scrive ora Vacca - non hanno mai eseguito, se non in minima parte, canzoni "tradizionali": i testi dei più celebri brani dei *Zeki* sono firmati da Luca Castellano, un anziano artista d'avanguardia che ha anche il dono di scrivere con un linguaggio e uno spirito decisamente "popolari"»⁷¹. Al tempo stesso il nuovo gruppo, avvantaggiandosi della figura di Colasurdo, garantirebbe l'"autenticità tradizionale" poiché Colasurdo, a differenza di altri artisti, incarnerebbe un rapporto con la musica «completamente diverso, legato alla festa popolare, in cui corpo e voce sono tutt'altro che dissociabili, agiti come sono dalla "potenza" della liminalità rituale»⁷². Per Vacca Colasurdo è l'incarnazione della "festa", definita come «il perno della cultura popolare del Sud»⁷³. Ogni residua concettualizzazione problematica e politica del festivo ora scompare insieme ai riferimenti all'esperienza del lavoro operaio, e la festa viene fissata a un'appartenenza territoriale data, e interpretata in chiave psicologica e metafisica «nei suoi tratti essenziali»:

«La festa come momento liminale, cesura dell'universo della quotidianità e attivazione di una rete simbolica che tramite l'alterazione dello stato di coscienza favorisce l'accumulo, l'apice e il deflusso della tensione emotiva legata ai riti di passaggio e la successiva reintegrazione culturale in rapporto al mito religioso. Questo, nei suoi tratti essenziali, il senso del pellegrinaggio rituale che ha accom-

pagnato per millenni l'esistenza del mondo popolare meridionale prima del rapido disfacimento della cultura contadina»⁷⁴.

L'articolo si conclude con l'illustrazione dei testi delle canzoni del Cd *Lost Souls*, tra cui quelli scritti dal Vacca per il nuovo gruppo: testi che, secondo Vacca, mostrano una stretta connessione con la «dimensione onirica del mondo popolare» e con «il mondo fantasmatico della cultura napoletana»⁷⁵.

E Zezi e l'antropologia oggi, ovvero "scrivere contro la cultura"

La retorica sulla tradizione e la cultura popolare non è monopolio di studiosi e specialisti. Lungi dall'essere una "realtà" o una "cosa culturale" che si conserva sempre uguale a se stessa nel tempo, la "tradizione" è piuttosto una forma di comunicazione⁷⁶. Se da un lato gli intellettuali svolgono una funzione di mediazione fra campo scientifico, pratiche artistiche e industria culturale, dall'altro i protagonisti della scissione rielaborano il discorso "tradizionale" dell'antropologia, anche se con accenti diversi. Le voci dei *leaders*, quelle degli intellettuali che hanno assunto una posizione sulla vicenda, quelle dei produttori entrati in polemica con il gruppo originario⁷⁷, la nostra stessa inchiesta antropologica, sono tutti elementi interni al campo della produzione culturale⁷⁸ che qui abbiamo inteso esplorare. Tale campo è attraversato da lotte di potere, da dibattiti conflittuali su temi e concetti quali "identità", "cultura", "differenza", "tradizione", e altre questioni che mostrano

l'evidenza di una sedimentata storia di relazioni fra gli antropologi, i soggetti produttori di cultura, e gli oggetti stessi della produzione culturale, in questo caso i prodotti musicali. In questo nostro scritto abbiamo sottolineato più volte questo punto, pur evocando altre questioni, quali il rapporto fra estetica e critica politica, lo specifico cioè dell'azione trasformativa dell'estetica zeziana, la concezione dell'arte come strumento per agire la scena politica pubblica in chiave critica, le dinamiche del rapporto fra tali azioni trasformative artistiche e il mercato che tende a inglobarle nel *mainstream*. Ora entrambi i gruppi derivanti dalla scissione rivendicano una "identità" in continuità con il percorso precedente, e anche se il gruppo prodotto dalla *Real World* è ovviamente oggi più inserito nel mercato, mentre i rimanenti *Zezi* esplorano nuove vie di autoproduzione, ciò deve farci riflettere sul fatto che la vicenda degli *Zezi* non è leggibile in base a dicotomie fisse e rigide quali "egemonia-subalternità", "centro-periferia", "modernità-tradizione", "globale-locale". Le questioni emerse sono altre: le dinamiche culturali e politiche connesse al mercato dei prodotti musicali, la lotta per una immaginazione creativa e per pratiche sperimentali e non mercificate, il coinvolgimento nel campo discorsivo e operativo di una antropologia popolarizzata ed essenzializzata a fini tattico-strategici, o di una antropologia critica che intende fronteggiare tali pratiche essenzialiste, illuminando i percorsi di costruzione identitaria e gli usi retorici del

concetto di tradizione. Di fronte alla complessità visibile di tali fenomeni, alcuni concetti chiave dell'antropologia perdono ogni residua funzione analitico-interpretativa e diventano nuovi oggetti di studio critico. Ad esempio l'antropologia critica contemporanea ha mostrato come l'attuale insistenza politico-culturale sui temi della "tradizione" e l'attivazione concreta nei contesti locali delle più diverse finzioni identitarie, favorita da sentimenti ed emozioni di appartenenza, siano fenomeni animati da forze solo apparentemente contrapposte ma in realtà conniventi: da un lato agiscono, su spazio mondiale, logiche di ristrutturazione dei mercati globali, dall'altro agisce, nella costruzione della località, l'illusione di rafforzamento dei soggetti locali che credono di poter rivendicare appartenenze specifiche laddove in realtà essi sono costretti in una sorta di "lavoro a domicilio", destinato alla produzione di oggetti "tradizionali" e "identitari", ideali e materiali. Tale lavoro a domicilio non è però da intendersi come un lavoro commissionato dai "macropoteri" centrali e globali ai "micropoteri" periferici e locali: il caso degli *Zezi* mostra come le categorie del centro e della periferia siano entrambe microfisicamente disseminate e disperse fino all'incorporazione soggettiva di entrambe, come accade quando si verifica un uso apparentemente tattico o strategico del discorso essenzialista, o come accade nelle retoriche dell'"appropriazione" culturale o della "resistenza" locale ai processi della globalizzazione. Lo spazio della *world*

music è anche quello della negoziazione e rielaborazione "dal basso". Non si tratta di lavorare all'identificazione di un'opposizione, quanto di illuminare i meccanismi che intrecciano le forze "globali" a quelle "locali", i modi di produzione di nuove forme di consenso implicito e di conflittualità, le dinamiche di dispersione dei poteri attraverso le quali l'egemonia si rivela capace di inglobare anche la sua critica.

