



**Diacronie**  
Studi di Storia Contemporanea

**53, 1/2023**  
Popular music e storia

---

## Identità e geografie della salsa: dal *barrio* all'internazionalità

Fiamma MOZZETTA

---

Per citare questo articolo:

MOZZETTA, Fiamma, «Identità e geografie della salsa: dal *barrio* all'internazionalità», *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* : *Popular music e storia: Media, consumi e politica dagli anni Cinquanta agli anni Novanta*, 53, 1/2023, 29/03/2023,

URL: < [http://www.studistorici.com/2023/03/29/mozzetta\\_numero\\_53/](http://www.studistorici.com/2023/03/29/mozzetta_numero_53/) >

---

**Diacronie** Studi di Storia Contemporanea → <http://www.diacronie.it>

**ISSN 2038-0925**

Rivista storica online. Uscita trimestrale.

[redazione.diacronie@studistorici.com](mailto:redazione.diacronie@studistorici.com)

Comitato di direzione: Naor Ben-Yehoyada – João Fábio Bertonha – Christopher Denis-Delacour – Maximiliano Fuentes Codera – Tiago Luís Gil – Deborah Paci – Jean-Paul Pellegrinetti – Mateus Henrique de Faria Pereira – Spyridon Ploumidis – Wilko Graf Von Hardenberg

Comitato di redazione: Jacopo Bassi – Roberta Biasillo – Luca Bufarale – Alice Ciulla – Federico Creatini – Luca G. Manenti – Andreza Santos Cruz Maynard – Emanuela Miniati – Gabriele Montalbano – Çiğdem Oğuz – Mariangela Palmieri – Fausto Pietrancosta – Elisa Tizzoni – Matteo Tomasoni – Luca Zuccolo



Diritti: gli articoli di *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* sono pubblicati sotto licenza Creative Commons 4.0. Possono essere riprodotti e modificati a patto di indicare eventuali modifiche dei contenuti, di riconoscere la paternità dell'opera e di condividerla allo stesso modo. La citazione di estratti è comunque sempre autorizzata, nei limiti previsti dalla legge.

---

## 7/ Identità e geografie della salsa: dal barrio all'internazionalità

Fiamma MOZZETTA

---

**ABSTRACT:** *Sviluppatasi a New York, la salsa è stata lo strumento principale per esprimere sentimenti comuni a milioni di emigrati provenienti dall'America Latina, che vivevano, quindi, a contatto sia con la cultura della loro patria, sia con quella di arrivo. Il processo di commercializzazione della salsa inizia a metà degli anni settanta: grazie alla fusione dello stile latino con di sonorità più commerciali, la salsa ottenne un riconoscimento internazionale. Il presente contributo ripercorre tale storia, andando a identificare le dinamiche che hanno portato il genere alla sua trasformazione da simbolo culturale e politico latinoamericano, a genere musicale legato sempre più alle complessità del consumo e della moderna globalizzazione.*

\*\*\*

**ABSTRACT:** *Born in New York, salsa was the main tool to express feelings shared by millions of emigrants from Latin America, who lived in contact with both cultures. The commercialisation process of salsa began in the mid-seventies: thanks to the fusion of Latin elements with more globalised sounds, salsa gained international recognition. This article traces this history to try and identify the dynamics that led to the transformation of the genre: from a Latin American cultural and political symbol, to a musical genre increasingly linked to the complexities of consumption and modern globalisation.*

---

### Introduzione

Quando *Nuestra Cosa* ha festeggiato il 40esimo anniversario della sua prima uscita, nel 2012, Fania Records l'ha descritto come «l'unica produzione cinematografica a essersi guadagnata un ruolo legittimo in quanto documento definitivo sulla salsa» e ne ha lodato le qualità visive e musicali in grado di restituire l'essenza della *Spanish Harlem* e di ritrarre l'influenza e l'«adrenalina» dell'esplosione della salsa all'inizio degli anni Settanta<sup>1</sup>. Come ha notato lo scrittore e giornalista colombiano Hernando Calvo Ospina, si è trattato del documentario che per primo è riuscito a esprimere l'emergere dell'identità latinoamericana e a mostrare come la salsa abbia incarnato un'innovativa alternativa sociale, culturale e musicale per tutte le persone latine che vivevano nel *barrio newyorkese*. In effetti, la salsa stava diventando un importante veicolo ideologico per l'integrazione e, pertanto, veniva considerata non solo una nuova dimensione musicale opposta

---

<sup>1</sup> GAST, Leon, *Our Latin Thing (Nuestra Cosa)*, A&R Film Distributors, 1972, 102'.

alla dura realtà del quartiere, ma, soprattutto, una significativa espressione gioiosa della lotta culturale latina<sup>2</sup>. Nel corso di *Our Latin Thing*, questo il titolo in inglese, immagini del quartiere e del concerto Fania All Star del 1971 presso il Cheetah Club si sovrappongono significativamente, fondendo il simbolismo della New York più urbana – i titoli di testa in stile graffiti, a titolo di esempio – con l'identità culturale e musicale dei latinoamericani.

