



Los que son y no son: *percorsi di identità* (so)nate nella Cuba della seconda metà del XIX secolo e inizi del XX

di Irene Campagna

*La música popular es algo más que la voz del arte,
es la voz de todo un pueblo, el alma común de las generaciones*

Fernando Ortiz

Il *son* cubano si caratterizza come espressione musicale illustre per aver superato i confini del *genere* quando, manifestandosi come epifania a Nicolás Guillén¹, estrinseca la potenzialità letteraria di un testo dalla struttura semplice, dove il contrappunto tra *coplas* e *estribillo* crea “una poesía verbal marcadora del ritmo, o por él marcada” (Feijóo 1971: 187). Guillén attraverso lo strumento poetico esalta l’importanza dell’elemento ritmico-verbale: privi della musica i suoi *poemas-sones* sono tuttavia musicabili, come dimostreranno i compositori cubani Alejandro García Caturla e Amadeo Roldán, ennesima conferma della capacità di interazione fra la musica popolare e la musica colta.

¹ “Una noche –corría el mes de abril de 1930– habíame acostado ya, y estaba en esa línea indecisa entre el sueño y la vigilia, que es la duermevela, tan propicia a trastos y apariciones, cuando una voz que surgía de no sé donde articuló con precisa claridad junto a mi oído estas dos palabras *negro bembón* [...]. Como si recordara algo sabido alguna vez, hice de un tirón un poema en el que aquellas palabras servían de subsidio y apoyo al resto de los versos:[...]. Escribí, escribí todo el día, consciente del hallazgo”. Intervista concessa dal poeta a Morejón Nancy (2006: 51).



L'estrema capacità di sintesi, raggiunta a partire dall'amalgama di elementi musicali e letterari di origine spagnola e africana, ha contribuito a configurare il *son* nell'orbita della musica popolare cubana come il genere musicale mulatto per eccellenza. Nella sua epoca d'oro – quando si delineano nuove modalità interpretative e nuove possibilità sonore – partecipa delle inquietudini politiche e culturali delle avanguardie che, attraverso il riconoscimento della componente africana, cercano di costruire un concetto di Nazione coerente, evidenziando il contributo della popolazione nera ai processi culturali e politici.

Nonostante alla sua diffusione e riconoscimento siano legate anche delle ragioni di natura commerciale, soprattutto nel periodo compreso fra gli anni '30 e '50 del secolo scorso, è impossibile trascurare l'alto valore rappresentativo da questi raggiunto grazie, in parte, ad alcune individualità – Miguel Matamoros, Benny Moré, Arsenio Rodríguez, Nicolás Guillén – che hanno contribuito a far trascendere al genere i confini nazionali.

Il presente lavoro si basa sulle ipotesi suggerite in alcuni studi cubani di recente pubblicazione, sul rapporto di causalità esistente tra lo sviluppo del *son* e la conformazione dell'identità nazionale, per giungere ad individuare, attraverso l'analisi tematica di testi rappresentativi, il funzionamento del genere all'interno di tale prospettiva. Pertanto, determinate problematiche riguardanti le varianti locali del *son cubano* – il *sucu-sucu* de Isla de Pinos, il *changüí* ed espressioni musicali affini – e le sue zone di sviluppo sono state omesse, considerando la regione orientale come matrice emblematicamente rilevante nella genesi del fenomeno.

ORIGINI E SVILUPPO DEL SON

In numerosi studi critici si è dichiarata l'impossibilità di stabilire una data esatta per l'apparizione del *son*; tuttora resta vigente la disputa fra i sostenitori della sua nascita nel XVI secolo con il discusso *Son de la Ma Teodora* e i detrattori di tale ipotesi.²

