

INDICE

INTRODUZIONE	Pag. 2
CAPITOLO 1 – ORIGINI DELL’UKULELE, DAL LIUTO AL RAJÃO	Pag. 4
CAPITOLO 2 – ASPETTI ORGANOLOGICI	Pag. 13
CAPITOLO 3 – STORIA DELL’UKULELE TRA MADEIRA E LE HAWAI’I. CAMBIAMENTI GEO-POLITICI E SOCIALI DI DUE ISOLE	Pag. 24
CAPITOLO 4 – LA DIDATTICA MUSICALE ATTRAVERSO L’USO DELL’UKULELE	Pag. 45
CAPITOLO 5 – L’UKULELE IN ITALIA	Pag. 59
CAPITOLO 6 – ANALISI MUSICOLOGICA DI ALOHA’OE	Pag. 71
BIBLIOGRAFIA	Pag. 82
SITOGRAFIA	Pag. 84
INDICE E FONTI DELLE FIGURE	Pag. 85

INTRODUZIONE

Quando ho iniziato a suonare l'ukulele, ormai quasi quindici anni fa, non l'ho fatto immaginando quanto ampia fosse la cultura che gli sta alle spalle. D'altronde ero molto più giovane di ora e gli unici motivi per cui mi affascinava erano il suono e le dimensioni ridotte.

Il primo strumento che ebbi tra le mani (e che mi fu regalato) era di quelli cosiddetti *entry level*, ovvero da principianti. L'ho suonato per almeno sette o otto anni prima di decidere che fosse il momento di cambiarlo. Mi ricordo che a causa del materiale (una qualche sottospecie di finto legno) e delle corde, la corda del Do (la terza) era così sensibile da suonare sempre stonata. Bastava schiacciarla poco più del necessario per far aumentare il suono di un quarto di tono e renderlo fuori luogo rispetto all'armonia che stavo producendo. Spesso ero costretto a gestire la forza di ogni singolo dito della mano sinistra, perché ad ognuno di essi capitava di dover suonare qualche nota su quella corda. Eppure con quell'ukulele sono riuscito a suonare molta musica. Sono stato applaudito e mi sono preso delle belle soddisfazioni. E non credo sia stato dovuto alla mia bravura come musicista (anche perché non sono un bravo musicista) ma al fatto che l'ukulele sia semplicemente bello da ascoltare. Ha un suono che piace a tutti, sempre. Basterebbe cercare la parola "ukulele" su un motore di ricerca qualunque per trovare migliaia, se non milioni, di persone che lo suonano in migliaia di modi diversi. E ciò che mi rende orgoglioso è che, per il semplice fatto che lo stiano facendo, ognuno di loro viene apprezzato per quello che fa.

L'ukulele è storia di uno strumento. Le origini europee, lo mettono in una posizione tale per cui gli strumenti più vicini sono quelli che accomunano tutti i moderni strumenti a corda pizzicata. Dall'Oriente lontano e vicino, fino all'Europa cristiana, i liuti hanno collegato le culture tra di loro. L'ukulele è discendente legittimo di questa cultura variegata, portandola poi in un arcipelago in mezzo all'Oceano Pacifico, sconosciuto fino a pochi secoli fa.

L'ukulele è storia di una civiltà. Colonizzate per la prima volta da esploratori polinesiani tra il 900 e il 1150 D.C.¹, sono state portate alla luce da James Cook nel 1778, così come

¹ Athens J.S., *A paleoenvironment and archeological model-based age estimate for the colonization of Hawai'i*, American Antiquity, 2014, p. 144.

scritto sul suo diario di viaggio. Tra l'arrivo degli esploratori polinesiani e la successiva colonizzazione europea, che ha poi portato alla cancellazione della cultura natia, le Hawai'i hanno subito il potere di diverse culture, dimostrando, però, una grande capacità di adattamento.

L'ukulele è didattico. Grazie alle sue dimensioni, alla semplicità di utilizzo e al costo contenuto, l'ukulele è stato ed è tutt'ora usato come strumento per la didattica musicale. Lo testimoniano i numerosi spartiti usciti tra gli anni '10 e '30 del Novecento, con espliciti riferimenti all'uso dello strumentino. Lo testimoniano anche le centinaia di scuole di musica che in tutto il mondo hanno creduto nella validità del suo utilizzo, a scapito dei flauti dolci, dei tubi sonori e di altri strumenti maggiormente utilizzati. Nonostante questo, purtroppo, la sua diffusione in ambiente scolastico è ancora lontana dall'essere culturalmente accettata.

L'ukulele è soprattutto comunità. Un recente documentario ne parla ampiamente. Il film del 2009, *Mighty Uke: the Amazing Comeback of a Musical Underground* di Tony Coleman e Margaret Meagher, si sviluppa proprio a partire da questo concetto. Si legge sul retro della confezione:

Viaggia per il mondo per scoprire perché così tante persone di differenti nazioni, culture, età e gusti musicali, sono attratte dall'ukulele per esprimere loro stessi e connettersi con gli altri².

Con questa tesi mi sono impegnato a racchiudere in un'unica opera quanto più sia riuscito a trovare sull'ukulele, lasciando margini per futuri approfondimenti che sarebbe opportuno affrontare poiché l'ukulele è tra gli strumenti musicali più venduti nel mondo³. Chiaramente non ho la pretesa di essere infallibile e potrei aver scritto un mare di idiozie. Per giustificarmi posso dire di aver cercato fonti davvero ovunque, ma gli errori e le distrazioni possono essere sempre dietro l'angolo. Se ci fosse qualcosa di sbagliato, scrivetemi pure e cercherò di correggerlo ("Se sbaglio mi corigerete" cit). Ho naturalmente dovuto anche tagliare corto su determinati argomenti: è una tesi e non un saggio per la Einaudi, e poi l'ho scritta in pandemia.

² Tony Coleman e Margaret Meagher, *Mighty Uke*, Tiny Goat Films, DVD, 79', 2009.

³ Scuola di musica Bèla Bartók, *Quali sono i sette strumenti musicali più utilizzati*, <https://scuolamusicabartok.it/quali-sono-i-7-strumenti-musicali-piu-utilizzati>, 28/07/16, ultima visualizzazione: 05/09/20.

Inoltre so che qualcuno dei miei amici avrebbe avuto piacere ad essere nominato tra queste pagine, ma purtroppo (no, è una fortuna!) siete tanti e ho dovuto compiere delle scelte. Spero comprenderete. Però vi ho messi tra i ringraziamenti, dimenticandomi di tutti gli altri, ovviamente. Spero che questi si aggiungano da soli perché a me fa solo piacere.

Ps: le ultime righe le ho aggiunte ben dopo la discussione, così i ringraziamenti. Peace.

CAPITOLO 1

ORIGINI DELL'UKULELE, DAL LIUTO AL RAJÃO

La storia dei liuti a manico lungo è lunga e variegata. Si hanno notizie dei primi liuti in Europa, già a partire dalla fine del VIII secolo d.C., quando l'*ud* viene importato dai Mori durante la loro occupazione della Spagna. Le crociate e i rapporti commerciali con il Medio Oriente hanno permesso l'ingresso delle culture mediterranee nell'Europa di quel periodo, favorendo in questo modo l'ibridazione delle tecniche di costruzione degli strumenti musicali, fino all'utilizzo di modalità compositive derivanti dalle culture extra-europee. In Europa i liuti hanno conosciuto una grande diffusione, e ne è testimonianza la molteplice quantità di musica dedicata a tale strumento.

Gli antenati dei più moderni strumenti a corda, violini compresi, compaiono per la prima volta nel 2000 a.C. in Mesopotamia. Nell'antico Egitto, il liuto era suonato principalmente dalle donne⁴, e aveva una cassa armonica di solito ovale, ricoperta da una pelle. Il manico era generalmente lungo e ancorato alla cassa grazie a delle listelle di legno. Vi arrivò, probabilmente, proprio dalla regione dei due fiumi. Successivamente si hanno notizie di uno strumento chiamato *pandoura*, del tutto simile ai liuti precedenti e utilizzato durante l'epoca classica. Tali strumenti trovano ampio spazio in Italia tra il '500 e il '600 e assumono, tra le altre, la denominazione locale di colascione⁵. Già Curt Sachs ne parla come un derivato europeo del *sitar-tanbur*, un liuto di origine mediorientale, descrivendolo come uno strumento con un lungo manico "sposato alla cassa e ai pioli laterali dell'usuale liuto europeo"⁶.

Intorno al XVII secolo i liuti iniziarono ad essere meno utilizzati, soprattutto perché un nuovo strumento ne avrebbe preso il posto da lì a poco nella musica eurocolta, il clavicembalo. È ovvio, però, che il clavicembalo non ha la stessa maneggevolezza di un liuto ed era molto difficile il trasporto. Pertanto si rivelò necessario trovare uno strumento che potesse prendere il posto del liuto in quanto a facilità di trasporto e

⁴ Curt Sachs, *Storia degli strumenti musicali*, Mondadori, Milano, 2010, p. 109.

⁵ Il colascione è uno strumento a corde di numero variabile; sorta di liuto a manico lungo con cassa armonica piccola e panciuta come un cestino, di uso popolare nei secc. XV, XVI e XVII, soprattutto nell'Italia meridionale.

⁶ *Ivi*, p. 302.

leggerezza. Così si fece strada la chitarra che aveva la stessa attrattiva del liuto, sia per le misure contenute che per le possibilità armonico-melodiche che permetteva di ottenere. Già nel Medioevo si ha il primo utilizzo di uno strumento di chiara derivazione mediorientale, la *quinterna*. Tale oggetto è a tutti gli effetti il primo antenato della moderna chitarra. Il nome deriva dal latino "*quinque*" (cinque) e dall'arabo persiano "*tar*" (corda), da cui, successivamente la parola "chitarra". Veniva suonata tramite un plettro che serviva a pizzicare le corde di budello. Aveva la cassa armonica a forma di mezza pera, abbastanza somigliante a quella di un mandolino, e sia la cassa che il manico erano realizzati da un unico pezzo di legno. Rimase in uso fino al XVI secolo, dopo di che subì un declino durante il quale il suo nome veniva utilizzato per designare ogni strumento a corde pizzicate che fosse diverso dal liuto.

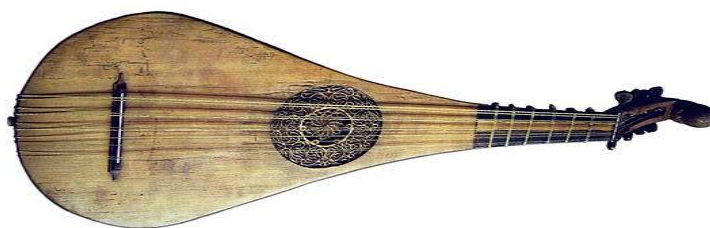


Figura 1: Quinterna,

La chitarra barocca, che ha occupato il posto lasciato vuoto dalla quinterna, nel periodo che va tra il XVI e il XVIII secolo era ampiamente utilizzata in Italia, in Francia e nella penisola iberica. Aveva cinque ordini di doppie corde che venivano affiancate ad un cantino accordato un'ottava sopra. Il cantino veniva posto in alto, cioè al contrario di quanto avviene nel liuto, così da venire pizzicato prima del basso, conferendo una particolare sonorità "ambigua" allo strumento. A paragone di una chitarra moderna, la cassa era più stretta e profonda, e il foro di risonanza era coperto da una rosa ornamentale.

Oltre alla forma e alla tecnica, la chitarra del 1600 aveva in comune un aspetto fondamentale con l'ukulele: era uno strumento da dilettanti, pertanto utile in quei momenti di convivialità da salotto e per permettere ai signori e alle loro famiglie di avere dimestichezza con le regole della musica, imparandole su uno strumento attraente e maneggevole.

Fu grazie alle innovazioni di Antonio de Torres che la chitarra prese la forma attuale. Aggiunse una corda portandole a sei e tolse la rosa ornamentale, così da avere un foro ampio sulla cassa armonica. Questa subì un ingrandimento e il ponticello venne spostato nel punto di massima larghezza della tavola. Inoltre la fu eliminata la cosiddetta accordatura rientrante, inserendo un suono più grave come nota aggiuntiva. Tutt'ora le misure indicate da Torres sono quelle seguite dai liutai di tutto il mondo.

Nel frattempo i liuti di ogni tipo venivano ampiamente utilizzati anche per la composizione e l'esecuzione della musica di tradizione orale nelle isole del Portogallo, trasformandosi, probabilmente per motivi di praticità, nei più piccoli *braguinha* (o *machete de Braga*), *cavaquinho* e *rajão*⁷. Tra coloro che abbandonarono la terra natia per trasferirsi alle Hawai'i, c'erano tre artigiani falegnami. Il fratello maggiore di Manuel Nuñez, uno di questi ebanisti, Octaviano João Nuñez, era un produttore di *viola de Arame* e ribecca (un tipo di violino già presente in Europa nel VII secolo), che lavorava nell'isola di Madeira, ed era specializzato in *rajão*. Guardando suo fratello maggiore al lavoro, Manuel Nuñez aveva probabilmente imparato qualcosa sull'arte liuteria e sul come realizzare strumenti semplici. Tuttavia, Nuñez, dopo il trasferimento, ha osservato che gli hawaiani avrebbero preferito uno strumento facile da suonare per accompagnare le loro brevi canzoni e, inoltre, che avevano una mente abbastanza aperta per abbracciare le importazioni dei migranti. Nel 1885, tutti e tre i falegnami iniziarono la loro attività con la produzione di chitarre di piccole dimensioni. Ma quale era il modello sul quale hanno basato la loro nuova produzione?

Sull'isola portoghese di Madeira (appena a nord delle isole Canarie, nell'Oceano Atlantico) si usano tre strumenti tipici simili a chitarre, che differiscono dagli strumenti portoghesi continentali. Il più piccolo di questi strumenti è un tipo di *cavaquinho*, noto con il nome di *braguinha* o *braguinã*. Lo si trova anche con il nome di *machete* o *machete de Braga*. Sembra essere arrivato sull'isola dal Portogallo nel 1854 e, probabilmente, fu portato alle Hawai'i nel 1879. La forma di una *braguinha* è del tutto simile a quella di una piccola chitarra, con una schiena piatta e quattro corde. La paletta può essere piatta, con i pioli inseriti nella parte posteriore o a doppia fessura come quelli di una chitarra. A volte la tavola armonica è ricoperta con legni diversi, inserendo, per esempio, una piastra antigraffio. Spesso sembra un piccolo *rajão*, quindi viene anche inserita una

⁷ Henny de Bruin, *Portugal*, Atlas of plucked instruments, <https://www.atlasofpluckedinstruments.com/europe.htm#portugal>, ultima visualizzazione: 12/04/20.

tastiera rialzata rispetto alla tavola armonica su cui poggia. Il ponte, uguale a quello delle chitarre, è incollato sulla superficie più larga della cassa. Lo strumento ha un corpo a doppio rigonfiamento, tradizionalmente in legno, e contiene quattro corde metalliche fissate da pioli di legno. Di fatto questo strumento è una rivisitazione del cavaquinho, cui sono state tolte le corde in budello per essere sostituite con quelle in metallo. Alcuni storici ritengono che il machete sia stato introdotto a Madeira, come braguinha, da Braga, diventando uno degli immediati predecessori dell'ukulele, introdotto alle Hawai'i dagli immigrati portoghesi alla fine del XIX secolo⁸.



Figura 2: Machete de Braga o braguinha

Il cavaquinho può avere diverse forme, utilizzate nelle diverse regioni del Portogallo e per diversi stili musicali. Varietà separate prendono il nome dal luogo in cui vengono utilizzate: Braga (braguinha), *Minho* (*minhoto*). Il nome significa “piccola scheggia di legno”.



Figura 3: Cavaquinho

Le origini di questo strumento portoghese sono sfuggenti. L'autore Gonçalo Sampaio sostiene che il cavaquinho e la chitarra potrebbero essere stati portati a Braga dalla

⁸ Atlas of plucked instruments, cit.

Biscaglia, una provincia della comunità autonoma dei Paesi Baschi, nel nord della Spagna⁹.

Sampaio spiega le modalità arcaiche ed ellenistiche dell'antica regione del Minho mediante la possibile sopravvivenza delle influenze greche sull'antica popolazione dei gallaeci e sottolinea il legame tra questo strumento e la lira ellenistica storica.

È molto somigliante ad una piccola chitarra spagnola e la tastiera è a filo con la parte superiore della cassa. A volte la tavola armonica è ricoperta con legno di diversi colori, come il *guitarrico* spagnolo. Sebbene abbia le stesse dimensioni di un ukulele, le quattro corde sono fatte di metallo e accordate sulle note La₄-La₄-Do₅-Mi₅, oppure Re₄-Si₄-Sol₄-Re₅.

Il rajão è lo strumento più popolare nella musica popolare di Madeira. La sua accordatura ricorda la chitarra classica nelle sue prime 5 corde (dal basso verso l'alto). Alcuni musicologi, invero, sostengono che il rajão provenga dalla viola francese, il che è molto probabile date le somiglianze nella forma e nella costruzione¹⁰. È uno strumento molto versatile con un suono molto caratteristico. Fu questo uno degli strumenti, lungo circa 70 cm, portato da Madeira alle Hawai'i, dando origine all'ukulele.

Gisa Jähnichen¹¹ ha recentemente scoperto che, nonostante gli studiosi indichino il machete de Braga come strumento d'origine dell'ukulele, questi è da ricercarsi proprio nel rajão. Il motivo principale è dovuto alla distribuzione del rajão tra la popolazione rurale, ovvero quella che da Madeira è emigrata verso le isole Hawai'i. Infatti, sia il machete de Braga che il cavaquinho sono strumenti più sofisticati e dunque economicamente più cari. Ciò non permetteva alle classi meno abbienti di possederne uno, a differenza del più semplice rajão che invece era più utilizzato.

⁹ Gonçalo Sampaio, botanico portoghese, ha avuto un ruolo molto importante nello studio etnografico della cultura del basso Minho, in particolare nella raccolta di danze e canzoni tradizionali di questa parte del paese. In Julio Pereira, *Cavaquinho*, www.juliopereira.pt/cavaquinho/historia, ultima visualizzazione: 17/08/20. Non ci sono effettivi lasciti scritti di Sampaio a riguardo, ma tutti i siti che ho controllato concordano su questo punto. Si segnala che al 5/09 la pagina non esiste più.

¹⁰ Johnson, Orme, *Musical Instruments of Ancient Hawai'i*, in Carl Engel (ed.), *The Musical Quarterly*, New York, Oxford University Press, 1939, pp. 498–506:498.

¹¹ Gisa Jähnichen, *The History of the 'Ukulele 'Is Today'*, in Kirsty Gillespie, Sally Treloyn, e Don Niles (eds.), *A Distinct Voice in the Antipodes. Essays in Honour Of Stephen A. Wild*, Canberra, ANU Press, 2017, pp. 375–406:375.



Figura 4: Accordatura rientrante del rajão:
Re-Sol-Do-Mi-La



Figura 5: Rajão

Le prove che la Jähnnichen ha saputo trovare sono di natura organologica e sono principalmente legate all'accordatura degli strumenti.

Nella seguente figura è possibile vedere quali differenze esistono tra i principali strumenti di Madeira e l'ukulele.

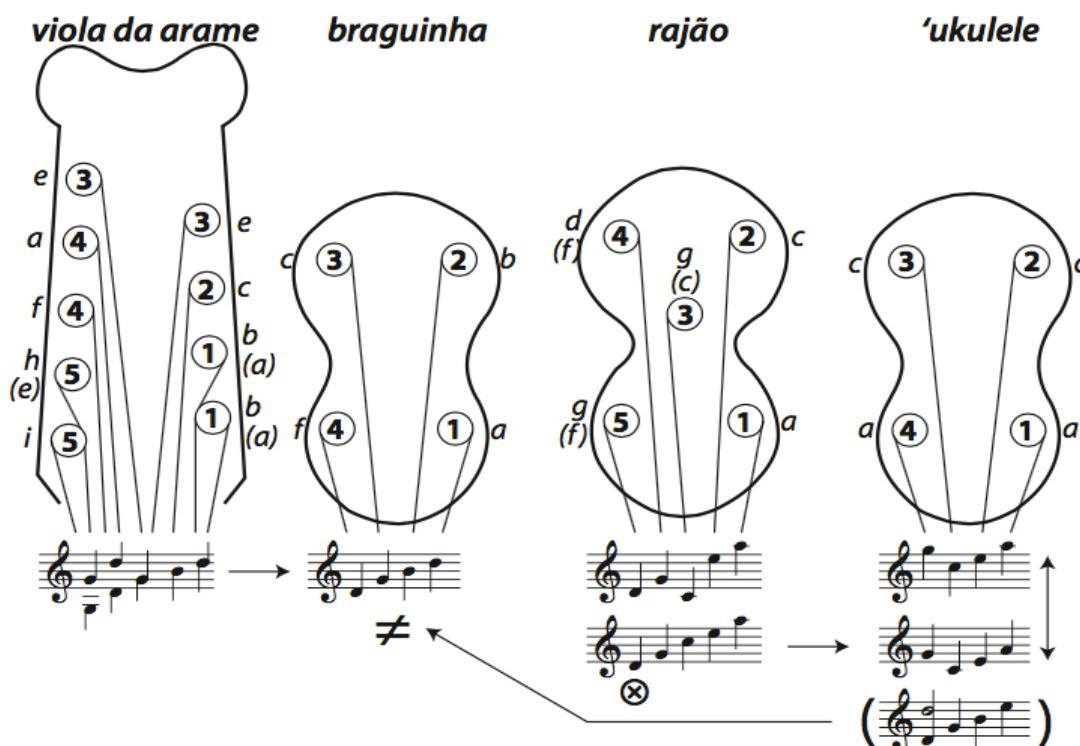


Figura 6 - I numeri si riferiscono all'ordine delle corde (dal basso verso l'alto) ed eventualmente una loro ripetizione, mentre le lettere mostrano i calibri delle corde.

Come si evince facilmente dal disegno, l'ukulele, nella sua accordatura standard più utilizzata, ovvero Sol₄-Do₄-Mi₄-La₄ (quelle fuori parentesi) è del tutto simile al rajão sprovvisto di una corda. La braguinha (o machete de Braga, cioè un cavaquinho con le corde in metallo, come già detto) è invece accordata in modo diverso. Innanzitutto non ha la corda rientrante, per cui la quarta produce il suono più grave, mentre l'ukulele e il

rajão hanno entrambi un'accordatura rientrante. Inoltre la braguinha prevede la ripetizione del suono Re presente al grave e al cantino, mentre il rajão e l'ukulele no.

Il suono complesso di un tipico ensemble di Madeira, che includeva la viola de Arame a nove corde, la braguinha e successivamente il rajão, non si adattava alle esigenze dei musicisti hawaiani. Ogni liuto nell'ensemble di Madeira ha una funzione musicale specializzata per il gruppo. Solo il rajão combinava le funzioni di modellatura della melodia e di sostegno dell'armonia e quindi poteva facilmente diventare un medium di passaggio – l'ukulele – in un'altra cultura musicale.

Come abbiamo visto in precedenza, l'ukulele è un piccolo liuto inventato nelle isole Hawai'i (allora isole Sandwich) derivante dalla ricostruzione riduttiva di un rajão di Madeira. Nel 1879 arrivarono tre ebanisti da Madeira: Manuel Nuñez, che aprì la prima bottega (nel 1880) per la produzione di questi piccoli liuti per il mercato locale; Augusto Dias e José do Espirito Santo, due associati che lo seguirono e aprirono i loro negozi rispettivamente nel 1884 e nel 1888. Lo strumento è stato ampiamente venduto come una chitarra semplificata e più facilmente suonabile, ed è stato pubblicizzato in varie occasioni, come ad esempio attraverso una campagna per la celebrazione del Giubileo del re Kalakaua, durante il quale dei ballerini di hula erano accompagnati da ukulele a seguito di un'iniziativa della principessa Liliuokalani.

Dan Scanlan¹² conferma che lo strumento appena inventato poteva essere suonato usando la stessa diteggiatura della chitarra, ma senza la corda grave. Come il rajão, poteva essere usato per suonare melodia e ritmo, in ensemble o come strumento solista. Man mano che l'ukulele cresceva in popolarità, il rajão svaniva. Alcuni musicisti in seguito avevano necessità di un volume maggiore, quindi Nuñez raddoppiò ogni corda, modificando il rajão originale. Questo strumento prese il nome di *taro-patch*. Molti degli immigrati portoghesi lavoravano nelle piantagioni di taro (*Colocasia esculenta*), da cui il nome. Molte band alle Hawai'i e in California, il successivo approdo dei coloni madeirensi e hawaiani, adottarono non solo l'ukulele ma anche il nuovo taro-patch, soprattutto dopo la Fiera mondiale di San Francisco, nel 1915.

Più tardi, anche la prestigiosa ditta di liuteria Martin Guitars avrebbe realizzato un taro-patch. L'ukulele, quindi, si espanse ancora di più negli anni '20 con la creazione del *tiple*,

¹² Dan Scanlan, *The World According to Uke. Ukulele History as Told to Dan Scanlan*, Dan "Cool Hand Uke" Scanlan, s.l., 2013, p. 15.

un ukulele a 10 corde, sul quale le due corde esterne vengono raddoppiate e le due corde interne triplicate.

Quello che segue è un grafico che riassume le somiglianze di forme, calibri delle corde, accordature, varietà di corde, ruoli in ensemble e solisti, repertori e ruoli sociali e etnici. Dimostra che il *rajão* e l'ukulele erano lo strumento più comune e venivano usati con la stessa funzione di una chitarra.