Il caso della scissione degli *Zezi*, anche se maturato in un contesto storico determinato e in una specifica dinamica, è una delle forme in cui si rende visibile, concreta e situata, la dialettica locale-globale. Una dialettica, non un'opposizione. Facendo crollare false opposizioni quali "popolare-colto", "tradizionale-moderno", "locale-globale", ormai del tutto prive di valore analitico e interpretativo, appaiono, in una luce nuova, problematiche complesse ma molto più concrete, quali: 1) la questione della proprietà dei mezzi di produzione e distribuzione culturale ed espressiva; 2) la rivendicazione della proprietà intellettuale di risorse considerate come "patrimonio" sociale collettivo e resistenti a una mercificazione imposta dai rapporti di forza e che, a partire dalla sua egemonia sulla vita sociale e culturale, appare oggi chiaramente orientata a una violenta logica di dominio; 3) i conflitti retorici fra i celebratori dei processi di mercato e i critici della "espropriazione", spesso solo apparentemente distinti; 4) la popolarizzazione di un discorso antropologico essenzializzato e proclamato in funzione

autenticante, legittimante o rivendicativa da parte di vari soggetti, comprese le connivenze politiche fra prassi amministrativa istituzionale, erogazione di fondi per la ricerca scientifica ed elaborazione accademica della teoria; 5) la lotta per il conferimento di un senso critico "altro" alla propria pratica quotidiana, nel nostro caso artistica o scientifica, in chiave di trasformazione dello spazio sociale; 6) i processi di alienazione del capitalismo contemporaneo e la necessità di una nuova immaginazione critica volta a elaborare nuove forme di partecipazione e nuove pratiche di liberazione. Problematiche che emergono analogamente in molti contesti mondiali contemporanei, e che si rendono particolarmente visibili in quanto si verificano in un "mondo saturo di media" come mostrano le ricerche etnografiche comparate più recenti sui processi di produzione della cultura⁷⁹.
A fronte di simili questioni ci sembra urgente una riflessione critica sulle forze storiche che animano gli strumenti concettuali di cui si dispone. "Tradizione" e "identità" sono due tempi di concetti strutturalmente ambigui: ci si dovrebbe chiedere infatti perché essi vengono da un lato usati dai soggetti locali per elaborare una retorica di "riappropriazione" o di "resistenza" culturale alla pressione delle forze globali, e dall'altro dai mercati mondiali, in connivenza con antropologi e altri soggetti intellettuali che fanno proprio il discorso essenzialista, per lanciare il marchio dei prodotti locali, "tipici", di ogni genere: dal "pensiero locale" al "cibo tradizionale", dalla

"musica etnica" all'"arte popolare" e così via. In tutti questi casi occorre che l'antropologo mostri il meccanismo di costruzione del "locale", del "tradizionale", dell'"etnico", del "popolare", anziché offrirsi come legittimo "autenticatore" di simili appartenenze dei prodotti. In particolare, come abbiamo già osservato, la località si configura infatti non come luogo materiale, ma come produzione, come struttura di un sentimento di immediatezza sociale e di appartenenza, come «sito dedicato alla nostalgia [...] condizione necessaria per la produzione di cittadini nazionali»⁸⁰. L'opposizione "tradizione-modernità" si definisce sempre più come un'opposizione fra chi ha il potere e chi non ce l'ha, tra i deboli e i forti, questi ultimi spesso talmente forti da essere capaci di riflettere la propria forza nella produzione di simili dicotomie concettuali volte a coprire tutti gli spazi di azione e di discorso, anche i più contraddittori e irregolari, al punto tale da fornire ai deboli delle "macchine espressive" già pronte, con cui essi possano costruire "prodotti" culturali marchiati dalla illusione di poter rivendicare il loro rafforzamento in maniera apparentemente critica e antagonista.
Come sottrarsi a questo circolo vizioso? A nostro avviso si può provare, agendo la critica contro l'essenzialismo, come provarono a fare gli Zezi negli anni Settanta: parodiando la parodia, critici anche della critica, elaboratori creativi di un'estetica trasformativa, di un'azione artistica che muoveva direttamente dalla mimesi riflessiva delle contraddizioni

tragiche dei processi reali e dei rapporti di potere, nell'esperienza del lavoro operaio in fabbrica. Come gli *Zeti* di allora, anche noi, oggi, quando sentiamo parlare di "identità" o di "tradizione" quasi fossero oggetti reali, dovremmo essere diffidenti, come antropologi, ma anche come cittadini. Perché l'"identità" e la "tradizione" non esistono, non sono infatti delle "cose", delle "essenze". Si tratta piuttosto di figure retoriche, costruzioni politiche che, proprio perché agiscono sulla percezione intima e inarticolabile del sé, puntano a mobilitare sentimenti ed emozioni di appartenenza che riguardano tutti noi, per ottenere efficacemente un consenso e un'adesione, stabilendo al tempo stesso i confini di una separazione. In particolare l'identità è un concetto di tipo "proprietario": "questo è mio", o tutt'al più è "nostro", se tu naturalmente sei "uno dei nostri", e in tal senso rievoca i confini e le separazioni nazionalistiche, e quindi anche le guerre³¹. E allora quando qualcuno parla di "identità", che sia un politico, un antropologo, un artista o un rappresentante per così dire della "gente comune", il cosiddetto "uomo della strada", ciò che dovrebbe incuriosirci, come studiosi e come cittadini che vogliono ragionare con la propria testa, è la motivazione della retorica identitaria e la posizione del soggetto che la pronuncia: occorre chiedersi, cioè, quali strategie essa persegua, in quale contesto essa venga pronunciata, quali interessi di tipo politico o economico essa veicoli, quali strutture del sentimento intenda mobilitare o produrre.

Lo stesso destino critico ha subito il concetto di cultura. In un saggio intitolato significativamente *Scrivere contro la cultura*, Lila Abu-Lughod³² mostra come l'uso del concetto di cultura serva innanzitutto a tracciare una separazione tra sé e l'altro nella ricerca antropologica. Il concetto di cultura non favorisce la presa d'atto del processo dialettico, e dia-logico, tra il sé del ricercatore e quello del "ricercato", ma semmai tende a rafforzare la separazione, a occultarla e a ristrutturare una relazione di gerarchia. D'altra parte molti intellettuali che hanno ripensato il rapporto tra osservatore e osservato, in un dibattito che qui non è il caso di riprendere³³, hanno mostrato come sia assurdo e antiscientifico non tenere conto delle "perturbazioni" dialettiche che i due soggetti a confronto provocano l'uno nell'altro: perturbazioni che non devono essere considerate dei "condizionamenti" esterni che inficiano la "neutralità" della osservazione scientifica, ma anzi costituiscono proprio gli unici spazi possibili sui quali riflettere ed esercitare l'arte della conoscenza, o del riconoscimento. In questo senso l'antropologia non potrà mai essere considerata una scienza "neutrale"³⁴, e non solo perché si è impegnata a mostrare che tutte le scienze non sono neutrali, ma anche perché è tra quelle discipline che sanno che riflettere su se stesse è l'unico modo per *condividere la distanza* che sempre ci separa dall'altro nei processi di conoscenza, e per sentirsi partecipi di una comune umanità che tenda a criticare le cristallizzazioni gerarchiche di tale distanza. In que-

sto senso oggi sarebbe forse più utile e urgente una nuova riflessione antropologica sull'uguaglianza e l'ineguaglianza, che non sulla "identità" e la "differenza"⁴⁵.