² In realtà la tesi costruita intorno al *Son de la Má Teodora* sembra nascere da una serie di inesattezze con relativi fraintendimenti. In *Las artes en Santiago de Cuba* (1893) Laureano Fuentes Matons consegnava il testo de la "Canción" de la *Má Teodora*, composta in ricordo di Teodora Ginés, musicista arrivata dalla Repubblica Dominicana a Santiago de Cuba nel XVI secolo. In *Teodora Ginés, ¿Mito o realidad histórica?*, articolo pubblicato nel 1971 sulla *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, Alberto Muguercia confuta la validità dei documenti utilizzati dal musicista santiaguero, manchevoli a suo giudizio di elementi atti a comprovare la stessa esistenza di Teodora Ginés. Inoltre, secondo Muguercia, Fuentes Matons "[...]asocia la existencia de Teodora Ginés a una canción que realmente se cantaba, pero cuyo origen en tiempo y espacio no está determinado." (1971: 67). Sarà Alejo Carpentier, accogliendo nel suo libro, *La música en Cuba*, la documentazione prodotta da Fuentes Matons, a originare l'equivoco sull'origine del genere musicale. Carpentier sostituisce la parola *canción* con la parola *son* (1972[1946]: 43): il risultato è dunque il *Son de la Má Teodora*, che, dando per valida la ricerca di Fuentes Matons, si colloca alla fine del XVI secolo. Carpentier riferiva, però, la parola *son* ad un concetto diverso: "desde los tiempos de la Má Teodora, [el son] era conocido como género de canciónailable, en la provincia de Santiago. Pero del siglo XVI al siglo XVII, la palabra *son* aludía a formas



Argeliers León (1999[1974]: 77) e Olavo Alén Rodríguez (1997: 27-28) affermano che il *son* si conoscesse già nel XVIII secolo. Danilo Orozco individua nel XIX secolo una tappa decisiva nello sviluppo storico del genere:

Es importante hacer referencia a la misma conformación de lo sonero al influjo de la definición total de nuestra nacionalidad donde desempeñan un papel decisivo las Guerras de Independencia, y que ubica lo que pudieramos llamar origen efectivo de esta manifestación en el siglo XIX, independientemente de todos los antecedentes que existan (Orozco 1980: 4).

Indagare sullo sviluppo del *son* risulta dunque complementare alla comprensione dei processi di elaborazione del sé; essendo una manifestazione artistica popolare, fondata sull'oralità e l'improvvisazione nella sua fase primigenia, non necessita di nessun'altra legittimazione se non quella del gruppo sociale a cui si rivolge. Al contrario, la poesia e la narrativa del XIX secolo introducono il tema del nero stabilendo un'inevitabile distanza produttrice di esotismo, e si inseriscono in vario modo all'interno di un discorso istituzionalizzato o istituzionalizzabile. Gli agenti di tale discorso rappresentano un individuo addomesticato, frutto dell'immaginario della classe bianca dominante, per poterlo includere nel discorso egemonico e diluire le contraddizioni. Al contempo, è il secolo in cui inizia a delinearsi un'autentica ricerca del concetto di Nazione, grazie alle spinte di un'illuminata fazione dell'intellettualità cubana.

Il genere inizia a conformarsi nelle aree rurali della regione sud-orientale di Cuba, distinta dal punto di vista socio-culturale dal resto dell'isola, grazie alla concorrenza di alcuni fattori rilevanti propri dello spazio caraibico. Infatti, Argeliers León (1999[1974]: 79) colloca *el complejo del son, ciclo del son o cancionero del son* – formato dal *tamborito* di Panamá, il *merengue* di Haití e Santo Domingo, la *plena* di Puerto Rico e il *porro* della Colombia – in una regione comprendente la parte più occidentale del Mar dei Caraibi. Ricordiamo che Juan Bosch (2010[1981]: 3-23) definisce i Caraibi in termini di *frontera imperial*, per essere stati teatro degli scontri egemonici fra potenze europee che in questo campo di battaglia disegnavano la mappa politico-economica dell'Europa. Arma di comune impiego è il *Sistema* della piantagione di canna da zucchero che, basandosi sull'impiego di manodopera schiava – atroce commercio di per sé proficuo –, creerà panorami speculari a livello socio-economico e culturale.

Il commercio di contrabbando sarà invece la risposta ricorrente alla necessità di aggirare il monopolio economico della madrepatria; in funzione di ciò si sono stanziati nuclei di popolazione eterogenei in aree isolate, dando luogo ad una serie di interazioni culturali importanti.

Da qui, la possibilità di parlare di una *struttura son* come espressione culturale sincretica di popoli originatisi in contesti socio-economici simili.

imprecisas de música popular danzable. [...] fue durante mucho tiempo un sonar de voces e instrumentos." (Ivi: 242-243). Per inferenza si generò dunque la circostanza teorica a cui si è fatto riferimento. Cfr. Muguercia Alberto (1971).



La regione orientale di Cuba, infatti, è stata caratterizzata dal commercio di contrabbando del cuoio, attività che generò un tipo di società che perdurò fino al XIX secolo, contrassegnata da un tipo di cultura *criolla* che, come testimoniato dalla leggenda sulla nascita del culto della Virgen de la Caridad, già si strutturava sul desiderio di inclusione delle varie componenti etniche (Ivi: 27).