	<i>braguinha</i> or <i>machete da braga</i>	<i>rajão</i> or ' <i>taro-patch</i> '	'ukulele	modern <i>taro-patch</i>	<i>tiple</i>
shape/dimension	+		X	→	←
tuning		+	X	+	+
string variety		+	X	+	+
ensemble function		+	X	+	+
solo function		+	X	+	+
repertoire	→	←	X	+	+
social association		+	X	+	+
ethnic association	→	←	X	+	+

time: ... 1878 1880 1910 1920 ...

places: Madeira → Hawaii → + United States → world

Figura 7: Differenze e rassomiglianze tra l'ukulele e i principali strumenti musicali della tradizione portoghese.

Il grafico mostra, inoltre, la sequenza temporale dell'esportazione del liuto da Madeira al resto del mondo, passando per le Hawaii e gli Stati Uniti.

Poiché la *braguinha* veniva tradizionalmente realizzata in un modo molto più sofisticato rispetto al semplice *rajão*, non tutti gli ebanisti erano in grado di crearne una adeguata e con un bel suono brillante. Le *braguinha* possono essere considerate l'equivalente dei violini in un ensemble, cioè come strumenti melodici piuttosto che come strumenti di supporto armonico, come la *viola de arame*. Solo il *rajão* poteva rendere in entrambe le funzioni, rendendolo quindi lo strumento preferito da coloro che non potevano permettersi la costosa varietà della *braguinha* o della *viola de arame*, e che potevano anche accontentarsi di un suono meno brillante.

Nonostante tutto questo, la letteratura contemporanea sull'ukulele (sia quella specialistica, sia quella amatoriale) prende in considerazione la *braguinha* come strumento che diede origine all'ukulele nelle Hawaii. Nella maggior parte della

letteratura disponibile, compresi siti Web e raccolte di utili conoscenze culturali sulle Hawai'i, le dichiarazioni sull'ukulele confermano quanto segue:

Un piccolo strumento simile a una chitarra. Deriva dal machete da Braça portato alle Isole Hawai'i dalle immigrazioni da Madeira. Non esiste uno strumento a corda originario delle Hawai'i se non l'*ūkēke*¹³. Nel 1870 arrivarono tre produttori di strumenti portoghesi: Manuel Nuñez, che aprì il primo negozio nel 1880, e i suoi associati Augusto Dias e José do Espirito Santo, che aprirono i loro negozi rispettivamente nel 1884 e nel 1888. Lo strumento [l'ukulele] raggiunse rapidamente la popolarità tra la popolazione nativa: nel 1886 gli ukulele furono usati per accompagnare i ballerini di *hula* durante la celebrazione del giubileo di re Kalakaua¹⁴.

Sarebbe opportuno che questa e altre fonti fossero aggiornate alle più recenti scoperte, in modo da evitare possibili notizie errate e correggere quelle che già sono entrate in uso comune.

¹³ Una semplice striscia di legno duro piegata o sagomata per formare un arco, la cui forza elastica mantiene tese le corde che sono tese su di esso. Jerry Hopkins, *How to make your hawai'ian musical instrument*, Bess Press Inc., Honolulu, 1988, p. 24.

¹⁴ Thomas J. Walsh, *Ukulele*, Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257430>, ultima visualizzazione: 03/2020.

CAPITOLO 2

ASPETTI ORGANOLOGICI

L'ukulele è uno strumento appartenente alla famiglia dei liuti a manico lungo. Secondo la classificazione Hornbostel – Sachs è un cordofono composto, con corde parallele alla cassa armonica, a pizzico, con taxon 321.322¹⁵.

È così composto:

- cassa armonica: principalmente costruita in legno (ma anche in materiali plastici e metallo) può avere diverse dimensioni. Ha un foro di risonanza al centro e il ponticello sulla parte superiore della cassa
- tastiera: dalla lunghezza variabile, è suddivisa in tasti tra loro distanziati da una traversina metallica. Quella più vicina alla paletta viene chiamata capotasto
- corde: sono generalmente quattro e vengono tese a partire da un ponticello (in osso o, più generalmente, in plastica) fino ad arrivare ai pirotti
- paletta: si trova all'inizio della tastiera e vi si inseriscono i pirotti per l'accordatura delle corde



Figura 8: Sezioni di un ukulele: si possono notare la paletta con i pirotti sui quali sono arrotolate le corde e il ponticello su cui le corde vengono fissate. Si nota inoltre la particolare dimensione del manico.

Ne esistono di diverse forme e misure. La famiglia comprende gli ukulele soprano, soprano, concerto, tenore, baritono, basso e contrabbasso. Inoltre esistono degli

¹⁵ Birger Hjørland e Claudio Gnoli, *Encyclopedia of Knowledge Organization*, ISKO, <https://www.isko.org/cyclo/hornbostel.html>, ultima visualizzazione: maggio 2019.

strumenti ibridi, frutto di sperimentazioni spesso andate a buon fine, come il banjolele e il guitalele, cioè, rispettivamente, un banjo/ukulele e una chitarra/ukulele.

Un ukulele ha quattro ordini di corde, raramente doppie. Esistono ukulele a cinque, sei, sette o otto corde, raddoppiando una o più delle corde normalmente presenti. L'accordatura più utilizzata è Sol₄, Do₄, Mi₄, La₄ e a corde vuote lo strumento suona un accordo di Do₆ o La₇. Dalla presenza di un Sol₄ posto sopra il Do₄ si evince che una delle particolarità più importanti dell'ukulele sia la caratteristica accordatura detta "rientrante". Normalmente, infatti, i cordofoni hanno i suoni ordinati secondo la frequenza di emissione. Gli ukulele, invece, pongono al centro la corda più grave, inserendo, nell'ordine successivo, il Sol₄. Caratteristica, questa, presa innanzitutto dal rajão, e a sua volta presa dalle tecniche di costruzione delle chitarre battenti e barocche. In questo modo gli intervalli tra gli ordini di corde sono: quarta giusta tra il Sol e il Do; terza maggiore tra il Do e il Mi; quarta giusta tra il Mi e il La. I liutai hanno pensato di aumentare l'estensione dello strumento usando un Sol all'ottava inferiore, chiamato LowG.

Ci sono diverse misure di ukulele, dalla più piccola alla più grande. Anche il suono cambia, ed è più acuto in uno strumento più piccolo fino a diventare più grave in un ukulele contrabbasso.

L'ukulele sopranino¹⁶ è di misure ridottissime, tra i 35 e i 40 cm di lunghezza totale, dalla paletta al fondo della cassa armonica. Il diapason è lungo meno di 12" (circa 30cm). Spesso lo strumento è accordato Re₅, Sol₄, Si₄, Mi₅ oppure Do₅, Fa₄, La₄, Re₅, ed è il più acuto degli ukulele. Ha dai 10 ai 12 tasti e l'estensione da Sol₄ a Mi₆ (o Fa₄ – Re₆ con l'accordatura alternativa). Nonostante la dimensione, se di buona fattura, è in grado di far sentire il suo particolare suono brillante, poiché l'altezza delle note è tale da sovrastare le frequenze più basse. Esiste fin dai primi anni del XX° secolo ed è tuttora uno strumento utilizzato nelle orchestre di ukulele di tutto il mondo.

L'ukulele soprano¹⁷ è sensibilmente più grande di un sopranino, portando la misura a circa 55cm. Il diapason è lungo 13" (33cm) e normalmente è accordato Sol₄, Do₄, Mi₄, La₄; meno frequentemente La₄, Re₄, Fa₄, Si₄. Il manico ha dai 12 ai 15 tasti e un'estensione di circa due ottave da Do₄ a Do₆. Può avere il Sol (o il La nell'accordatura alternativa) accordato all'ottava bassa (chiamato LowG, per differenziarlo da quello

¹⁶ Ukulele, in Wikipedia, <https://en.wikipedia.org/wiki/Ukulele>, ultima visualizzazione: 03/2020.

¹⁷ *Ibidem*.

standard che è HighG) quindi l'estensione può eventualmente aumentare la propria estensione di una quarta giusta. È l'ukulele più utilizzato, oltre che "l'originale". Diretto discendente del rajão, si fa risalire la sua prima costruzione al 1879, anno di arrivo dei coloni portoghesi nelle Hawai'i.

L'ukulele concerto¹⁸ è di poco più grande di un soprano ed è lungo circa 58cm. Il diapason è di 15" (33cm circa). Anche il concerto, come il soprano, presenta l'accordatura Sol₄, Do₄, Mi₄, La₄ ed eventualmente Sol₃, Do₄, Mi₄, La₄ usando il LowG. Ha dai 15 ai 18 tasti e un'estensione sonora da Do₄ a Re₆ (da Sol₃ con il LowG). Questo tipo di ukulele non ha particolari tali da distinguerlo dagli altri, se non la misura. In effetti non è tanto diverso dall'ukulele soprano e il motivo principale per cui si decide di suonarlo è il numero di tasti, che permettono una capacità maggiore di note suonabili.

L'ukulele tenore¹⁹, invece, è ben diverso per dimensioni e potenzialità. Con quasi 70cm di lunghezza, infatti, è lo strumento più usato dai professionisti che hanno bisogno di un manico più lungo per poter suonare più note e dare più spazio al loro estro creativo. Il diapason è di circa 17", 43cm circa, e il manico ha dai 17 ai 19 tasti. Normalmente lo si accorda Sol₄, Do₄, Mi₄, La₄ oppure, usando il LowG, Sol₃, Do₄, Mi₄, La₄. Ma su questo particolare modello, vuoi per l'ampio uso che se ne fa in prospettiva professionale, vuoi per una maggiore capacità sonora, esistono anche altre accordature, tra cui Re₄, Sol₃, Si₃, Mi₄; La₃, Re₄, Fa₄, Si₄; Re₃, Sol₃, Si₃, Mi₄. Quello delle accordature per ukulele è un capitolo interessante e se ne parlerà più avanti. Per ora basti sapere che l'ukulele tenore è lo strumento con il quale questo aspetto viene particolarmente sfruttato.

Con i prossimi si entra nella famiglia degli ukulele dal suono grave, a partire dall'ukulele baritono.

Il baritono²⁰ è l'ukulele con il maggior numero di tasti sul manico, fino a 21. La sua lunghezza totale è di 74cm e il diapason è di circa 29" (48cm). Lo strumento è accordato Re₃, Sol₃, Si₃, Mi₄ oppure Do₃, Sol₃, Si₃, Mi₄, con un'estensione di quasi tre ottave, da Re₃ a Do₆. Anche il baritono, come il tenore, è uno strumento relativamente recente, creato per dare alle orchestre di ukulele un suono che coprisse le frequenze basse, altrimenti lasciate vuote o, eventualmente, suonate da altri strumenti. Per lo stesso motivo sono stati realizzati gli ukulele basso e contrabbasso.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibidem.*

Il primo, l'ukulele basso²¹, ha una lunghezza di circa 76cm e il diapason è di 20", ovvero 50cm circa. L'accordatura è molto diversa da quella degli ukulele, infatti utilizza quella per quarte del basso elettrico e del contrabbasso: Mi, La, Re, Sol. La differenza è che l'ukulele basso è accordato un'ottava sopra questi due strumenti, quindi Mi₂, La₂, Re₃, Sol₃.

L'ukulele contrabbasso²², che è di qualche centimetro più lungo, toccando gli 80cm di lunghezza, ha il diapason lungo 21", circa 53 cm. Anche questo è accordato per quarte, con sequenza Mi₁, La₁, Re₂, Sol₂, ovvero come un basso elettrico o un contrabbasso.

Come accennato poco fa, l'accordatura dell'ukulele è un capitolo interessante per ciò che riguarda le particolarità di questo strumento.

Davide Donelli, esperto di storia dell'ukulele che gestisce il blog "Intorno all'ukulele", si pone un dubbio sacrosanto:

"Possibile che uno strumento che nella sua pur breve storia si presenta in molteplici dimensioni denominate come i registri della voce, presenti sempre la stessa accordatura?"²³

Effettivamente, come fa notare Donelli, la maggior parte degli ukulelisti utilizza l'accordatura Sol, Do, Mi, La.

Il fatto è che spesso i suonatori di ukulele preferiscono uno strumento piuttosto che un altro:

Ci sono coloro che ritengono poco interessante il concert[o], preferendogli di gran lunga il soprano o il tenore. Ci sono coloro che non tradirebbero mai il proprio tenore ritenendolo addirittura più squillante del soprano.²⁴

È effettivamente necessario comprendere meglio come, nella storia, si sia trattato questo argomento.

Tra gli anni '10 e gli anni '30 del Novecento la musica statunitense imboccò la strada dell'industrializzazione commerciale, grazie soprattutto all'avvento delle tecnologie che

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibidem.*

²³ Davide Donelli, *Intorno all'ukulele, Oltre Sol Do Mi La*, <http://www.intornoallukulele.it/2018/01/03/oltre-sol-do-mi-la>, ultima visualizzazione: 13/05/2020.

²⁴ *Ibidem.*

permettevano la registrazione e la riproduzione sonora. In questo modo ci fu un incremento di vendite di musica a stampa, perché gli acquirenti musicisti (sia che fossero professionisti, sia che fossero semplici amatori) avevano piacere di suonare le hit del momento. L'ukulele era particolarmente apprezzato e, all'interno degli spartiti dedicati alla pratica musicale, non mancavano le tablature per lo strumentino. Sfogliando gli spartiti dell'epoca di Tin Pan Alley, che presentano i diagrammi degli accordi per ukulele, si può notare che questi non sono in accordatura "standard".



Figura 9: Incipit di *As Long As I Have You*.

L'esempio di *As Long As I Have You* (J.W. Jenkins Sons Music Co, 1926) dimostra che l'accordatura utilizzata è La, Re, Fa#, Si. Nello stesso spartito è pubblicizzata l'uscita di un altro brano, *I Saw You In Your Window*:

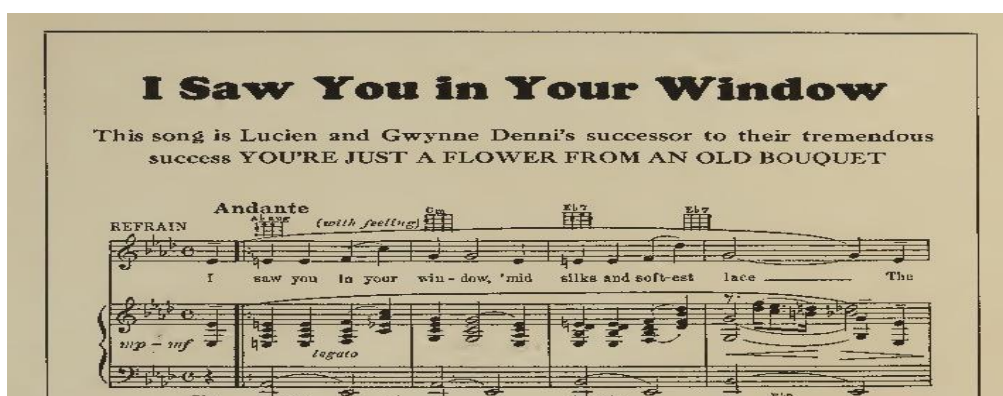


Figura 10: Incipit di *I Saw You in Your Window*.

I diagrammi degli accordi (si scorge abbastanza bene quello sulla quarta battuta – Eb7) mostrano diteggiature alternative a quelle che oggi sono considerate standard. Questo brano presenta tablature per ukulele accordati una terza minore sopra l'accordatura più utilizzata, quindi Sib, Mib, Sol, Do. Un'altra accordatura che si trova spesso è Fa, Sib, Re,

Sol. Queste ultime sono evidentemente accordature più jazzistiche, che vanno in contro alle esigenze degli strumenti a fiato.

Il concetto di base è semplice: ogni strumento è composto da materiali diversi (legni o plastiche), quindi ha una cassa armonica che risuona diversamente. In più le misure degli ukulele permettono ai suoni di propagarsi in modo diverso gli uni dagli altri. Si tratta solo, quindi, di sfruttare l'accordatura che meglio si confà alle esigenze sonore dello strumento e del musicista. Continua Donelli:

“Se per cominciare, l'accordatura in Do è consigliatissima [...], da subito un soprano potrebbe essere alzato di un tono. È il trasporto più facile. [...] Le concatenazioni di accordi sono le stesse, la gestualità è la stessa, mentre la sonorità è più squillante”²⁵

D'altronde un ukulele ha bisogno di penetrare il muro sonoro degli altri strumenti, più grandi e quindi di impatto dinamico maggiore, al pari di un ottavino o di un sax soprano. Il discorso non può prescindere dalle corde che, se tese, rischiano di rompersi. Ovviamente abbassando la tensione, pur mantenendola tale da permettere di suonare, il problema non sussiste.

Esistono ensemble di ukulele (come la Ukulele Orchestra of Great Britain) i cui componenti utilizzano accordature diverse, ampliando la capacità sonora dell'insieme.

Discorso a parte si può fare sulle corde. Le corde moderne degli ukulele sono realizzate in tre materiali diversi: budello, nylon o fluorocarburi. Quando l'ukulele venne inventato, nel 1879, ovviamente si utilizzavano solo corde in budello. Solo intorno agli anni '40 del Novecento si iniziò ad usare il nylon. Questo perché era più economico, più omogeneo e anche perché la differenza di suono non era così elevata. Inoltre le corde in nylon davano una durata maggiore alla nota emessa. Negli ultimi decenni le industrie di corde hanno iniziato a produrre corde in fluorocarburi, materiale originariamente utilizzato per le lenze da pesca. Rispetto al normale nylon, molti musicisti sostengono diano maggiore volume e brillantezza, e che siano meno sensibili alle variazioni di temperatura. A causa della maggiore densità, le corde vengono realizzate con calibri minori. Alcune corde hanno un rivestimento esterno che ricopre l'anima in nylon. I materiali più comuni sono l'alluminio, il rame, l'alcuni particolari ukulele elettrici che montano corde costruite interamente in metallo. Il fissaggio avviene sul ponticello

²⁵ *Ibidem.*

attaccato alla cassa armonica e le corde sono tese attraverso i pioli situati sulla paletta. Gli ukulele dei primi tempi avevano i pioli dietro la paletta, mentre quelli odierni si presentano a lato, con la moderna meccanica ad ingranaggi.

I legni utilizzati per l'ukulele possono essere laminati (cioè multistrato) o massello (legno solido o pieno). Il legno laminato ha prezzi più contenuti e maggior resistenza, ma sconta minore risonanza e perde in termini di ricchezza timbrica.

Il legno migliore è indubbiamente il koa, un'acacia endemica delle Hawai'i. Scrive il liutaio Francesco Verginelli sul suo sito web:

“Il koa ha un suono più tondo, più complesso, con una timbrica profonda e più presente, e con la capacità di esprimere armonici più interessanti. Suono introspettivo. Probabilmente ci riporta alle radici originarie dell'ukulele”²⁶

Questa idea di “radici originarie dell'ukulele” è sicuramente data dal fatto che l'acacia koa, essendo endemica, era l'albero dal cui legno venivano realizzati i primi ukulele. Inoltre veniva considerata pianta sacra, utilizzata durante i rituali religiosi e per la costruzione di oggetti che potessero così diventare più vicini agli dei, come le canoe usate per la pesca o i troni dei re.²⁷

Essendo piuttosto ricercato, però, il koa non trova un utilizzo su larga scala. Al suo posto possono essere usati legni diversi. Il mogano, per esempio, che ha un timbro dolce e tendente alle frequenze medie. Oppure il palissandro brasiliano che ha un timbro caldo e rotondo. Molto usato è anche l'abete rosso che dona allo strumento un suono particolarmente brillante. Vengono ugualmente usati anche altri legni come il noce o il cipresso. L'ebano, per via del suo prezzo elevato, è utilizzato più per le finiture e molto raramente per la costruzione dell'intero strumento. Ancora più ricercato è il legno di mango, soprattutto per la grande varietà di figurazioni estetiche dovute alle venature.

L'ukulele ha permesso di sviluppare delle tecniche strumentali particolari, tipiche di questo strumento. La mano destra e la mano sinistra, come negli altri strumenti derivanti dalla chitarra, hanno ruoli diversi.

²⁶ Francesco Verginelli, *Ukulele in koa o in mogano*, FV guitars & ukulele
<https://www.fvguitars.com/it/news-it/285-ukulele-in-koa-o-in-mogano.html>, ultima visualizzazione: 03/2020.

²⁷ Beatrice H. Krauss, *Ethnobotany of Hawaii*, Harold Lyon Arboretum, Honolulu, 1974, p. 128.

La mano destra tiene il tempo muovendosi in su e in giù e suonando tutte le corde, praticando quello che viene chiamato “*strumming*”; alternativamente la mano destra può arpeggiare pizzicando una corda per volta. Lo *strumming*, a sua volta, è stato sviluppato nella tecnica. Ne esistono di diverse tipologie, anche se, essendo l’ukulele del tutto simile ad una chitarra, queste possono essere allargate alle tecniche specificatamente chitarristiche, come il *rasgueado* del flamenco, spesso utilizzato per suonare l’ukulele.

Le tecniche specifiche sono almeno tre:

- *One finger stroke*
- *Two fingers stroke*
- *Ten fingers stroke*

La tecnica *One finger stroke* si attua con il dito indice della mano destra. Questa è posizionata con il palmo parallelo alle corde, all’altezza del foro della cassa. L’indice è piegato verso lo strumento. Con la rotazione del polso, il dito si muove tra la prima e la quarta corda. Le corde vengono suonate dal contatto dell’unghia che sfrega su di esse. È importante che il movimento rotatorio del polso sia costante e leggero, di modo che non sia sforzato ma naturale. Con questa tecnica il musicista di ukulele è in grado di suonare divisioni binarie anche a velocità molto elevate.

Un modo alternativo di suonare con la tecnica *One finger stroke* è usare il pollice al posto dell’indice. Questa tecnica è conosciuta nel flamenco come *Técnica del pulgar* (tecnica del pollice), da cui, probabilmente, deriva. La mano destra del musicista è posta parallelamente al foro armonico dell’ukulele. Le altre dita si posizionano sulla fascia inferiore, quella che si trova vicino alle gambe, in modo da reggere lo strumento. Se l’ukulele è di taglia più grande, è possibile che non tutte le dita arrivino in quella posizione, quindi l’indice, e forse anche il medio, si puntano sulla tavola armonica della cassa. Il polso, in questo modo, rimane di qualche centimetro alzato, permettendo al pollice di agire con il polpastrello. Il suono che ne deriva è più soffice e ovattato. Wes Montgomery (sulla chitarra, ovviamente) ne ha fatto un marchio di fabbrica della sua particolare tecnica. Alternativamente, si può usare il lato sinistro del pollice, più vicino all’unghia, per avere un suono più secco e netto.

La tecnica *Two fingers stroke*, prevede l’utilizzo di pollice e indice. La mano destra, in questo caso, non ha alcun tipo di appoggio sullo strumento e si trova in posizione

parallela rispetto alle corde, situandosi sopra il foro armonico (o poco più avanti se lo strumento è di taglia piccola). Sempre seguendo la rotazione del polso, l'indice scende suonando con il dorso dell'unghia, il pollice sale suonando con il dorso dell'unghia, l'indice sale suonando con il polpastrello ma agganciando le corde per mantenere l'intensità del suono finora prodotto. Le altre dita possono essere raggruppate oppure stese mantenendo comunque una certa morbidezza muscolare. Questione molto importante per evitare eventuali tendiniti dovute alla rigidità degli arti. Ne deriva un movimento terzinato. Questa tecnica è forse la più tradizionale per quanto riguarda il tipico suono dell'ukulele. Soprattutto per quanto riguarda il virtuosismo, perché le velocità che i musicisti riescono a raggiungere sono davvero fuori dal comune. Musicisti come Roy Smeck o il più recente Francesco Albertazzi ne hanno fatto un cavallo di battaglia. La *Two fingers stroke* vede la sua fama di tecnica ukulelistica per antonomasia proprio grazie a musicisti del calibro di Smeck²⁸, che già almeno negli anni '20 davano dimostrazione di una competenza tecnica impareggiabile ancora oggi.

Mi scrive Albertazzi:

È una tecnica molto importante, soprattutto per determinati stili ed epoche. La sonorità che ne esce richiama soprattutto la Tin Pan Alley, i bluegrass e il primo jazz. Ora nel [l'ukulele] moderno viene riscoperta, di nuovo utilizzata e soprattutto rivista. Insomma una tecnica fondamentale che identifica un genere e stile "old" ma che si è evoluta. Io personalmente la uso come collegamento con la tradizione, modernizzandola per adeguarla al mio stile.²⁹

Questa tecnica può subire una piccola variazione aggiungendo un movimento discendente dell'indice. Le terzine del movimento con tre dita è così aumentato a quartina, sempre suonata con ritmo terzinato.

La *Ten fingers stroke* è, come dice il nome, una tecnica che usa dieci dita, ovvero le cinque dita usate due volte. È molto somigliante alle tecniche della chitarra flamenco e in effetti il movimento della mano ricorda molto quello dei *flamenqueros*.

La tecnica è la più complessa delle tre e prevede un movimento rotatorio completo del polso. Inizia con il pollice che suona verso l'alto con il dorso dell'unghia, dopodiché le

²⁸ Roy Smeck è stato tra i più importanti polistrumentisti degli Stati Uniti. Dotato di una tecnica sopraffina, è ancora oggi esempio per ogni musicista, non solo di ukulele ma anche di banjo, chitarra e steel guitar. Fu lui, per primo, ad usare la tecnica del *Tapping*, resa poi nota dal chitarrista Eddie van Halen.

²⁹ Francesco Albertazzi, comunicazione personale del 12/04/2020.

altre dita lo seguono a partire dal mignolo, suonando tutte con il polpastrello. La seconda parte vede il dorso dell'unghia del mignolo scendere per sfregare le corde, seguito dalle altre dita per chiudere, infine, con il polpastrello del pollice. Il polso, dicevo, compie una rotazione completa è, in velocità, sembra che la mano segua una linea immaginaria a forma circolare. L'effetto finale è di grande impressione virtuosistica.