Nelle scene riprese nel *barrio*, i movimenti di macchina enfatizzano le pessime condizioni di vita e l'emarginazione politica della minoranza latina nella città di New York. Ciò nonostante, quello che emerge da tali immagini è una felicità condivisa, di cui godono giovani e anziani mentre giocano a domino per le strade, suonano le percussioni, cantano, ridono e ballano, e mentre – per mezzo dei ritmi latini, degli usi e della lingua – viene costruito e preservato un senso di comunità. D'altro canto, spostando la prospettiva, il film mostra i musicisti del Fania All Star, tra i quali Ray Barretto, Ismael Miranda, Larry Harlow, Pete “El Conde” Rodriguez e Héctor Lavoe, per citarne alcuni, che si esibiscono nei club e per le strade del *barrio*, e dimostra come essi incarnino e performino le qualità musicali dell'identità latina emergente attraverso le loro canzoni e attraverso la loro relazione con la propria *gente*. All'inizio del film, quando il gruppo della Fania stava preparando il concerto presso il Cheetah Club, Ray Barretto dice che la sua speranza era di far arrivare «il sentimento di unità e amore [proprio della salsa]», insieme alla cultura musicale latina, in tutto il mondo. Inoltre, Barretto stesso viene colto, verso la fine del documentario, nell'atto di preparare e di vendere una granita al tamarindo per la gente del *barrio*<sup>3</sup>. Sebbene il documentario sulla Fania rimanga una rappresentazione cinematografica, il suo successo deriva chiaramente dalla capacità di rappresentare le questioni inerenti tanto alle dimensioni culturali e ideologiche della salsa, quanto le dinamiche della nuova e crescente consapevolezza politica latina.

Riflettendo sulle complessità sollevate dallo sviluppo della salsa, questo contributo intende tracciare una linea tra le origini newyorchesi di quest'ultima e la sua successiva esposizione e mercificazione, esplorando i significati e le controversie proprie della salsa – intesa come musica e come ballo – in diverse aree geografiche e culturali. Il testo si divide in tre sezioni principali e affronta teorie relative alla costruzione culturale e alla percezione dell'etnicità, alle dinamiche politiche sottese alla percezione ideologica del luogo e alla commercializzazione di una “world music”, per riflettere conclusivamente sul movimento globale della salsa e sulla continua riarticolazione, costruzione e percezione di un'identità latina e della salsa stessa. L'obiettivo della prima sezione è introdurre una cornice teorica e metodologica relativa al concetto di identità e a quello – forse ormai superato – dell'autenticità. La seconda sezione esamina il concetto

---

<sup>2</sup> OSPINA, Hernando Calvo, *Salsa! Havana Heat, Bronx Beat*, Norwich, Latin America Bureau - Research and Action, 1995, pp. 77-80.

<sup>3</sup> GAST, Leon, *op. cit.*

problematico di “world music”, e dell'esotizzazione e mercificazione della musica latinoamericana. L'ultima sezione sviluppa tale cornice teorica ed esplora ulteriormente il ruolo della località e della commercializzazione della musica attraverso l'analisi del movimento internazionale della salsa, da New York City al Regno Unito fino al Giappone. Come apparirà più evidente in sede di conclusione, l'obiettivo ultimo sarà quello di dimostrare come, al di là di una presunta perdita di un'identità locale e collettiva, i significati della salsa rimangano molteplici, complessi e in perenne evoluzione. Il presente contributo vuole inoltre fornire una cornice di riferimento e incoraggiare l'analisi di una cultura musicale e di un'area geografica ancora poco esplorate nei dibattiti accademici italiani interessati alla storia della *popular music*.