La subordinazione politico-economica della città di Santiago rispetto a La Habana, da sempre centro politico, culturale ed economico dell'isola, e l'isolamento geografico della regione orientale –almeno fino a quando il boom dell'industria saccarifera non darà impulso alla costruzione della ferrovia su scala nazionale –, determinarono un panorama socio-culturale distinto.

Nel XIX secolo il *Sistema de Plantación* non attecchisce nella zona orientale dell'isola: "Hacia la zona oriental, la esclavitud se fue desolviendo en una sociedad campesina donde la mezcla racial se incrementó y la línea del color se difumina" (Moreno Friginals 2009: 162).

Qui, il predominio dell'organizzazione in *haciendas* sugli arretrati *ingenios* portò alla nascita di piccoli proprietari terrieri liberi, in alta percentuale neri e mulatti, che si sostituirono alla manodopera schiava.

D'altronde il commercio di schiavi nella zona orientale era stato di minor portata: "[...] los propios esclavos ya hacia la segunda mitad del siglo XIX eran en su mayoría criollos, pues el comercio de esclavos en la zona fue relativamente pequeño. En síntesis, el sistema de plantación no llegó a desarrollarse y por lo tanto no se constituyó una gran sacarocracia local." (Ivi: 164).

La lontananza dal centro del potere ha quindi contribuito a delineare un panorama di maggiore integrazione razziale, poiché il razzismo, concludeva Martí, si fonda anche su motivazioni economiche.

Le particolari condizioni della popolazione nera nella regione orientale sembrano coadiuvare la tesi per cui il processo di *africanización* della cultura è favorito in condizioni di libertà e mobilità dell'individuo e nei contesti in cui il *sistema de Plantación* è di più recente istituzione, dipendendo non dalla quantità di popolazione africana presente, ma dalla sua condizione all'interno della società coloniale.

La natura sincretica, rurale e orientale del *son* avvalorava la teoria della sua genesi nel contesto storico indicato, anche grazie a un maggior livello di libertà favorito dalla scarsa capacità di controllo che implica la dispersione fisica.

La presenza, nelle zone centrali e orientali, di *criollos* con interessi contrapposti a quelli dell'oligarchia *azucarera* che divorava le terre più fertili per estendere la monocoltura della canna da zucchero, si aggiunge ai fattori economici e demografici che incisero sulla promozione e l'avvio delle Guerre d'Indipendenza in queste regioni (Ibidem).

Danilo Orozco, fondandosi su documenti di natura autobiografica, relazioni di viaggio e testimonianze di alcuni informatori quasi centenari all'epoca dell'indagine (anni '70/'80 del secolo scorso), individua nel periodo delle Guerre di Indipendenza alcune manifestazioni musicali riconducibili al *complejo del son*, incluse nei momenti di riunione e svago della vita dell'accampamento.



Il repertorio musicale comprendeva musiche africane di tipo rituale – convergendo nell'esercito insorgente afro-discendenti di vario status – *danzones*, *contradanzas*, *protosones* e *parasones*, cioè *sones* in germe o sue future varianti (Orozco 2002: 9) e *puntos* (Orta Ruiz 1980: 85-148).

Il *punto guajiro* o *cubano*, genere musicale di origine spagnola sia per quanto riguarda l'elemento strofico – la *décima espinela* – che quello musicale, ha una serie di modelli di esecuzione e composizione fissi ed è espressione della cultura contadina di antecedente ispanico.³

La *décima espinela* ha a Cuba una storia indipendente dal genere musicale, infatti continuerà ad essere impiegata anche dalla poesia colta, mantenendo un forte legame con il sentimento della nazionalità nelle correnti poetiche del *criollismo* e del *siboneysmo*. Quest'ultimo recupera emblematicamente l'antico abitante dell'isola, il *siboney* – già vittima della colonizzazione *taína* –, convertendolo in iperbolico simbolo della cubanità in opposizione allo spagnolo, sinonimo di oppressione.

La *décima*, nelle due varianti artistiche considerate, veicolerà i contenuti e le aspirazioni indipendentiste; il *punto*, con un secolo di vita alle spalle, nell'ottica della ricerca dell'essenza identitaria custodita nell'espressione popolare diventerà, allora, il genere musicale *cubano* per eccellenza.