Questo nostro scritto nasce da una ricerca in corso su una vicenda ancora aperta, e pertanto non ha conclusioni definitive da trarre. Piuttosto il nostro obiettivo è stato quello di mostrare come il caso della scissione degli Zezi possa costituire un'occasione riflessiva privilegiata: l'esame di un caso di scissione, con l'innescio di progressive diversificazioni "schismogenetiche", che investono pratiche, discorsi, emozioni e posizionamenti di vari attori sociali, può favorire il riorientamento del nostro sguardo analitico sulle dimensioni processuali della produzione culturale e sulle dina-

miche correlate di "legittimazione", "tradizionalizzazione", "autenticazione", "mercificazione", così che si possa evitare di considerare «degli assetti di potere meramente temporanei come una essenza culturale atem-porale»⁴⁶. In questo senso la storia degli Zezi continua a sfidare le nostre posizioni intellettuali: come nei primi anni Settanta, quando invitati per la prima volta a un concerto al circolo Gianni Bosio di Roma, improvvisarono un lungo corteo di canti di protesta per le vie della città⁴⁷, ancora oggi la loro vicenda ci segnala l'urgenza di un'antropologia intesa anche come azione democratica, cioè come una scienza critica e politicamente impegnata, non separabile dall'esperienza e dalla prassi della cittadinanza.

Note

¹ Anche se questo scritto è stato concepito come un lavoro comune, la stesura della *Proemio* e dei successivi paragrafi I, II, VI e VII è di Giovanni Pizra, quella dei paragrafi III, IV e V, di Daniele Castellini. Desideriamo ringraziare Marcello Colanardo, Angelo De Falco e Antonio Fraioli per la loro disponibilità; Pietro Clemente, Massimiliano Minelli, Marino Niola, Giancarlo Palombini, Berardino Palumbo, Cristina Papa, Goffredo Platino e Veronica Rodini per le loro osservazioni critiche su una prima versione di questo testo, del quale, ovviamente, siamo gli unici responsabili.

² Per "essenzialismo" si intende quel processo di naturalizzazione, oggettivazione e reificazione di concetti che, utilizzati in un sapere e in una pratica scientifica, tendono a essere percepiti dai praticanti di quel campo scientifico e dal senso comune come "naturali", "ovvi", come dei dati immediatamente corrispondenti a "cose", a pezzi di realtà, se non all'intera realtà ridotta alla "cosa" cui pretendono riferirsi. In questo senso l'antropologia ha in passato contribuito alla reificazione

di culture "altre", inventandole e costruendole proprio mentre credeva (o sosteneva di credere) di esplorarle e di penetrare nelle loro intime verità.

³ Per questo libri di alcuni grandi maestri come i *Quaderni del carcere* di Antonio Gramsci (scritti tra il 1929 e il 1935, ma pubblicati per la prima volta in edizione tematica a partire dal 1948, e solo nel 1975 apparsi in edizione originale), *Naves* di Gregory Bateson (apparso per la prima volta nel 1936 ma pressoché ignorato fino alla seconda edizione del 1958), *Il mondo magico* di Ernesto de Martino (scritto nei primi anni '40 ma pubblicato nel 1948), *Troici Tropici* di Claude Lévi-Strauss (1955), *Dall'angoscia al metodo* di Georges Devereux (1967), furono libri-scandalo, perché furono i primi a mettere in crisi la pretesa di una neutralità oggettivante dello studioso che, con un nuovo atteggiamento di dialogo e umiltà sperimentale, incominciava invece a riflettere sugli altri a partire da sé e dalla consapevolezza della sua ineludibile presenza nella scena conoscitiva.

* Le caratteristiche della "scomposizione", della "frammentazione" e della "dispersione" indicano la complessità dell'oggetto di studio e segnalano percorsi di ricerca e chiavi di lettura più vicine alla esperienza concreta: pertanto esse definiscono una metodologia antropologica riflessiva, dialogica e sperimentale che rompe la rigidità degli assunti disciplinari e si rende disponibile al confronto aperto e continuo con l'esperienza e con la prassi, cioè con la capacità di restare nel flusso vivente dell'esistenza reale e contribuire alla modificazione di tale ambiente.

† Per un quadro generale sintetico ed efficace, che si distingue per capacità di rilettura critica e antiesenzialista dell'antropologia culturale e sociale, si veda il volume di Valeria Siniscalchi (2001). Per una riflessione lucida e aggiornata sulla necessità della critica de-essenzializzante per l'antropologia contemporanea si vedano i saggi di Bernardino Palumbo (2001a, 2002).

‡ Anche la "località", infatti, più che un luogo reale è da intendersi come una «complessa qualità fenomenologica costruita da una serie di legami tra la sensazione di immediatezza sociale, le tecnologie dell'intenzionalità e la relatività dei contesti», che si definisce innanzitutto in base ai suoi «aspetti relazionali e contestuali, piuttosto che scalari o spaziali» (Appadurai 2001: 231).

§ Palumbo 2001a: 120-121.

¶ Mahon 2001: 467.

‡ *Ibidem*.

‡ In questo quadro, la produzione musicale locale e internazionale è un terreno sul quale l'antropologia e l'etnomusicologia ormai non appaiono più come due discipline distinte. Il dibattito antropologico ed etnomusicologico internazionale muove infatti da una analisi comune quando affronta il tema della produzione musicale facendo proprie le consapevolezze cui è giunta l'antropologia delle pratiche artistiche: da un lato riflettendo sul fatto che «non è più possibile per gli antropologi affrontare i propri argomenti in maniera "pulita", (cioè come se essi o la loro disciplina di studio non avessero mai avuto una storia di relazioni con quegli stessi argomenti» (Marcus e Meyer, a cura di, 1995: 2); dall'altro inquadrando l'arte ben al di là della sua funzione di produzione di significato, di "rappresentazione" del mondo, e osservandola piuttosto come una pratica "agitiva", cioè come un "sistema di azione" il cui obiettivo è la trasformazione del mondo e non la sua rappresentazione simbolica (Gell 1998; Palumbo 2001b, 2001c).

‡ Feld 1995: 96.

‡ Benjamin 2000.