Ovviamente le tecniche sin qui descritte sono tutte utilizzabili durante un brano, anzi è particolarità dei musicisti tecnicamente più preparati rendere ritmicamente più interessante l'accompagnamento di una melodia, usandole tutte.

La particolarità di queste tecniche è il fatto che lo strumentista deve far sentire chiaramente tutte e quattro le corde, nonostante l'alta velocità di esecuzione. Anche e soprattutto per l'ultima delle tecniche elencate.

Il musicista virtuoso Jake Shimabukuro ha realizzato un video per il suo canale Youtube, nel quale spiega le tre tecniche appena descritte, proponendo degli esercizi per svilupparle. In tutti e tre i casi si richiede all'esecutore di iniziare con un metronomo lento, così da prendere possesso della meccanica del movimento.

L'esercizio per allenarsi sulla prima tecnica prevede che il dito indice faccia un movimento che gli permetta di andare giù e su, in tempo binario. In termini di teoria della musica, non è importante quale durata dare ai movimenti. Questi possono essere di croma, di minima o di qualunque altra durata, purché seguano la velocità del metronomo e siano conseguenti l'uno all'altro, senza soluzione di continuità.

Allo stesso modo si agisce per gli esercizi dedicati alla tecnica *two fingers stroke* che è invece in tempo terzinato. Il metronomo deve essere inizialmente lento per poi progredire in velocità quando si ha acquisito sicurezza. Anche in questo caso la durata dei movimenti non è essenziale (possono essere terzine di crome o di semiminime) quanto lo è invece la consequenzialità dei movimenti.

Per quanto riguarda, invece, l'ultima tecnica descritta, la *ten fingers stroke*, si agisce muovendo un dito per volta, affinché si acquisisca la giusta forza (soprattutto per le dita più deboli come il mignolo e l'anulare) e la giusta velocità per l'esecuzione finale della tecnica.

La mano sinistra si usa per creare gli accordi e le melodie. Come per altri strumenti simili, la posizione di ogni tasto su ogni corda denota un suono dall'altezza precisa, variando dal grave all'acuto. Gli accordi si formano schiacciando con le dita le corde sui tasti, di modo da suonare tre o quattro diverse note contemporaneamente. La presenza

dell'accordatura rientrante permette di realizzare degli accordi in posizione di rivolto, così il suono dell'ukulele raggiunge la sua particolarità più evidente.

Gli accordi sull'ukulele hanno la particolarità di essere del tutto simili a quelli suonati sulla chitarra, ma ad un intervallo di quarta giusta superiore. Per esempio il Re maggiore della chitarra prevede la stessa diteggiatura del Sol maggiore sull'ukulele. Stessa posizione sulla tastiera ma diversa altezza dei suoni. Questo perché l'accordatura standard dell'ukulele è del tutto identica a quella di una chitarra suonata a partire dal quinto tasto.

Come per i liuti, già a partire dal XVI secolo, prima e per le chitarre poi, si usa molto la scrittura degli accordi su intavolatura, chiamata più spesso tablatura (dall'inglese *tablature*). Questa metodologia consiste nello scrivere la musica non su pentagramma ma su delle linee che corrispondono alle corde dello strumento. Sopra queste linee si scrivono i numeri dei tasti che devono essere premuti per realizzare la nota voluta. Raramente si trovano indicazioni di valore dei suoni, creando non poca confusione sull'esecuzione della parte. Personalmente credo sia dovuto soprattutto all'incompetenza di chi si propone di scrivere musica in questo modo, credendo di aver trovato un modo semplice per trascrivere un brano musicale. Ci si dimentica, però, che è essenziale che chi legga debba necessariamente conoscere il brano, altrimenti non saprebbe come suonarlo. Indubbiamente l'inserimento del valore delle note prevede che l'esecutore abbia delle competenze di base per poter leggere tali simboli, ma sono nozioni che si imparano già a partire dalla scuola primaria grazie ai corsi di musica.

CAPITOLO 3

STORIA DELL'UKULELE TRA MADEIRA E LE HAWAI'I. CAMBIAMENTI GEO-POLITICI E SOCIALI DI DUE ISOLE.

Sconosciute l'una dall'altra fino all'ultimo quarto del diciannovesimo secolo, le isole Hawai'i e Madeira condividono straordinarie caratteristiche: entrambe sono un arcipelago di origine vulcanica con un clima tropicale e orizzonti mozzafiato che deliziano gli sguardi dei turisti (un visitatore da Honolulu ha detto: "le Isole Sandwich³⁰ sono state disegnate dai californiani copiando Madeira"³¹); entrambe dipendevano da un prodotto agricolo, il vino per Madeira e la canna da zucchero nelle Hawai'i; entrambe sono state dominate da una potenza straniera (gli inglesi a Madeira e gli Stati Uniti nelle Hawai'i) che guardavano i nativi con disprezzo. Una sola, drammatica, differenza: se nelle Hawai'i la popolazione indigena stava letteralmente scomparendo, riportando alla luce la profezia di un'inevitabile estinzione, Madeira soffriva di una sovrappopolazione ai limiti della carestia.

3.1 - ISOLA DI MADEIRA

Madeira è un'isola ricca di foreste (da cui il nome, che in portoghese significa "legno") ed è stata indipendente fino al 1420, quando il Portogallo ne ha proclamato il possesso. L'isola, caratterizzata dai suoi particolari versanti montani, è diventata in poco tempo uno dei centri portoghesi di produzione dello zucchero, trasformandosi, nel 1500, nella più grande produttrice mondiale di canna da zucchero, facendo diventare Funchal (la capitale) uno dei porti più importanti d'Europa, grazie anche al lavoro forzato degli schiavi e alla presenza di diverse imprese provenienti da tutti gli stati del Mediterraneo. È anche a causa del modo in cui in Funchal venivano utilizzati gli schiavi che aumentò considerevolmente il loro commercio in tutto il mondo.

Sovrastata dal più economico e più gustoso zucchero proveniente dal Brasile e dalle Indie, l'industria madeirense collassò nell'ultima metà del sedicesimo secolo per essere sostituita dai famosi vitigni: *sercial*, *malmsey*, *boal* e *verdelho*. A differenza dei vini

³⁰ Antico nome delle Hawai'i, dato dal capitano James Cook in onore del suo protettore Lord Sandwich.

³¹ Jim Tranquada e John King, *The 'Ukulele A History*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2012, p. 6.

provenienti dal continente, le varietà dell'arcipelago non solo sono resistenti al calore ma addirittura migliorano la loro qualità in presenza di temperature calde e con una lavorazione grezza, quasi lasciata a se stessa – qualità che lo hanno reso un bene di lusso presente in tutte le case delle Americhe e, in seguito, dell'India. Il Madeira era il vino favorito delle élite del Nord America, e veniva bevuto da personalità importanti come George Washington e Alexander Hamilton.

Dopo il 1640, grazie al disperato bisogno del Portogallo di un supporto inglese per salvaguardare la recente indipendenza dalla Spagna, i mercanti britannici hanno dominato l'industria viticola portoghese. Una serie di trattati tra i due Stati ha permesso all'Inghilterra il controllo economico. Nel 1755, il primo ministro portoghese, il marchese di Pombal, si lamentava del fatto che “gli inglesi ci hanno conquistato senza l'inconveniente di una conquista... l'Inghilterra è diventata la signora dell'intero commercio del Portogallo”³². In nessun altro luogo questa dominazione era palese come a Madeira. Presidiata dalle truppe britanniche dal 1807 al 1814, durante le guerre napoleoniche, Funchal era casa per i mercanti inglesi, che hanno fatto costruire società e club, scuole, sale da lettura, chiese, cimiteri e studi medici. Le valute straniere e quella inglese, e non quella portoghese, erano quelle correnti; persino i carpentieri e i falegnami usavano le unità di misura inglesi per i loro lavori. “È la più inglese delle isole che non fanno parte dell'impero britannico”, fa notare un visitatore nel 1909³³.

Sono stati gli inglesi a diffondere l'idea che Madeira fosse un paradiso terrestre, tanto che alla fine del XIX secolo è diventata una meta popolare per turisti e malati in cerca di climi dalle temperature tropicali. Henry Nelson Coleridge, nipote del più famoso poeta, ha scritto “Qui ho trovato ciò che credo si possa chiamare giardino dell'Eden”³⁴.

La vistosa esposizione dei bellissimi giardini naturali e il drammatico scenario vulcanico, spesso offuscavano i madeirensi nelle cronache dei visitatori del XIX secolo. Nonostante fossero riconosciute come persone sobrie e dai modi gentili, i madeirensi erano spesso descritti come pigri, ignoranti e superstiziosi – tratti che i pastori protestanti inglesi e americani attribuivano alla fede cattolica e al clima. Nel 1772, Johann Reinhold Forster ha scritto che “il clima caldo; la facilità nel trovare del buon vino a poco prezzo; la scarsa voglia di apportare miglioramenti alle colture; la poca voglia di combattere le basse temperature di un clima mite; il metodo di controllare i vitigni, portano un gran numero

³² *Ivi*, p. 8.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Henry Nelson Coleridge, *Six Months in the West Indies in 1825*, John Murray, Londra, 1825, pp. 14-16.

di braccia verso una costante pigrizia e indolenza”³⁵. I nativi credevano nelle *feiticeiras*, le streghe, come vivessero nel medioevo, e la loro resistenza alle innovazioni moderne li rendevano vittime di frequenti canzonature. Vero è, però, che molte delle persone che accusavano gli abitanti di Madeira, con i loro stereotipi, spesso si contraddicevano, perché la maggior parte della servitù veniva dall’Inghilterra e non dall’isola, quindi venivano loro tolte delle possibilità lavorative.

Nondimeno l’analfabetismo era diffuso. Nonostante un programma serio di educazione pubblica, promulgato nel 1844, pochissimi isolani sapevano leggere e scrivere; secondo le stime, nel 1856 meno del 4% dei 17.500 bambini andava a scuola regolarmente. Ancora più di mezzo secolo dopo, solo l’80% della popolazione di Funchal era in grado di leggere e scrivere.

Mentre i libri erano pochi, i turisti potevano ascoltare musica ovunque: nelle strade della capitale, nei cortili delle case di campagna, dove le persone suonavano di sera sdraiate sulle *redes* – amache, durante le feste parrocchiali e le feste pubbliche, e nei salotti delle élite. Il fatto che molte finestre fossero senza vetri, rendeva più difficile evitare di ascoltare musica. Mentre il popolo cantava fuori dalle porte delle proprie case, i ricchi abitanti si ritrovavano ai balletti e ai concerti organizzati nelle loro case, nelle *quintas* o nelle ville padronali.

Nonostante che nel XIX secolo il pianoforte dominasse la musica europea e del Nord America, era il suono delle corde pizzicate che riempiva l’aria di Funchal. Si poteva sentire la chitarra spagnola – *viola francesa* – e la *guitarra*, descritta come una “vecchia chitarra inglese con sei doppie corde”³⁶. Questi strumenti, così come il violino – *rebeca* – e il violoncello, sono menzionati nelle guide del periodo ma, secondo le cronache lo strumento principe di Madeira era il *machete*, “una piccola chitarra con quattro corde”³⁷.

³⁵ Johan Reinhold Forster, *The Resolution Journal of Johan Reinhold Forster 1772-1775*, The Hakluyt Society, Londra, 1982, pp. 144-145. Forster è il figlio di George Forster, naturalista che prese parte alla spedizione di James Cook.

³⁶ Jim Tranquada e John King, *The ‘Ukulele A History*, cit., p. 15.

³⁷ Robert White James Yate Johnson, *Madeira, Its Climate and Scenery*, Cradock & co., Londra, 1860, p. 38. Secondo White, questi erano gli strumenti di uso comune. La chitarra spagnola a sei corde fa la sua prima comparsa in Europa alla fine del XVIII secolo, e fu probabilmente introdotta in Portogallo durante la Guerra d’indipendenza spagnola dai francesi, da cui il nome *viola Francesa*. Il termine *viola* lo si può ritrovare già nel Rinascimento, quando ad alcuni strumenti a corda erano conosciuti con il nome generico di *vihuelas*, e differenziati tra loro dal modo in cui venivano suonati: *de arco*, se con l’archetto; *da penhola*, se con l’uso del plettro; *da mano*, se con le dita. La viola portoghese appartiene al terzo gruppo. Nel 1789, Manoel de Paixao Ribeiro pubblicò un metodo intitolato *Nova Arte de viola* per strumento a quindici corde triple. Quella che viene chiamata *guitarra*, non è una vera e propria chitarra ma una cetera: uno strumento con il corpo a forma di pera e l’accordatura aperta a suonare un Do maggiore. Gli inglesi hanno portato lo strumento in Portogallo nel XVIII secolo, quando è diventato conosciuto come *guitarra Portuguesa*.

Alcuni madeirensi pensavano al *machete* come un'invenzione dell'isola ma, in un'isola che ha fatto da magazzino internazionale fin dal 1400, è più probabile che sia stato introdotto – probabilmente da immigrati provenienti dal Portogallo del nord, da cui provengono due terzi degli abitanti di Madeira.

La più vecchia menzione dello strumento, datata 1716, appare nel *Vocabulario Portugez e Latino* di Raphael Bluteau: "*Machete: viola pequena*" (piccola chitarra). Bluteau inserisce anche il termine alternativo *machinho* "*tamben he viola pequena*" (anche questa una piccola chitarra). Il *machinho*, con quattro o cinque corde, è stato incluso nel *Regimento para o officio de violeiros* (Regolamento per la gilda dei liutai) del 1719, dalla città di Guimaraes situata nella provincia di Minho, nel nord del Portogallo. Tra gli studenti era diffusa l'idea che il *machinho* di Minho, il *machete* di Madeira e il *cavaquinho* che si poteva ascoltare in Portogallo, erano tutti discendenti della piccola chitarra del rinascimento europeo, con quattro ordini di corde doppie.

Siccome il termine "chitarra", durante il XVIII e il XIX secolo, era spesso applicato generalmente a qualunque strumento proveniente da quella famiglia, i primi riferimenti potrebbero riferirsi tanto al *machete* quanto alla chitarra vera e propria. George Forster, che tenne un diario della visita del capitano James Cook a Madeira, nel 1772, descrive come il popolo, ogni sera, "si ritrovi nei cortili di una casa per ballare cullati dalla musica soporifera della chitarra"³⁸. Una turista inglese, Fanny Anne Wood, nata Burney, fu la prima a scrivere il nome della piccola chitarra che sentiva così spesso a Madeira. Essendo la nipote del dottor Charles Burney (musicista e musicologo) e membro di una famiglia celebrata per le numerose pubblicazioni accademiche di rilievo, non è una sorpresa che fosse attratta dall'elemento musicale. "Molti portoghesi", ha scritto, "sanno suonare il *machete* – un piccolo strumento tipico (credo) di Madeira – ad orecchio. Spesso, la sera, si diletano con la chitarra e il *machete*, dando prova della loro bravura. Durante le *festas* – feste di paese – la gente dei villaggi danza, canta e suona con i loro piccoli strumenti, dei quali sono evidentemente molto appassionati"³⁹.

Tutto questo lasciava i visitatori piacevolmente colpiti. Secondo una testimonianza, tenendo le dita morbide o pizzicando le corde con le unghie, i musicisti non producevano nessuna melodia in particolare ma suonavano tre o quattro note per ore.

³⁸ George Forster, *A Voyage Round the World, in His Britannic Majesty's Sloop Resolution*, Londra, 1777, pp. 1-19.

³⁹ Fanny Anne Wood, dal suo diario personale, in Jim Tranquada e John King, *The 'Ukulele. A History*, cit., p. 11.

Per quanto riguarda il canto, invece, pare che il piacere all'ascolto non fosse lo stesso. Qualcuno comparava il canto madeirense a "frammenti di nenie lugubri e dolenti" o addirittura al "canto del lupo alla Luna", descrivendo le loro voci come "un suono nasale e penoso, poco adatto a chi non ne è abituato"⁴⁰.

Ancora oggi viene portata avanti la tradizione del *desafio* o *despique*, una forma di canto improvvisato nel quale i performer si rispondono letteralmente per le rime, insultandosi o raccontando fatti di gossip locale, accompagnati dal *machete* e da frequenti scoppi di risa tra gli ascoltatori. Il *desafio* può essere ascoltato durante il lavoro nei vigneti, può essere cantato mentre si cammina per la strada o durante le processioni religiose e altre occasioni pubbliche.

Tra i musicisti che più erano amati, c'era Candido Drumond de Vasconcelos, discendente di un mercante scozzese arrivato a Madeira nel XV secolo. Nei primi mesi del 1841, Drumond si è esibito in un concerto virtuosistico per *machete*, nelle sale della Sociedade Philharmonica che, secondo un quotidiano locale, è stato entusiasticamente applaudito. Lo stile e la portata del repertorio di Drumond sono stati solo recentemente riconosciuti con la pubblicazione del suo *Primeiro Colecção de diferentes Peças de Muzica*, originariamente scritto nel 1846, con una raccolta di 41 brani tra valzer, marce, polke e altre danze da salotto, con variazioni e arrangiamenti dedicate al *machete* accompagnato dalla chitarra – musica probabilmente simile a quella ascoltata nei salotti dell'epoca.

La guida edita da White and Johnson del 1860 avvertiva che "è facile trovare insegnanti di *machete* di buon livello"⁴¹ – un gruppo di professionisti che includeva Joaquim Monteiro Cabral, insegnante, compositore e performer che ha anche scritto un manuale di base per lo strumento, "*Estudos para machete*". Questo manoscritto non contiene solo danze tradizionali di Madeira, ma anche arrangiamenti di *Rule Britannia* e *God Save The Queen*, oltre che esercizi, scale e cadenze in diciotto tonalità, tra maggiori e minori.

La piccola taglia, l'originalità e la trasportabilità lo hanno reso un souvenir piuttosto richiesto. La fotografia più antica riprendente un *machete* risale al 1858 e venne scattata da Lewis Carroll. Riprende la piccola Alice Liddell – che sarà sua musa per "Alice nel paese delle meraviglie" – e le sue sorelle, vestite con il tipico pizzo di Madeira e con un *machete* in mano. Nella collezione Stern, in Michigan, sono presenti *machete* a forma di

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Robert White e James Yate Johnson, *Madeira: Its Climate and Scenery*, cit.

foglia, di pesce o di pera, con dieci, undici o anche dodici corde, a dimostrazione del fatto che i turisti li compravano come souvenir dal design ricercato.

La recessione del Nord America ha però di fatto rovinato la prosperità che Madeira stava vivendo; recessione aggravata dall'abolizione della schiavitù nelle Indie Occidentali britanniche, e nel resto delle colonie, nel 1834. Nel 1842 si trovava un commercio caduto in un'eccessiva depressione, che sarebbe stato peggiore senza l'arrivo dei turisti bisognosi di aria salubre e fresca. Era inoltre un periodo di instabilità politica per tutto il Portogallo, dovuto all'invasione napoleonica, una rivoluzione e una guerra civile tra liberali e monarchici che non finirà prima del 1851. Situazioni che hanno contribuito ad aggravare uno dei Paesi, già allora, più poveri d'Europa. Inoltre la maggior parte dei terreni coltivabili erano utilizzati per i vitigni, quindi l'isola aveva delle importanti difficoltà a provvedere al cibo per il fabbisogno dei suoi centoventi mila abitanti. La carenza di cibo – e persino la carestia – era una regolarità nella vita degli abitanti dell'isola. La recessione internazionale, la sovrappopolazione, un sistema di agricoltura monoculturale d'importazione britannica e l'instabilità politica cronica hanno creato una povertà pervasiva di cui i turisti si lamentavano spesso e che oscurava il sublime scenario naturale.

La crisi ha portato migliaia di isolani a lasciare la propria terra natia per approdare all'estero. L'esodo del 1847, noto come "*o ano de fome*" – anno della fame – fu così grande che la marina portoghese stazionò navi al largo dell'isola e pattuglie a terra, in un vano tentativo di arginare la marea di *clandestinos* – emigranti illegali – che cercavano di eludere le costose tasse per il passaporto imposte da Lisbona. Sebbene non vi siano dati attendibili, il governatore Jose Sivestre Ribeiro stimò che tra il 1840 e il 1850 fuggirono ben quaranta mila isolani, fino a un terzo dell'intera popolazione dell'isola.

Nella fuga, i madeirensi portavano con sé i loro machete. Alla fine del secolo, diversi produttori di strumenti di Madeira stavano esportando machete agli emigranti nella Guiana britannica, a Trinidad e nelle altre isole caraibiche.

La carestia del 1846 presagì una tragica serie di catastrofi naturali, nell'ultima metà del diciannovesimo secolo, provocando ognuna nuove ondate di emigrazione. Nel 1852, il fungo *Oidium Tuckeri* (noto agli abitanti come *mangra*) devastò i vigneti, facendo crollare la produzione di vino; l'anno seguente, un reggimento dell'esercito di Lisbona portò il colera sull'isola, scatenando un'epidemia che causò la morte di circa settemila persone.

Entro la fine del 1870, in molti lasciarono l'isola. Come decine di migliaia di persone prima di loro, cercavano una via d'uscita – anche se ciò significava scegliere una destinazione sconosciuta chiamata Sandwich Island, un piccolo e pacifico regno alla fine di un viaggio in mare lungo sei mesi.

3.2 - L'ARCIPELAGO DELLE HAWAII

Nel 1870, le Hawaii erano ben diverse da ciò che un turista dell'epoca potesse immaginare: le città erano in stile americano con strade ben lastricate, saloon e magazzini. I missionari avevano piano piano trasformato la cultura originale, facendola diventare quasi del tutto occidentale. C'era un senso di delusione per il fatto che la primitiva e provocatoria società dei mari del sud che si sperava di trovare fosse, in realtà, un paradiso perduto per tavole da biliardo e tram; cambiamenti avvenuti in meno di mezzo secolo.

Questa apertura alla musica occidentale (per lo più inni sacri), ai *minstrel show* e ai *melodeon* (uno strumento simile alla fisarmonica) ha permesso al machete di essere considerato più di una semplice novità straniera, dopo il suo arrivo nelle Isole. Il nuovo strumento è arrivato in un momento di grande cambiamento. Un nuovo mix di melodia e strumentazione western combinati con poesia hawaiana, ritmi e una sensibilità culturale unica, per creare un nuovo tipo di musica. Quella musica alla fine sarebbe stata ascoltata per soddisfare il desiderio profondamente radicato dell'esotismo tropicale dei visitatori occidentali, fornendo una colonna sonora per il paradiso che cercavano nonostante le strade lastricate e la birra in bottiglia.

Si potrebbe dire che la trasformazione di Honolulu in una metropoli in stile americano sia iniziata nel 1820 con l'arrivo del primo gruppo di diciassette missionari protestanti inviati dall'American Board of Commissioners for Foreign Mission (ABCFM)⁴². Attraverso quello che consideravano un segno della divina provvidenza, arrivarono subito dopo che Liholiho, figlio e successore del defunto re Kamehameha I, abolì il sistema tradizionale di *kapu* e dichiarò morti gli antichi dei. Ma a differenza degli esploratori del secolo precedente, che consideravano gli hawaiani e le altre popolazioni del Pacifico come felici esempi di innocenza edenica, i missionari non sembrano trovare

⁴² Joseph Tracy, *History of American Missions to the Heathen, From Their Commencement to the Present Time*, Spooner & Howland, Worcester, 1840, pp. 79-80.

aggettivi sufficienti per descrivere quello che consideravano lo stato peccaminoso degli indigeni. "Li troviamo indigenti, ignoranti, selvaggi, bestiali e degradati", scrisse il reverendo Sheldon Dibble nel 1839⁴³. Come i madeirensi, gli hawaiani erano considerati pigri, ignoranti e superstiziosi.

Mentre i missionari potrebbero essere rimasti inorriditi al loro primo assaggio delle Hawai'i, i commercianti hanno approfittato avidamente di questo luogo strategico, a partire dal 1812. Nel 1820, le Hawai'i erano diventate un perno centrale per il commercio tra gli Stati Uniti, la California, la Hudson's Bay Company sulla costa nord-occidentale, l'Alaska russa e la Cina. Giungevano centinaia di baleniere, trasformando rapidamente Honolulu, Lahaina e altri porti hawaiani nei principali punti di incontro, rifornimento e reclutamento delle flotte, tutte americane.

L'acquisizione americana della California nel 1846 e il suo rapido sviluppo sulla scia della scoperta dell'oro nel 1848, sono serviti solo ad aumentare gli interessi americani verso le Isole. Proprio come gli inglesi hanno dominato Madeira, gli americani hanno dominato le Hawai'i.

I frutti del lavoro dei missionari includevano una vasta rete di scuole pubbliche, un alto tasso di alfabetizzazione, un sistema di leggi scritte e un fiorente sistema di agricoltura commerciale, a scapito di un reale disprezzo verso i nativi e la loro monarchia. Molti statunitensi trovavano l'idea stessa di monarchia indipendente, ridicola e inutile. D'altronde, una serie di crisi internazionali negli anni '30 e '40 dell'Ottocento dimostrarono quanto fosse fragile la sovranità hawaiana: un'unica nave da guerra europea ancorata nel porto di Honolulu poteva imporre termini al governo hawaiano.

Come quasi tutti gli aspetti della cultura hawaiana, la musica indigena fu respinta dai missionari. Gli inni protestanti – o *himeni* – della tradizione del New England, furono una delle prime e più durature influenze sulla moderna musica hawaiana. Il canto congregazionale è una parte essenziale del culto pubblico della tradizione puritana, e i missionari giunti nelle Hawai'i ne fecero largo uso.