Nel XIX secolo si costruisce dunque un'idea della nazionalità che giustifichi culturalmente e politicamente una volontà di affrancamento dettata anche da ragioni economiche. A differenza del *punto*, consacrato *immantinenti* come genere musicale cubano, il *son* viene riconosciuto tale *a posteriori*: dal momento in cui fa la sua comparsa a Santiago de Cuba nell'ultima decade del XIX secolo – nei *sones montunos* diffusi dal "músico espontáneo Nené Manfugás" (Orovio 1994: 3) – e inizia a diffondersi nel resto dell'isola, il *son* sarà osteggiato per la sua evidente africanità.

Probabilmente, le cause di tale avversità sono da ricercarsi nel panorama creatosi in seguito alla Guerra de Razas del 1912 e nella forte ondata migratoria di spagnoli che, in questo stesso periodo, "generó un movimiento antinacionalista y blanqueó la isla" (Moreno Fragnals 2009: 165).

STRUTTURA DEL SON

Il *son* adotta strumenti a corda di origine spagnola e la percussione di origine africana, il *bongó*, strumento che occupa un ruolo importantissimo all'interno del genere e della musica afrocubana profana più in generale. Al *son*, come alla *rumba*, sono passate parti eseguite originariamente sulle percussioni delle musiche sacre,

³ L'apparizione del *punto* risale già al XVIII secolo. Questo genere adottava in origine per l'accompagnamento musicale uno strumento a corda, il *tiple*, e il *güiro*, un idiofono a sfregamento ricavato da una zucca. Nel *punto* l'aspetto musicale non ha grande rilievo, mentre il testo ha un ruolo preponderante. Infatti i *decimeros* si distinguono più come poeti che come musicisti; durante le caratteristiche controversie del *punto* è fondamentale l'abilità del cantante nell'improvvisare *décimas*. Cfr. López Lemus Virgilio (1999) e Linares María Teresa (1999).



perdendo in questo caso il loro valore religioso; ciò dipende dalla duplicità di contesti musicali a cui il musicista partecipava, essendo il *son* espressione di quella “[...]musica profana che i neri utilizzavano come sistema di comunicazione in altri momenti della vita sociale” (León 1999[1974]: 10). Le musiche associate alle pratiche religiose africane erano caratterizzate dalla chiusura insita nella sacralità e imposta dalla discriminazione subita, per cui si eseguivano in contesti a ciò deputati (i *cabildos*).

Il *son* nasce nei momenti di incontro fra la popolazione rurale di origine ispanica e quella di origine africana, contraddistinte singolarmente dalle proprie musiche antecedenti ma accomunate in una disuguale condizione di subalternità.

Le principali province sud-orientali di nascita del genere sono Santiago e Guantánamo. Le varianti musicali riconducibili al *complejo del son* prendono nome dalla festa in cui venivano eseguite; le feste – denominate *changüí* nella zona orientale e *sucu-sucu* a Isla de Pinos – celebravano eventi sociali di vario tipo e riunivano i contadini che abitavano in luoghi molto isolati.

La struttura del testo è generalmente segnalata come l’alternanza o contrappunto fra *copla* e *estribillo*. In un’epoca precedente il fenomeno si organizzava intorno alla ripetizione del solo *estribillo*; questa forma degli antichi *sones* espletava una funzione sociale, conferita dalla natura aggregante della festa e dallo stile antifonale del canto – tratto derivato dalle culture africane – che prolungava indefinitamente la durata dell’evento:

Viejos informantes narran que en sus años mozos, y aún antes, durante los bailes campesinos de ‘monte adentro’ se sabía cuando comenzaba un *son*, pero no cuándo podía terminar, ya que solían estar bailando hasta una hora y más con la simple repetición de un mismo estribillo (Gómez Cairo 1995: 117).

L’*estribillo* o *montuno*,⁴ conserverà una funzione fondamentale all’interno del genere sia dal punto di vista ritmico che della socialità e della performatività, ma non della coesione del testo, siccome può risultare sia da frasi complete che da parole e interiezioni che si adattano per il loro valore ritmico e sonoro alle esigenze della musica (Ivi: 119). Con l’introduzione delle *coplas* assumerà spesso una funzione di sintesi rispetto al contenuto delle quartine.

