

## **Uno studio di caso: l'Orchestra di Piazza Vittorio e la funzione sociale della musica**

**Milena Gammatoni**

L'immigrazione è l'*humus* demografica di popoli ormai in crescita negativa e dunque incapaci di reggere il peso di uno Stato sociale.

I governi europei concordano sul fatto che si debbano creare le condizioni per una completa integrazione economica, politica e sociale: si tratta però di un'affermazione di principio. L'Italia, ma più in generale i paesi meridionali d'Europa, si trovano di fronte al problema delle frontiere esposte e la città di Roma, in particolare, presenta un rapido aumento dell'immigrazione rispetto ai dati nazionali<sup>1</sup>.

Secondo una recente ricerca europea<sup>2</sup>, le migrazioni dai paesi balcani e dell'ex Unione Sovietica sono quelle che suscitano la maggiore diffidenza, sia nei paesi della UE che in quelli dell'EuCO. Più elevata appare la disponibilità espressa nei confronti delle persone che provengono dall'Est europeo, da paesi con una religione affine, come il caso delle donne filippine e polacche giunte in Italia. Verso gli immigrati dai paesi in via di sviluppo l'atteggiamento in-

---

<sup>1</sup> I dati pubblicati dall'Istat evidenziano che, nella provincia di Roma, la popolazione straniera residente è passata, in un anno, da 228.205 a 278.540 persone (+22,1%). In Italia, l'intera popolazione straniera iscritta in anagrafe ha conosciuto un aumento di 268.408 unità e del 10%, passando da 2.670.514 a 2.938.922. La provincia di Roma, con 50.535 presenze in più, catalizza quindi un quinto dell'incremento totale rilevato in Italia. La provincia si segnala anche per l'elevata incidenza (6,9%) degli immigrati sulla popolazione complessiva (4.013.057), mentre la media nazionale è del 5% e quella regionale del 6%, collocandosi tra le prime 20 province italiane per incidenza degli stranieri. *Rapporto Caritas, Dossier statistico Immigrazione*, 2007. Secondo Il *Tredicesimo Rapporto* dell'Ismu sulle migrazioni in Italia rileva l'immigrazione in Italia in continua crescita, dal 2006 al 1 gennaio 2007 si registra un incremento del +8,7%. Cfr., ISMU, *Tredicesimo Rapporto sulle migrazioni*, 2007, Franco Angeli, Milano, 2007, pag. 41.

<sup>2</sup> L'indagine curata da G. Campione, Dipartimento di economia statistica e analisi geopolitica del territorio, Università di Messina ha cercato di individuare i fattori culturali, politici, economici e istituzionali che favoriscono e inibiscono la drammatizzazione del fenomeno migratorio. La ricerca citata è stata realizzata nei mesi di dicembre 2005 e gennaio 2006 e ha visto coinvolti 8.000 intervistati, è avvenuta mediante un sondaggio svolto da alcune fra le più autorevoli agenzie demoscopiche europee, su un campione rappresentativo della popolazione di cinque paesi europei: Francia, Germania, Gran Bretagna, Spagna e Italia.

vece varia: nella UE l'Italia risulta il paese dove il fenomeno migratorio suscita maggiore preoccupazione in quanto collegato ai problemi dell'ordine pubblico e della sicurezza personale. Poco meno di un terzo dei cittadini della UE considera l'immigrazione un pericolo oppure una minaccia; il 26% per la propria cultura e l'identità nazionale; il 33% verso l'occupazione e verso la sicurezza delle persone. Circa il 60% dei cittadini intervistati, in entrambi i casi, reputano che il proprio "paese non è più in grado di accogliere immigrati, anche se regolari".

E' in questa situazione che i musicisti dell'Orchestra di Piazza Vittorio, professionisti da generazioni, hanno sfidato l'incognita dell'immigrazione verso l'Italia<sup>3</sup>, immaginandola ricca di opportunità, culturalmente e musicalmente accogliente. La musica, per questi musicisti, rappresenta un *fatto sociale totale*, in una realtà complessa e frammentaria, verso la quale la distanza sociale è una sfida, di fronte alle manifestazioni di intolleranza da parte degli abitanti autoctoni, ma è anche la conquista di attrarre ai propri concerti un pubblico politicamente e socialmente eterogeneo. La creazione dell'Orchestra di Piazza Vittorio è anche un'affermazione di coraggio e di intraprendenza da parte di ogni singolo musicista, perché né lo Stato italiano, né altre istituzioni pubbliche l'hanno sostenuta economicamente.

### **La sociologia della musica**

La prima necessità che si presenta nell'affrontare uno studio sociologico della musica è definire che cosa si intenda per musica, in quale accezione la si usa, quali sono gli ambiti nei quali la sociologia può e deve spiegare, interpretare, prevedere l'esistenza, lo sviluppo, l'uso del fenomeno musicale, in tutte le sue implicazioni. Ciò è particolarmente importante quando si studia la contemporaneità e a questa si aggiungono fonti dirette come i racconti di musicisti con diverse identità sociali-musicali, come è il caso dell'Orchestra di Piazza Vittorio.

Marcello Sorce Keller in *Musica e Sociologia* annovera come precondizione il bisogno dell'emancipazione della sociologia della musica dall'etnomusicologia, come una sorta di storia che torna e si ripete: la nascita della sociologia come scienza grazie al distacco dall'antropologia (con il bisogno, comunque continuo, di alimentarsi a vicenda).