La caratterizzazione del canto hawaiano da parte dei missionari era notevolmente simile alle descrizioni condiscendenti della musica di Madeira da parte dei turisti britannici e americani, ovvero voci simili a ululati sgraziati. Ma l'obiezione principale ai *mele* hawai'iani era che queste canzoni, così inevitabilmente associate all'*hula*, fossero collegate all'idolatria e alla licenziosità, e che fossero totalmente incompatibili con il

⁴³ Sheldon Dibble, in Jim Tranquada e John King, *The 'Ukulele. A History*, cit., p. 21.

cristianesimo. Più precisamente definita come poesia cantata, i *mele* erano al centro del significato dell'*hula* tradizionale. Sebbene questo tipo di condanne fossero rivolte in modo specifico agli *hula* che onoravano i genitali e il potere procreativo di un *alii*⁴⁴, tutti i *mele* subivano, in modo indiscriminato, lo stesso trattamento.

Si ritiene che Hirma Bingham abbia fatto il primo sforzo per insegnare il canto in stile occidentale nel giugno 1820 fondando una scuola di canto serale a Honolulu⁴⁵; la popolarità delle scuole di canto si diffuse rapidamente a Maui, Molokai e Big Island. Il reverendo Lowell Smith, che aprì una scuola di canto a Kaluaaha, si disperò per l'incapacità di gestire le centinaia di ragazze e ragazzi che volevano imparare a cantare.

Come risultato degli sforzi dei missionari, la musica tradizionale hawaiana cominciò a svanire. Rufus Anderson, nel 1863, riporta che, facendo il giro delle quattro isole maggiori, fu sempre accolto da cori e spettacoli musicali in stile occidentale⁴⁶.

Le band sulle navi furono un'altra delle prime fonti di musica in stile occidentale. Tutte le navi da guerra americane, britanniche e francesi trasportavano bande, che suonavano ai funerali, agli esami scolastici annuali, ai balli e ad altre occasioni pubbliche. Tali gruppi furono l'ispirazione per quella che divenne la Royal Hawai'ian Band, che venne fondata negli anni '30 dell'Ottocento.

Essendo un porto internazionale occupato, e sede di molti stranieri residenti nelle Hawai'i, Honolulu inevitabilmente ascoltò la musica popolare proveniente dagli Stati Uniti e dall'Europa. Le compagnie di *minstrel show*, che fecero la loro prima apparizione nelle Isole già nel 1849, erano composte da artisti musicali che si fermavano alle Hawai'i durante il loro viaggio da o verso l'Australia. Nel 1866, Mark Twain scrisse:

Le fastidiose canzoni popolari ci hanno seguito fin qui. A San Francisco, prima di partire, si ascoltava *Just Before the Battle Mother* ogni notte per tutta la notte. Poi è stato il turno di *When Johnny Comes Marching Home*. Dopo di che è stata cantata *Wearin' of the Green*. E l'ultimo e il più terribile di tutti, *When We Were Marching Through Georgia*. Fu l'ultima cosa che sentii quando la nave salpò e mi gratificò pensare che per mesi non ce ne sarebbe stata l'ombra. E ora, qui nel cuore della notte, proprio all'avamposto e all'estremità del mondo, su una piccola roccia nel mezzo di un oceano illimitato, un branco di selvaggi dalla

⁴⁴ Traducibile come "Capo" o "Nobiltà".

⁴⁵ George S. Kanahela, *Hawai'ian Music and Musician*, University Press of Hawai'i, Honolulu, 1979, p. 130.

⁴⁶ Rufus Anderson, *The Hawai'ian Island: Their Progress and Condition Under Missionary Labors*, Gould & Lincoln, Boston, 1864, p. 178.

pelle scura sta calpestando la strada cantando gli stessi brani con un vigore ed energia che mi fanno rizzare i capelli!⁴⁷

La musica in stile occidentale richiedeva strumenti occidentali, ma la spesa e la difficoltà di spedirli alle Isole significava che inizialmente la maggior parte di questi era piccola e portatile. Sorprendentemente, ci sono relativamente pochi riferimenti iniziali alla chitarra, che avrebbe svolto un ruolo importante nella moderna musica hawaiana. Nel corso degli anni ci sono state molte teorie su come fu introdotta nelle Isole. Secondo uno dei resoconti più comuni, fu introdotta dai *paniolo*s, o *vaqueros* messicani, che erano stati portati alle Hawai'i dal 1830 per gestire mandrie di bovini selvatici. Chitarre furono trovate in California già nel 1792 e molti californiani benestanti suonavano la chitarra e il violino, anche senza alcun formale formazione. Tuttavia, è anche possibile che la chitarra sia stata introdotta da una delle migliaia di marinai hawaiani che prestavano servizio su navi straniere in tutto il mondo, così come da mercanti americani che rifornivano un sorprendente gamma di prodotti a Honolulu nel 1820, o in qualche altro modo. Come ha sottolineato lo storico americano Philip Gura, la chitarra e la sua musica si diffusero rapidamente in America durante i primi tre decenni del diciannovesimo secolo a causa del suo costo ragionevole, della portabilità, della facilità di accordatura e manutenzione.

Tutte queste diverse influenze musicali – *himeni*, pianoforti, la musica operistica, il continuo sentire musica popolare e le chitarre – si unirono alla Royal School, dove due dei quattro fratelli, noti come *Na Lani Eha* – i Quattro Celesti – ricevettero le loro prime lezioni. Attraverso la loro influenza sociale e politica, David Kalakaua e Liliuokalani (che frequentarono la scuola) e Miriam Likelike e William Pitt Leleiohoku (che non lo fecero), contribuirono a creare e diffondere un nuovo linguaggio musicale che sintetizzava la poesia tradizionale hawaiana con gli inni nello stile del New England. Come ha sostenuto l'etnomusicologa Helen Roberts, i compositori reali e le canzoni che scrissero "rappresentano un periodo in cui l'arte straniera, improntata su un nuovo punto di vista, veniva adottata dagli hawaiani e costretta, nelle loro mani, ad assumere i loro tratti distintivi"⁴⁸.

⁴⁷ Mark Twain, *Mark Twain's Letters from Hawai'i*, A. Grove Day (ed.), University of Hawai'i Press, Honolulu, 1966, p. 65.

⁴⁸ Helen Heffron Roberts, *Ancient Hawai'ian Music*, Bernice P. Bishop Museum, Honolulu, 1926.

La famiglia reale aveva una lunga storia di interesse per la musica occidentale. Il re Lunalilo, sesto sovrano delle Hawai'i (1873 – 1874), il cui inno *E Ola ka Moi i ke Akua* (*God Save the King*) fu pubblicato su un quotidiano di Honolulu nel 1862, durante la sua prima visita reale a Hilo, assistette ad un concerto con diversi brani di sua stessa composizione. La principessa Victoria Kamamalu, un'altra ex alunna della Royal School, era una brava pianista e cantante, e fu organista e direttrice del coro della chiesa di Kawaiahao, prima della sua morte nel 1866.

Ma furono Liliuokalani e i suoi tre fratelli a godere di una reputazione internazionale dovuta alla loro bravura. Liliuokalani, Leleiohoku, Likelike e Kalakaua mantennero tutti ciò che l'ultima regina descrisse come "club o circoli musicali separati" composti da amici e ammiratori, e "impegnati in una rivalità amichevole per superarsi a vicenda nella poesia e nella canzone... Ripetevamo l'un l'altro le nostre poesie e composizioni musicali, e alcune furono cantate dai nostri amici nella più serena e giocosa rivalità, complimentandoci a vicenda: ma devo riconoscere che i brani del principe Leleiohoku erano davvero in anticipo rispetto a quelli degli altri... Egli era di gran lunga superiore a noi in qualsiasi cosa decidessimo di organizzare"⁴⁹.

Tutti e quattro i fratelli hanno scritto canzoni che sono diventate le basi del repertorio hawaiano: *Adios ke Aloha* e *Moani ke Ala* (Leleiohoku); *Nani Wale Kuu Home o Ainahau* e *Kuu Ipo i ka Hee Pue One* (Likelike); *Sweet Lei Lehua* e l'inno nazionale hawaiano *Hawai'i Pono* (Kalakaua). Liliuokalani era di gran lunga la più prolifica e la più nota avendo composto *Aloha'oe*, *Ka Mele Lahui Hawai'i*, il primo inno nazionale hawaiano, e centinaia di altre canzoni. Mentre la musica di Liliuokalani è stata maggiormente influenzata dagli inni sacri, quella di Leleiohoku è stata descritta come più vicina alla tradizione profana e incorpora un maggiore interesse per la musica straniera.

Il filo conduttore che attraversa il lavoro di tutti e quattro i compositori reali è l'influenza di Henry Berger, il musicista militare prussiano originariamente prestato a Kamehameha V nel 1872, per riorganizzare quella che sarebbe diventata la Royal Hawai'ian Band. Berger, che divenne un cittadino hawaiano naturalizzato nel 1879 e guidò la band fino al suo ritiro nel 1915, ebbe un'enorme influenza sulla moderna musica hawaiana.

⁴⁹ Liliuokalani, *Hawai'i's Story by Hawai'i's Queen*, Mutual Publishing, Honolulu, 1990, p. 95.

Nel 1879 ci fu anche l'arrivo di una nave proveniente da Madeira, la *Ravenscrag*. A bordo vi erano 427 persone, fra cui tre artigiani falegnami: Manuel Nunes, Jose do Espirito Santo e Augusto Dias.

Imbarcati, come molti, per essere inseriti nei campi di canna da zucchero, finito il contratto i tre iniziano le loro attività da liberi professionisti, aprendo delle botteghe in cui svolgere il loro lavoro originario. Considerata la forte cultura musicale presente nelle Hawai'i, presto le botteghe sarebbero diventate punti di riferimento per la costruzione e la vendita di strumenti musicali.

La leggenda vuole che il signor Joao Fernandes, all'arrivo della nave al porto di Honolulu, iniziò a suonare un *machete* per festeggiare la fine di un lunghissimo ed estenuante viaggio. Per la prima volta questo strumento fece sentire la sua voce in quelle isole, nonostante già da diversi anni i portoghesi ci andassero a vivere e lavorare. Già dopo poche settimane gruppi di portoghesi suonarono i loro *machete* tra le strade di Honolulu, e gli abitanti iniziarono ad apprezzare il nuovo strumento.

Sia Nunes, sia Dias, sia Espirito Santo, nelle loro rispettive botteghe, iniziarono quindi a costruire degli strumenti del tutto simili ai *machete* di importazione. Usando legni autoctoni (il legno di koa, principalmente) e mischiando le caratteristiche di diversi strumenti che provenivano dal Portogallo, crearono i primi ukulele. Nunes ebbe anche l'ardire di autodefinirsi l'inventore dell'ukulele, forse più per buona pubblicità che per reale descrizione degli eventi.

Il termine ukulele, però, tardò ad arrivare. In effetti i primi strumenti importati, il *rajão* e il *machete*, venivano indiscriminatamente chiamati *taro-patch fiddle* o più semplicemente *taro-patch* e spesso questo nome veniva usato anche per gli ukulele. Nel 1893 iniziarono a circolare i primi volantini pubblicitari con il nome "ukulele", rimarcando anche le differenze tra questo strumento e il *taro-patch*: l'ukulele viene descritto come una piccola chitarra con quattro corde, mentre l'altro come un ukulele più grosso e con cinque corde⁵⁰. Helen Roberts descrive i due strumenti in un modo simile:

⁵⁰ Tranquada e King, *The 'Ukulele. A History*, cit. p. 41.

Il taro-patch fiddle ha cinque corde, sia nella sua forma originale di Madeira, sia nelle Hawai'i, ed è conosciuto come rajão; l'ukulele, invece, ha quattro corde e ha il suo corrispettivo nella braga portoghese⁵¹.

I due strumenti condividono molte più caratteristiche di quanto non si pensi. Per esempio l'accordatura del taro-patch è la stessa dell'ukulele con, però, una corda in più. Inoltre i primi metodi di tecnica strumentale per ukulele erano copiati da quelli per il taro, creando non poca confusione sulla primordiale accordatura dell'ukulele (che, in effetti, non è chiara, considerando che i due strumenti erano confusi tra loro e, in più, lo stesso parola taro-patch aveva almeno il doppio significato di machete e di rajão).

La parola "ukulele" nasce alla fine del 1800. Una delle prime volte in cui viene stampata è il 1892 e la si trova su una rivista di Chicago, il *Sunday Inter Ocean*, uscita il 6 marzo. L'uso che se ne fa è quello di spiegarne l'etimologia e, fin da subito, pare chiaro che il significato della parola "ukulele" sia *jumpin' flea*, ovvero "pulce saltellante"⁵².

La rapidità con cui i nativi hanno adottato il nuovo strumento è per lo meno sorprendente. L'ubiquità dell'ukulele era tale che ogni visitatore poteva vederne uno in ogni angolo delle Hawai'i, suonato per lo più dai suoi abitanti. Una testimonianza da parte di Edward Charles Holstein dice che "la popolarità che ha raggiunto questo strumento è incredibile: ogni abitante ne ha almeno uno in casa e lo usa per suonare e cantare in ogni momento della giornata"⁵³.

Inoltre l'ukulele è velocemente diventato parte integrante dell'iconografia dell'Isola. Pittori, scultori e designer di mobili e suppellettili ne hanno fatto la propria musa ispiratrice, con il risultato di avere ogni tipo di oggetto a tema ukulelistico.

Ma la domanda è: perché l'ukulele è diventato così velocemente un oggetto tanto popolare da essere associato alle Hawai'i stesse?

Sicuramente una parte di risposta è dovuta alle sue caratteristiche fisiche: piccolo, maneggevole, portatile e facile da suonare, con le sue quattro corde.

C'è poi un fattore sociale. Non sorprende, infatti, che Nunes, Dias e Santo tra i loro clienti avessero soprattutto portoghesi. Ma, nonostante fosse portoghese lo strumento originario da cui è poi nato l'ukulele, questi erano circa il 12% della popolazione del

⁵¹ Helen Heffron Roberts, *Ancient Hawai'ian Music*, cit.

⁵² Edward Charles Holsten, *Chords of the Taro-Patch Guitar: A New System for Learning to Play*, Hawai'ian News Co., Honolulu, 1894, p. 2.

⁵³ *Ibidem*.

Regno, cioè una porzione relativamente piccola degli abitanti totali. Gli immigrati cinesi e giapponesi, che contavano per poco meno di un quarto della popolazione totale, dovevano lottare contro le barriere culturali e linguistiche; la popolazione inglese, tedesca e americana era circa il 10% della popolazione totale, una cifra non sufficiente a giustificare il boom dello strumento. Restano, in effetti, i nativi – *kanaka maoli* – che erano, ovviamente, la fetta più larga della popolazione e quindi gli acquirenti più entusiasti, nonostante i loro stipendi fossero al limite del misero. Il precedente avvento della chitarra (strumento non troppo diverso) e la caratteristica ancestrale di grande capacità di adattamento, hanno reso semplice all'ukulele di farsi strada nella cultura locale, diventandone parte integrante.

Ulteriore motivo è stato il patrocinio da parte di Re David Kalakaua, leader del revival culturale degli ultimi anni del XIX secolo, che ha forse rivestito il ruolo più importante nel trasformare l'ukulele in uno strumento nativo hawai'iano, creando un mercato florido per i primi liutai. Nell'immagine che segue, lo si può vedere con la stretta cerchia di collaboratori e amici (tra i quali Robert Louis Stevenson) mentre ascolta un gruppo di musicisti – i King's Singing Boys – suonare vari strumenti, tra cui un ukulele. I KSB avevano una certa importanza a corte, poiché erano coloro che venivano chiamati per le feste private o le cene di un certo prestigio.



Figura 11: I King's Singing Boys (in piedi sullo sfondo) intrattengono Re David Kalakaua (primo da sinistra) e il suo ospite Robert Louis Stevenson (secondo da sinistra), ca. 1889.

Anche la Principessa (nonché ultima regina del Regno delle Hawai'i) Liliuokalani suonava l'ukulele, anche se gli preferiva il pianoforte o la chitarra.

Ma c'è da dire che non era solo la passione che ha permesso a Kalakaua la diffusione dell'ukulele e il suo ingresso nella cultura locale. Durante i suoi diciassette anni di regno, le Hawai'i hanno passato un periodo di ribellione nei confronti dei coloni che hanno piano piano preso possesso delle terre, stravolgendone l'economia e rendendoli dipendenti dagli Stati Uniti, e che hanno anche estirpato le tradizioni, rendendole obsolete nei confronti di quelle europee.

Forti dell'esplosione del mercato della canna da zucchero, l'élite *haole* (gli stranieri, come venivano chiamati i coloni) era convinta dell'inevitabile annessione del Regno delle Hawai'i agli Stati Uniti. Nel 1890, circa il 99% delle esportazioni erano dirette verso gli USA, a causa soprattutto del *Reciprocity Treaty* firmato dai due governi nel 1876. La gran parte di questi prodotti era canna da zucchero. Il risultato fu quello di unire e soggiogare sempre di più l'economia hawaiana a quella statunitense. In un articolo del *New York Times* del 1892, si legge che il Trattato ha reso le Hawai'i una colonia americana⁵⁴. Allo stesso tempo, la popolazione hawaiana continuava a dirigersi verso il catastrofico declino iniziato qualche decennio prima, arrivando a contare meno di quarantuno mila abitanti. La lotta tra gli stranieri e i nativi ha incoraggiato la crescita della fede nella monarchia e nel revival culturale come motivi principali di orgoglio nazionale.

L'elezione di Kalakaua a Re, nel 1874, è stata accompagnata da rivolte in tutto il Paese, perché egli fu il primo monarca non discendente dalla dinastia dei Kamehameha e quindi non aveva con sé il favore unanime della popolazione. Ma la sua strategia legata al ripristino delle vecchie tradizioni ha saputo dimostrare il suo alto rango, eleggendolo a simbolo stesso della tradizione. I suoi nemici, invece, per perpetuare la loro causa – legata soprattutto alla fede cristiana, molto lontana da quella pagana originaria – parlavano di lui come persona retrograda e immorale. In effetti non c'erano motivi reali per cui gli *haole* potessero dare contro la monarchia di Kalakaua e ciò che rappresentava, quindi si appellavano ai valori cristiani che erano ben radicati nella popolazione hawaiana colonizzata dai primi predicatori protestanti.

⁵⁴ A.R.C., *Paradise in the Pacific*, New York Times, 6 novembre 1892, p. 14. in www.nytimes.com, ultima visualizzazione: 25/07/2020.

Insieme alla diffusione dell'ukulele e al suo ruolo di strumento nazionale, la popolazione hawaiana aveva agito anche cambiando la tradizione musicale impartita dai missionari, ovvero quella legata agli inni sacri e al conseguente innesto di cultura musicale europea. Nacque così un nuovo genere, l'*hula kui*, che univa la musica europea a quella hawaiana. I testi avevano un valore fortemente politico. La stessa Liliuokalani scrisse un brano, *Onipaa* (in inglese "*Stand Firm*", 1864) in occasione della promulgazione della Costituzione da parte del re Kamehameha V. Succedeva, inoltre, che alcuni messaggi nei testi fossero nascosti in modo da diventare veri e proprie comunicazioni tra la popolazione. Li si poteva trovare nei *mele* (canti tipici) o in altri tipi di pubblicazioni, tra cui libri, quotidiani o articoli su riviste. Questi messaggi erano ricchi di commenti, proteste e frasi che dessero un senso di unità nazionale. Quando la Regina Liliuokalani venne imprigionata nel 1895, a seguito di una fallita controrivoluzione che fondava le proprie basi all'interno della corte, fu proprio attraverso un brano di sua composizione che poté comunicare con il suo popolo. Il brano (contenuto, come tutti gli altri, nella raccolta *Queen's songbook*, inedita in Italia) riportava frasi di speranza e di redenzione per i nativi hawai'iani, a quel punto ormai totalmente soggiogati dalla potenza statunitense.

Un altro elemento che ha reso l'ukulele uno strumento nazionale *ex novo* è stato l'utilizzo del legno di koa (*Acacia Koa*). Questo albero ha un significato profondo per i nativi, perché è il legno con il quale venivano costruite le canoe tradizionali e rituali, oltre che altri oggetti di uso sacro. Nonostante il prezzo più elevato (si calcola che all'epoca – 1890 circa – costasse 14cent per circa mezzo metro di legno, contro i 3cent del più comune ed economico pino dell'Oregon), molti mobili di uso comune vennero costruiti con questo legno. Chiaramente anche gli strumenti musicali che avevano un certo tipo di valore culturale, godettero del nuovo materiale. Nasce così il culto dell'*aloha aina*, ovvero l'amore per il Paese. Il primo trono reale, commissionato nel 1847 (prima non ce n'era uno vero e proprio), fu costruito in koa; così i mobili presenti nelle case dei nobili e dei politici legati alla monarchia. Chiaramente anche i liutai (Nunes, Dias e Santo fra tutti) iniziarono ad usarlo, ma con motivi diversi: il loro essere stranieri non gli faceva comprendere a pieno le esigenze politico-sociali degli hawai'iani e, da commercianti quali erano, pensavano soprattutto al profitto. Però questo cambiamento è stato molto importante perché ha sancito uno dei momenti chiave della creazione dell'ukulele che si differenziava dai progenitori *machete* e *rajão*, anche e soprattutto per il legno usato.

Quindi, nonostante il prezzo più caro, i nativi compravano più facilmente strumenti in legno di koa, applicando l'ardente patriottismo dell'*aloha aina*.

3.3 - STATI UNITI E RESTO DEL MONDO

Come detto, il Regno delle Hawai'i ebbe vita travagliata a causa, tra l'altro, degli interessi commerciali degli *haole*. Nel 1893 venne fatta decadere la monarchia con l'arresto della Regina Liliuokalani e la successiva proclamazione della Repubblica delle Hawai'i, fino all'annessione negli Stati Uniti nel 1898.

Essendo gli USA interessati allo sviluppo del nuovo Stato, ne hanno ovviamente iniziato ad amare le peculiarità, soprattutto per fini commerciali. Tra le caratteristiche più esportate, per attirare maggior turismo, c'erano chiaramente i paesaggi paradisiaci e la musica.

In realtà la musica hawaiana era già abbastanza nota ai turisti in viaggio negli aliscafi che trasportavano le persone dalla California, perché alcuni musicisti delle Isole erano assunti come band delle navi. Ma il vero e proprio inizio della fortuna che l'ukulele ha successivamente avuto, prima nel continente, poi nel resto del mondo, è dovuto a due principali motivi.

L'impresario americano Lorrin Thurston, provò a portare nella terraferma un gruppo di musicisti delle Isole, i Volcano Singers. Questi, che nel 1893 suonarono in un concerto a Portland, nel Maine, fecero subito parlare di sé, per la loro particolare musica. Inoltre portarono per la prima volta la nuova musica hawaiana, quel *hula kui* che univa la musica occidentale a testi in lingua hawaiana.

Non solo i Volcano Singers, ma anche la Royal Hawai'ian Band diretta dal Maestro Henry Berger fece un notevole successo. L'ukulele era sempre presente e i nuovi spettatori, aumentati considerevolmente rispetto a quelli delle navi o ai turisti presenti alle Hawai'i, iniziarono ad apprezzarlo, sempre per i soliti motivi di praticità e semplicità.

Da questi primi viaggi, i musicisti hawai'iani iniziarono ad impraticarsi con esigenze di pubblico diverse e, per certi versi, più complesse. Nacque così una generazione di giovani, provenienti soprattutto dalla borghesia, che diventarono dei virtuosi dello strumento. Tra questi si ricordano soprattutto Ernest Kaai (una vera e propria autorità musicale), Mekia Kealakai e David Nape. Ci furono anche musicisti minori ma che seppero far parlare di sé per le capacità tecniche, come Antonio Abreu Santos che,

durante un concerto alla YMCA di Honolulu, riuscì in una difficilissima versione solista dei brani *Stars and Stripes Forever* e *Under the Double Eagle*, entrambi di John Philip Sousa⁵⁵.

La crescita delle nuove leve e dell'ukulele negli Stati Uniti andava di pari passo con la caduta della monarchia e l'annessione delle Hawai'i.

Con l'avanzare del tempo, il turismo verso le Isole cresceva esponenzialmente, tanto da aprire diverse imprese di viaggi sia a Los Angeles, sia a Honolulu e nelle altre città portuali. L'ukulele crebbe di fama e in meno di due decenni dal suo arrivo nelle Hawai'i divenne un oggetto di largo consumo, soprattutto da parte dei turisti che volevano portare a casa un ricordo del viaggio.

L'altro fondamentale motivo di diffusione dello strumentino è datato 1915 ed è durante l'Esposizione Internazionale Panama-Pacifico di San Francisco, nata per celebrare il completamento del Canale di Panama ma in effetti considerata globalmente dalla città come una opportunità di riscatto dopo il terremoto del 1908.

Il padiglione hawai'iano, situato sul lungo mare di San Francisco, fu il punto di partenza della prima vera e propria "ukulele mania" del mondo.

Costruita su paludi bonificate, la fiera si allungò per più di due miglia sul lungomare settentrionale della città: spazio sufficiente per 32 stati e territori degli Stati Uniti e 28 nazioni straniere per essere rappresentata tra gli enormi palazzi espositivi.

La musica è stata fondamentale per l'esperienza del visitatore del PPPE. Il consiglio di amministrazione dell'esposizione, che comprendeva Philip T. Clay di Sherman, Clay & Co. (una delle più grandi case musicali di San Francisco), ha costruito quattro palchi all'aperto e ha stanziato oltre 620.000 dollari per i musicisti (l'equivalente di circa 14,6 milioni di dollari di oggi, in valuta attuale). Il vero successo della fiera, tuttavia, non proviene dalle apparizioni della famosa banda musicale di John Philip Sousa o del compositore francese Camille Saint-Saëns nella Sala del Festival, ma da un quintetto ornato di *lei* (le collane di fiori tradizionali) che suona su una piccola piattaforma nel mezzo di un padiglione hawaiano dall'architettura decisamente europea.