Le *coplas*, denominate anche *reginas* dai contadini orientali, si improvvisavano durante le feste contadine, dando luogo a *controversias* simili a quelle caratteristiche del *punto*. Perciò i primi testi raccolti – tra cui figura *Son de máquina* – presentano un certo grado di incoerenza: era frequente che le *reginas* organizzate nel testo in alternanza con l’*estribillo* non fossero state composte da uno stesso *reginero* (Muguercia 1980: 4-5). Tuttora i *soneros* inseriscono a mo’ di citazione *coplas* migrate da altri testi, spesso radicate nella tradizione in modo così profondo da raggiungere

⁴ Del monte; si applicò inizialmente al *son* orientale in riferimento alla sua origine, dato che le zone rurali erano situate nelle aree montagnose. È rimasto poi ad indicare quella tipologia di *son* che nella seconda parte usa lo stile responsoriale, proprio delle culture africane, alternando la parte del solista improvvisata con la risposta del coro.



uno status di anonimia sancito dall'appropriazione collettiva; così l'evento descritto perde il suo valore contestuale per inserirsi in una griglia interpretativa della realtà.

Nel passaggio dal particolare all'*universale* si estrinseca una tendenza simultanea del *son* alla tradizione e all'innovazione. Esiste, inoltre, un *código sonero* sottinteso che rende possibile *sonear* una musica – cioè interpretare un brano che non appartiene al genere secondo le modalità espressive di questo – e riprodurre nel linguaggio e le immagini l'attitudine cubana per il *choteo* e il *relajo*, integrando le evoluzioni del lessico. In questo codice si sedimenta un *modo di fare cubano* (Orozco 1980: 8) per cui le situazioni di tensione iniziale, ad esempio, si risolvono umoristicamente, e quando il *son* si aggiunge nella seconda parte del *bolero*, che invece poetizza la malinconia, ne rompe la languida metafisica introducendo l'azione (*Lagrimas Negras* di Miguel Matamoros).

La molteplicità e la quotidianità delle tematiche sviluppate lo rendono inscindibile dal contesto in cui si genera. Molti dei primi *sones* sono legati alle attività lavorative ed è probabile che alcuni elaborino anche il motivo indipendentista. Nella vasta gamma di tematiche abbracciate troviamo, come si vedrà in seguito, *sones* di protesta, critica sociale, sentimentali, e con valore descrittivo o narrativo.

Con l'entrata del *son* nel tessuto sociale urbano si giungerà ad un graduale cambiamento nei contenuti e nelle combinazioni strumentali e sonore finché, con l'esordio del genere nella capitale, si affermerà la variante *habanera*, distinta per molti aspetti da quella orientale, elemento questo che conferirà più ampio respiro al genere accogliendo nella sua struttura musicale e nel linguaggio estetiche culturali differenti tra loro.

SONEAR LO CUBANO: LO SVILUPPO URBANO DEL SON

Conclusa la Guerra di Indipendenza (1895-1898), una parte della popolazione di origine rurale si stabilisce in villaggi più grandi in cerca di migliori condizioni di vita, avviando in tal modo lo sviluppo urbano del *son*.

Le circostanze dell'arrivo del genere a La Habana possono ricercarsi in due eventi concomitanti: la migrazione agli inizi del XX secolo di lavoratori agricoli musicisti provenienti da varie regioni del paese che, costretti a spostarsi per vendere la loro forza lavoro, apportano le conoscenze musicali acquisite nella loro condizione errante e il bagaglio di conoscenze culturali locali (Gómez Cairo 1995: 122); la diffusione nel 1909 da parte di tre musicisti dell'*Ejército Permanente* del governo di José Miguel Gómez, ipotesi sostenuta da Alberto Muguercia (Orovio 1994: 6).

Gli anni '20 del XX secolo rappresentano il periodo di auge del *son*; i *sextetos* e *septetos de son*⁵ contribuiranno notevolmente alla diffusione e accettazione del

⁵ Gli strumenti utilizzati dal *sexteto* sono: chitarra, *tres*, *marímbula*, *bongó*, *maracas*, *claves*, e il *cencerro* che non viene contato come strumento perché alternato dal *bongosero* alla percussione. Nel *septeto* si aggiunge agli strumenti elencati la tromba.



genere, considerato espressione della popolazione nera e di quella bianca di bassa condizione sociale e perciò osteggiato dall'oligarchia bianca e da una borghesia nera e mulatta che rifiutava di riconoscere l'africanità delle proprie radici culturali.

La popolarizzazione del *son* si raggiungerà grazie al contributo di alcune individualità e alle prime incisioni discografiche (1927-1928 circa) con cui si fisseranno delle modalità espressive e delle stilizzazioni del genere. Ignacio Piñero, ad esempio, ricordato come "il poeta del *son*", conferirà al testo un maggior livello letterario e introdurrà elementi della rumba; in seguito, Arsenio Rodríguez rafforzerà l'elemento africano dal punto di vista musicale, linguistico e tematico, e rivoluzionerà le possibilità sonore del genere aggiungendo nuovi strumenti.