---

<sup>3</sup> E' importante considerare l'incremento dell'immigrazione in Italia composto sempre più anche dai rifugiati e da segmenti della popolazione straniera composta da professionisti con gradi di istruzione superiore. La composizione sociale dell'Orchestra di Piazza Vittorio riflette con speculare precisione questa situazione. Cfr. Pugliese E., Macioti M.I., *Immigrati e rifugiati in Italia*, Laterza, Roma, 2006.

Ed è proprio riguardo agli studi di etnomusicologia che si pensa di attingere per comprendere l'evolversi di un'orchestra multietnica, ma è così che si scopre che l'etnomusicologia non ha affrontato le innovazioni avvenute in Italia attraverso le nuove musiche introdotte dagli immigrati<sup>4</sup>. I maggiori studi italiani di etnomusicologia riguardano le tradizioni popolari e gli stessi musicologi trovano che sia un'operazione assai complessa avvicinarsi alla commistione di musiche etniche, dirette e co-create da un direttore d'orchestra assai peculiare come è il caso di Mario Tronco (direttore dell'orchestra di Piazza Vittorio), musicista pop e per nulla assimilabile alla classica funzione del direttore d'orchestra.

Quando il sociologo deve interessarsi ed impegnarsi in questo studio?

Luciano Gallino, nel *Dizionario di Sociologia*, colloca lo studio della musica all'interno della sociologia dell'arte, in quanto condivide con essa “le relazioni che intercorrono tra i contenuti, le forme, i generi, le istituzioni, i soggetti, il mercato della produzione artistica (la sonata, il concerto, la sinfonia...) e le principali strutture della società entro le quali si realizza tale produzione ed il sociale, portando interesse specialmente alla struttura delle classi sociali, alla loro ideologia, come fattori preminenti di condizionamento della produzione musicale e della sua fruizione”<sup>5</sup>.

Gallino riconosce nella musica delle proprie funzioni sociali, quali quelle della comunicazione (espressione di sentimenti collettivi) e di controllo sociale.

La musica ha delle peculiarità che le altre arti non posseggono, in quanto è un “sistema di segni estremamente ambiguo”, di conseguenza si cade spesso in asserzioni generiche, in “effusioni speculative”. Non si può, inoltre, sottovalutare lo sviluppo della tecnologia, la produzione e riproduzione, la trasmissione della musica attraverso la radio e la televisione, questi hanno fatto della musica una comunicazione di massa.

Per esempio Roberto Cipriani<sup>6</sup> alla fine degli anni ottanta, sottolinea quanto sia molto più economico comprare una cassetta di musica classica, piuttosto che un biglietto di un concerto. Infatti sulla scia indicata da Cipriani, attualmente sembra che la musica sia sempre più sfruttata a fini di diffusione per scopi prettamente commerciali e ri-produttivi, un esempio è l'inversione dei costi, rispetto agli anni '80 oggi il prezzo di un CD spesso supera quello di un biglietto per un concerto<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> Cfr. *Enciclopedia della musica*, I-V voll., Einaudi, Torino, 2006.

<sup>5</sup> L. Gallino, *Dizionario di Sociologia*, UTET, Torino, 1978, pag. 37.

<sup>6</sup> F. C. Ricci, R. Cipriani, *Il consumo musicale in Italia, il caso degli arrangiamenti*, Franco Angeli, Milano, 1989.

<sup>7</sup> Non per caso, fin dagli inizi della diffusione della musica ad un largo pubblico, furono scelti luoghi squisitamente commerciali: la prima sala da concerto ebbe origine in Germania, da un

La musica può essere un tranquillante e un distraente, è il mezzo di espressione ed integrazione emotiva dei movimenti giovanili, come spiega Ferrarotti<sup>8</sup>, diventando essa stessa un movimento collettivo.

A grandi linee, queste sono le categorie nelle quali lo studio sociologico si può muovere, ma per alcuni sociologi ci si muove con molte difficoltà, infatti sempre Luciano Gallino scrive: "...La ragione per la quale il compito della sociologia della musica è di inusitata difficoltà ed ampiezza, giustifica gli esiti limitati che finora ha conseguito".<sup>9</sup>

Al contrario Vera Zoldberg<sup>10</sup>, sociologa americana contemporanea spiega che oggi gli studiosi hanno scoperto la natura socialmente strutturata dell'arte, delle istituzioni culturali, degli artisti e del pubblico e che la sua funzione critica, rispetto ai sistemi esistenti ha una portata intellettuale molto più vasta di quanto si pensava, anche ai tempi di Adorno. Per queste ragioni l'incertezza intellettuale è la spia dell'inadeguatezza delle teorie e delle lacune sui dati a disposizione.

Ci si potrà chiedere perché mai la musica debba essere "lumeggiata" sotto il profilo sociologico, quando analisi musicali, teoria degli stili e dei generi, storia sociale, costituiscono accessi ad essa di gran lunga più ovvi e sicuri?

La risposta a questa domanda sarà uno degli obiettivi della mia ricerca; dimostrare l'utilità dell'attenzione sociologica nell'ambito musicale, dove al centro, bisogna non dimenticarlo, si trova l'uomo: il compositore, l'esecutore, il "datore di lavoro", il fruttore.