‡ Feld 1995: 99.

‡ *Ibidem*.

‡ *Ibidem*.

‡ La nozione di "schismogenesi" designa il processo generativo di dinamiche e comportamenti progressivamente divergenti e fu sviluppata da Gregory Bateson nel 1935-1936, a partire da un suo studio etnografico su un rituale di travestimento luttuale in Nuova Guinea. In quella etnografia davvero anticipatrice, Bateson elaborava dei modelli di differenziazione progressiva attraverso l'osservazione delle interazioni e reazioni sociali, senza nulla concedere all'allora imperante modello "culturale" e "sociale" che predeterminava il senso delle azioni umane, ma studiando, ad esempio, la progressiva differenziazione fra comportamenti maschili e femminili a partire dalla sfera emotiva. Ricollocando in tal modo la genesi dei processi complementari di differenziazione nel corpo stesso dei soggetti, e restituendo così un valore generativo di azione alla sfera emotiva individuale, Bateson sfuggiva agli allora imperanti e rigidi determinismi sociali e culturali che inchiodavano il soggetto a una fissa appartenenza. Bateson pagò le conseguenze di tale posizione critica così precoce: il suo libro incominciò a influenzare il campo antropologico solo più di vent'anni dopo, in seguito alla ripubblicazione del 1958.

‡ Malm 1999.

‡ Adorno 1972; Stekm, a cura di, 1994; Hayward, a cura di, 1998.

‡ Scherlinger 1999. Sulla questione di diritti di proprietà relativi ai prodotti musicali e per una riflessione antropologica sul rapporto che viene a instaurarsi fra l'etnomusicologo e l'industria discografica cfr. Zemp 1996.

‡ Goetten e Azzi 1999.

‡ Il *rai* è un genere musicale algerino che fonde canzoni popolari, ritmi reggae e disco di tipo americano e canzoni europee, reso noto nel mondo dal cantante algerino Cheb Khaled. Per uno studio sulla globalizzazione del *rai* si veda Schade-Poulsen 1999. Si tratta di una ricerca etnografica che osserva la produzione sociale di questo genere musicale evidenziando le tensioni introdotte dalla *world music*. Per una analisi etnografica delle motivazioni dei soggetti nelle pratiche di oggettivazione dell'identità culturale attraverso la produzione musicale cfr. il saggio di Peter Wade (1999) sul rap in Colombia. Sul rapporto fra rap e dinamiche identitarie in Italia e sulla costruzione musicale del Mediterraneo cfr. rispettivamente Platino 1996 e Platino (a cura di) 2003.

‡ Sulle pratiche contemporanee del cosiddetto "neotanzarismo"

e vide Pitta 1999, 2002a, 2002b; per uno studio sulle manifestazioni e le rappresentazioni della pazzia salernitana si veda Galò 2002.

¹ Un disco del 1976 del quale la canzone più nota è *A Flober*, una ballata che racconta la morte di dodici operai nella esplosione di una fabbrica di armi giocattolo, a San'Anastasia (provincia di Napoli), l'11 aprile del 197 (grò, Vacca 1999: 50).

² *Aut'Risè* è l'etichetta discografica fondata da Peter Gabriel nel 1988. Si tratta di una sigla che nasconde società impegnate in settori diversi: discografica, multimediale, abbigliamento. Nasce per produrre e commercializzare la musica del "mondo del mondo", dei paesi definiti "periferici", e oggi è la più grande casa di produzione di world music. Peter Gabriel si fa propagatore dell'ambiente world tramite il festival multimediale *Worss*, manifestazione dedicata alla world music, alle arti e alle danze provenienti da quelle che un tempo l'antropologia definiva una ricca miscela "culturale primitiva".

³ Sul significato spazio-temporale della via denominata "Spaccanapoli" come "sciatura", "frattura", "divisione" e "vaticolazione" del luogo si veda il suggestivo testo di Martino Neda *Spaccanapoli: l'inguaribile ferita* (2003: 16-18).

⁴ Vacca 1999.

⁵ Vacca 2000.

⁶ *Ibid.*: 72.

⁷ Vacca 1999: 71.

⁸ *Ibid.*: 72.

⁹ *Ibid.*.

¹⁰ Anche se le interviste a Marcello Colasurdo e ad Angelo De Falco sono state impostate in un lavoro comune dai due autori di questo scritto, esse sono state realizzate da Daniele Castellani, nel mese di gennaio 2003, a Pontigliano d'Arco e a Napoli. La testimonianza di Antonio Fraioli è stata raccolta da Castellani a Perugia, nel mese di dicembre 2003. Come abbiamo già dichiarato questo scritto intende comunicare i primi risultati di una ricerca ancora in corso che dovrà necessariamente svilupparsi anche attraverso la raccolta di testimonianze più ampie ed estese. Tuttavia una prima versione di questo testo ha avuto una certa circolazione, sia nel campo accademico sia tra i protagonisti della vicenda (in particolare De Falco e Fraioli), lontana dal ritardo nella pubblicazione del volume in cui essi era apparsi. La testimonianza di Fraioli è stata quindi raccolta dopo che egli aveva avuto modo di leggere una prima stesura del nostro testo, con le versioni di Colasurdo e di De Falco. Il dibattito e la "negotiazione" fra etnografo e "informatori" sulle proprie pubblicazioni e sulla stessa scrittura etnografica, sono

stati sempre più frequenti nell'esperienza della ricerca etnopolitologica, in particolare per quella rivolta allo studio dei processi di produzione culturale e dei conflitti che ne derivano. Per un caso analogo cfr. Pitta 2002a.

¹¹ Colasurdo si riferisce ai *Digital Studies* di Capri, uno studio di registrazione altamente tecnologico. Qui il Gruppo Operativo Zeri è stato impegnato per due anni alla registrazione del nuovo disco che non è stato portato a termine. Il completamento del lavoro è stato affidato a Colasurdo e ai membri Spaccanapoli gruppo ibrido formato da ex componenti degli Zeri e nuove figure coinvolte per l'occasione, tra cui Giovanni Vacca come autore dei testi. Cfr. su questo aspetto Coscia 2000, Corrado 2000, Della Mea 2000, FAd 2000, Moretti 2000, Pirelli 2000, Vacalebre 2000, Vacca 2000, e soprattutto l'intervento sulla stampa dell'imprenditore Calosquero Talamona, titolare della Polysena Edizioni Musicali (igi *Digital Studies* di Capri) con la successiva replica dagli Zeri (Talamona 2000, *I Zeri* 2000).