Gli ukulele, in realtà, erano già stati presentati al mondo dai già citati Volcano Singers, nel 1893. Venti anni dopo, la legislatura territoriale delle Hawai'i ha manifestato l'ambiziosa intenzione di avere una presenza più eclatante, stanziando 100.000 dollari per il padiglione hawaiano alla fiera di San Francisco. L'obiettivo, secondo la Camera di

⁵⁵ Manuel G. Jardim, *Commentary on Emigration to the Terra Nova*, Honolulu, 1971, pp. 29-31.

commercio di Honolulu, era quello di superare in bellezza, interesse e valore educativo qualsiasi cosa finora tentata dalle Hawai'i.

L'architetto hawaiano C.W. Dickey della vicina Oakland, in California, fu ingaggiato per progettare un padiglione in stile rinascimentale francese in una posizione privilegiata, vicino al Palazzo delle Belle Arti e alla laguna, proprio lungo l'ingresso della Fiera. Il design di Dickey ha dato particolare risalto a due attrazioni: la musica hawaiana, rigorosamente dal vivo e presentata nella sala principale del palazzo, e un acquario semicircolare pieno di coloratissimi pesci tropicali. Viene aggiunto un tocco di alta tecnologia con filmati di scene hawaiane proiettate nella sala conferenze adiacente.

Si stima che il padiglione hawai'iano fosse stato visitato da più di trenta mila persone al giorno; un'enormità considerando un totale di più di diciotto milioni di visitatori in tutta l'Esposizione.



Figura 12: I musicisti del quintetto guidato da Henry Kailimai, presenti all'Expo di San Francisco del 1915.

La musica hawaiana non era presente solo ed esclusivamente all'interno del padiglione del proprio Paese. Si potevano trovare band in tutta la Fiera, con folle di persone curiose di ascoltare quella musica così nuova e esotica. Inoltre all'Esposizione venne mostrata anche una locomotiva a vapore della Southern Pacific Railroad, che veniva usata per trasportare turisti da e per Los Angeles. In questo modo i musicisti di ukulele (che avevano già avuto un trascorso di concerti in California, negli anni precedenti) poterono suonare per ancora più persone, facendo sentire il suono dello strumentino a molte più orecchie di quanto potessero sperare.

Da questo punto in avanti, per l'ukulele la strada è tutta in discesa. Non si contano i nuovi costruttori e i nuovi modelli dalla qualità più o meno elevata che iniziano ad inondare il mercato degli strumenti. Gli ukulele diventano, nel periodo dei ruggenti anni '20, ciò che la spinetta o il pianoforte verticale fu per i borghesi del secolo precedente: un ottimo modo per imparare a fare musica.

Vengono stampati centinaia di spartiti di musica con tablature per ukulele, soprattutto di musica leggera americana proveniente da Tin Pan Alley; così come vengono stampati metodi per imparare a suonare, editi dalle più importanti case editrici degli Stati Uniti.

Iniziano anche ad uscire allo scoperto i primi grandi musicisti. George Formby, inglese, è diventato famoso soprattutto per i numerosi film girati durante la Seconda Guerra Mondiale, presentandosi come intrattenitore per le truppe (ovviamente con un ukulele in mano). Durante la sua carriera ha inciso ben duecento trenta dischi. Cliff Edward, americano, fu un altro attore e musicista che seppe portare l'ukulele alle grandi masse. Lo si ricorda per i molti film da lui recitati e per la curiosità di essere stato la voce del Grillo Parlante del Pinocchio di Walt Disney. Il più importante fu senza dubbio Roy Smeck (1900 – 1994). Grandissimo virtuoso degli strumenti a corda, ha anticipato di molti decenni alcune delle tecniche che hanno reso famosi i grandi chitarristi degli anni '80, come il *tapping* (che consiste nel suonare le note picchiando i tasti con le dita della mano destra). Tutt'ora considerato tra i più grandi musicisti virtuosi, viene continuamente imitato.

Negli anni '50 e '60 l'ukulele continua la sua ascesa. Il mercato cambia, soprattutto a causa delle nuove tecnologie. La plastica fa il suo debutto e la linea di ukulele del liutaio italiano Maccaferri viene letteralmente venduta in tutto il mondo. Il prezzo ancora più contenuto permette allo strumento di essere molto più diffuso, ma sarà grazie ad Arthur Godfrey, presentatore radiofonico e televisivo, che questo strumento avrà grande

successo. Godfrey, infatti, lo suonerà ad ogni episodio del suo programma radiofonico per la CBS, seguito da milioni di ascoltatori tutti i giorni. Un altro personaggio fondamentale è sicuramente Tiny Tim. Ukulelista eclettico, e personaggio davvero molto ambiguo, costruì la sua carriera cantando le canzoni perdute di Tin Pan Alley, recuperando brani e lavorando come musicologo dilettante. Anch'egli, che ha inciso diversi dischi figli della loro epoca (dai suoni psichedelici, nonostante i ritmi da vaudeville), era molto seguito; per accontentare i numerosissimi fan, si sposò in diretta nazionale, durante una delle puntate della trasmissione che lo aveva come ospite fisso.

Accadde che poi, durante gli anni '70, l'ukulele iniziò ad essere messo un po' da parte. La chitarra e il rock'n'roll degli anni precedenti hanno fatto conoscere al grande pubblico grandissimi musicisti che ne hanno valorizzato le grandi potenzialità, mentre l'ukulele è rimasto in un ambito musicale più vecchio. Ciò nonostante le Hawai'i vivono un intenso periodo di rinascita culturale chiamato "Hawai'ian Renaissance", Rinascimento hawai'iano. È durante questo periodo che nasce la musica moderna delle Hawai'i, con musicisti che faranno la storia, come il famoso Israel Kamakawiwo'ole, noto al pubblico per il medley *Over the rainbow/What a wonderful world*. I testi, che fino a quel momento erano molto leggeri e parlavano soprattutto di amori estivi o di cocktail bevuti sotto le palme, ritornano ad essere molto più profondi. I discendenti dei nativi, che hanno sempre tenuto conto delle loro origini grazie al mantenimento delle tradizioni, hanno iniziato a chiedere sempre più autonomia nei confronti degli Stati Uniti e lo hanno fatto con la cultura. Musica, cinema e arte figurativa, sono stati i mezzi grazie ai quali potevano esprimere la loro insoddisfazione per una cultura messa in ginocchio dagli europei prima e dagli americani dopo.

Ora la musica hawaiana deve molto a questi artisti, anche se per il mondo straniero, le Hawai'i sono ancora le isole delle palme e del mare tropicale. I grandi musicisti di oggi hanno saputo unire la tradizione delle Isole alle innovazioni musicali, tecnologiche e tecniche. Persone come Jake Shimabukuro e James Hill sono, a tutti gli effetti, gli ukulelisti che sono riusciti a portare nuovamente l'ukulele alle grandi masse, grazie soprattutto alle loro doti strumentali e comunicative.

CAPITOLO 4

LA DIDATTICA MUSICALE ATTRAVERSO L'USO DELL'UKULELE

Quando l'ukulele nacque, circa centoquarant'anni fa, i maestri liutai e gli insegnanti di strumento si misero subito nell'ottica di dover provvedere ai necessari corsi per poter insegnare a suonare il piccolo strumento. Nei primi anni del '900 l'ukulele ebbe un boom di vendite davvero impressionante. I dati della Martin & Co. sono molto chiari a riguardo: nel 1915 vennero prodotti solo dodici ukulele ma, già dall'anno successivo, la cifra sale a quasi millecinquecento unità per arrivare ai più di quattordicimila pezzi del 1926⁵⁶. In circa dieci anni il dato di produzione sale vertiginosamente, a testimonianza della fortuna che l'ukulele ha avuto presso il pubblico di musicisti amatoriali e professionisti.

Di pari passo procedeva la vendita di manuali, utili principalmente ad un primo approccio pratico. La risposta al sempre più crescente desiderio di suonare l'ukulele, proveniente soprattutto dagli Stati Uniti continentali, diede luce ad un mercato di prontuari dai titoli tanto curiosi quanto poco attendibili: si va dal *Peter Pan Ukulele Method* (May Singhi Breen e Peter DeRose, auto-pubblicato, 1925) al *5 Minuted Guaranteed Ukulele Course* (M. M. Cole, Chicago, 1925), probabile fonte di disillusione. Il primo di tutti è *Self Instructor for the Ukulele and Taro-Patch Fiddle*, del 1912, scritto da Mekia Kealakai, cioè il quinto direttore della *Royal Hawai'ian Band*. È interessante una frase a lui attribuita:

Se ci si applica nello studio [dell'ukulele] si può persino comprendere l'armonia delle opere più complesse⁵⁷.

Infatti l'ukulele, pur nella sua semplicità e grazie alle caratteristiche fisiche che gli sono proprie, permette una comprensione delle caratteristiche musicali tale per cui è un ottimo strumento per la didattica, con i bambini ma anche con gli adulti.

⁵⁶ Jim Beloff, *The Ukulele: A Visual History*, Miller Freeman Books, San Francisco, 1997, p. 20.

⁵⁷ *Ivi.*, p. 21.

Nel dettaglio, vorrei porre l'attenzione sulla particolare accordatura. A partire dalla nota più bassa, Do₄, troviamo successivamente Mi₄, Sol₄ e La₄, ovvero l'accordo di Do₆, così come inteso in figura:

$$\frac{\text{VI}^{\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}}}{\text{T}}$$

Tutte le note sono inserite nella stessa ottava il che sta a significare che i suoni sono tutti vicini tra di loro. Inoltre l'ukulele è uno strumento che permette il trasporto della diteggiatura in modo parallelo su tutta la tastiera, quindi, una volta formato un accordo di qualunque specie, questo può essere letteralmente spostato da una parte all'altra dello strumento senza che i rapporti tra le note cambino o vengano a mancare.

Personalmente mi sono trovato diverse volte ad affrontare classi di bambini durante le ore di laboratorio musicale a scuola. Le insegnanti con cui ho lavorato, forse per comodità, per abitudine, ma anche per motivi economici, hanno sempre preferito il flauto dolce. Mi è stato difficile portare l'ukulele a scuola, vincendo le diffidenze delle maestre, ma quando è successo le attività sono migliorate molto, dando risultati fino a quel momento mai avuti.

L'ukulele è comodo, e ha dalla sua le dimensioni ridotte. Una chitarra o un pianoforte, che sono ovviamente sempre stati dei punti di riferimento importantissimi per la didattica musicale, sono molto più grossi e questo può portare reticenza da parte dell'allievo, soprattutto se si tratta di un bambino. Inoltre, spesso la scelta dello strumento è data dalle convenzioni, per cui gli allievi che iniziano un percorso musicale si avvicinano più facilmente alla chitarra e al pianoforte (e in un certo senso anche al violino, per quanto ritengo abbia "un'aura più seria") perché lo strumento è già in casa (accade molto spesso con le chitarre) o perché sono strumenti molto più "popolari" grazie ai musicisti che li suonano in radio o in televisione. È chiaro che non voglio escludere tutte quelle famiglie che propongono ai loro figli strumenti meno usuali come il violoncello o il flauto traverso, ma è certo che in confronto sono molti meno gli allievi di questi strumenti rispetto a quelli che preferiscono chitarra e pianoforte. D'altronde basterebbe una breve visita in una qualunque scuola di musica, privata o civica, per rendersene conto.

E perché l'ukulele non è mai stato preso in considerazione? L'ukulele è uno strumento sottovalutato. Le dimensioni minute e il suono acuto che rimanda alle spiagge tropicali lo hanno posto alla stregua di un giocattolo o di un memorabilia, dimenticando di fatto l'importante storia che ha avuto nella prima metà del Novecento. Sì, perché l'ukulele è stato, come la spinetta prima e il pianoforte verticale poi, lo strumento che ha saputo portare la musica amatoriale nei salotti della borghesia e, dati i costi contenuti, anche delle classi meno agiate. Un potenziale di divulgazione culturale enorme che è stato eclissato dal bigottismo dei conservatori e da campagne pubblicitarie sbagliate. E ancora oggi ne subisce le conseguenze, per quanto ci sia un risveglio in tal senso.

Grazie al Rinascimento Hawaiano (periodo di riconquista culturale del popolo nativo della Penisola) degli anni '70 del secolo scorso, e grazie al contributo delle nuove tecnologie, internet fra tutte, la musica per ukulele ha saputo farsi sentire in tutto il mondo, dimostrando che lo strumentino è capace di raggiungere livelli di qualità molto alti. Tutto ciò ha riportato in auge l'ukulele, ma non abbastanza da farlo uscire dal buio in cui è stato rinchiuso per anni.

Ed è per questo che sono nate realtà didattiche che hanno deciso di utilizzare l'ukulele come strumento principale per la formazione musicale dei bambini e degli adulti.

I motivi sono molti:

- le dimensioni ridotte;
- i costi contenuti;
- quattro corde;
- la facilità di esecuzione e quindi la possibilità di avere una subitanea soddisfazione.

Delle dimensioni e dell'importanza delle quattro corde si è già parlato, così come dei costi. Per ciò che riguarda la facilità di esecuzione, invece, vorrei soffermarmi un po' di più.

Uno dei motivi che mi spinge a credere che l'ukulele sia lo strumento più adatto alla formazione musicale di piccoli e adulti, è la facilità con cui si possono imparare i primi rudimenti. Con questi primi mezzi è già possibile suonare molto del repertorio di musica moderna, quindi l'allievo può immediatamente sperimentare le sue capacità acquisite da poco in un contesto musicale reale e non solo di puro esercizio.

Avendo l'ukulele quattro corde, è possibile suonare facilmente gli accordi a tre suoni, perché solo una delle note verrebbe ripetuta. Usando la chitarra, per esempio, le note

ripetute sarebbero di più a causa del numero maggiore di corde. Il pianoforte, invece, necessita l'uso di entrambe le mani per formare l'accordo. Per quanto riguarda l'ukulele, bastano tre dita.

Come si evince dalla figura seguente, l'accordo di Do maggiore, formato quindi dalle note Do, Mi e Sol, è suonabile usando un unico dito, il quale schiaccia un'altra nota Do posta un'ottava sopra la nota fondamentale.

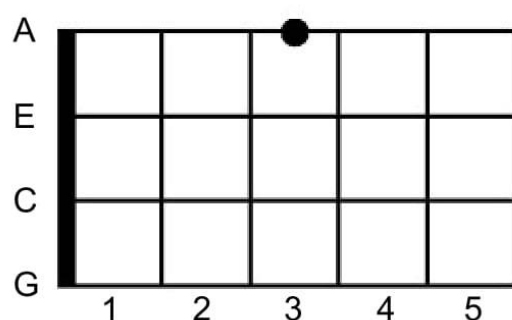


Figura 13: Diagramma dell'accordo di Do maggiore.

Gli accordi di Fa maggiore e di Sol maggiore non sono tanto più difficili, avendo necessità il primo di due dita, il secondo di tre.

Per esperienza personale⁵⁸ posso dire che un bambino di età compresa tra i 7 e i 10 anni impara ad utilizzare pienamente questi tre primi accordi in meno di quattro lezioni, con una conseguente piena soddisfazione rispetto al percorso appena intrapreso.

Gli accordi che prevedono corde aperte, ovvero corde che suonano senza che alcun tasto venga schiacciato, sono in numero tale da poter coprire la quasi totalità del repertorio di musica moderna.

Insomma, l'ukulele permette non solo di imparare facilmente a suonare uno strumento musicale, ma anche a poterlo usare quasi fin da subito.

Vorrei ora prendere in considerazione lo studio dell'armonia attraverso l'uso dell'ukulele.

Il pianoforte, indubbiamente lo strumento musicale più completo, permette la visione d'insieme dei movimenti armonici, grazie alla posizione delle note sulla tastiera. È tutto sotto gli occhi di chi suona, e ciò consente di comprendere molto facilmente quale ruolo

⁵⁸ Esperienza dovuta al mio lavoro come insegnante di strumento in diverse realtà del territorio della Provincia di Torino, sia con classi di bambini, sia con allievi singoli.

assume una nota all'interno dell'armonia utilizzata. La chitarra, invece, da questo punto di vista parte svantaggiata perché è uno strumento che basa i propri movimenti armonici sia in orizzontale, suonando sulla stessa corda, sia in verticale, suonando sfruttando gli intervalli tra i tasti. Inoltre il numero di corde (come già detto in precedenza) rende più difficile ancora la comprensione perché, pur premendo tasti diversi, spesso i suoni si ripetono pressoché identici, mentre sul pianoforte questo non può mai accadere fra due tasti diversi.

L'ukulele è, secondo me, una via di mezzo tra i due strumenti. Ha ovviamente molte meno note a disposizione sia della chitarra, sia del pianoforte. La chitarra ha un'estensione di più di tre ottave, mentre il pianoforte è lo strumento con più note fra quelli acustici. L'ukulele si limita ad avere un'estensione di circa due ottave e mezzo e le possibilità, ovviamente, diminuiscono. Le quattro corde, però, permettono di ridurre al minimo le note necessarie alla costruzione degli accordi. Come detto, bastano poche dita per formare un accordo e non ci sono ripetizioni di suoni che potrebbero mettere in difficoltà la più semplice comprensione sull'argomento.

Un aspetto che ritorna spesso, suonando l'ukulele, è il fatto che per ogni posizione delle dita, gli accordi sono sempre almeno due: già il solo suono delle corde a vuoto, cioè suonate senza che sia schiacciato alcun tasto, produce due diversi accordi, il Do6 e il La minore 7. Ovviamente il suono è lo stesso poiché prodotto dagli stessi rapporti intercorrenti tra le note, ma rende palesi le diverse funzioni armoniche che gli stessi suoni possono avere tra loro. In questo caso, infatti, non è solo questione di rivolto dell'accordo di Do6 ma un vero e proprio cambio di punto di vista, spostando la percezione della nota fondamentale da Do a La.

Continuerei con altri due accordi, il Fa maggiore e il Re minore. Come i due accordi precedenti, le fondamentali Fa e Re sono distanziate da un intervallo di sesta maggiore. L'accordo di Re minore è il relativo minore della tonalità di Fa maggiore.

Espandendo gli accordi costruiti sulla scala di Fa maggiore, troviamo che:

Fa maggiore	Re minore
Fa	Re
La	Fa
Do	La

La differenza tra i due accordi è data dalla nota Do in Fa maggiore che diventa Re in Re minore. Sull'ukulele questo cambiamento è visibile, così come lo può essere su un pianoforte. Sulla chitarra, invece, i due accordi (in posizione standard) sono estremamente diversi tra di loro, necessitando il Fa maggiore del barrè. Sull'ukulele hanno questa configurazione:

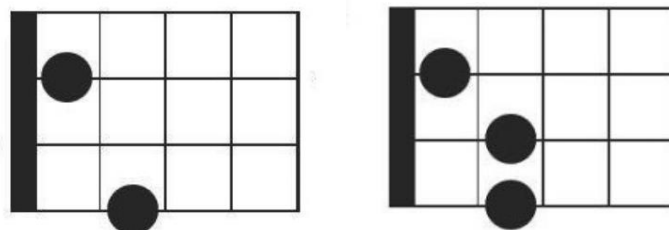


Figure 14 e 15: Diagrammi degli accordi di Fa maggiore e di Re minore.

Come si vede la differenza è minima: la terza corda dall'alto, il Do, viene premuta sul secondo tasto, cioè un tono sopra, per suonare la nota Re, trasformando l'accordo da Fa maggiore a Re minore.

Per non dilungarmi su questo argomento, chiudo scrivendo che lo stesso procedimento si applica alle altre coppie di accordi tra loro relativi.

Ovviamente l'idea di utilizzare l'ukulele come strumento per la didattica musicale non è né mia né è nuova.

Nel 1977, in Canada, nello Stato della British Columbia, John Chalmers Doane ha scritto un manuale intitolato *The Teacher's Guide to Classroom Ukulele*⁵⁹. Mentre prestava servizio come supervisore musicale per il consiglio scolastico regionale di Halifax dal 1967 al 1984, Doane cambiò i programmi scolastici di musica quando iniziò a usare l'ukulele come metodo pratico ed economico per insegnare musica sia ai bambini che agli adulti. Da questa esperienza è nato il Langley Ukulele Ensemble, formazione musicale scolastica riconosciuta in tutto il mondo per la bravura dei musicisti e per i risultati internazionali raggiunti.

In questo gruppo ha militato anche il nuovo astro dell'educazione musicale attraverso l'ukulele, James Hill. Già noto per essere un virtuoso dello strumento, con concerti in tutto il mondo e diversi dischi venduti non solo agli appassionati, Hill è cresciuto

⁵⁹ John Chalmers Doane, *The Teacher's Guide to Classroom Ukulele*, Waterloo Music Company, Canada, 1977.

musicalmente grazie al programma musicale scolastico canadese, che ha dato moltissimo spazio all'uso dell'ukulele. Con James Hill, Doane ha aggiornato il suo metodo per le scuole e insieme ne hanno realizzato e stampato uno nuovo e diverso sotto alcuni aspetti, come il repertorio consigliato e nuovi metodi di comunicazione. Inoltre James Hill ha creato una scuola internazionale di ukulele, accessibile agli insegnanti di scuola così come di strumento, che permette di ottenere una certificazione riconosciuta a livello internazionale.

In Italia, invece, la situazione è rimasta un po' più indietro. Ultimamente, grazie alle pubblicità televisive, alla musica in streaming e ai video su *Youtube*, l'ukulele ha raggiunto il grande pubblico anche nel nostro Paese. In molti ne hanno uno a casa, anche solo come oggetto ornamentale (ne esistono di diverse fatture, con disegni e illustrazioni di ogni tipo). Eppure, ma questo è un problema internazionale, stando ai commenti sui gruppi *Facebook*, l'ukulele è continuamente messo alla stregua di un giocattolo per bambini, o comunque uno strumento non "serio".

Per evitare tutto questo, e per far crescere l'opinione pubblica nei confronti dello strumentino, il gruppo di lavoro della scuola dell'Associazione Culturale Oltremusica di Como ha scritto un manuale dedicato alle scuole dell'infanzia. Con questo libro, intitolato "Iniziamo presto con l'ukulele"⁶⁰ si stanno impegnando a portare l'ukulele nelle scuole dell'infanzia, così da superare il gap che separa l'ukulele dagli altri strumenti musicali. Conoscendo di persona Elisabetta Zulian, una delle autrici del volume, ho potuto farle qualche domanda per capire nello specifico di cosa si tratti.

FS: Perché realizzare un metodo di ukulele, quando ne sono già stati realizzati molti? Cioè, perché non un semplice progetto?

EZ: *Abbiamo pubblicato il nostro metodo nel 2016 quando ancora non esistevano metodi di ukulele per bambini. In Italia esisteva solo il metodo di Conrado⁶¹, molto diverso dal nostro. Il nostro metodo nasce dal desiderio di fissare e trasferire la nostra esperienza decennale a chi desidera intraprendere un percorso didattico o educativo con ukulele e anche direttamente ai bambini che desiderano imparare a suonarlo attraverso un repertorio inedito e adatto a loro. Proprio rispetto al repertorio vorrei mettere un focus*

⁶⁰ Elisabetta Zulian, Clara Zucchetti, Sara Magon, Fiorenzo De Vita, *Iniziamo presto con l'ukulele*, Edizioni Curci, Milano, 2016.

⁶¹ Adolfo Conrado, *Suonare l'ukulele a 5 anni*, Rugginenti, Milano, 2011.

poiché che non è una scelta casuale. I brani inediti proposti sono stati scritti entrando in diretta relazione con i bambini, quindi cercando di cogliere pedagogicamente i loro bisogni e interessi. L'aspetto simbolico e il gioco di finzione che vengono messi in campo attraverso i temi delle canzoni, l'interpretazione o le attività dell' "andare oltre" proposte nel libro alla fine di ogni brano facilitano la relazione e ampliano l'esperienza musicale. Abbiamo scelto di inserire i contenuti didattici nel modo più completo possibile anche se il percorso può essere affrontato tralasciando argomenti più tecnici, ma comunque sempre presenti. Naturalmente è difficile far emergere completamente da un libro il nostro approccio didattico ed educativo che solo in presenza può trovare la sua massima espressione. Tant'è che proponiamo corsi di formazione proprio per trasferire anche questo aspetto per noi complementare.

FS: Perché trovi l'ukulele un utile strumento didattico? E perché proprio l'ukulele?

EZ: *Nelle prime pagine del nostro metodo trovi spiegati i motivi per cui per noi l'ukulele è uno strumento completo. Viene associato a gioia e condivisione, elementi importanti nell'apprendimento sia musicale, sia rispetto alla crescita dell'individuo. Inoltre è uno strumento facile e maneggevole, caratteristiche che lo rendono adatto ad un setting educativo. A quelli aggiungerei un aspetto fondamentale per noi: l'ukulele è un mediatore che nel nostro caso ci permette di mettere in campo in modo efficace il nostro approccio, sia dal punto di vista didattico che sociale. Per noi la musica è intesa come un punto di partenza relazionale che rivela e stimola la manifestazione di percorsi creativi di ogni genere. Da questa idea nasce il nome "oltremusica" (l'associazione culturale da noi fondata e dove tutto ha avuto inizio) identificando con esso il gruppo di lavoro che, a partire dallo strumento musicale e attraverso lo strumento della consulenza filosofica, instaura relazioni capaci di raggiungere i propri obiettivi di socialità e creatività. Lo sviluppo delle attività avviene grazie alla collaborazione di operatori opportunamente formati al "metodo oltremusica", che è una proposta educativa fondata sulle pratiche filosofiche che vuole mettere in primo piano il valore positivo dell'esperienza cognitiva, emozionale, creativa ed esistenziale dell'atto musicale entro un contesto d'apprendimento collettivo e individuale. Finalità primaria è la cura ed il potenziamento dell'unicità individuale di ogni partecipante intesa come patrimonio d'umanità che si costituisce e si sviluppa nella relazione dialogica in senso lato. L'educatore propone una relazione autentica (=non*

preconcetta, fuori dai ruoli, caratterizzata dall'assenza di giudizio e dalla messa in gioco totale) ed accetta il rischio di ridefinire ogni volta le regole del gioco/apprendimento a partire dall'accoglimento delle domande cognitivo-emozionali date entro relazioni che insorgono nel setting educativo nell'atto del suo svolgimento tra persone reali, non ideali. In tal modo, il contesto educativo riesce a caratterizzarsi come luogo autentico di apprendimento attivo e partecipato in cui, all'acquisizione di competenze tecniche musicali si accompagnano: la libertà di espressione, l'autoconsapevolezza, l'assunzione di responsabilità, incontro con l'altro, dialogo, condivisione, tolleranza, pace. È dunque, un metodo fatto da persone e per le persone nell'atto stesso del loro incontro, a partire da una disposizione naturale (adeguatamente resa consapevole entro un percorso formativo) all'autenticità della relazione dialogica messa in campo dall'educatore musicale, al quale vengono chieste anzitutto doti di: empatia, disponibilità al gioco, prontezza creativa nell'adattamento a contesti e situazioni. La migliore espressione del metodo oltremusica la si evince dal progetto di musica con ukulele che da anni si sviluppa sia all'interno delle scuola che in ambito sociale.