Franco Ferrarotti ci dice: "... una società senza artisti è perduta... una società è perduta senza artisti liberi autonomi. La loro capacità di indicazione è direttamente proporzionale al grado della loro autonomia".

"... richiamando che l'artista assolutamente libero "sciolto" è un artista senza terreno, fuori dalla società".<sup>11</sup>

A partire da questo complesso quadro teorico della sociologia della musica contemporanea, lo studio sull'Orchestra di Piazza Vittorio chiama a sé diversi ambiti, in un approccio pluridisciplinare che forse aiuterà la risoluzione di problemi interni alla disciplina stessa. La mia ricerca si fonda sulla correlazione tra diverse dimensioni sociali presenti nella vita dell'orchestra: un gruppo multietnico esercita la propria professione di musicista integrandosi nel paese di immigrazione, socializza anche con altre etnie; al contempo

---

gruppo di mercanti di Lipsia, nel 1770 si utilizzò un albergo, nel 1781 si trasformò in sala da concerto la casa di un mercante di stoffa.

<sup>8</sup> F. Ferrarotti, *Rock, rap e l'immortalità dell'anima*, Liguori, Napoli, 1997.

<sup>9</sup>Op. cit.

<sup>10</sup> V. Zoldberg, *Sociologia dell'arte*, Il Mulino, Bologna, 1990

<sup>11</sup> F. Ferrarotti, *Homo Sentiens*, Liguori, Napoli, 1995, pag 3.

l'orchestra sta assumendo sempre più visibilità e successo da parte del pubblico italiano composto da diverse età; infine l'orchestra crea nuove musiche, nell'intreccio di melodie e ritmi tradizionali di ogni paese di provenienza, facendo letteralmente *saltare* antichi steccati tra i diversi generi di musiche: popolari, classiche, jazz, leggere, rock.

Fu proprio Max Weber, nel suo studio<sup>13</sup> sullo sviluppo della musica nel mondo occidentale, ad evidenziare che la scelta nell'utilizzazione dei suoni fatta da una determinata cultura rispecchia alcune caratteristiche essenziali della cultura stessa. Il sociologo tenne a sottolineare che la polifonia non fu un'invenzione del Medioevo europeo, ma era già presente nell'Africa subsahariana, in Indonesia, dove spesso l'orecchio musicale era più sviluppato, più sensibile rispetto alla popolazione europea.

Enrico Fubini sottolinea che l'evoluzione della musica ha seguito percorsi di un'autonomia interna maggiore rispetto ad altre arti. La letteratura, la pittura, l'architettura hanno avuto canali di trasmissione più coerenti, più accademici, più indipendenti da apporti di tipo extracolto. Il musicista ha saputo travasare le proprie invenzioni dal mondo della musica dotta a quello della musica popolare e della tradizione orale a quella accademica. Inoltre vi è una grande mobilità verticale nel mondo musicale, nella trasmissione del proprio patrimonio da una generazione all'altra con un'insolita mobilità orizzontale nello spazio, da un paese all'altro, forse maggiore che nelle altre arti.

Anche Adorno scrive, a tal proposito, di un linguaggio universale. Non è detto che il linguaggio musicale debba avere delle affinità con le nazioni, “anche civiltà lontanissime tra loro sono in grado di comprendersi a vicenda tramite la musica”<sup>12</sup>.

E' vero che la trasmissione della musica da una parte sembra richiedere il massimo di specializzazione, di dottrina, ma è anche vero che grazie alla sua facile memorizzazione si espande e si tramanda da un popolo all'altro, travalicando barriere, confini politici, geografici, linguistici, con un'agilità e una dinamicità sconosciute alle altre arti. Questo sviluppo e questa mobilità così diverse, nel tempo e nello spazio, rispetto ad altre arti, questa capacità di combinare elementi diversi, stili diversi, civiltà musicali diverse, trova una possibile interpretazione nel fatto che la musica avrebbe un impatto più immediato sull'uomo, prima di qualsiasi altra specificazione socio-culturale. Resta la constatazione che la storia della musica e con essa quella del musicista sono considerate e continuano ad essere considerate marginali. Soprattutto in ambi-

---

<sup>13</sup> Cfr. M. Weber, “I Fondamenti Razionali e Sociologici della Musica”, in *Economia e Società*, Edizioni di Comunità, Milano, 1995.

<sup>12</sup> Cfr. W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino, 1971, pag. 189.

to sociologico rimane una cultura difficilmente identificabile secondo canali istituzionali; nell'accezione di cultura come sapere soggettivo essa si presta ad essere gioco, passatempo, sapienza teorica, speculazione filosofica, professione. La musica come manifestazione di una cultura, musica come mezzo di identificazione culturale, come patrimonio conoscitivo, sembra non aver ottenuto tale legittimità. Essa si presta ad essere oggetto di una proliferazione di studi settoriali, specialistici, indipendenti l'uno dall'altro, poco conosciuti perché difficilmente abbordabili da chi specialista non è.