¹² L'attenzione di Angelo De Falco al seminario di Giovanni Pitta, analogamente alla simbiosi tra Marcello Colasurdo e Giovanni Vacca, evidenzia le insidiosi forme attraverso le quali il discorso etnopolitologico fuoriesce dallo spazio accademico. Questa dialettica fra storia e politica investe le dinamiche di popolarizzazione dell'antropologia, le motivazioni del processo etnografico, le contraddizioni della scienza, il processo di costruzione dello stesso oggetto di ricerca scientifica: osservata da un punto di vista auto-oggettivante, infatti, la contrapposizione che stiamo esaminando ci appare più sfumata, anche se ciò non ci sottrae alla responsabilità della scelta etnografica e politica.

¹³ Cfr. Corrado 2000, Talamona 2000, *I Zeri* 2000.

¹⁴ Per una corretta citazione del riferimento alla musica "transgenerica" nell'articolo di Pirelli cfr. il paragrafo *Posizionamenti intellettuali*.

¹⁵ Esaminiamo le posizioni di Pirelli e Della Mea, oggetto del discorso di Fraioli, più avanti, nel paragrafo dal titolo *Posizionamenti intellettuali*.

¹⁶ Fraioli si riferisce a Corrado 2000, che abbiamo precedentemente citato. Cfr. la citazione corrispondente alla nota 35.

¹⁷ Sulla questione del rapporto fra diritti di proprietà, copyright e patrimonio culturale collettivo cfr. Brown 1998.

¹⁸ Cfr. Vacca 2000.

¹⁹ «La Flober... dalle nostre parti andò per aria l'unico aprile del sessantasept... andatono per aria andio operai... i soc-

«così impossibili. Siamo tornati poco tempo fa, volevamo riproporre una canzone in quello che rimaneva... abbiamo visto che in quel posto c'è un bel soggetto dei padroni della Hobart e tutto è stato cancellato». Con Angelo De Falco introduce il primo ora noto come *New Brutism* (vedi sopra, n. 23).

¹⁷ Porzelli 2000.

¹⁸ Le paradossali contraddizioni della produzione di *world music* richiamano i processi di commercializzazione del cosiddetto «prodotto ipso» che, come ha recentemente mostrato Cristina Papa, «si presenta [...] come un omniuno, un prodotto locale ma definito da parametri e mercati sovranazionali, un prodotto che per essere conservato deve essere mutato, un prodotto prezioso per la sua diversità ma la cui promozione riduce la diversità, un prodotto coperto dai "saper fare locali", che vengono inglobati da saperi "ufficiali", un prodotto che si caratterizza come parte del patrimonio comunitario ma che nello stesso tempo obbedisce alle regole del mercato» (Papa 2002: 10-11). Cfr. anche Papa 1999.

¹⁹ Feld 2000.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ancora prima di Steven Feld, in un classico volume sulla complessità dello studio della musica "popolare", Richard Middleton aveva già evidenziato l'innecio tra queste retoriche apparentemente compatte. Tale innecio aggredisce lo status stesso del concetto di autenticità svelandone l'arbitrarietà ideologica. Riflettendo sulla crisi del concetto di musica folk, Middleton chiariva che «si sono stati molti tentativi di mantenere la tradizionale ideologia di "autenticità", spostandola in aree musicali nuove. Critici, fan e musicisti si sono aggiunti a questi tentativi di costruire la loro musica preferita come un'alternativa "pura" alle "manipolazioni commerciali" del mainstream, e quasi tutte le varietà di musica afroamericana, country, jazz, rock, e adesso anche gli stili *roots* e *world music* sono stati descritti come nuovi generi "folk" [...]. Ma dato che queste musiche operano inevitabilmente in campi culturali caratterizzati da conflitto stilistico, contraddizione ideologica, relazioni alterate fra lavoro e tempo libero, e diffusione commerciale massificata, tali descrizioni sono semplicemente impiegate [...] esse considerano fatti sociologici quelle che sono in verità esperienze ideologiche e leggono nella musica "creatività", "onestà" e sentimenti di "comunità" in modo tale che essa sia all'altezza delle aspettative culturali di chi vi partecipa» (Middleton 2001: 199).

²² Porzelli 2000.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Della Mea 2000.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Una critica analogica è stata recentemente rivolta da Della Mea (2003) al volume di Stefano Pivano (2002), che, riflettendo sull'uso pubblico della storia nella canzone italiana, avrebbe del tutto trascurato i repertori delle ricerche musicali sui canti di lavoro e di protesta raccolti negli anni delle ricerche etnomusicologiche e delle lotte operaie in Italia.

²⁷ Niola 1999.

²⁸ Cfr. Bosio 1975, Papa 1999: 16, 54.

²⁹ Niola 1999.

³⁰ *Ibidem*. Considerazioni analoghe sul carattere critico e sperimentale dell'azione creativa degli *Zeni* aveva espresso, nel 1999, Sandro Porzelli in una intervista nella quale dichiarava: «Il loro teatro musicale ha [...] attinto dai materiali della vita quotidiana della fabbrica stessa. I rumori della fabbrica venivano usati come linguaggio musicale. [...] Avevano, e hanno ancora, atteggiamenti anti-intellettuali. Ma erano rivolti più a certi atteggiamenti intellettuali, alla cultura come istituzione, che non all'uso articolato e sofisticato della propria intelligenza, del proprio sapere, il sapere di una classe operaia con quel tipo di storia» (Scateni 1999).

³¹ Niola 1999.

³² Appadurai 2001: 179-204.

³³ Vacca 1999: 11.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*: 17.

³⁶ Così scrive Vacca: «Intenderemo quindi per "tradizione" i valori estetici che orientano in ogni ambito una comunità, rurale o urbana, nella sua dimensione di vita precedente alla cosiddetta "seconda rivoluzione industriale", quella del capitalismo fordista o dell' "economia di scala"; la cultura popolare sarà perciò la cultura "tradizionale" di tali comunità, viva e vitale anche in contesti già in parte industrializzati come quello piemontese del dopoguerra» (*Ibidem*).

³⁷ L'antropologia contemporanea ha da tempo fatto crollare il doppio stereotipo di una "cultura popolare" definita ora come cultura di massa totalmente imposta dall'alto, ora come cultura "arcaica", "originaria" e "tradizionale", legata alla fisicità permanente di modelli del passato (peraltro mai esistiti se non nella loro irregolarità processuale, dispersa e dinamica) o alla libera espressione di un "popolo". Come mostrano le letture dirotte del testo gramsciano, in Gramsci la dicotomia egemonia-subalterno è inesistente: il campo della cultura "subalterna" in termini gramsciani è anch'esso animato dalle dinamiche

"epimorfe", nel senso che i gruppi subalterni non figurano mai come insiemi chiusi e omogenei, ma sono attraversati da movimenti gerarchici e da forme di ineguaglianza e quindi non sono leggibili come "gruppi collettivi" aventi una "visione del mondo" collettiva (Crehan 2002: 5). Non possiamo qui affrontare ampiamente questo argomento. Proponiamo però al lettore, oltre che l'approccio diretto a Gramsci (1975, 1992), un confronto fra alcuni testi di rilettura gramsciana: quello di Alberto M. Cirese, del 1969 (in Cirese 1977: 65-104, cfr. anche le pp. 105-127), quelli di Alfonso M. Di Nola e di Tullio Seppilli del 1978, quello di Luigi M. Lombardi Satriani del 1980 (apparso per la prima volta nel 1974): testi italiani da confrontare con la recentissima lettura antropologica sul concetto di cultura in Gramsci proposta da Kate Crehan (2002). Cfr. anche Rivera-Tarì 2000.