Il Maestro Angelo Capozzi, invece, utilizza l'ukulele nei corsi di musica dedicati ai bambini di età compresa tra gli 0 e i 3 anni. Può vantare un'esperienza di quasi vent'anni, ed è, di fatto, uno dei maggiori esponenti in Italia di ukulele e prima infanzia. Avendo il piacere di conoscerlo personalmente, gli ho posto qualche domanda per chiarire i processi musicali che stanno dietro ai suoi incontri con bambini così piccoli. Il M° Capozzi è un insegnante certificato per la metodologia Gordon.

FS: I bambini molto piccoli, di età compresa tra gli 0 e i 3 anni, hanno l'incredibile capacità di non ascoltare nulla e di sentire tutto. Trovi che questa caratteristica si sposi bene con i suoni dello strumentino? Cioè, perché l'ukulele e non, per esempio, un violino?

AC: *Tutti gli individui nascono con un'attitudine musicale innata. L'orecchio interno del neonato si forma in una fase prenatale dal terzo mese di gestazione. Il bambino attraverso la placenta ascolta i suoni provenienti dall'esterno e il ritmo cardiaco della madre. Nel momento della nascita il suo potenziale di comprensione musicale è al massimo delle sue possibilità non essendo ancora intervenuto il linguaggio verbale come forma di*

comunicazione che il bambino comincerà a discriminare e intuire dal nono, decimo mese di vita.

In questa fase dell'esistenza ha importanza fondamentale l'ambiente che circonda il bambino: più l'ambiente circostante sarà ricco qualitativamente e quantitativamente di elementi musicali, più la sua attitudine alla musica si svilupperà. Si ipotizza che il livello di attitudine musicale presente alla nascita è il risultato del rapporto tra la sua ricettività prenatale e la qualità dell'ambiente musicale che lo circonda nei primi mesi di vita. Da questa considerazione risulta chiaro che più il bambino viene esposto alla musica nei primissimi mesi di vita, più si svilupperà la sua attitudine musicale.

La maniera migliore per accrescere questa attitudine è sicuramente il canto e il movimento del corpo secondo degli schemi ritmici (un prodromo della danza). Questo perché, attraverso l'imitazione, il bambino possa in breve tempo "fare come gli adulti" e sperimentare il linguaggio musicale con il proprio corpo e il proprio linguaggio.

In questa dimensione appena descritta il ruolo di uno strumento come l'ukulele può servire ad accrescere i contenuti musicali. Un modo per utilizzarlo è ad esempio quello di rendere chiaro il contesto armonico e tonale di piccole canzoni senza parole in modalità e metrica differenti. Cantando ai bambini in modi diversi (dorico, lidio, frigio, misolidio, ecc...) dopo qualche tempo è interessante appoggiare gli accordi di riferimento del brano in modo da costruire nella mente dei bambini quella connettività tra melodia e armonia che possa contestualizzare il canto ascoltato e compreso. Questa guida che l'insegnante dà al bambino dovrebbe essere la più vaga possibile, in modo da non portare il bambino verso le scelte di chi lo sta guidando. Ad esempio se eseguiamo un canto dorico, la mia tendenza sarà solo quella di appoggiare ad inizio del canto la tonica minore di secondo grado e non tutti gli accordi della melodia. Il bambino in questo modo potrà sviluppare nella propria mente una sua progressione armonica libera, fantasiosa e altrettanto valida.

Anche per il ritmo può avvenire lo stesso processo. Una volta che si è cantata per tante volte una canzone senza parole in un metro specifico, far ascoltare al bambino il ritmo sottostante al brano, con l'ukulele usato come una percussione (percosso sul retro della cassa) o con uno strumming muto (stoppato e senza accordi), chiarisce meglio al soggetto la metrica del brano. Anche in questa modalità il ritmo eseguito dovrebbe chiarire solo i macrobeat, cioè la pulsazione principale, e mai si dovrebbe dare una propria esemplificazione del ritmo. L'approccio iniziale alla musica deve essere per lo più libero e stimolante per la fantasia; dare insegnamenti precostituiti o una propria interpretazione

di armonia e ritmo di un canto, ostacola la libera interpretazione del neonato e la sua capacità di improvvisazione. In quest'ottica uno strumento completo come l'ukulele, che ha in sé la possibilità di esplicitare ritmo, armonia e melodia, è sicuramente da prediligere.

FS: In musicoterapia esiste il concetto di ISO (Identità SONora), che si può spiegare come un'impronta sonora che ogni individuo si porta dall'infanzia fino all'età adulta. Credi che un bambino, seppur molto piccolo, possa trovare giovamento dall'ascoltare (e giocare con) uno strumento musicale come l'ukulele? Non potrebbe esserci il rischio che le sue stesse caratteristiche tecniche (dimensioni; suoni particolarmente acuti, quindi - di fatto - carenti di corpo sonoro; ecc...) possano in realtà non essere sufficienti a dargli tutto ciò di cui potrebbe aver bisogno?

AC: *In una fase preliminare della consapevolezza musicale, come può essere quella della fase post natale, uno strumento non è mai un mezzo di sviluppo musicale vero e proprio, in quanto oggetto inanimato e incapace di esercitare autonomamente un rapporto specifico tra suono prodotto e acculturamento musicale.*

Il bambino è in effetti impossibilitato a usare qualsiasi strumento atto alla produzione musicale in maniera autonoma e soprattutto in maniera che questo produca un suono: una melodia, una armonia o ritmo definiti, in grado di acculturare il bambino musicalmente, secondo i dettami descritti nella precedente risposta, in cui si diceva appunto che la qualità dell'ambiente musicale esterno contribuisca allo sviluppo dell'attitudine musicale o alla capacità di comprendere la musica. Ma qualsiasi strumento musicale o sonoro, come l'ukulele e i tamburi, può invece essere un ottimo mezzo durante la pratica musicale con i bambini per una sorta di sperimentazione tattile e articolare sull'oggetto stesso.

Il bambino, che nelle fasi iniziali della propria esistenza ha una mobilità molto limitata, sarà affascinato dal fatto che il suo seppur limitato movimento produca un effetto (in questo caso il suono). Tutti sanno che i bambini cui viene affidato un cucchiaino hanno la tendenza a sbatterlo e a colpirci oggetti, attirati dal suono che questo gesto produce. La stessa cosa può avvenire in una fase post natale con uno strumento musicale. Un bambino lasciato solo di sperimentare con uno strumento la sua capacità motoria e il suono che da essa viene prodotto farà una esperienza davvero formativa e costruttiva. Da questi presupposti e per la mia esperienza, piccoli tamburi senza meccaniche o altri elementi contundenti e l'ukulele possono essere davvero molto interessanti. In questi vent'anni di

pratica della didattica per bambini mi lascio sempre un breve periodo della lezione per concedere ai neonati la possibilità di muoversi su uno strumento come l'ukulele o delle piccole percussioni. In questa fase della sperimentazione cerco di non guidare mai il movimento e mi preoccupo solo di osservare e in caso di intervenire se penso che questa attività possa fare male al bambino; per il resto lascio che faccia tutto da solo, che percuota, che batta, che pizzichi o tiri le corde, che lo prenda e lo lanci lontano. Ad ogni colpo o gesto lo strumento produce un suono definito e il bambino ne rimane attratto, stimolando alla ripetizione del gesto e alla sperimentazione. Bambini lasciati da soli in questa condizione sono in grado di venire assorbiti da questa attività per 30/40 minuti ininterrottamente senza mostrare segni di noia o stanchezza. Pur non avendo una valenza specifica nello sviluppo della musicalità, con questa attività il bimbo familiarizza con l'esperienza gesto-suono che è propria del musicista, allargando le possibilità gestuali del bambino ma anche il suo futuro passaggio al suonare uno strumento quando ne avrà la possibilità motoria ed intellettuale.

FS: Sappiamo, entrambi per esperienza, che in tutto il mondo la pratica dell'ukulele si basa sulla disponibilità degli ukulelisti a scambiarsi reciprocamente suggestioni e musiche, in un approccio di condivisione non tanto delle proprie competenze tecnico-musicali, quanto della semplice gioia di suonare insieme agli altri, qualunque sia il livello sullo strumento. Le domande sono due:

- 1) Credi che l'utilizzo dell'ukulele con i neonati possa aprire i bambini ad un atteggiamento in questo senso, proprio perché si usa quel tipo di strumento? Ovviamente tenendo conto della loro giovanissima età e della quantità di esperienze che dovranno ancora vivere;
- 2) E, più in generale, quanto influisce la musica sullo sviluppo cognitivo di una persona, e quanto un suono è preferibile ad un altro, in questo caso?

AC: *In una fase importante dello sviluppo musicale, come può essere quella compresa tra gli 0 e i 3 anni circa, uno dei momenti più importanti è quando il bambino inizia ad avere maggiore consapevolezza dell'ambiente circostante, dei suoi limiti e anche della possibilità di iniziare ad imitare i suoni e gli stimoli che gli vengono proposti. Questa fase dell'imitazione inizia a stabilirsi quando il bambino ha quella che viene chiamata "perdita dell'egocentrismo", in cui si accorge che i suoi movimenti e le lallazioni da lui emesse non*

corrispondono perfettamente a quelli presenti nel suo ambiente sonoro. Da questo scarto cognitivo il bambino inizia ad elaborare una propria tecnica di imitazione cercando di adeguarsi al meglio delle sue possibilità agli stimoli proposti. Questa fase può essere in qualche modo sostenuta anche attraverso degli oggetti sonori messi a disposizione di tutto il gruppo, con i quali i bambini iniziano a giocare usandoli a proprio piacimento. Se distribuiamo un numero sufficiente di oggetti o strumenti il bambino avrà la tendenza a usarli in maniera individuale e solitaria, se invece si inserisce nel gruppo un solo oggetto, il bambino, dopo una iniziale sperimentazione, tenderà a dividerlo con gli altri, facendo partire una sorta di lavoro di gruppo e innestando una relazione maggiore e più intensa con i compagni e il mondo circostante. Una lezione che tenderà a fare propria, indipendentemente dagli eventi successivi della sua esistenza.

Per quanto riguarda la seconda domanda, devo dare due risposte. Sui vantaggi dello studio della musica nello sviluppo cognitivo dell'individuo in fase prescolare non mi pronuncio perché non è mia materia, ma sono tantissimi gli studi sullo sviluppo intellettuale in tal senso. Diverso è invece il vantaggio dello studio della musica in età prescolare nel futuro artistico e musicale di un individuo. Da anni le neuroscienze e anche l'esperienza pratica dei didatti hanno dimostrato che l'apprendimento della musica in età prescolare grazie ai genitori e agli operatori/insegnanti darà modo al bambino di trarne, successivamente, un maggiore vantaggio dalla propria istruzione musicale. Alcuni elementi basilari della musica come intonazione e senso del ritmo, se affrontati in questa fase della crescita, diventano patrimonio culturale del bambino ed egli ne potrà usufruire anche in età matura in maniera del tutto naturale e spontanea. Inoltre la musica è un linguaggio strutturato come quello verbale ed è risaputo che gli elementi della propria lingua appresa in età prescolare si sedimentano nel cervello, creando ad hoc delle porzioni neuronali in grado di padroneggiare la propria lingua madre. Questa operazione neuro-psichica avviene in media nei primi 9 anni di esistenza, andando a costruire una rete neuronale in grado di usare la propria lingua madre che, successivamente, andrà a sclerotizzarsi impendendo di venire in alcun modo sostituita. Quindi se anche la musica viene considerata un linguaggio espressivo risulta chiaro che, se in una fase di formazione neuronale l'individuo potrà godere dei benefici di una educazione musicale, questa entrerà a far parte in maniera indelebile del bagaglio di conoscenze acquisite e usufruibili. In merito al suono dell'ukulele e a quale suono sia preferibile, invece, non ho molto da dire

se non che Edwin Gordon diceva spesso che se in casa esiste un pianoforte questo deve per forza essere accordato, anche se usato dal bambino solo per battere inconsapevolmente sui tasti, poiché nella sua teoria è presente il concetto di “qualità e quantità”, due caratteristiche fondamentali dell’istruzione musicale. Per qualità si intende la precisione e definizione dei suoni proposti che non devono mai essere scadenti, scordati, imprecisi, mentre per quantità si intende la ricchezza del materiale e del repertorio proposto, poiché in una fase in cui si sta formando la coscienza e intelligenza musicale di un individuo è importante fornire quante più possibilità di ascolto e quanto più materiale possibile. Chiaramente l’ukulele entra a pieno diritto in questo discorso.

CAPITOLO 5

L'UKULELE IN ITALIA

Quando ho chiesto a Davide Donelli (riconosciuto da tutti gli amatori come il maggior esperto italiano di ukulele) di parlarmi dell'ukulele in Italia, non ha saputo più fermarsi nel darmi la risposta. Tra musicisti, club e festival nazionali e internazionali (e il suo programma radiofonico interamente dedicato all'ukulele e alla musica delle Isole Hawai'i), il materiale è davvero tanto, ed è con fatica e rammarico che ho dovuto escludere alcune delle realtà che contribuiscono alla diffusione di questo strumento nel nostro Paese.

Innanzitutto i *social media* come *Facebook* e *Instagram*, che raccolgono migliaia di *follower*, sia tra i musicisti, sia tra gli appassionati (anche se la linea che li separa è davvero molto sottile: quasi tutti gli appassionati di ukulele suonano lo strumento, seppur con impegno e competenze molto diversi).

La sola piattaforma *Facebook* raccoglie circa 5000 iscritti nei soli gruppi gestiti da musicisti o amatori italiani, tra quelli dedicati allo strumento. Le iniziative sono molte, tra piccoli *video-contest* che raccolgono decine di adesioni e corsi di strumento per principianti, alcuni – ahimè – piuttosto improvvisati. Ciononostante tutto è sotto l'egida dell'*aloha spirit*, ovvero, secondo le parole di Luca Tomassini:

“Non un semplice saluto ma una parola dietro la quale vengono riassunti i tratti fondamentali della spiritualità hawaiana. Non si tratta solo di salutare il prossimo (*aloha* può essere tradotto come “ciao”, ndr) ma piuttosto di ricercare te stesso nel prossimo e nella forza vitale che scorre in tutto ciò che ci circonda accettandola, rispettandola e soprattutto amandola. È interessante notare come l'*aloha spirit* si riletta anche sull'urbanistica delle Hawai'i che, nonostante le dimensioni di territorio ridotte, lasciano ampi spazi naturali aperti”⁶²

⁶² Luca Tomassini, comunicazione personale del 01/08/2020. Luca Tomassini è stato il primo ukulelista italiano a suonare all'ukulele festival di Honolulu, partecipando alla 41° edizione nel 2011. È fondatore di youkulele.com, sito e blog nel quale, oltre a presentare se stesso come musicista, contribuisce a diffondere l'uso dell'ukulele in Italia.

Anche *Instagram* e *Youtube*, per quanto in modo più individualistico, contribuiscono entrambi a divulgare la passione per lo strumento, con video e immagini creati *ad hoc* dagli utenti e dai collettivi che li gestiscono.

L'esempio più recente è dato dal gruppo *Facebook* dell'Ukulele Club Milano, che, in tempi di *lockdown* per la pandemia del Covid-19, ha organizzato l'"*Alphabet Video Contest*", ovvero un concorso di performance musicali registrate con la fotocamera del cellulare in un contesto casalingo, con l'unica regola di suonare un brano che avesse come lettera iniziale quella scelta tra le lettere dell'alfabeto. Unico premio, la possibilità di scegliere la lettera per la settimana successiva. Questo concorso, pur senza premio finale e senza la richiesta di competenze specifiche (vi ha potuto partecipare chiunque: dal professionista, al dilettante più improvvisato), ha saputo raccogliere decine e decine di video, rendendolo forse il più seguito fra gli ukulelisti d'Italia – e anche dall'estero, con la partecipazione di un musicista di Dublino. Inoltre è probabilmente l'esempio più chiaro di cosa significhi per la comunità ukulelistica (nazionale ma anche internazionale) suonare lo strumentino: non c'è competizione, non c'è necessità di prevaricare l'altro per dimostrare di essere "il più bravo". Capita anzi molto spesso che i maggiori professionisti mondiali dello strumento, dopo il concerto, passino del tempo a suonare con i propri fan in *jam session* improvvisate. Per esperienza personale, posso dire con sicurezza che è un atteggiamento davvero molto raro tra chi suona strumenti musicali più *mainstream*, come la chitarra o il pianoforte.

L'esempio dell'Ukulele Club Milano ci porta a descrivere uno dei luoghi in cui gli appassionati si ritrovano a suonare e a parlare di ukulele.

Il prologo della fondazione del Club è avvenuto sulla pagina *Facebook* Ukulele Club Italia intorno alla fine del 2014, grazie al *post* di un membro del gruppo che domandava se ci fossero interessati a trovarsi per suonare insieme nella zona di Milano.

La buona sorte ha voluto che tra i lettori del *post*, insieme a un manipolo di entusiasti e reciprocamente sconosciuti futuri fondatori, ci fosse un allora tecnico di Radio Popolare, ukulelista in erba e avventore del circolo ricreativo che si trova nei locali della radio stessa, che ha una lunga tradizione di piccolo ma prezioso mecenatismo – che si manifesta in forma di ospitalità gratuita – nei confronti di molte iniziative artistiche amatoriali, tra cui la musica. Mi racconta Valentina Fassini, tra le fondatrici del club:

“Si dice, "Giovedì, gnocchi" e si dovrebbe dire "Mercoledì, ukulele" vista la quantità di club ukulelistici che ha la consuetudine di riunirsi nel giorno che segna il centro temporale della settimana lavorativa canonica, e sicuramente la parola "consuetudine" è quella che meglio si adatta al ritmo che gli incontri dell'Ukulele Club Milano hanno ogni mercoledì, da ormai da più di cinque anni, con lo stesso rituale dei più puntuali che arrivano intorno alle otto e mezza e dei più nottambuli che bevono il bicchiere della staffa alle due di notte, mentre il suono delle serrande che si chiudono o forse quello della voce del gestore sfinito da una giornata e mezza di lavoro, gemono un <<ma non ce l'avete una casa?>>"⁶³.

Gli incontri diventano quindi un punto di riferimento per gli appassionati di Milano e la partecipazione cresce portando ad avere anche venti persone la settimana che, gratuitamente, aderiscono ad una vita musicale di tipo comunitario. Iniziano gli *workshop* e gli eventi artistici, con concerti e lezioni di strumento per i principianti. Come giustamente fa notare Valentina Fassini, considerando che non c'è un fine ultimo oltre quello di suonare insieme ed imparare a farlo (ricordo che si tratta di uno strumento considerato dai più alla stregua di un giocattolo), tutto questo ha del miracoloso o per lo meno del sorprendente.

Il grande successo ha permesso ai gestori del club di organizzare eventi con musicisti riconosciuti a livello internazionale, come Danilo Vignola (senza nulla togliere agli altri, una vera e propria eccellenza del mondo dell'ukulele) e Francesco Albertazzi (artista acclamato in patria e all'estero).

Da Milano, merita una menzione anche l'ukulelista Fabio Koryu Calabrò, eclettico musicista che ha fatto dell'ukulele una vera e propria estensione del braccio. In passato è stato ospite fisso al "Maurizio Costanzo Show", e attualmente continua a ricoprire un ruolo di primo piano nel panorama italiano, anche e soprattutto per il fatto di essere stato tra i pionieri dello strumentino in Italia.

Un altro aspetto interessante, ma che non riguarda il solo Ukulele Club Milano, è la capacità di fare rete con le altre realtà ukulelistiche italiane, creando, in qualche modo, una comunità nazionale che vede nei *social network* il proprio luogo d'incontri.

A Lucca esiste una realtà simile. Il gruppo "Luccalele" raccoglie appassionati dalla città toscana e dintorni, suonando in occasioni quali il famigerato "Lucca comics". Non avendo una sede fissa, hanno la particolarità di ritrovarsi presso diversi posti, nei quali sono

⁶³ Valentina Fassini, comunicazione personale del 10/07/2020.

ormai di casa. Inoltre, nei periodi estivi, sfruttano le mura che circondano la città per i loro ritrovi.

Anche a Lucca si parla di concerti di una certa importanza, soprattutto grazie alla presenza di Lorenzo Vignando, uno degli ukulelisti più riconosciuti a livello mondiale.

Un altro esempio è il gruppo di Ukulele Roma, nato in seno all'associazione culturale "Fare Arte". Il menù è lo stesso: serate fisse di incontri, concerti, workshop. Una particolarità li mette in luce, però; il gruppo è pian piano diventato un collettivo di musicisti, l'Ukulele Roma Ensemble, pronti a suonare durante eventi organizzati da realtà esterne (fra tutti, la partecipazione all'Ukulele Social Festival di Vicenza, nel 2017). Cioè, non solo gruppo di incontro, nel quale condividere la passione per la musica, ma anche una realtà musicale più complessa e atta diffondere il proprio "credo ukulelistico" attraverso la musica suonata.

Ma non di soli gruppi è composto l'ukulele in Italia. Anzi, forse il grosso del potenziale musicale del nostro Paese (sull'ukulele, ovviamente) è dovuto ad una manciata di musicisti che, per le loro competenze tecniche e il loro talento artistico, sono diventati delle vere e proprie star internazionali.

Il primo dei musicisti di cui vorrei parlare è il lucano Danilo Vignola, eclettico strumentista che ha saputo fondere la tradizione delle musiche del Mediterraneo con il rock. Dopo una laurea in lingue, si dedica a studi sperimentali di etnomusicologia e antropologia principalmente tra Spagna e Francia. Un periodo in collaborazione con l'Università di Barcellona e la Basilicata in cui sperimenta nuove lingue basate su tradizioni e culture antiche attraverso l'uso di mezzi non convenzionali, come la fusione di strumenti musicali tipici appartenenti a costumi e culture e tecnologie diverse. Danilo Vignola, con oltre 500 concerti per ukulele negli ultimi sei anni in Europa, America e Cina, è considerato uno dei maggiori sperimentatori sullo strumentino. Tra i vari riconoscimenti accademici di conservatori e accademie musicali, lo stile etno-antropologico di Danilo ha portato l'ukulele fuori dagli ambienti tipici del cordofono hawai'iano, dando così allo strumento una nuova identità artistica e culturale. Dagli Stati Uniti nel 2010 ha ricevuto il premio mondiale *Eleuke* per la migliore tecnica di ukulele elettrico *Fingers of Fury*; nell'ottobre 2015 ha ricevuto il premio MEI (Meeting of etichette indipendenti) di Faenza, alla sua ventesima edizione, riconosciuto dalle più autorevoli case discografiche nazionali come il miglior artista innovativo in Italia grazie anche a *Ukulele Revolver*, un disco strumentale per ukulele classico ed elettrico che oggi

vanta migliaia di copie vendute. Un disco che proietta l'ukulele in dimensioni completamente inesplorate. Riceve l'omaggio *Kai* dopo un suo concerto in Cina diventando *endorser* del celebre marchio in estremo oriente. Recentemente ha ricevuto un nuovo tributo internazionale dal Canada dopo essersi esibito in un concerto per ukulele solo a Calgary. L'OBI (Osservatorio di Economia e Finanza di Banche Imprese), che studia i fenomeni economici e culturali del territorio nel contesto internazionale, ha inserito Danilo Vignola fra le eccellenze più influenti del mezzogiorno nel prestigioso volume "Mezzogiorno in Progress". Insomma, una vera e propria superstar di cui pochi conoscono l'esistenza. L'ukulele è anche questo.

Conoscendolo di persona, ho avuto la possibilità e il piacere di fargli una domanda.

F.S.: Quando suoni dedichi molto spazio alla tradizione, unendo in una vera e propria fusione le musiche del mediterraneo. Credi che l'ukulele, per la sua doppia provenienza pacifico - europea, per la cultura hawaiana che ricerca la tradizione a scapito del colonialismo che l'ha influenzata, abbia in sé questo potere di unione?

D.V.: *Ogni volta che penso a quante versioni di piccole chitarre (soprano) tiple vi sono in America Latina ritrovo la certezza che l'arte, per gran parte, è frutto di artigianato. Ad esempio guardando un'opera, ci si sofferma sul soggetto il più delle volte e basta. Raramente consideriamo la possibilità che i colori di quell'opera siano il risultato di una personalissima alchimia fra terre e solventi, ovvero che il supporto tela o altro, siano stati progettati e costruiti apposta per quell'immagine in base al materiale disponibile. Penso che la tradizione che dà identità musicale e culturale ad un popolo, in ogni angolo del mondo, allo stesso modo, sia la risultante di questo fenomeno. Un canto tradizionale ha un'intonazione ed una tecnica di accompagnamento diversa, perché i legni con cui venivano costruito il tiple spagnolo, portoricano, colombiano, le forme, il numero delle corde, erano diversi esclusivamente per una questione di materiale disponibile o di esigenza musicale, nonostante il principio sia identico: una piccola chitarra soprano. Dunque la risposta è sì.*

F.S.: Cosa l'ukulele dà rispetto agli altri strumenti che hai suonato?