Lo studio sociologico della musica e del musicista si potrà realizzare pienamente solo riconoscendo alla vita musicale l'origine del vissuto sociale. Per Antonio Serravezza<sup>13</sup> quest'approccio è la premessa per un'analisi che vada oltre la speculazione metafisica. Solo smitizzando origini e significati ci si avvicina all'uomo. Questo superamento comporterebbe un vantaggio scientifico notevole: aver liquidato delle credenze che si imponevano solo per il pathos metafisico che le animava e per il loro potere di suggestione.

Luigi Del Grosso Destrieri<sup>14</sup> parla di musicalizzazione delle nostre società, musicalizzazione significa che non esiste quasi momento o occasione della nostra vita quotidiana che non sia accompagnato da un aspetto musicale, esplicito o implicito, percepito a livello consci o subliminale. La musica ha investito la società contemporanea come fenomeno di massa condizionando profondamente sia il produttore-esecutore che il fruitore.

Nel tentativo di analizzare ciò che la musica provoca nella società umana Merriam<sup>15</sup> le attribuisce alcune funzioni universali, per le quali non si presume di poter comunicare e comprendere gli stessi sensi e significati della musica, ma come sostiene l'autore, il suo contributo alla integrazione sociale è perché essa soddisfa il bisogno di partecipare a qualcosa che è a tutti familiare (a partire dal ritmo del cuore che il bambino ascolta dalla propria madre durante i mesi di gestazione), dando la certezza di appartenere ad un gruppo che condivide valori, modi di vita e forme artistiche. In quanto tale, essa tende a rinnovare costantemente la solidarietà, a ridurre le disuguaglianze sociali e ad unificare la società.

Bisogna compiere un ulteriore passo; lo studio sociologico della musica e del musicista si potrà realizzare pienamente solo riconoscendo alla vita musicale l'origine del vissuto sociale. Per Antonio Serravezza quest'approccio è la premessa per un'analisi che vada oltre la speculazione metafisica. Solo smitizzando origini e significati ci si avvicina all'uomo, "Il riconoscimento del carattere sociale dell'esperienza musicale è della massima importanza, perché

---

<sup>13</sup> A. Serravezza, *La sociologia della musica*, EDT, Torino, 1980.

<sup>14</sup> L. Del Grosso Destrieri, *Sociologia delle musiche*, Franco Angeli, Milano, 2002.

<sup>15</sup> A. P. Merriam, *Antropologia della musica*, Sellerio, Palermo, 1983.

implica l'abbandono di concezioni della musica inadeguate e mistificanti. Se si ammette che la musica ha un origine sociale, si riconosce implicitamente, che essa nasce nel mondo umano e partecipa alle vicende e alle trasformazioni che in questo mondo si compiono, e che dunque, non è, come spesso si è ritenuto, la celeste messaggera che reca agli uomini notizia di una realtà perfetta e stabile nella sua eternità metastorica”<sup>16</sup>. Questo superamento comporterebbe un vantaggio scientifico notevole: aver liquidato delle credenze che si imponevano solo per il pathos metafisico che le animava e per il loro potere di suggestione. In tal modo è possibile affrontare il discorso sulla musica, anche per l’analisi dell’Orchestra di Piazza Vittorio, su di un terreno più agevole, “perché meno ingombro di residui metafisici e più accessibile alla ragione ed ai suoi strumenti”<sup>17</sup>.

### La ricerca sull’Orchestra di Piazza Vittorio

La ricerca<sup>18</sup>, iniziata fin dalla fondazione dell’Orchestra, nel 2002, si è conclusa nel 2015 ha mirato ad esplorare in un primo tempo l’esempio di una buona prassi nell’integrazione di diverse etnie di immigrati, in un secondo tempo l’attenzione si è focalizzata sull’inevitabile trasformazione dell’Orchestra e sull’originalità della creazione musicale. L’Orchestra di Piazza Vittorio nasce da un’idea di Mario Tronco<sup>19</sup>, con sede a Roma in un quartiere centrale e multietnico della città: l’Esquilino.

Attraverso l’osservazione strutturata delle prove per i concerti ho seguito la convivenza professionale di questa una comunità di artisti (ognuno con formazioni e vissuti eterogenei) i quali vengono ad unirsi sincreticamente per dar vita ad un’orchestra che si situa territorialmente in un quartiere di Roma ben noto per le sue trasformazioni demografiche (residenziali-etniche). Da quartiere tipicamente romano, negli ultimi anni è divenuto luogo di residenza abitativa e commerciale di immigrati (oggi soprattutto cinesi, poi coreani, bengalesi ed egiziani); dando vita a una grande comunità di immigrati, al suo

---

<sup>16</sup>A. Serravezza, *Sulla nozione di esperienza musicale*, Adriatica Editrice, Bari, 1971, pag 125.

<sup>17</sup>Ibidem

<sup>18</sup>E’ stata utilizzata una metodologia di ricerca qualitativa (*case studies*), raccogliendo *tranche de vie* di tutti i musicisti (con interviste focalizzate) integrandole con alcune tecniche di ricerca e di osservazione sul campo tipiche dell’etnografia e della *grounded theory*.

E’ in corso di stampa il libro di M. Gammaitoni, *L’Orchestra di Piazza Vittorio, storia e storie di vita*, Laterza, Roma.

<sup>19</sup> Musicista del gruppo Avion Travel.

interno molto eterogenea ed in conflitto tra le microcomunità etniche, stabilendo una diversità nella diversità (diversità dalla popolazione italiana residente di Roma e diversità all'interno tra le varie etnie).