⁴⁰ Si vuole segnalare qui l'esigenza di una rilettura critica del dibattito sul folklore in Italia, rilettura che non può non tornare al confronto diretto con l'opera gramsciana e demartiniana dalla quale il dibattito prese avvio. Un certo riduzionismo, infatti, ci sembra operi in alcune letture antropologiche e politiche dell'opera gramsciana e in parte anche di quella demartiniana, entrambe a nostro avviso lontane dalla invenzione di dicotomie rigide e concettualizzazioni essenzialiste della cultura. Su tale dibattito fonti importanti restano i lavori di Clemente, Meoni, Squillacciotti (a cura di, 1976), Raury (a cura di, 1976), Angelini (a cura di, 1977), Pasquinelli (1977); di notevole interesse la comparazione critica fra il dibattito italiano e quello statunitense proposta da Palumbo (1992: 129n), e, per un quadro attuale del dibattito internazionale accessibile in lingua italiana, il recente volume di Clemente e Mugnaini (a cura di, 2001).

⁴¹ Vacca 1999: 19.

⁴² Ci riferiamo allo spettacolo del 1979 *Omaggio a Puccinella* (cfr. Vacca 1999: 70). Un approfondimento analitico della poetica degli Zeti non potrebbe non valutare lo specifico uso delle tecniche dell'ironia e della parodia che caratterizzarono il loro lavoro. In particolare l'elemento della parodia è quello che più definisce il carattere critico e insieme dialogico dell'azione artistica degli Zeti ai loro esordi. Sulla funzione critica e dialogica della parodia si veda lo studio del filologo Massimo Bonafin (2001: 49): «la parodia è critica e rivoluzionaria per natura a prescindere dall'orizzonte storicamente condizionato in cui si colloca, o si trova ad agire il parodista; infatti essa può rivolgersi contro norme autoritarie e istituti tradizionali altrettanto bene che contro innovazioni radicali, sperimentalismi e testi

d'avanguardia, ma - per come agisce - mantiene un valore critico e rivoluzionario, in quanto emancipa da un'adesione ingenua e immediata al messaggio letterario così com'è, impone di considerarlo da un altro punto di vista, in sostanza come costrutto ideologico-linguistico. In definitiva essa introduce il dialogo con la parola altrui, laddove rischia di esserci soltanto un monologo, conservatore o innovatore che fosse».

⁴³ Sulla funzione critico-dialogica del comico nei monologhi di Dario Fo si veda lo studio di Maria Piza (1996).

⁴⁴ Vacca 2000: 68.

⁴⁵ Idem: 70-71.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*, corsivo nostro.

⁴⁸ Idem: 76.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*, corsivo nostro.

⁵² Cfr. Idem: 81-85.

⁵³ Per una teoria antropologica della tradizione cfr. Boyer 1990. Cfr. anche Clemente-Mugnaini (a cura di) 2001.

⁵⁴ Talamona 2000.

⁵⁵ Bourdieu 1993.

⁵⁶ Per una rassegna critica degli studi antropologici sulla produzione culturale cfr. Mahon 2001.

⁵⁷ Appadurai 2001: 247.

⁵⁸ *Idemità assai* è il titolo originale di un bel libro dello scrittore Amin Maalouf (1998), tradotto dal francese con un meno scandaloso titolo *L'Idemità*.

⁵⁹ Abu Lughod 1991.

⁶⁰ Si veda su questi aspetti Palumbo 1995, che ha riaffermato l'importanza del saggio di Devereux (1967) nel dibattito epistemologico attuale in antropologia.

⁶¹ Sulla "neutralità" come posizione paradossale delle scienze sociali si veda Seppilli 1979.

⁶² A questo proposito si guardi al singolare destino del concetto di differenza: per anni tanti antropologi, anche per sanare le colpe dei loro predecessori, si sono battuti per il rispetto delle "differenze culturali", ma oggi tale cavallo di battaglia è nelle mani dei neorazzisti che, non potendo più agitare il risibile argomento della differenza "razziale" biologica, spingono il concetto di "rispetto della differenza culturale" fino a una impossibile e anistorica idea di "segregazione" fra persone provenienti da contesti "diversi"; la durezza razzista nei confronti dei migranti, ad esempio, si maschera oggi con espressioni differenzialiste che diventano armi discorsive per ridurre il

diritto al riconoscimento dell'altro.

* Chao 1999: 505.

Riferimenti bibliografici

ARU-LUCHINO Lila (1991), *Writing Against Culture*, pp. 137-162, in *Rescuing Anthropology: Working in the Present*, a cura di Richard G. Fox, School of American Research Press, Santa Fe, New Mexico.

ADORNO Theodor W. (1971), *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino, (ediz. orig. 1962).

ANGELINI Pietro (a cura di) (1977), *Debate sulla cultura delle classi subalterne (1949-50)*, Savelli, Roma.

APPADURAI Arjun (2001), *Modernità in polvere*, Meltemi, Roma, (ediz. orig. 1996).

BATESON Gregory (1988), *Naven. Un rituale di investimento in Nuova Guinea*, Einaudi, Torino 1988 (I ediz. orig. 1936, II ediz. orig. 1958).

BENJAMIN Walter (2000), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino (ediz. orig. 1936).

BONAVEN Massimo (2001), *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Utet, Torino.

BOSSO Gianni (1975), *L'intellettuale resuscitato. Interventi e ricerche sulla emergenza di interesse verso le forme di espressione e di organizzazione "spontanea" nel mondo popolare e proletario (gennaio 1963-agosto 1971)*, Edizioni Bella Ciao, Milano.

BOURDIEU Pierre (1993), *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, Polity Press, Cambridge.

BOYER Pascal (1990), *Tradition as Truth and Communication. A Cognitive Description of Traditional Discourse*, Cambridge University Press, Cambridge.

BROWN Michael E. (1998), *Can Culture Be Copyrighted*, "Current Anthropology", vol. 39, n. 2, aprile 1998, pp. 193-222.