La fase di sviluppo urbano del *son* si colloca in un periodo di crescente attenzione da parte delle avanguardie nei confronti delle manifestazioni culturali della popolazione afrocubana, interesse mosso dalla situazione storico-politica, nel tentativo di definire un'identità e un'idea di nazione in contrasto con l'indole della Repubblica occupante. In quest'ottica si iscriveranno posizioni che, nei vari campi del sapere, oscilleranno fra l'esaltazione della componente africana e una conglomerante idea del *mulato*.

Il *son* è chiamato allora ad incarnare la fisionomia socio-culturale desiderata; tale capacità rappresentativa del genere è dovuta alle circostanze della sua conformazione, alla sua natura di sintesi trasparente che, nella riconoscibilità dei suoi nutrienti, mostra la dinamica dell'incontro e il desiderio del bianco per il nero e viceversa (Benítez Rojo 1989: 122).

La capacità rappresentativa del *son* ha prodotto in epoca contemporanea una serie di discorsi tesi a motivare storicamente tale inclinazione:

Realmente el *son* debe haber constituido en su fase más temprana uno de los primeros géneros o estilos musicales que podríamos considerar como cubanos; sin embargo esto no debe haber ocurrido nunca en época anterior a la segunda mitad del siglo XVIII, ya que es en ese siglo que aparecen los primeros rasgos de un pensamiento nacional tanto en la literatura como en el resto de las artes y éste se diferencia sustancialmente de las formas estéticas de las múltiples etnias y pueblos que migraron y poblaron a Cuba (Alén Rodríguez 1997: 27-28).

L'ipotesi di Orozco, come è stato già detto, parte invece dalla nascita del fenomeno *sonero* – intendendo con ciò qualcosa di più di uno stile musicale, un *modo di fare* rintracciabile in tutte le manifestazioni estetiche del cubano – nel periodo delle Guerre d'Indipendenza, evento che marca la piena definizione della personalità cubana (Orozco 1980: 4).

La spontaneità dei musicisti popolari traduce dunque, per entrambi gli studiosi, un pensiero nazionale già definito, il discorso di unità formulato da Martí. E se il diverso contesto socio-culturale della regione orientale avesse delineato una predisposizione alla conformazione del fenomeno, cioè se il desiderio del bianco per il nero e viceversa fosse già stato implicito nel *son* (Benítez Rojo 1989: 122) prima



dell'intenzionale definizione della nazione in quei termini? Significherebbe che il *son* capta una *cubanía* dispersa e, in quanto manifestazione popolare, espone la sua visione del mondo in contrasto con quella della cultura ufficiale –come sosteneva Antonio Gramsci –, anticipandosi ai postulati dell'intellettualità cubana. Dalla prospettiva del contro-discorso il mulatto non rappresenta allora una sorta di *blanqueamiento*, ma il naturale momento dell'incontro. Sicuramente, nella definizione del genere svolge un ruolo importante la visione del *hombre nuevo* nata per e con le Guerre d'Indipendenza.

Inoltre, il *son* incarna perfettamente il concetto di *transculturación* aperta elaborato da Fernando Ortiz, per cui dato il continuo apporto veicolato dalle più diverse immigrazioni, a Cuba non si raggiungerà mai un concetto stabile di identità. Il *son* ha, infatti, una natura altamente permeabile, è un genere sempre in evoluzione, ma di solide matrici, capace di coniugare tradizione e innovazione. Pertanto il *son*, più eloquente di qualsiasi formulazione, si presterà negli anni a variare gli equilibri della sua sintesi, africanizzandosi, come nel caso di Arsenio Rodríguez, prestandosi all'intento di rinnovamento totale della *Nueva Trova*, o incorporando elementi dei nuovi generi musicali giunti a Cuba.

Il genere funziona come sistema di comunicazione (León 1999[1974]: 10) in senso pieno, il suo dinamismo si fonda su un codice sottinteso che ingloba diacronicamente i tratti culturali concreti del cubano, costituendosi come "proyección estética del individuo cubano" (Alén Rodríguez 1994: 28), come quintessenza del concetto di *cubanía*.

Nello spazio-testo possiamo apprezzare l'efficacia comunicativa del *son*; il testo elabora le aspirazioni della popolazione oppressa e la critica.