“Quel che c’è di vero – scrive Francesco Piccolo – è che al contrario di molti altri quartieri di molte altre città, qui la distanza e cioè la differenza tra la vita propria e la vita della famiglia dell'uomo è accorciata al massimo. Quasi tutte le comunità per istinto tendono a creare una separazione con la realtà, aspirando ad essere migliori di essa. Qui no. Qui c’è la complessità. Le difficoltà di convivenza, le tensioni e gesti di comunione. La famiglia dell'uomo è così a Piazza Vittorio, ed è così nel resto del mondo”.<sup>20</sup>

Il quartiere Esquilino raccoglie la sostanza di storie e presenze che testimoniano la natura profondamente ibrida delle nostre città, aprendo prospettive su una condizione futura, che affascina alcuni, suscita l’ansia in molti, ma anche il rigetto delle minoranze riguarda tutti. Basta passeggiare per Piazza Vittorio (piazza centrale del quartiere) per comprendere appieno concetti come: società multiculturale, multietnica, plurale, meticcio, interculturale.

Analizzare la vita di un gruppo musicale che unisce le microcomunità per proporsi alla comunità più grande, nazionale e internazionale, sia una sfida sociale che innesca nuove dinamiche relazionali, le quali ridefiniscono il concetto e la prassi della distanza sociale, utilizzando l’arte della musica per armonizzare le differenze, come mezzo per conoscere ed apprezzare le diversità culturali, attraverso il gioco di suoni diversi di strumenti musicali che rappresentano tradizioni culturali diverse.

L’originalità e l’interesse per lo studio di questa orchestra si trova nell’essere formata da un gruppo di musicisti professionisti immigrati, provenienti da diversi paesi (India, Romania, Nord Africa, Sud Africa, Brasile, Ecuador), ognuno dei quali integra e arricchisce l’ensemble musicale suonando strumenti originari del proprio Paese di provenienza.

L’orchestra è attualmente composta stabilmente da 16 musicisti, ma varia la loro composizione a seconda dal tipo di repertorio. Alcuni musicisti vivevano già da tempo a Roma adattandosi a differenti lavori, lontani dalla propria professione musicale. Mario Tronco si è dedicato alla costituzione dell’orchestra aprendo delle vere e proprie audizioni, con l’intenzione di assumere solo grandi musicisti, perché a loro spetterà il compito di diffondere una nuova immagine dell’immigrato, ossia quella di un serio professionista in grado di entrare in relazione costruttiva con i residenti autoctoni e divenire un valore aggiunto per la città di Roma in *primis*, e più ambiziosamente per l’Italia e il resto del mondo. E’ proprio così, perché l’orchestra formata da

---

<sup>20</sup> F. Piccolo , “Noi che all’Esquilino ci viviamo”, in *Prove d’Orchestra*, coll., ed. Lucky Red, Roma, 2006.

africani, indiani, sud americani, europei, è l'unione di generi musicali diversi: se il marocchino canta una sua canzone, tutti gli altri improvvisano e adattano le proprie musiche e strumenti a quelle note.

Così arrivano i primi musicisti, alcuni in modo casuale, altri perché già conosciuti nell'ambiente romano e chiamati a farne parte. Molti restano, altri la abbandonano o la devono abbandonare dopo l'ultima normativa sull'immigrazione in Italia. L'orchestra non poteva permettersi di "assumere" i musicisti, già ai suoi primordi, in pianta stabile. Questo problema ha reso impossibile a chi, come molti musicisti, lavora saltuariamente, di poter ottenere un permesso di soggiorno.

Mario Tronco racconta l'incoscienza iniziale: come nacque l'idea di un'orchestra multietnica e che avesse una sede precisa, in una metropoli come Roma e in un quartiere, l'Esquilino, assai problematico, ma altamente simbolico per la sua storia tipicamente romana che negli ultimi 15 anni si è trasformata in una storia di degrado urbano, di immigrazione vissuta dai residenti italiani come sindrome da assedio e diffusa criminalità<sup>21</sup>.

*Come è nata l'Orchestra?* È stata un'idea buttata là, una scommessa con Agostino Ferrente. Dissi quasi per caso "Sarebbe bello creare un'Orchestra di musicisti stranieri che abitano qui a Roma" e da quel momento Agostino non mi ha più lasciato vivere, non si è più parlato d'altro. Ne ho parlato con mia moglie Francesca e anche lei era entusiasta dell'idea. In quel periodo nasceva l'Apollo 11 e la voglia di fare qualcosa di concreto per il quartiere e nel quartiere. Una sera io, Agostino e Annamaria Granatello (sviluppo progetti per Apollo 11) siamo capitati a casa di Monique Veautre, organizzatrice del Roma Europa Festival, e le abbiamo proposto il primo concerto dell'Orchestra che però ancora non esisteva. Lei si è appassionata al progetto e ci ha messo splendidamente nei guai chiedendoci di suonare il 24 novembre 2002, serata conclusiva del Festival.

Dalle parole di Tronco emerge l'importanza del vissuto comunitario all'interno dell'orchestra. Non si tratta di riunirsi come accade nelle orchestre più classiche, per prove squisitamente tecniche e interpretative, l'incontro tra questi musicisti è un incontro creativo dal punto di vista della composizione musicale, ed è un incontro esistenziale, dove si scambiano racconti della propria vita, i diversi saperi musicali, le diverse consuetudini musicali, e anche i problemi quotidiani in una città dove attualmente vivono e che li accomuna.