CHAO Emily (1999), *The Music Shaman and the Madman: Ritual Brivlage, Failed Ritual, and Failed Ritual Theory*, "Cultural Anthropology", vol. 14, n. 4, pp. 505-534.

CRISE Alberto Mario (1976), *Intellettuale, folklore, istinto di classe. Note in Verga, Scintille, Gramsci*, Einaudi, Torino.

CLEMENTE Pietro - MICINI Maria Luisa - SQUILLACCIOTTI Massimo (a cura di) (1976), *Il dibattito sul folklore in Italia*, Edizioni di Cultura Popolare, Milano.

CLEMENTE Pietro - MUCCHINI Fabio (a cura di) (2001), *Oltre il folklore. Tradizioni popolari e antropologia nella società contemporanea*, Carocci, Roma.

* Cfr. quanto ricorda Sandro Pertelli in una intervista (Scatini 1999).

COSTANTINI Daniele (2000), *E Zesi - Spaccanapoli. Fatti, rifatti e contraffatti (oppure il Puccini). E se la Real World fosse solo una banda di bricconi?*, "Il Mucchio Selvaggio", n. 413, pp. 10-16, ottobre 2000.

COSCIA Biagio (2000), *Peter Gabriel lancia il folk di Napoli*, "Corriere della Sera", lunedì 2 ottobre 2000.

CRIDIAN Kate (2002), *Gramsci, Culture and Anthropology*, Pluto Press, London-Sterling, Virginia.

DE MARTINO ERNESTO (1948), *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Einaudi, Torino.

DELLA MEA IVAN (2000), *Cosa c'è dietro la world music*, "L'Unità", sabato 15 luglio 2000.

DELLA MEA IVAN (2003), *Sceute, ma quale storia vogliamo cantare?*, "L'Unità", sabato 1 febbraio 2003.

DEVEREUX Georges (1967), *De l'angoisse à la méthode dans les sciences du comportement*, Flammarion, Paris (traduz. ital. a cura di Carlo SEVERI, 1984).

DI NICOLA Alfonso Maria (1978), *Verità degli oggetti della cultura subalterna religiosa del Mezzogiorno*, pp. 35-39, in *Questione meridionale, religione e classi subalterne*, a cura di Francesco SANJA, Guida, Napoli.

E Zesi (2000), *Non siamo cafoncelli. Il Gruppo Operaio di Pomigliano D'Arce risponde al produttore Talamona*, "il manifesto", giovedì 10 agosto 2000.

E AD. (2000), *E Zesi, siamo pronti a ricominciare da noi*, "il manifesto", venerdì 14 luglio 2000.

FIELD Steven (1995), *From Schizophrenia to Schismogenesis. The Discourses and Practices of World Music and World Beat*, pp. 96-126, in *The Traffic in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, a cura di George E. MARCUS e Fred R. MEYERS, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.

FIELD Steven (2000), *A Sweet Lullaby for World Music*, "Public Culture", 12, 1, 2000, pp. 145-171.

GALA Giuseppe M. (2002), *La pizzica ce l'ho nel sangue. Riflessioni a margine sul ballo tradizionale e sulla nuova pizzicomania del Salento*, pp. 109-153, in *Il ritmo meridiano. La pizzica e le identità danzanti del Salento*, a cura di Vincenzo SANTORO e Sergio TORSELLO, Aramisé, Lecce.

GILL Alfred (1998), *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford.

- GONETTEN Chris - AZZI Maria Susana (1999), *Globalization and the Tango*. "Yearbook for Traditional Music", 31, 1999, pp. 67-76.
- GRAMSCI Antonio (1975), *Quaderni del carcere*, edizione critica a cura di Valentino GERRADANA, Einaudi, Torino (scritti in carcere tra il 1929 e il 1935, pubblicati in una prima edizione tematica Einaudi a partire dal 1948, e quindi nella edizione critica Einaudi del 1975).
- GRAMSCI Antonio (1992), *Folclore e senso comune*, Editori Riuniti, Roma.
- HUTCHESON Philip (a cura di) (1998), *Sound Alliances. Indigenous Peoples, Cultural Politics and Popular Music in the Pacific*, Cassell, London - New York.
- LEVI-STRAUSS Claude (1955), *Tristes Tropiques*, Plon, Paris (traduz. ital. 1960).
- LOMBARDI SUTRIANI Luigi Maria (1980), *Antropologia culturale e analisi della cultura subalterna*, Rizzoli, Milano (ediz. orig. 1974).
- MALLOUT Amin (1998), *Les identités meurtrières*, Éditions Grasset & Fasquelle, Paris (traduz. ital. 1999).
- MASON Maureen (2001), *The Visible Evidence of Cultural Production*. "Annual Review of Anthropology", 29, 2001, pp. 467-492.
- MAM Kristet (1999), *Guest Editor's Preface*, "Yearbook for Traditional Music", 31, 1999, p. XIII.
- MARCS George E. - MEYERS Fred R. (a cura di) (1995), *The Tug in Culture. Refiguring Art and Anthropology*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London.
- MIDDLETON Richard (2001), *Studiare la popolare music*, Feltrinelli, Milano (ediz. orig. 1990).
- MORETTI Carlo (2000), *E Zeti si spaccano per Peter Gabriel*. "La Repubblica", mercoledì 12 luglio 2000.
- NIOLA Marino (1999), *Dai campi alle officine, sannoverriani* sp. "il manifesto", domenica 19 settembre 1999.
- NIOLA Marino (2003), *Totem e ragù. Divagazioni napoletane*, Tullio Pericoli Editore, Napoli.
- PALUMBO Berardino (1992), *Immagini del mondo. Etnografia, storia e potere nell'antropologia stazionistica contemporanea*. "Meridiana. Rivista di storia e scienze sociali", n. 15, 1992, pp. 109-140.
- PALUMBO Berardino (1995), *Introduzione: complessità e silenzi dell'attuale dibattito epistemologico in antropologia*, pp. 4-19, in *Prati intonanzate funzioni. Forme di validità in antropologia e storia*, a cura di Berardino PALUMBO, "Etnosistemi", anno II, n. 2, CSU, Roma, gennaio 1995.
- PALUMBO Berardino (2001a), *Campo intellettuale, potere e identità tra contesti locali, "pensiero meridiano" e "identità meridionale"*. "La Ricerca Folklorica", n. 43, pp. 117-135, 2001.
- PALUMBO Berardino (2001b), *Faire et défaire les "monuments"*. "Terrain", 36, marzo 2001, pp. 97-112.
- PALUMBO Berardino (2001c), *Estati vivite e poetiche dello spazio-tempo: estetica, potere e politica dei fuochi d'artificio nei rituali festivi di un centro della Sicilia orientale*, relazione presentata al seminario *Feste, Immagini, Poteri, Poetiche e politiche della rappresentazione*, Taormina 27-30 settembre 2001.
- PALUMBO Berardino (2002), *Patrimoni-identitari: lo sguardo di un etnografo*. "AM. Antropologia Museale", anno I, n. 1, maggio 2002, pp. 14-19.
- PAPA Cristina (1999), *Antropologia dell'impresa*, Guerini Scientifica, Milano.
- PAPA Cristina (2002), *Il prodotto tipico come business: il caso dell'olio extravergine di oliva umbro*, pp. 159-191, in *Frangimenti di economia. Ricerche di antropologia economica in Italia*, a cura di Valeria SENCICALCHI, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza.
- PASQUINELLI Carla (1977), *Antropologia culturale e questione meridionale. Ernesto de Martino e il dibattito sul mondo popolare subalterno negli anni 1948-1955*, La Nuova Italia Editrice, Firenze.
- PINUTO Stefano (2002), *La storia leggera. L'uso pubblico della storia nella canzone italiana*, Il Mulino, Bologna.
- PIZZA Giovanni (1999), *Tananziani oggi: un panorama critico sulle letterature contemporanee del tananziano (1994-1999)*. "AM. Rivista della Società italiana di antropologia medica", 7-8, 1999, pp. 253-273.
- PIZZA Giovanni (2002a), *Lettera a Sergio Tonello e a Vincenzo Santoro sopra il tananziano, l'antropologia e le politiche della cultura*, pp. 43-63, in *Il ritmo meridiano. La piazza e le identità danzanti del Salento*, a cura di Vincenzo SANTORO e Sergio TONELLO, Aramiè, Lecce.
- PIZZA Giovanni (2002b), *Restricte del tananziano e politiche culturali*, pp. 68-78, in *Ragnatèle. Tananziano, danza, musica e nuove identità nel Sud d'Italia*, a cura di Antonello LAMONNA, Adinkronos Libri, Roma.
- PIZZA Maria (1996), *Il gesto, la parola, l'azione. Poetica, drammaturgia e storia dei monologhi di Dario Fo*, Bulzoni, Roma.
- PLASTINO Goffredo (1996), *Mappa delle voci. Rap, ragamuffin e tradizione in Italia*, Meltemi, Roma.
- PLASTINO Goffredo (a cura di) (2003), *Mediterranean Music. Popular Music and Global Sounds*, Routledge, New York and London.