D.V.: *Una maggiore consapevolezza di se stessi. L'ukulele, come altri strumenti considerati "minori" sembra attivare la creatività in modo più spontaneo. Un benessere psico-fisico che vien fuori dall'atto di suonare in sé, insomma la musica è il mezzo, non il fine. Gli altri strumenti, quelli più accademici o ritenuti tali, non di certo per la loro conformazione fisica, ho scoperto che hanno una sofisticazione innaturale già dal primo approccio. L'io del musicista, e quindi anche la sua creatività, sembra essere oppresso dall'identità e dalla storia dello strumento. L'espressione musicale, troppo spesso, è al servizio del percorso formativo; l'artista, davanti al violino, alla chitarra classica o elettrica, un pianoforte, diventa vittima del meccanismo imposto. Ecco che le cose migliori, quelle che più stimolano i neuroni, per quel che mi riguarda, le trovo nei dischi per ukulele così come per balalaika.*

La stessa domanda l'ho rivolta a Maru, nome d'arte di Maria Barucco. Siciliana trasferita a Bologna, Maru decide di usare l'ukulele per la composizione dei suoi brani. Vanta collaborazioni importanti con Ex Otago, Colapesce e altri. Da donna, si preoccupa in particolar modo della questione sulle differenze di genere, scrivendo brani sull'argomento.

La sua risposta riguardo alle differenze tra l'ukulele e gli altri strumenti è stata:

M.B.: *In ogni senso, la leggerezza. Che sia intesa in senso fisico (quindi, per intenderci, la portabilità) o in senso compositivo. Essendo considerato dalla sua nascita uno strumento "giocattolo", la composizione e persino lo studio viene visto di conseguenza come gioco. È questo il motivo principale per cui, secondo me, l'ukulele è un ottimo strumento per iniziare alla musica, per la sua spensieratezza. Per quel che mi riguarda è stato ottimo per iniziare a comporre e farlo in un modo creativo. E' molto più difficile sbagliare nota su un ukulele perché in una determinata posizione, ad esempio rispetto alla chitarra, ci sono meno note. Proprio per questo motivo per sperimentare basta, a volte, soltanto aggiungere un dito nel punto della tastiera che ci viene più comodo.*

Visto il suo impegno contro le discriminazioni, le ho anche chiesto:

F.S.: *L'ukulele è uno strumento per tutti e in effetti noto con piacere che non c'è maggioranza di donne o uomini che lo suonano, e i numeri sono quasi perfettamente bilanciati. ti sembra che il professionismo nel mondo dell'ukulele, come purtroppo*

accade per altri strumenti, sia appannaggio del genere maschile?

M.B.: *Non credo, anzi. Penso di conoscere più donne che si sono avvicinate al mondo dell'ukulele rispetto a uomini. Anche qui penso possa essere più una questione culturale (vedi Marilyn Monroe che è stata esempio di moltissimi usi e costumi per le donne al suo tempo). Tra l'altro l'ukulele è uno strumento molto adatto ad accompagnare il canto e molte cantanti si sono avvicinate a questo strumento per potersi esibire anche in solo.*

Piuttosto penserei il contrario, mi azzarderei a dire che l'ukulele possa essere considerato quasi uno strumento più “femminile” solo perchè suonato da molte donne e forse anche per questo, tra i musicisti, genera spesso un senso di non professionalità. E' risaputo che qualunque cosa faccia una donna, se messa a confronto con la cosa identica fatta da un uomo, risulti meno professionale (è naturalmente una frecciatina).

In ogni caso, per accezione comune, ci sono strumenti molto più ghetizzati. Pensa all'arpa, ad esempio. E' da sempre considerato uno strumento “femminile”, certamente molto più di altri, forse per il suo suono delicato o per la conformazione delle mani, non saprei. Ma anche qui, si potrebbe aprire un mondo sulle questioni di genere e in qualunque ambito e in quello musicale penso la questione vada molto oltre la scelta di uno strumento o la bravura nel suonarlo.

La questione dell'ukulele visto come “giocattolo” è stata il fulcro sul quale Francesco Albertazzi ed io abbiamo avuto modo di chiacchierare. Francesco è un musicista riconosciuto a livello internazionale. Non si contano le sue partecipazioni ai festival in tutta l'Europa, così come molti sono i concerti tra gli Stati Uniti e l'Asia.

A lui, che tra l'altro è ambasciatore dell'ukulele con workshop e masterclass in tutta Europa, ho chiesto:

F.S.: L'ukulele è uno strumento che ne ha viste e ne vede di tutti i colori: uno strumento per bambini, un giocattolo; se suonato in televisione o in altro contesto simile, viene utilizzato per enfatizzare la ludicità della performance, quasi fosse un segno distintivo di comicità o leggerezza, come il naso rosso di un clown. quello che realizzi tu, invece è molto lontano da tutto questo: c'è molta più riflessione e molta più profondità di quanto un profano possa aspettarsi da uno strumento come l'ukulele. credi sia sbagliato

l'utilizzo che ne viene fatto? credi, cioè, che il continuo sminuire le potenzialità dello strumentino possa essere dannoso per la crescita culturale che può portare un qualunque strumento musicale a chiunque decida di suonarlo?

F.A.: *Io a volte patisco questa cosa, sai? Sì, a volte penso che [l'ukulele] venga visto come un oggetto davvero da festa, un giocattolo, un qualcosa che ha solo valore estetico e non vero; pensandoci bene questo ragionamento è dettato dalla poca cultura musicale delle persone, che sono poi le stesse che quando vanno ad un concerto non ascoltano nulla ma preferiscono chiacchierare. Credo però che chi ha un certo tipo di sensibilità musicale capisca la verità e la differenza.*

Io voglio sperare che nel tempo non subisca una critica esagerata, ma questo dipende anche da noi che lo conosciamo, per farlo apprezzare per quello che è.

Io sto cercando con la mia musica di andare oltre. Amo l'ukulele moderno ma anche lo stile old, ma nella mia musica lo uso semplicemente per comporre e suonare senza che venga messo troppo in risalto – non so se mi spiego. Per me deve essere considerato uno strumento comune, senza che abbia qualcosa in più di altri ma che sia semplicemente alla pari.

L'esigenza di considerare l'ukulele uno strumento vero e proprio non è cosa banale. Per gli amatori e i professionisti è certo che lo sia, perché ne si conosce la storia (almeno in parte) o anche solo per puro orgoglio. Molto più difficile è convincere gli "esterni", i profani. E il mondo dell'ukulele fa davvero di tutto per farsi conoscere al di fuori di se stesso. Ne è esempio lampante una trasmissione radiofonica che va in onda ogni settimana su una web radio.

F.S.: Come nasce "Intorno all'ukulele" e per quale motivo?

D.D.: *"Intorno all'ukulele" nasce all'inizio del 2015 come blog personale in cui pubblicare articoli e materiali sull'ukulele che potevano nascere occasionalmente dal mio lavoro di insegnante e musicista. Facevo tutto ciò senza scadenze prefissate e in forma libera, ogni qualvolta si presentasse l'occasione, riordinando gli scritti in categorie che rispecchiavano i miei interessi: opinioni e commenti su quanto pubblicato in altri siti o blog, notizie storiche sulla nascita dell'ukulele e sulla musica italiana di ieri e di oggi, musiche per*

l'infanzia da cantare e suonare.

Qualche anno dopo, nel 2017, ebbi l'occasione di iniziare un'esperienza radiofonica e scelsi di mantenere lo stesso nome per un format in cui, appunto, proporre l'ascolto di quanto ruota intorno all'ukulele: dalle più recenti uscite discografiche ai grandi nomi del passato, dalla storia dell'ukulele alla liuteria. L'unica condizione che posi agli amici di DeeJayFox Radio Station fu quella di poter pubblicare tutti i podcast delle trasmissioni sul mio sito; ero fermamente convinto che fosse utile creare un archivio delle puntate, per lasciare traccia di questo lavoro.

Non mi sono mai preoccupato dell'entità degli ascolti, piuttosto ho seguito il mio istinto nel proporre contenuti di valore che tenessero conto della storia antica e recente di questo strumento, certamente poco conosciuto. Trasmettevo quindi brani di ukulelisti italiani e internazionali, in particolar modo hawaiani, statunitensi e britannici, senza alcuna preoccupazione se non quella di fare una cosa che personalmente ritenevo bella e di valore. Per giunta, visto che si trattava di un'attività svolta a livello gratuito, volevo almeno ricavarne la maggiore soddisfazione personale possibile, senza dipendere dagli indici di ascolto o quant'altro. In realtà so che "Intorno all'ukulele" è seguito da molti ukulelisti italiani, ho inoltre dei riscontri positivi anche dall'estero, nonostante la mia trasmissione sia in lingua italiana.

F.S.: Cosa credi manchi all'ukulele italiano rispetto al resto del mondo, e cosa al resto del mondo rispetto all'ukulele italiano?

D.D.: *Difficile risponderti in termini di Italia Vs resto del mondo perché non penso di avere una conoscenza sufficientemente ampia su come e quanto l'ukulele sia stato adottato e interpretato in altri Paesi o Continenti. Il mio sguardo è semmai rivolto verso quelle aree geografiche e culturali in cui storicamente l'ukulele ha una consolidata tradizione: le Isole Hawai'i, gli Stati Uniti e la Gran Bretagna. È ovvio che l'Italia non può competere con queste realtà, ma sono convinto che abbiamo molto da imparare da loro, quindi la mia scelta nei primi anni è stata prevalentemente indirizzata verso queste aree culturali. Certamente in Italia c'è stata nel passato una sensibile crescita di interesse verso l'ukulele ma oggi mi sembra ci sia un'improvvisa fermata o, se vogliamo, una stasi, dovuta a molte ragioni. Siccome sono un ottimista, però, lasciarmi dire che in Italia abbiamo alcuni nostri rappresentanti che possono benissimo superare i confini nazionali, alcuni lo hanno già*

fatto.

F.S.: Personalmente sono dell'idea che l'ukulele, in Italia ma anche nel resto del mondo, sia ancora troppo legato alla sua stessa tradizione. Tu credi sia opportuno socchiudere (mai chiudere del tutto) le porte del passato per fare dei generosi passi verso altro, oppure è giusto rimanere legati alle origini?

D.D.: *Visto che mi rivolgi questa domanda, permettimi di essere sincero e severo al tempo stesso. Io penso che in Italia non siano state ancora aperte le porte della conoscenza dell'ukulele come oggetto storico, culturale ed estetico. Siamo ancora molto indietro rispetto a questa prospettiva che io considero prioritaria ed indispensabile. Finché non colmeremo questa lacuna rischieremo di non valorizzare pienamente le nuove proposte, quelle dei nostri validissimi ukulelisti italiani, probabilmente anche quei pochi proiettati verso il futuro che, come mi sembra di intuire dalla tua domanda, ti stanno a cuore. Mi spiego meglio.*

Non penso di dire nulla di nuovo ricordando che non possiamo comprendere il presente, e tanto meno volare verso il futuro, senza un'attenta e profonda assimilazione della tradizione esecutiva hawaiana, statunitense e britannica. Penso che in Italia manchi proprio una cultura ukulelistica sulla quale fondare qualsiasi volo verso il futuro. Non fraintendermi: se alcuni ukulelisti italiani sono stati capaci di farlo, va tutto a loro merito, ma se andiamo a contestualizzare l'esperienza di un Vignola, di un Albertazzi o di Lorenzo Vignando (e ne potrei aggiungere pochi altri) sono convinto che non siano frutto di un ambiente culturale ma di doti e capacità del tutto personali. Questo è un punto molto importante e mi permetto di sottolinearlo perché recentemente è diventato la ragione d'essere di "Intorno all'ukulele" e del mio lavoro di ricerca e divulgazione. L'ukulele in Italia è ancora molto giovane, multiforme, variopinto, fresco e spontaneo, ma deve ancora essere oggetto di uno studio etnomusicologo alla stregua del charango e del cavaquinho (solo per citare due strumenti affini che amo tanto) e per fare ciò ci mancano ancora le basi.

Comprendo la tua idea e la tua motivazione "a fare generosi passi verso altro", temo però che ci dovremo accontentare ancora per un po' di "fulmini a ciel sereno" o "solitarie stelle cadenti": eccellenti ukulelisti da ammirare con stupore sullo sfondo di un panorama italiano ancora troppo legato ad un'idea di ukulele vacanziero e spensierato, divertente e

facile, conoscendo a mala pena come suonavano i grandi che hanno saputo esprimersi e "divertire" suonando l'ukulele.

F.S.: Francesco Albertazzi mi ha confidato di averne abbastanza del fatto che lo strumentino sia continuamente guardato come fosse un gioco per bambini. Secondo la tua esperienza di divulgatore, insegnante e musicista, come mai in Italia l'ukulele - nonostante ci abbia regalato grandissimi artisti che sono davvero delle inestimabili eccellenze internazionali, oltre che festival di una certa caratura - continua ad essere considerato in questo modo?

D.D.: *Per amore di sintesi ti dico subito che in Italia manca un progetto culturale sull'ukulele che sia condiviso e palese. Voglio dire che suonare, insegnare, pubblicare metodi o dischi, organizzare concerti o festival, partecipare e socializzare, risultano azioni importanti ma circoscritte e vane se tutto ciò non viene messo in rete, non nel senso stretto di Internet ma di patrimonio culturale. Mi spiego meglio. Ho l'impressione che in Italia ci sia un tessuto vivo ma sfilacciato, fatto da iniziative personali, anche di valore, che rischiano di perdere la propria carica se non vengono messe in una sorta di archivio di esperienze da condividere, non solo come momenti divertenti e di svago, bensì come prodotti culturali interconnessi con la storia della musica, che non è una cosa polverosa ma viva e pulsante, fatta di esperienze. Se poi gli interessi prevalentemente commerciali fossero tenuti ai margini, il quadro sarebbe paradisiaco, ma così non è.*

Se l'ukulele in Italia non è ancora un oggetto culturale è colpa anche di noi ukulelisti che ci siamo troppe volte beati di elogiarne la simpatia, la facilità, la convivialità, alimentando noi stessi una visione riduttiva dello stesso. In realtà questo messaggio, che abbiamo ingenuamente amplificato, ha creato un effetto boomerang molto negativo, che io ho già segnalato, ben sapendo di correre il rischio di passare per la Cassandra di turno o, nella migliore delle ipotesi, per un antipatico intellettuale un po' snob.

Come possiamo confrontarci con gli altri strumentisti se non iniziamo noi stessi a dire che, come tutti gli strumenti, anche l'ukulele richiede studio e impegno? Se continuiamo ad appiattirlo usando solo l'accordatura cosiddetta standard, privando ciascuna taglia delle sue specifiche peculiarità espressive? Perché non vogliamo imparare dalla storia di questo strumento, e invece accettiamo l'idea che sia sufficiente una serie di tutorial su YouTube? Non mi risulta che ciò avvenga per gli altri strumenti, neppure quelli più affini.

Tieni presente che io ho dedicato tutta la mia vita professionale a creare e offrire occasioni in cui tutti, ma proprio tutti, potessero prendere la parola in musica e provassero a fare musica in prima persona, anche in età adulta. Ora però mi trovo spesso a dover ristabilire il giusto confine fra dilettanti e professionisti, fra principianti ed esperti, fra bravi e meno bravi, fra talentuosi e basici, fra improvvisati canzonettari e autentici songwriter; fra coloro che hanno un progetto musicale e coloro che non ce l'hanno. Non so se sono riuscito a spiegare dove sta il punto dolente.

Ricordo bene che ci siamo conosciuti a partire da un tuo sogno: creare una rivista italiana sull'ukulele. Io ti ho subito apprezzato per la tua spinta ideale, che poi è anche la mia.

Oggi, a costo di risultare esageratamente ambizioso o autoreferenziale, posso dirti che "Intorno all'ukulele" ambisce a diventare punto di riferimento e di sintesi di quanto avviene in Italia ma non solo: facendo conoscere artisti italiani e internazionali, facendo ascoltare musiche e generi che l'ukulele è stato capace di interpretare. Chi è curioso può ricercare tutto ciò sotto forma di puntate monografiche, interviste, recensioni. Certo non si tratta che di brevi spot, articoli "mordi e fuggi" o pillole da digerire velocemente. Non credo che l'educazione musicale e la cultura musicale trovino in quelle forme, veloci e sminuzzate, lo strumento ideale per assolvere il loro compito, tanto meno per determinare un cambiamento o una crescita. Questo è un ennesimo problema che l'ukulele incontra in tutto il mondo, sul web in particolare, comunque anche in Italia. Insomma, c'è ancora molto da fare e il detto "pochi ma buoni" può fotografare bene la mia attuale visione sull'ukulele in Italia: forse è meglio essere pochi ma buoni, circoscrivere con attenzione la zona in cui muoversi e procedere a passi lenti e con idee chiare. In questo sono molto fiducioso.

Anche io credo che l'ukulele in Italia necessiti di una rete dalle maglie più strette, che consenta di unire tutti gli appassionati in un'unica grande comunità *glocal*, italiana ma aperta alle esperienze straniere.

Da quello che si evince dalle interviste da me realizzate, è chiaro che l'esigenza sia alta e mi auguro che si arrivi a formare quel gruppo di lavoro che permetta di raggiungere questo obiettivo.

CAPITOLO 6

ANALISI MUSICOLOGICA DI ALOHA 'OE

Quando la principessa Liliuokalani, nel 1878⁶⁴, scrisse *Aloha 'oe*, di certo non si aspettava che la canzone diventasse un fenomeno mondiale, tanto da associare il brano alle isole Hawai'i stesse. D'altronde il brano è stato utilizzato in molte e differenti situazioni, grazie anche all'amore (spesso e volentieri di facciata) che il mondo occidentale ha dedicato al paradiso del Pacifico. Bugs Bunny, Scooby Doo, Tom & Jerry (ma non solo nel mondo del cartoon: lo stesso film "Aloha 'oe" del 1931 ne è una testimonianza, così come il coevo "Waikiki Wedding") ne hanno incorporato le loro proprie versioni in alcuni memorabili episodi; anche l'indimenticabile voce di Elvis Presley e quella vellutata di Bing Crosby, passando anche dal folk dell'America rurale di Johnny Cash, hanno dato ad *Aloha 'oe* ulteriori sfaccettature con le loro interpretazioni malinconiche e sognanti.

La storia più plausibile legata alla genesi di questo brano racconta che nel 1877 la principessa Liliuokalani fosse stata invitata ad una passeggiata a cavallo con la sorella e alcuni amici nel Maunawili ranch. Verso sera, all'imbrunire, il colonnello Boyd, il padrone di casa, si fermò per abbracciare affettuosamente una ragazza del posto e Liliuokalani li guardò emozionata. *Aloha 'oe* (traducibile con "Addio/Arrivederci a te") nasce quindi dal commosso saluto di un uomo e una donna. La principessa si voltò e tornando a casa iniziò a canticchiare tra sé e sé il motivetto che le era venuto in mente. Nel frattempo gli altri ospiti la raggiunsero e sentendola hanno iniziato ad unirsi al suo mormorio. Arrivata a casa cominciò a scrivere le parole del brano, dando vita ad una canzone diventata leggendaria.

Ma come nasce davvero questa canzone così famosa? Per saperlo dobbiamo scoprire le vicende di quattro persone, tanto fisicamente lontane tra loro quanto interiormente legate da un brano che le accomuna.

Il primo, in ordine cronologico, è Charles Crozat Converse che nasce a Worren, nel Massachusetts, nel 1832. Della sua vita, purtroppo, non si conosce molto. Nel 1855 si

⁶⁴ *Aloha 'oe*, Song Facts, <https://www.songfacts.com/facts/queen-liliuokalani/aloha-oe>, ultima visualizzazione: 21/04/2020.

trasferì a Leipzig, in Germania, per studiare legge e musica. Nel 1861 si laurea in legge presso la Albany Law School. La sua occupazione principale era quella di avvocato nello Stato della Pennsylvania ma si dedicò alla composizione di inni sacri grazie agli studi che ha potuto seguire in Europa con Plaidy, Richter e Hauptman. In quegli anni ebbe modo anche di conoscere Franz Liszt dal quale potrebbe avere preso qualche lezione di pianoforte e di composizione. Il suo catalogo è vastissimo e comprende un metodo per chitarra e diversi libri di salmi e inni pubblicati tra il 1859 e il 1863. Una sua composizione è però più importante ai fini di questa ricerca, *The rock beside the sea*, incisa nel 1857 e pubblicata da Lee & Walker a Philadelphia⁶⁵, chiamata erroneamente *The lone rock by the sea* da Charles Burnett Wilson⁶⁶ quando, ascoltando la principessa Liliuokalani canticchiarla, ne riconobbe la melodia.

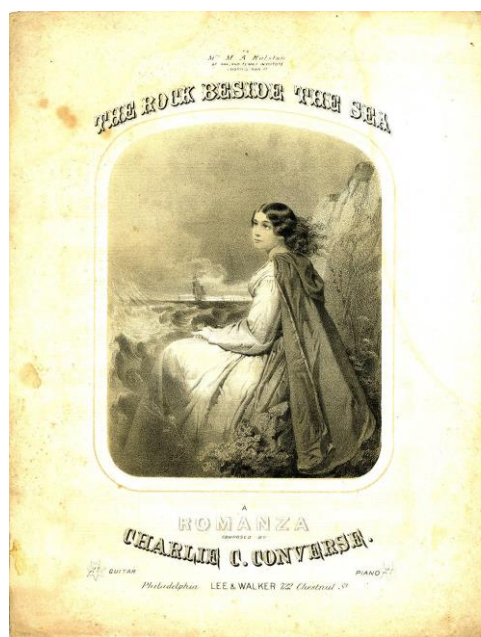


Figura 16: Copertina di *The rock beside the sea*.

La seconda persona che bisogna invitare a questa tavola rotonda su *Aloha 'oe* è Dimitrije Popovic⁶⁷. Nato nel 1841 a Baja, nell'attuale Ungheria del sud e nell'allora Impero austriaco, di lui si sa che aveva due fratelli e una sorella, e che la loro famiglia era molto

⁶⁵ *The Rock Beside the Sea*, Hathi Trust, <https://catalog.hathitrust.org/Record/101761956>, ultima visualizzazione: 02/04/2020.

⁶⁶ Jansens, *Rock Beside the Sea*, Joop's Musical Flowers, <http://jopiepopie.blogspot.com/2017/05/rock-beside-sea-1852-theres-music-in.html>, ultima visualizzazione: 02/04/2020. È stato possibile reperire soltanto il nome dell'autore.

⁶⁷ Angelina, *Dimitrije Mita Popovic (1884-1888)*, Riznica Srpska, <http://riznicasrpska.net/knjizevnost/index.php?topic=330.0>, ultima visualizzazione: 02/04/2020. È stato possibile reperire soltanto il nome dell'autrice.

povera. Perse il padre all'età di undici anni e la madre lo mandò a studiare presso il convento di Sremski Karlovci, sede della Chiesa Ortodossa serba, così da seguire i corsi del seminario per fargli successivamente prendere i voti. Ma nel 1855 ritornò a Baja per finire gli studi al liceo locale, abbandonando la possibilità di intraprendere la carriera ecclesiastica, e nel 1861 si trasferì a Pest per seguire i corsi di legge dell'università. Siccome già da tempo si diletta nella scrittura di poesie, riuscì ad entrare in una società letteraria di studenti serbi, dei quali ne ammirava due in particolare: Laza Kostic e George Bugarski. Ne era così affascinato da voler imparare il serbo per poter scrivere usando quella lingua. In questo modo poté, finalmente, pubblicare le sue prime opere in lingua serba nel 1862. Da allora ha iniziato ad utilizzare solo più il serbo, scrivendo poesie, canzoni e opere teatrali. Una di queste è la canzone *Sedi Mara na kamen studencu*, che significa "La ragazza sulla pietra", di prima pubblicazione incerta.

Ascoltando la canzone di Dimitrije Popovic e confrontandola con *The rock beside the sea* di Crozat Converse, si notano dei punti in comune che fanno pensare al plagio da parte dell'ungherese Popovic nei confronti del suo collega statunitense. In effetti è assai probabile, vista la differenza di età, che Dimitrije sia venuto in possesso dello spartito di Converse grazie all'ambiente universitario, e che ne abbia approfittato per prendere spunto per una sua creazione. Infatti nel 1857 (data di pubblicazione di *The rock beside the sea*) Popovic aveva solo 16 anni e non aveva ancora iniziato gli studi di serbo.

Vorrei scrivere ora di Heinrich August Wilhelm Berger⁶⁸, chiamato Henri in lingua inglese, che è stato il musicista di corte durante il regno di Kamehamea V, quinto re delle Hawai'i. Berger era uno dei kappelmaister di Berlino durante il trono del kaiser Guglielmo I⁶⁹. I rapporti tra l'Impero austro-ungarico e il regno hawai'iano erano cordiali e il re Kamehamea chiese in prestito un musicista alla corte tedesca, così il kaiser inviò Berger. Si trasferì nelle isole Hawai'i nel 1872 con il compito di portare qualità alla Royal Hawai'ian Band.

Tolti i musicisti moderni e contemporanei, Henri Berger è stato il più importante musicista delle Hawai'i. Il suo apporto è stato fondamentale per dare le basi alla musica moderna della penisola. Ha scritto, trascritto e arrangiato centinaia di brani tradizionali e originali provenienti dalle Isole. Molti dei suoi lavori sono ancora oggi ascoltabili e

⁶⁸ RISM, *Henry Berger*, <http://www.rism.info/index.php?id=31&L=0>, ultima visualizzazione: 02/04/2020.