Mario Tronco ripercorre la genesi dell'orchestra a partire dal suo stupore, non solo di essere riuscito a costituirla, ma anche di tutto un mondo inaspettato e imprevedibile che si è dipanato nel tempo:

*Da quando è nata l'Orchestra cosa non ti saresti mai aspettato?* Non mi sarei mai aspettato un coinvolgimento così grande da parte dei musicisti dell'orchestra. Sono

---

<sup>21</sup> Intervista a Mario Tronco pubblicata nel sito [www.orchestradipiazzavittorio.it](http://www.orchestradipiazzavittorio.it)

generosissimi una fonte inesauribile di idee e proposte. C'è una sana competitività che non diventa mai individualismo e suonano insieme come se si conoscessero da una vita. Non mi sarei mai aspettato una continuità nel lavoro come quella che stiamo avendo. Non mi sarei mai aspettato di vedere la gente così felice alla fine dei nostri concerti.

*Quali parole straniere hai imparato dai musicisti?* In realtà nessuna perché parlano tutti un italiano molto divertente, anzi sta nascendo un nuovo linguaggio nell'Orchestra, che utilizziamo durante le prove e i concerti. Per dire "lascialo", si dice "laccialo", parola inventata da Omar che da bravo cubano non sa pronunciare la "sc". Il soprannome di Francesca, *tour manager* dell'Orchestra, è "mama toilet" perché gli indiani la chiamano così. Bilal invece per dire simpatico e antipatico dice "sempepatico" e "enpepatico".

(...) La cosa che mi è piaciuta subito dell'Orchestra è che ha all'interno parecchi autori, parecchi orchestrali sono anche autori delle cose che fanno. C'è addirittura un gruppo di sette elementi che si sta formando tra i musicisti dell'Orchestra e spero che esperimenti di questo tipo ce ne siano di più.

*Come si integrano i contributi dei diversi musicisti?* In maniera estremamente naturale sono musicisti curiosi. Dopo le prime prove ognuno di loro si è costruito un ruolo. Lavorano tutti per il risultato finale ma tutti hanno uno spazio solistico.

Fin dalla sua fondazione l'orchestra si esercita presso la scuola superiore "Galileo Galilei" con sede nel quartiere Esquilino, invita gratuitamente i romani a partecipare alle "prove aperte", svolge concerti in Italia, in Europa e in USA; nel 2006 il film di Agostino Ferrente "L'Orchestra di Piazza Vittorio" ha ricevuto premi dalla critica ed è stato proiettato in sale cinematografiche di prima visione; l'orchestra ha inciso 3 diversi CD in distribuzione presso le maggiori catene commerciali.

L'orchestra nasce anche grazie all'appoggio e alla cooperazione con l'associazione di quartiere "Apollo 11" fondata per rivalutare il quartiere Esquilino, con l'intento di una pacifica e attiva convivenza con le diverse culture presenti sul territorio. Grazie alle pressanti richieste di cui si è fatta promotrice al Comune di Roma, sono stati avviati e conclusi lavori di restauro di siti archeologici del quartiere abbandonati, del teatro Apollo (sperando potesse divenire sede stabile dell'orchestra)<sup>22</sup>, di palazzi storicamente importanti, di strade dissestate (per il controllo dell'inquinamento acustico prodotto da mezzi pubblici non conformi a percorrere le piccole strade del rione).

Il regista del film, Agostino Ferrente, Presidente dell'Associazione Apollo 11, racconta l'idea dell'orchestra e il lavoro quasi propiziatorio del film, perché mentre venivano girate le prime scene l'orchestra essa ancora non esisteva. Ferrente documentava con la sua telecamera ogni tentativo, ogni audizio-

---

<sup>22</sup> Nel 2007 il teatro Apollo è stato venduto dal Comune di Roma ad un privato.

ne, ogni incontro con nuovi musicisti, senza sapere quale esito ne sarebbe scaturito :

*Dicevi che quando hai iniziato le riprese l'orchestra ancora non esisteva*

Si, infatti, all'inizio c'era solo l'idea di creare un'orchestra partendo dal nulla e di pari passo l'idea di filmare quel tentativo, senza sapere come sarebbe andata a finire...

Insomma, normalmente quando si realizza un documentario si parte dal fatto che ci si innamora di una storia o di una realtà e si decide di raccontarla, nel nostro caso non dico che sia nato prima il film e poi la realtà ma più o meno le due cose sono nate parallelamente, incoraggiandosi a vicenda. Mario ed io, come dei moderni Don Chisciotte e Sancho Pancho ci aggiravamo in vespa per Roma per raccontare un'utopia, un sogno che poteva rivelarsi irrealizzabile. E posso dire che non ci fosse stato lo sguardo della telecamera, tutte le delusioni, le aspettative mancate, le difficoltà sarebbero state più dure da sopportare, invece la sua presenza incarnava un terzo complice: se fosse andata male, almeno sarebbe esistito un film

Insomma, è come se il nostro sostegno fosse lo sguardo alleato del pubblico ipotetico nascosto dietro quella telecamera, la cui presenza ci rassicurava e ci proteggeva... E anzi, col senno di poi, ci piace pensare che, la tenacia con cui abbiamo cercato di regalare un lieto fine al film e al pubblico immaginario che nel frattempo faceva il tifo per noi, sia stato uno stimolo in più a compiere l'impresa, forse uno stimolo determinante.