PORTELLI Sandro (1999), *Il canto dei marciatori*, "il manifesto", venerdì 14 luglio 2000.

RAUTY Raffaele (a cura di) (1976), *Cultura popolare e marxismo*, Editori Riuniti, Roma.

RIVERA Annamaria - TARI Marcello (2000), *Da Gramsci all'hip-hop, alla ricerca del "popolare"*, pp. 331-344, in *Antropologia e storia delle religioni. Saggi in onore di Alfonso Maria Di Nola*, a cura di Angelomichele De Spirito e Irene Bellotta, Newton Compton, Roma.

SCATENI Stefania (1999), *E Zeti, canto acuto. Nomina gli operai*, intervista ad Alessandro Portelli, "L'Unità", domenica 18 luglio 1999.

SCHADE-POULSEN Marc (1999), *Men and Popular Music in Algeria. The Social Significance of Rai*, Austin, University of Texas Press, Modern Middle East Series.

SCHERZINGER Martin Rudolf (1999), *Music, Spirit Possession and the Copyright Law*, "Yearbook for Traditional Music", 31, 1999, pp. 102-125.

SEPPILLI Tullio (1979), *Neutralità e oggettività nelle scienze sociali. Linee per una riflessione critica sul rapporto tra conoscenza e prassi*, pp. 77-91, in *Orientamenti marxisti e studi antropologici italiani. Problemi e dibattiti (1)*, "Problemi del Socia-

lismo", quarta serie, anno XX 1979, Franco Angeli, Milano.

SENICALCHE Valeria (2001), *Antropologia culturale*, Carocci, Roma 2001.

STOKES Martin, (1997), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Berg, Oxford-New York.

TALAMONA Carloquinto (2000), *Da 'E Zeti a Spaccanapoli: la polemica*, "il manifesto", giovedì 3 agosto 2000.

VACALEBRE Federico (2000), *Spaccanapoli, la rivolta degli Zeti*, "Il Mattino", giovedì 3 agosto 2000.

VACCA Giovanni (1999), *Il Vesuvio nel motore. L'avventura del gruppo musicale operaio 'E Zeti di Pomigliano d'Arco*, Edizioni Il Manifesto, Roma.

VACCA Giovanni (2000), *Le anime perse di Spaccanapoli*, "Musica/Realtà", n. 63, novembre 2000, pp. 69-86.

WADE Peter (1999), *Working Culture. Making Cultural Identities in Cali, Colombia*, "Current Anthropology", vol. 40, n. 4, agosto-ottobre 1999, con commenti e replica dell'Autore, pp. 449-471.

ZETI Hugo (1996), *The An Ethnomusicologist and the Record Business*, "Yearbook for Traditional Music", 28, 1996, pp. 36-56.

Appendice

Componenti del Gruppo Operaio nel 1976, all'uscita di *Tammurriata dell'Affasat*:

Pasquale Bernile, Luigi Cantone, Marcello Colanardo, Ciro De Cicco, Pasquale De Cicco, Angelo De Falco, Nino di Marro, Matteo D'Onofrio, Vincenzo Parico, Daniele Sepe, Antonio Sodano, Pasquale Terracciano.

Nel 1994, all'uscita di *Auciello ro mio posa e sorde*:
 Marcello Colanardo, Angelo De Falco, Matteo D'Onofrio, Maria del Giudice, Gaetano Caliendo, Sebastiano Ciccarella, Raffaele Del Prete, Antonio Fraioli, Nando Gandolfi, Salvatore Iasevoli, Massimo Mollo, Emilio Scognamiglio, Francesco Tarantino, Pasquale Volante.

Nel 1996, all'uscita di *Zeti vivi*:

Angelo De Falco, Matteo D'Onofrio, Gaetano Caliendo, Sebastiano Ciccarella, Antonio Fraioli, Lello Settembre, Simona Sanseverino, Monica Pinto, Nicola De Luca, Oscar Montalbano.

Nel 1998-2000, per *Tremette*:

Angelo De Falco, Matteo D'Onofrio, Sebastiano Ciccarella, Antonio Fraioli, Monica Pinto, Oscar Montalbano, Emilio De Matteo, Nicola De Luca, Claudio Marino.

Componenti del gruppo *Spaccanapoli*:

Marcello Colanardo, Antonio Fraioli, Monica Pinto, Oscar Montalbano, Emilio De Matteo.



*L'Asi in concerto
47° Festival del film di Locarno, 1996
Foto Fabrizio Esposito*