⁶⁹ Patrock D. Hennessey, *Henry Berger: from Prussian Army Musician to "Father of Hawai'ian music"*, Univ. of Hawai'i, Honolulu, 2007.

utilizzati, come *Hawai'i Pono'i*, l'inno nazionale del Regno delle Hawai'i e ora inno dello Stato.

La sua vicinanza con la famiglia reale, appassionata di musica e composta da diversi compositori dilettanti, gli ha permesso di potersi adoperare per portare la sua esperienza nella musica colta europea all'interno della cultura delle Hawai'i. Non che le Isole avessero una solida base culturale antica, in quegli anni (soprattutto a causa dei missionari che nei decenni precedenti hanno fatto di tutto per estirparla) ma era evidente, da parte della famiglia reale di Kamehamea V, un'intenzione di ritornare alla vita di un tempo.

Henri Berger, nella storia che ci interessa, ha sicuramente arrangiato il brano scritto da Liliuokalani, ma è possibile (seppur non confermabile in alcun modo, quindi questa rimane una mia supposizione) che abbia conosciuto il brano di Popovic in qualche modo (i due non erano poi così distanti geograficamente, ed entrambi facevano parte di un certo ceto culturale che potrebbe averli fatti incontrare, anche se non fisicamente). I due sono coetanei (Popovic è nato nel 1841, Berger nel 1844) ed entrambi sono accomunati dalla musica. A leggera conferma di questa di questa tesi c'è un brano, in lingua tedesca, intitolato *Die Träne* ("La lacrima") che è la traduzione dal serbo della canzone di Popovic.

Un'altra supposizione mi porta a pensare che il brano di Crozat Converse sia arrivato nelle Isole Hawai'i con un traghetto dagli Stati Uniti e che quindi sia la principessa Liliuokalani, sia Berger, siano entrati in possesso dello spartito. A conferma di quest'altra tesi, è certo che la principessa possedesse una copia del brano di Converse.

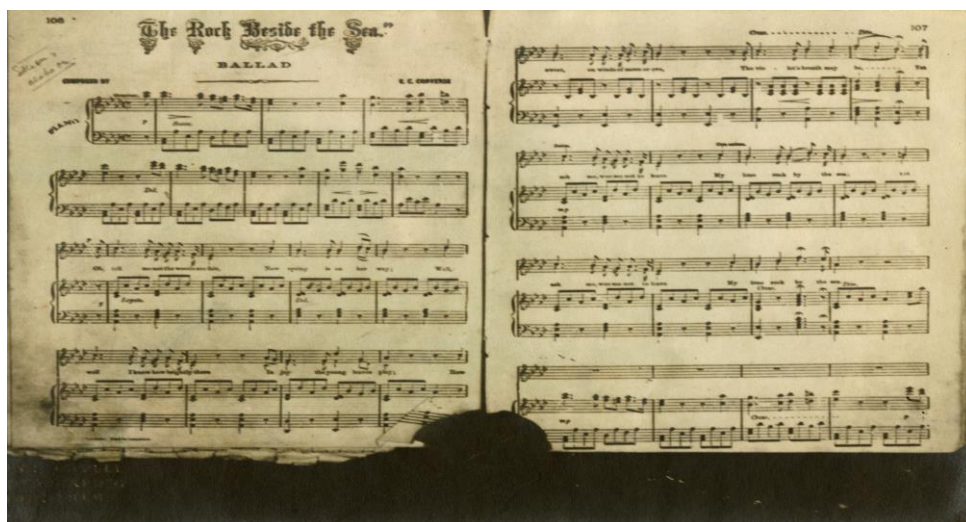


Figura 17: Spartito di *The Rock Beside the Sea* appartenuto alla regina Liliuokalani.

Entrambe le situazioni sono difficili da dimostrarsi perché sono labili e senza prove documentarie certe. Inoltre i viaggi da e verso l'arcipelago erano ovviamente molto più complessi di ora. Le Hawai'i non hanno avuto un collegamento diretto con il Continente fino alla fine dell'Ottocento (nel 1874 è stata promulgata una legge che dava privilegi all'azienda che fosse riuscita a collegare l'arcipelago con il Continente)⁷⁰ e i traghetti dovevano viaggiare per un lungo periodo di tempo prima di raggiungere i porti di Honolulu o Oahu.

L'ultimo personaggio di questa vicenda è George Frederick Root⁷¹, nato nel 1820 negli Stati Uniti.

La storia di George Frederick Root (chiamato così per omaggiare Händel) è davvero ricca e interessante. Non è questo il luogo per parlarne ma è giusto ricordarne l'importante ruolo che ha avuto nella composizione di musica sacra, grazie soprattutto alla collaborazione con Fanny Crosby, la più prolifica compositrice di inni sacri degli Stati Uniti⁷². Inoltre Root è noto per la composizione di brani durante la Guerra Civile Americana. Root inizia a suonare il flauto per poi passare all'organo di una delle chiese di Boston⁷³. Intraprende anche la carriera di insegnante portando le sue conoscenze musicali al New York Institute for the Blind, la scuola per ciechi, ed è proprio qui che conosce Fanny Crosby. Tra i brani scritti da questa collaborazione, compare *There's music in the air*⁷⁴, pubblicata nel 1857, il cui inciso (modificato in parte) è diventato il chorus della canzone di Liliuokalani, *Aloha 'oe*.

Un'ultima curiosità. Pare infatti che il violinista Fritz Kreisler, che fu nelle Hawai'i per una serie di concerti a Honolulu nel 1925, avesse riconosciuto in *Aloha'oe* un caratteristico canto popolare austriaco intitolato *Jetzt geh'n wir gleich nach Nussdorf raus*, che significa "Andremo subito a Nussdorf"⁷⁵. Non pensando alle eventuali conseguenze, disse anche che la principessa Liliuokalani avesse commissionato il brano a qualcuno che, evidentemente, pensò bene di rubare la canzone alla tradizione popolare austriaca, pensando che nessuno potesse accorgersi dell'inganno. Il povero violinista

⁷⁰ Henry M. Witney, *The Hawai'ian Guide Book*, Tuttle, Honolulu, 1875, p. 136.

⁷¹ RISM, *George Frederick Root*, <http://www.rism.info/index.php?id=31&L=0>, ultima visualizzazione: 03/04/2020.

⁷² George F. Root, *The story of a musical life*, The John Church & Co., Cincinnati, 1891, nuova ed. 1973

⁷³ DEUMM, "Root" *ad vocem*, p. 418. Alberto Basso (ed.), Unione Tipografica, Torino, 1988

⁷⁴ Russell & Richardson, Boston 1857

⁷⁵ John King, *Aloha 'oe*, Nalu Music, https://www.nalu-music.com/?page_id=93, ultima visualizzazione: 03/04/2020.

non si aspettava di suscitare un così enorme scalpore, e la situazione era tale che le notizie lo vedono salpare per l'Australia subito dopo.

Comunque la canzone della principessa prese vita e la prima pubblicazione di cui si ha notizia certa è del 1883 nelle isole e nel 1884 nel Continente⁷⁶.

Durante la prigionia il brano ha assunto un significato più profondo, legato al disfacimento della monarchia e delle tradizioni dell'arcipelago.

Scriva la principessa sulla propria autobiografia:

“All'inizio non avevo uno strumento e dovevo trascrivere le note solo con la voce; ma ho riscontrato, nonostante gli svantaggi, una grande consolazione nella composizione e ho scritto diverse canzoni. Tre di queste sono arrivate dalla mia prigionia alla città di Chicago, dove sono state stampate, tra cui *Aloha'oe* o *Farewell to thee*, che è diventata una canzone molto popolare⁷⁷.”

Questo cambiamento di senso nel brano è stato studiato da Adria Imada, professoressa associata dell'Università della California, che nel 2013 ha pubblicato un articolo intitolato “*Aloha'oe: Settler Colonial Nostalgia and the Genealogy of a Love Song*”. In questo articolo viene declinato il significato della canzone della principessa Liliuokalani sia dal punto di vista dei nativi hawaiani, sia da quello dei discendenti dei primi coloni e dei primi missionari.

Si sa che i coloni e i missionari sono riusciti in grandissima parte ad eliminare ogni forma di cultura pagana dall'arcipelago delle Hawai'i. Nel tempo, e grazie anche alla volontà di Liliuokalani, salita al trono come ultima regina delle Hawai'i, prima dell'annessione definitiva agli Stati Uniti, la cultura originaria delle Isole è stata riportata alla luce. Gli hawaiani, forti di un orgoglio nostalgico, hanno trasformato *Aloha 'oe* in canzone di protesta. È interessante, fa notare la Imada, che anche i discendenti dei coloni hanno utilizzato lo stesso brano come immagine della loro legittimità.

⁷⁶ Difficile da dire in realtà, perché non si trova molto a riguardo. La versione a stampa più antica che ho trovato è datata 1898, stampata da Broder & Schlam a New York, inserita alla fine dell'articolo.

⁷⁷ Liliuokalani, *Hawai'i's story by Hawai'i's Queen*, p. 86, cit. Trad. mia.

“Il mio scopo è quello di [...] spiegare il potere dei coloni, in particolare per la produzione storica di quella che chiamo nostalgia coloniale e i suoi risultati materiali e ideologici nelle Hawai'i”⁷⁸.

La storia di origini apocrife della canzone riproduce il mito che la regina Liliuokalani abbia scritto *Aloha'oe* come una canzone funebre, mentre era imprigionata nel palazzo reale dopo il rovesciamento del regno sostenuto dagli americani nel 1893⁷⁹. La canzone è quindi stata associata alla perdita del regno e alla memoria della regina deposta, nonché come *leit motiv* per i turisti in lutto per la separazione dalle isole⁸⁰. “Che tipo di identificazioni producono ascoltatori e interpreti se il dolore, non l'amore, è il registro emotivo della canzone?”⁸¹

Il fatto è che in realtà la canzone è un *Mele ho'oipoipo*, ovvero una canzone d'amore. Secondo la Imada, i coloni e i loro discendenti, esportando e recuperando le pratiche tradizionali indigene come loro patrimonio, hanno valorizzato la sconfitta dei nativi nei loro confronti. La conversione da canzone d'amore a canzone di lutto, sostiene il persistente pathos dell'esperienza dei coloni nelle Hawai'i: noi, i coloni, abbiamo assistito alla distruzione, ma piangiamo per la nostra perdita. La nostalgia per quelle persone, i valori e le cose che hanno sradicato, ha dato ai coloni e ai loro discendenti un alibi come semplici testimoni, mentre beneficiavano dell'espropriazione nei confronti dei nativi. Sia i coloni, sia i *Kanaka Maoli* (i nativi hawaiani) hanno pianto attraverso *Aloha'oe*, ma per motivi diversi. Per i coloni, il lutto ha fornito un alibi per la loro partecipazione a un lungo processo di espropriazione della cultura locale. Per i nativi hawaiani il lutto esprimeva angoscia per quella stessa espropriazione: la profonda perdita della nazione, così come la venerazione dei loro *ali'i* (capi).

⁷⁸ Adria L. Imeda, *Aloha 'Oe: Settler Colonial Nostalgia and the Genealogy of a Love Song*, in Patrick Wolfe (ed.), *American Indian Culture and Research Journal*, vol. 37 no. 2, Los Angeles, UCLA, 2013, pp. 35-52:37. Trad. mia.

⁷⁹ Un tributo postumo a Liliuokalani descrive la canzone come composta dalla "regina prigioniera". Henry H. Hart ha scritto, "Il suo palazzo divenne la sua prigione e da quella prigione venne la canzone più dolce delle Hawai'i, *Aloha'Oe*." Henry H. Hart, "*Aloha'Oe, Liliuokalani*", in O. Black (ed.), *Overland Monthly* LXXI, San Francisco, Overland Monthly, 1918, pp. 12-18:15.

⁸⁰ La regina fu scioccata nel vedere la canzone, che intendeva come una canzone d'amore, eseguita al funerale di un missionario. (Samuel H. Elbert e Noelani Mahoe, *Nā Mele o Hawai'i Nei: 101 Hawai'ian Songs*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1970). Per gli hawaiani era culturalmente inappropriato mescolare i generi dedicati al lutto con quelli dedicati all'amore, perché i riti dedicati al lutto richiedevano un genere specifico di canto (*kanikau*). Stephen H. Sumida analizza questi generi letterari e performativi hawaiani in *And the View from the Shore: Literary Traditions of Hawai'i*, Seattle, University of Washington Press, 1991.

⁸¹ Adria L. Imeda, *Aloha 'Oe: Settler Colonial Nostalgia and the Genealogy of a Love Song*, cit.

Alla fine del 1890 Liliuokalani viveva a Washington per lavorare contro il secondo trattato congressuale degli Stati Uniti sull'annessione delle Hawai'i, e per recuperare le terre della corona che erano state sequestrate dall'annessione della Repubblica delle Hawai'i⁸². I giornali americani, nello stesso periodo, hanno invece stampato la biografia e le canzoni della regina deposta. Riducendo al minimo il ruolo dei coloni euroamericani e degli Stati Uniti nella sua espulsione, questi rapporti si riferivano a lei come "ex regina", "musicista" e "compositrice"⁸³. Questo insistente atteggiamento nei confronti della regina come talentuosa cantautrice, continua per tutto il ventesimo secolo nei media americani, oscurando Liliuokalani come sovrano politico; in precedenza era considerata una selvaggia, politicamente inetta.

Tutto questo, nel tempo, ha portato ad una fortissima necessità di rivalsa da parte della popolazione nativa. Una forte crescita d'orgoglio nazionale è ritornata dopo gli eventi che hanno deposto Liliuokalani dal trono alla fine dell'Ottocento. Negli anni '70 del Novecento cresce, soprattutto grazie alla musica ma non solo, quella che viene chiamata Hawai'ian Renaissance, ovvero una nuova presa di coscienza sull'importanza delle tradizioni culturali dei *Kanaka Maoli*. In questo senso, *Aloha 'oe* è tornata ad avere il significato originario e la regina deposta è, ancora oggi, un personaggio venerato come colei che ha cercato di mantenere salda la cultura dell'Arcipelago.

6.1 - ANALISI MELODICA DI ALOHA 'OE

Vorrei dedicare quest'ultima parte del capitolo ad un'analisi più approfondita delle differenze tra *Aloha 'oe* e i brani da cui discende.

La figura sottostante mostra le prime quattro misure di *Aloha 'oe*, così come si trovano sullo spartito originale.

⁸² Dopo aver formato un governo provvisorio nel 1893, gli annessionisti dichiararono una "Repubblica delle Hawai'i" nel 1894. I leader della repubblica si schierarono con gli Stati Uniti e cercarono l'annessione. Un trattato di annessione del 1897 fu infine sconfitto da una massiccia campagna di petizioni firmate dai *Kanaka Maoli*. Tuttavia, gli Stati Uniti hanno annesso illegalmente le isole con una risoluzione comune nel 1898; le terre della corona conquistate dalla repubblica non furono recuperate. Per un'analisi più approfondita, vedere Noenoe K. Silva, *Aloha Betrayed: Native Hawai'ian Resistance to American Colonialism*, Durham, Duke University Press, 2004, pp. 131-163.

⁸³ Ad esempio, i testi delle canzoni sono stati stampati nel *Los Angeles Times*, 2 aprile 1895. Vedere anche Ethel Marie Armes, *The Hawai'ian Women*, in *Washington Post*, 28 marzo 1897.



Qui, invece, guardiamo più da vicino il chorus di *Aloha 'oe*

10 CHORUS

A - lo - ha 'o e, a - lo - ha 'o e E ke
Fare - well to thee, fare - well to thee, Thou

13

o - na - o - na no - ho i ka li - po, A
charm - ing one who dwells in sha - ded bow' - rs, One

Figura 21: Chorus di *Aloha 'oe*.

Mentre nell'immagine seguente si vede il chorus di *There's music in the air*.

19

mf pp

Man-y a harp's ec - stat - ic sound With its thrill of joy pro - found

Figura 22: Chorus di *There's music in the air*.

Anche in questo caso le differenze sono davvero irrisioni.

Secondo il libro *From Edison to Marconi: the first thirty years of recorded music*⁸⁵, la prima registrazione di *Aloha 'oe* è del 1898 su cilindro fonografico. Purtroppo non ci sono dettagli sull'esecuzione. Ne sono seguite altre: nel 1901 è certo che ci sia stata una registrazione ma pare che il cilindro sia andato perso⁸⁶. La più documentata è del 1904, realizzata dalla Victor con numero di matrice 1174 e interpretata dal *Quartet of hawai'ian girls from Kawaihao Seminary*. *Aloha 'oe* vanta un numero davvero elevato di rifacimenti e interpretazioni, portando il brano ad essere uno dei più cantati e suonati in tutto il mondo.

⁸⁵ David J. Steffen, *From Edison to Marconi: The First Thirty Years of Recorded Music*, McFarland, Jefferson, 2005.

⁸⁶Ivi, pag. 199.

La prima esecuzione pubblica fu da parte della *Royal Hawai'ian Band* per salutare una nave in partenza dal porto di Honolulu, la *Paradise of the Pacific*. Questa pratica di suonare l'addio alle navi in partenza è rimasta in uso per decenni.



Figura 23: Copertina e prima pagina dello spartito per pianoforte e voce di *Aloha'oe*, pubblicato da Broder & Schlam a New York nel 1896. Da notare che è segnalato H. Berger come arrangiatore e non Liliuokalani come autrice.

GRAZIE A (IN ORDINE SPARSO):

Elisa, Umbrella e Scaffale, il professor Meandri, Davide Donelli, Danilo Vignola, i Naftalinas, Jimmi Moretti, Lorenzo Vignando, Luca Tomassini, Uke for All e il Mercatino dell'ukulele, Francesco Albertazzi, l'Ukulele club di Milano, Beth Zulian, Angelo Capozzi, i Porcari, Pump the Whale, Simone Simoncini, Arnaud Martin, Giovanni Albini, Marco Todeschini, Tamara Stitch, Il Perini, e credo di aver dimenticato tutti gli altri. Direi che questa parte la lascio vuota, così chi manca si aggiunge.

BIBLIOGRAFIA

Anderson, Rufus, *The Hawai'ian Island: Their Progress and Condition Under Missionary Labors*, Gould & Lincoln, Boston, 1864.

Beloff, Jim, *The Ukulele: A Visual History*, Miller Freeman Books, San Francisco, 1997.

Coleridge, Henry Nelson, *Six Months in the West Indies in 1825*, John Murray, Londra, 1825.

Conrado, Adolfo, *Suonare l'ukulele a 5 anni*, Rugginenti, Milano, 2011.

Doane, John Chalmers, *The Teacher's Guide to Classroom Ukulele*, Waterloo Music Company, Canada, 1977.

Donelli, Davide, *Saltellando qua e là intorno all'ukulele*, Indipendently published, Wroclaw, 2019.

Elbert, Samuel H. e Mahoe, Noelani, *Nā Mele o Hawai'i Nei: 101 Hawai'ian Songs*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 1970.

Forster, George, *A Voyage Round the World, in His Britannic Majesty's Sloop Resolution*, Londra, 1777.

Forster, Johan Reinhold, *The Resolution Journal of Johan Reinhold Forster 1772-1775*, The Hakluyt Society, Londra, 1982.

Hart, Henry H., "Aloha'Oe, Liliuokalani", in *Overland Monthly*, vol. 71, 1918.

Hennessey, Patrock D., *Henry Berger: from Prussian Army Musician to "Father of Hawai'ian music"*, Univ. of Hawai'i, Honolulu, 2007.

Holsten, Edward Charles, *Chords of the Taro-Patch Guitar: A New System for Learning to Play*, Hawai'ian News Co., Honolulu, 1894.

Hopkins, Jerry, *How to make your hawai'ian musical instrument*, Bess Press Inc., Honolulu, 1988.

Imeda, Adria L., *Aloha 'Oe: Settler Colonial Nostalgia and the Genealogy of a Love Song*, in *American Indian Culture and Research Journal*, vol. 37, no. 2, 2013, pp. 35-52.

Jähnichen, Gisa, *The History of the 'Ukulele 'Is Today'*, in Kirsty Gillespie, Sally Treloyn, e Don Niles (eds.), *A Distinct Voice in the Antipodes. Essays in Honour Of Stephen A. Wild*, Canberra, ANU Press, 2017, pp. 375-406.

Jardim, Manuel G., *Commentary on Emigration to the Terra Nova*, Honolulu, 1971.

Johnson, Orme, *Musical Instruments of Ancient Hawai'i*, in Carl Engel (ed.), *The Musical Quarterly*, New York, Oxford University Press, 1939, pp. 498-506.

Kanahele, George S., *Hawai'ian Music and Musician*, University Press of Hawai'i, Honolulu, 1979.

Liliuokalani, *Hawai'i's Story by Hawai'i's Queen*, Mutual Publishing, Honolulu, 1990.

Roberts, Helen Heffron, *Ancient Hawai'ian Music*, Bernice P. Bishop Museum, Honolulu, 1926.

Sachs, Curt, *Storia degli strumenti musicali*, Mondadori, Milano, 2010.

Scalan, Dan, *The World According to Uke. Ukulele History as Told to Dan Scanlan*, 2013.

Silva, Noenoe K., *Aloha Betrayed: Native Hawai'ian Resistance to American Colonialism*, Durham, Duke University Press, 2004.

Steffen, David J., *From Edison to Marconi: The First Thirty Years of Recorded Music*, McFarland, Jefferson, 2005.

Sumida, Stephen H., *And the View from the Shore: Literary Traditions of Hawai'i*, Seattle, University of Washington Press, 1991.

Tranquada, Jim e King, John, *The 'Ukulele A History*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2012.

Tracy, Joseph, *History of American Missions to the Heathen, From Their Commencement to the Present Time*, Spooner & Howland, Worcester, 1840.

Twain, Mark, *Mark Twain's Letters from Hawai'i*, A. Grove Day (ed.), University of Hawai'i Press, Honolulu, 1966.

Whitcomb, Ian, *Ukulele Heroes*, Hal Leonard Books, Milwaukee, 2012.

White, Robert e Johnson, James Yate, *Madeira, Its Climate and Scenery*, Cradock & co., Londra, 1851.

Witney, Henry M., *The Hawai'ian Guide Book*, Tuttle, Honolulu, 1875.

Zulian Elisabetta, Zucchetti Clara, Magon Sara, De Vita Fiorenzo, *Iniziamo presto con l'ukulele*, Edizioni Curci, Milano, 2016.

SITOGRAFIA

<https://scuolamusicabartok.it>

<https://www.atlasofpluckedinstruments.com>

<https://doi.org>

<https://www.isko.org>

<https://en.wikipedia.org>

<http://www.intornoallukulele.it>

<https://www.fvguitars.com>

<http://www.nytimes.com>

<https://www.songfacts.com>

<https://catalog.hathitrust.org>

<http://jopiepopie.blogspot.com>

<http://riznicasrpska.net>

<http://www.rism.info>

<http://ags.hawai'i.gov>

<http://www.rism.info>

<https://www.nalu-music.com>

INDICE E FONTI DELLE FIGURE

Figura 1: Ross W. Duffin, <i>A Performer's Guide to Medieval Music</i> , Indiana University Press, Bloomington, 1996, p. 367.	Pag. 5
Figura 2: Atlas of plucked instruments, www.atlasofpluckedinstruments.com , ultima visualizzazione 12/04/20.	Pag. 7
Figura 3: Cavaquinho, Atlas of plucked instruments, cit.	Pag. 7
Figura 4: Accordatura rientrante del rajão: Re-Sol-Do-Mi-La. Autoprodotta.	Pag. 9
Figura 5: Rajão - Atlas of plucked instruments, cit.	Pag. 9
Figura 6: Gisa Jahanichen, <i>The History of the 'Ukulele 'Is Today'</i> , cit., p. 391.	Pag. 9
Figura 7: Gisa Jahanichen, <i>The History of the 'Ukulele 'Is Today'</i> , cit., p. 393.	Pag. 11
Figura 8: David Richard, www.flickr.com/photos/deverne , ultima visualizzazione 04/03/20.	Pag. 13
Figura 9: <i>As Long As I Have You</i> , Jankins and Sons, Kansans City, 1926.	Pag. 17
Figura 10: <i>I Saw You in Your Window</i> , Jankins and Sons, cit.	Pag. 17
Figura 11: Jim Tranquada e John King, cit., p. 48.	Pag. 37
Figura 12: Jim Tranquada e John King, cit., p. 92.	Pag. 42
Figura 13: Diagramma dell'accordo di Do maggiore. Autoprodotta.	Pag. 48
Figure 14 e 15: Diagrammi degli accordi di Fa maggiore e di Re minore. Autoprodotta.	Pag. 50
Figura 16: <i>The rock beside the sea</i> , Lee & Walker, Philadelphia, 1857.	Pag. 72
Figura 17: State of Hawaii – Department of Accounting and General Services, <i>Queen Liliuokalani Photograph exhibition</i> , https://ags.hawaii.gov/archives/photograph-col/queen-liliuokalani-photograph-exhibition , ultima visualizzazione: 05/04/20.	Pag. 74
Figura 18: New York Public Library, https://digitalcollections.nypl.org/items/510d4 , ultima visualizzazione 12/04/20.	Pag. 79
Figura 19: <i>Sedi Mara na kamen studencu</i> . Autoprodotta.	Pag. 79
Figura 20: <i>The Rock Beside The Sea</i> . Lee & Walker, cit.	Pag. 79
Figura 21: <i>Aloha 'oe</i> . Broder & Schlam, New York, 1896.	Pag. 80
Figura 22: Library of Congress, https://www.loc.gov/item/sm1857 , ultima visualizzazione 12/04/20.	Pag. 80
Figura 23: <i>Aloha'oe</i> , Broder & Schlam, cit.	Pag. 81