Si può ipotizzare che l'Orchestra stia costruendo una comunità utopica, nella quale realizzare ambizioni individuali, relazionali, sociali. Ciò si evince dalle affermazioni e dalle aspirazioni dei diversi musicisti. Prevale l'entusiasmo, la curiosità musicale verso la diversità, ma anche verso la cultura di origine di ognuno, uniti nella consapevolezza, di rappresentare qualcosa di unico, non solo in Italia, ma nel mondo e nel modo di concepire la diversità, il lavoro collaborativo: una complessa socialità.

Riporto a titolo esemplificativo brevi brani tratti da alcune testimonianze dei musicisti, dai quali si evince il grande impegno professionale, le loro attese musicali e di successo/visibilità nel resto del mondo, ma il tutto è unito anche alla categoria dello stupore di essere riusciti in questa unione di culture diverse, di comporre insieme musiche per le quali non hanno trovato ancora un' "etichetta" per poterle definire.

Nel lavoro di questi musicisti prevale il rispetto e la curiosità di scoprire *l'altro musicale* e *l'altro esistenziale* e dunque di riscoprire se stessi alla luce di un incontro plurale, dove c'è spazio per ogni voce:

Ziad Trabelsi (Tunisia): "L'Orchestra è una curva nella mia vita: Mario Tronco è un musicista dallo spirito aperto e ha subito accettato la mia creatività.

Ora con l'Orchestra siamo passati alla fase della maturità e, sotto la guida di Mario e di Pino, sto scoprendo me stesso come autore, soprattutto nel comporre. Il concetto di scrivere per l'orecchio occidentale è molto diverso (da quello della musica araba) e oltre ad avere un dono bisogna seguire dei parametri precisi che non sono 'protagonisti' nella musica orientale. Questa nuova esperienza sarebbe il dialogo fra l'armonia e la melodia. Inoltre, questa armonia ha creato un ponte di dialogo che include l'integrazione della realtà con tutti i suoi problemi, inclusi quelli legati al permesso di soggiorno”;

Houcine Ataa (Tunisia): “L'Orchestra è unica perché non ne esiste una uguale, con tanti musicisti internazionali. Ognuno di loro ha un suo ruolo, una sua personalità musicale molto precisa.”;

Gaia Orsoni (Italia): “L'Orchestra? Chi avrebbe mai detto che sarei stata anch'io del gruppo! È un desiderio realizzato perché suonare sul palco con musicisti internazionali unisce l'amore per la musica, rapporti umani, stima e amicizia. Quella dell'Orchestra è una musica frutto del *mix* di tanti elementi, difficili da ritrovare insieme. È un'esperienza veramente unica.”;

Dal 2010 l'orchestra ha lanciato una grande sfida musicale: la rielaborazione prima del “Il Flauto Magico” di W. A. Mozart, nel 2012 la rielaborazione di “Carmen” di Bizet, nel 2014 la creazione di un Oratorio “Credo” in dialogo con le diverse religioni e nel 2017 la rielaborazione di “Don Giovanni” di W. A. Mozart. Mario Tronco spiega che: “Da sempre nella vita dell'orchestra ci sono stati dei segni, piccole coincidenze che ci hanno indicato la strada da seguire. È stato quindi bello ricevere l'invito da parte del Teatro dell'Opera proprio nel momento in cui cominciammo l'avventura del Flauto Magico, una proposta di Daniele Abbado di aprire il suo progetto del Flauto Magico nelle strade di Reggio Emilia per la notte bianca. Partendo dall'*ouverture* e da quei primi 30 minuti mi sono reso conto che era possibile immaginare il lavoro di Mozart come facente parte della tradizione musicale popolare orale. La riscrittura segue lo stile e le peculiarità dell'orchestra e quindi non disturba che Papageno canti in dialetto senegalese anziché tedesco. Questa è stata la strada che abbiamo seguito e che ha aperto nuove e potenzialmente infinite possibilità per l'orchestra.”

Questi esperimenti aprono la strada ad un nuovo agire simbolico, mai tentato fino ad oggi, operante su quattro piani: quello della costituzione di segni e simboli nei testi cantati; quello del riflesso simbolico dei significati affettivi e culturali; quello del riflesso di altri comportamenti e valori culturali; quello del simbolismo più profondo e universale rappresentato in occidente dall'opera de “Il Flauto Magico”, ora rielaborato secondo il sentire e il linguaggio musicale di molteplici culture presenti nell'Orchestra di Piazza Vittorio.

Detto altrimenti, John Shepherd mette in relazione i linguaggi musicali con le strutture sociali, evidenziandone la caratteristica dinamica: “La musica non è un modo comunicativo simbolico informazionalmente chiuso e relativo solo alle esperienze emotive, vitali, senzienti, ma un modo aperto che, tramite la sua natura essenzialmente strutturale, è singolarmente adatto a rivelare la strutturazione dinamica della vita sociale, della quale le forme materiali sono solo un aspetto”<sup>23</sup>.