Negli anni '30, periodo contrassegnato dalle proteste studentesche e operaie contro il regime di Gerardo Machado, Miguel Matamoros formula la sua critica sociale in *Bomba Lacrimosa* (1928), composta in riferimento all'introduzione delle bombe lacrimogene per reprimere le manifestazioni; l'invito alla resistenza si condensa nel sarcasmo del *estribillo*:

Tírame una bomba lacrimosa
que tengo ganas de llorar,
porque se han puesto las cosas
que no se puede comprar.

Estr.

Guardia, tu bomba no tira
guardia,
tu bomba no suena.

Il tema dell'asservimento della patria al dominio straniero e la disastrosa situazione dell'economia interna è splendidamente abbozzato in *Pobre mi Cuba*, di



Arsenio Rodríguez, e nella famosa *Caña Quemá* di Lorenzo Hierrezuelo, in cui si narra una vicenda occorsa quando i proprietari di *centrales* elencati nel testo bruciano le coltivazioni di canna da zucchero affinché gli Stati Uniti comprino il prodotto ad un prezzo maggiore di quello che vorrebbero imporre:

*Qué le pasa al Buen Vecino,
sí señor
que está tramando con saña,
cómo no.
por un precio muy mezquino
sí señor
quiere comer mucha caña
cómo no.*

*San Antonio
tiene caña quemá.
Jatibonico
tiene caña quemá.
Central Hersey
tiene caña quemá.*

Ogni verso delle *coplas* viene intercalato dalle interiezioni *sí señor* e *cómo no* con valore di conferma unanime, così come il secondo verso dell'*estribillo*. Il *son* assume in tal modo una funzione di cronaca e diventa nel tempo archivio della memoria collettiva.

I maggiori *soneros* erano di estrazione popolare, per cui la visione che emerge dalle loro opere rispecchia un vissuto sociale che si esplicita nell'allusione ad eventi locali di forte impatto emotivo, come il terribile incendio di *La Maya*, cittadina vicina a Santiago de Cuba, nel 1909, o nel commento di eventi di minore rilevanza, come la novità costituita dall'arrivo di un medico spagnolo specializzato nella cura di alcune forme di paralisi con rimedi che si riveleranno inefficaci, tema de *El Paralítico* di Miguel Matamoros.

I riferimenti a situazioni e ambienti popolari assumono una valenza generale, come in *Los que son y no son* di Níco Saquito, in cui il paradossale suggerisce la conclusione sentenziosa:

*Oye mi son, mi son, mi son
de los que son, son y no son*

*En el solar en que yo vivo
hay cosas originales*

Son cosas muy naturales



pero yo no las concibo

Allí vive Juan Pescado
y a Juan no le gusta el mar 2v
porque no sabe nadar
y le llaman Juan Pescado

Y vive Pedro el Curita
que nunca ha dado un sermón 2v
Y vive Pancho Barata
que lo que vende vale un millón

Dall'elaborazione letteraria e musicale di situazioni quotidiane emana spesso un forte piacere descrittivo. È il caso di molti *pregones* che, attraverso l'enumerazione delle mercanzie vendute, assumono una forte plasticità:

Oiganme pregonar
las viandas que traigo aquí
traigo yuca berenjena y
mazorca de maíz 2v

También llevo
también llevo
harina de maíz criolla

ay harina de maíz criolla
harina de maíz criolla

mami traigo yuca y berenjena
harina de maíz criolla
traigo tamalito fresco
harina de maíz criolla
ay tomatico de ensalada
harina de maíz criolla
ay traigo lechuguita fresca
harina de maíz criolla
cariño asomate a la ventana
harina de maíz criolla
mira para que pongas la olla
harina de maíz criolla
de maíz de maíz criolla
harina de maíz criolla



ay traigo yuca y berenjena
*harina de maíz criolla*⁶

Per concludere, riporto due *coplas* di *Yibirí* (1930) del *Sexteto Munamar*, testo sviluppato intorno all'allegoria derivata dalla mitologia afrocubana:

Cuando vi por el espejo
una luz que me alumbraba
sentí que me caminaba
por la barriga un cangrejo

[...]

La jutía en los manglares
se esconde y desaparece
la mujer que bota a un hombre
espejo no la merece

L'ampio ventaglio di tematiche trattate nei *sones* conferma il valore corale del genere. Il riconoscersi del popolo cubano nel *son* significa che esso "ha logrado integrar en sí una mayor cantidad de comportamientos estéticos del cubano, no sólo en la música sino en el texto y en las formas danzarias que se han aglutinado alrededor de él" (Alén Rodríguez 1994: 35).