Il gruppo è da sempre considerato nella letteratura sociologica come un importante concetto mediatore tra individuo e società; nel caso dell’Orchestra si delinea un microcosmo che condiziona ed è condizionato dalle strutture del macrocosmo nel quale si trova ad operare e proporsi.

Nella tradizione della sociologia delle arti si promuove uno studio esogeno e endogeno della vita dell’artista per comprendere il mutamento sociale e il mutamento dei valori sui quali si fonda l’effetto estetico dell’opera d’arte, attraverso percorsi individuali o di gruppo.

Da quando la funzione del musicista si scinde da quella del poeta, (dall’aeo dei tempi dell’antica Grecia), egli fu obbligato ad essere un girovago, ad ingegnarsi per sopravvivere nei momenti più difficili: una condizione tipica del migrante. Inoltre attraverso una lettura fenomenologica si potrebbe indagare il rapporto vissuto del proprio corpo, inteso come il rapporto che intratteniamo con il mondo, con lo strumento musicale, intendendo tale rapporto come l'affermazione della propria identità all'esterno.

La creazione di un’orchestra multietnica si presta a divenire un modello alternativo (propositivo al suo interno e verso l’esterno del gruppo) attraverso un processo organizzativo di risocializzazione non per assimilazione, ma che ridefinisce la coesione sociale, recuperando dalle molteplicità identitarie le antiche funzioni relazionali-integrative della musica.

## Bibliografia

- AA. VV. *Enciclopedia della Musica*, Einaudi, Torino, 2006  
AA. VV., *Prove d’Orchestra*, Lucky Red, Roma, 2006  
Adorno W.T., *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino, 1971

---

<sup>23</sup> J. Shepherd, *Whose music? A sociology of musical languages*, Transaction books, New Brunswick and London, 1977.

- Andreoli V., in *Giovani di oggi, musica di sempre*, Atti del Convegno, Fondazione gioventù musicale, Milano, 2002
- Danese G., *Interazioni tra musica e società*, Andromeda, Teramo, 1999
- Del Grossi Destrieri L., *Sociologia delle musiche*, Franco Angeli, Milano, 2002
- Elias N., *Sociologia di un genio*, Il Mulino, Bologna, 1991
- Fabbri F., *Il suono in cui viviamo, Saggi sulla popular music*, Il Saggiatore, Milano, 2008
- Ferrarotti F., *Homo Sentiens*, Liguori, Napoli, 1995
- Ferrarotti F., *La funzione della musica nella società tecnicamente progredita, Verso l'Arte*, Roma, 2010
- Ferrarotti F., *La musica post-moderna ha un cuore antico*, Verso l'Arte, Roma, 2010
- Ferrarotti F., *La vocazione creatrice della musica*, Verso l'Arte, Roma, 2010
- Ferrarotti F., *Rock, rap e l'immortalità dell'anima*, Liguori, Napoli, 1997
- Gammaitoni M., a cura, *Le arti e la politica, prospettive sociologiche*, Cleup, 2016
- Gammaitoni M., a cura, *Per una sociologia delle arti, storia e storie di vita*, Cleup, 2012
- Gammaitoni M., *La funzione sociale del musicista*, EDUP, Roma, 2004
- Giannattasio F., *Grammatica della musica etnica*, Bulzoni, Roma, 1991
- Greco G., Ponziano R., *Musica è comunicazione*, Franco Angeli, Milano, 2007
- Green A.-M., *De la musique en sociologie*, l'Harmattan, Paris, 2006
- Grimaud H., *Variazioni selvagge*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006
- Halbwachs M., *La memoria collettiva*, Unicopli, Milano, 1987
- Hennion Antoine, *La passion musicale*, Métailié, Paris, 2007
- Leydi R., *L'altra musica, etnomusicologia*, Ricordi, Milano, 2008
- Merriam A.P., *Antropologia della musica*, Sellerio, Palermo, 1983
- Middleton R., *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano, 2001
- Perniola M., *L'arte espansa*, Einaudi, Torino, 2015
- Ricci F.C., R. Cipriani R., *Il consumo musicale in Italia, il caso degli arrangiamenti*, Franco Angeli, Milano, 1989
- Rizzoni C., *Fare etnomusicologia oggi*, Nuova Cultura, Roma, 2011
- Ross A., *Il resto è rumore, ascoltando il XX secolo*, Bompiani, Milano, 2009
- Sachs C., *Le sorgenti della musica, introduzione all'etnomusicologia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1979
- Samgati, *Il mondo in casa, Storie di una piazza italiana*, Laterza, Roma, 2006
- Savonardo L., *Sociologia della musica*, Utet, Torino, 2010
- Serravezza A., *Sulla nozione di esperienza musicale*, Adriatica Editrice, Bari, 1971

- Shepherd J., *Whose music? A sociology of musical languages*, Transaction books, New Brunswick and London, 1977
- Simmel G., *Studi psicologici ed etnologici sulla musica*, a cura di Massimo del Forno, ed it, Aracne, 2008
- Weber M., “I Fondamenti Razionali e Sociologici della Musica”, in *Economia e Società*, Edizioni di Comunità, Milano, 1995
- Zoldberg V., *Sociologia dell'arte*, Il Mulino, Bologna, 1990