La sua natura aperta, come *el ajiaco* incorpora i più diversi ingredienti; l'auto-rappresentazione del sé in sintesi fluida, come il mare caraibico con le sue circostanze, incontra nel suo prolungamento ulteriore conferma. Víctor Jara, al momento di dedicare una canzone all'isola per celebrare il trionfo della Rivoluzione, della vera Indipendenza, orienterà così la sua scelta:

Si yo a Cuba le cantara
le cantara una canción
tendría que ser un son
un son revolucionario

⁶ *Pregón Santiaguero* nell'interpretazione del gruppo *Vieja Trova Santiaguera*. I versi in corsivo indicano l'*estribillo* cantato dal coro, i rimanenti corrispondono alla parte cantata dal solista.



BIBLIOGRAFIA

- Alén Rodríguez O., 1994, *De lo afrocubano a la salsa*, Ediciones Artex, La Habana.
- Benítez Rojo A., 1989, *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Ediciones del Norte, Hanover.
- Bosch J., [1981] 2010, *De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe, frontera imperial*, Editorial de ciencias sociales, La Habana.
- Carpentier A., [1946] 1972, *La Música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Corominas J. y J. A. Pascual (eds), 1986, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol. V, Editorial Gredos, Madrid.
- Feijóo S., 1971, "El son en la letra", *Signos*, 6, pp. 85-201.
- Giro R., 2007, "Los motivos del son. Hitos en su sendero caribeño y universal", in R. Giro (ed.), *Panorama de la música popular cubana*, Editorial Letras Cubana, La Habana, pp. 198-209.
- 2009, *Diccionario Enciclopédico de la música en Cuba*, Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Gómez Cairo J., 2007, "Acerca de la interacción de géneros en la música popular cubana", in R. Giro (ed.), *Panorama de la música popular cubana*, Editorial Letras Cubana, La Habana, pp. 111-124.
- León A., 1974, ed. originale, *Del canto y el tiempo*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana; 1999, trad. italiana F. Saltarelli, *Del canto e il tempo*, Massari Editore, Bolsena.
- Linares María Teresa, [1974] 1979, *La música y el pueblo*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana.
- 1999, *El punto cubano*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba.
- López Lemus V., 1999, *La décima constante. Las tradiciones oral y escrita*, Fundación Fernando Ortiz, La Habana.
- Moreno Fragnals M., 2009, "Peculiaridades de la esclavitud en Cuba", in A. Prieto (ed.), *Órbita de Manuel Moreno Fragnals*, Ediciones Unión, La Habana.
- Morejón N., 2006, *Dos estudios sobre Nicolás Guillén*, Editorial Ácana, Camagüey.
- Muguercia A., 1971, "Teodora Ginés, ¿Mito o realidad histórica?", *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, 3, pp. 53-84.
- 1980, "Estríbillo, copla y poesía en el son cubano", in *Seminario del Son*, Guantánamo.
- Orovio H., 1994, *El son, la guaracha y la salsa*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba.
- Orozco D., 2002, *Nexos globales desde la música cubana con rejuegos de Son y No son...*, Ojalá, La Habana.
- 1980, "El Son: ¿ritmo, baile o reflejo de la personalidad cultural cubana?", in *Seminario del Son*, Guantánamo.



Orta Ruiz J., 1980, *Décima y folclor*, Ediciones Unión, La Habana.

Ortiz F., 1975, *La música afrocubana*, Ediciones Júcar, Madrid.

Scarabelli L., 2009, *Identità di zucchero. La storia*, Arcipelago Edizioni, Milano.

Irene Campagna Laureata in Lingue e Letterature Straniere presso l'Università degli Studi della Calabria nel 2006, è attualmente iscritta al terzo anno del corso di dottorato in Culture dei Paesi di Lingue Iberiche e Iberoamericane presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Il progetto di ricerca si basa sull'analisi del son cubano da un punto di vista socio-culturale e letterario. Si è occupata di poesia salvadoregna contemporanea, pubblicando alcuni articoli sulla rivista letteraria elettronica Fili d'aquilone; ha curato e tradotto insieme ad Emanuela Jossa un'antologia sul poeta salvadoregno Roque Dalton, in corso di stampa presso la Multimedia Edizioni, Casa della Poesia, Salerno.

irenecampagna@gmail.com