## 1. Le origini della salsa

Sviluppatasi nella città di New York a partire dal suo complesso clima sociopolitico e culturale, la salsa è stata lo strumento principale per l'espressione di valori e sentimenti comuni a milioni di latinoamericani che erano emigrati dai paesi latinoamericani, su tutti Puerto Rico e Cuba, verso gli Stati Uniti d'America, e che vivevano, pertanto, a contatto sia con la cultura della propria patria, sia con quella del paese d'arrivo. A partire dagli anni Cinquanta, la popolazione latina di New York era raddoppiata e il flusso migratorio continuo, nelle due direzioni, contribuiva al mantenimento dei legami culturali e sociali tra i paesi d'origine e la città di New York. Inoltre, questi flussi favorivano particolarmente lo scambio di prodotti, quali i dischi, così come quello di usanze e di idee, influenzando la nascita e l'andamento della salsa, la quale può essere descritta come «il prodotto di una popolazione seminomade, perennemente in transito tra la madrepatria e l'esilio»<sup>4</sup>. Per questo, sia in quanto cittadini, sia in quanto ascoltatori e musicisti, i latini erano costretti a ripensare le proprie identità, ciò che significava fondere e adattare il proprio retroterra culturale e musicale al nuovo contesto. «Giunti all'inizio degli anni '70», scrive Ospina, «i loro arrangiamenti erano definiti e allettanti e riflettevano aspetti del loro ambiente urbano e cosmopolita. Arrivati a quel punto esistevano una formazione e un suono tipicamente newyorkesi, propri di queste band». Secondo Ospina, mentre la tumbadora, il timbal e il bongo erano perfettamente allineati con il lato cubano della salsa, la sezione fiati – una combinazione di trombe e tromboni – rappresentava essenzialmente New York<sup>5</sup>. Inoltre, le qualità musicali ed estetiche della salsa erano state plasmate principalmente da questa connessione tra culture, che alle dinamiche politiche della città aggiungeva la cruda realtà del *barrio* e le barriere ideologiche

<sup>4</sup> DUANY, Jorge, «Popular Music in Puerto Rico: Toward an Anthropology of “Salsa”», in *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 5, 2/1984, pp. 186-216, pp. 196-197. Qui e altrove, laddove non indicato diversamente, le traduzioni sono a cura dell'autrice.

<sup>5</sup> OSPINA, Hernando Calvo, *op. cit.*, p. 73.

derivanti dalla condizione di minoranza. Per molti, il *barrio* significava la rappresentazione di «lotte sociali, memorie e storie», afferma Arlene Dávila, ed era considerato «uno spazio di affermazione culturale, un rifugio e un momento di tregua per l'identità»<sup>6</sup>.

Per John Storm Roberts, ciò che ha caratterizzato lo sviluppo della salsa in maniera essenziale è stata la volontà di reagire creativamente, una volontà la cui «retorica prevalente era quella delle radici, della purezza e di una nozione di 'musica della comunità'» e che spingeva verso la crescita di un'espressione politica nuova e più cosciente<sup>7</sup>. In ultima analisi, riprendendo le parole di Ángel Quintero-Rivera, la salsa veniva normalmente considerata – sia nei Caraibi, sia a New York – non solamente musica da ballare, ma una forma artistica a tutti gli effetti attraverso la quale il suono e il movimento corporeo si trovano in un dialogo entro cui ciascuna feconda l'altra. Di conseguenza, comporre, suonare, ascoltare e ballare la salsa rimane una pura manifestazione di un'identità culturale condivisa<sup>8</sup>.

La salsa, termine che mantiene lo stesso significato tra italiano e spagnolo e che è stata influenzata primariamente dal *son cubano*, è nata da una mescolanza di suoni e tradizioni musicali nella quale le influenze africane, caraibiche e americane si sono fuse insieme in modo da performare creativamente il nuovo suono latino della città di New York. I connotati innovativi dei musicisti e dei *performer* dediti alla salsa derivavano precisamente dalla loro capacità di combinare ritmi e generi differenti, provenienti da luoghi e decenni differenti, e di articolarli in maniera efficace entro un'espressione eterogenea, originale e potente. Ancor più importante, ciò che veramente ha contraddistinto la genesi della salsa è stata la combinazione tra la storia di quei generi e di quelle tradizioni e le vite quotidiane dei musicisti, nella quale una consapevolezza più ampia di un passato nazionale era tanto rilevante, musicalmente e tematicamente, quanto una coscienza molto più orientata localmente alle circostanze contemporanee<sup>9</sup>. Sebbene non sia mai stata ricondotta a uno specifico genere musicale, gli elementi che caratterizzavano la maggior parte delle canzoni della salsa erano l'arrangiamento a partire da un pattern ritmico noto come *la clave*, la struttura botta-e-risposta – derivato dalle influenze africane – e la connessione diretta con la danza. Per di più, la maggior parte dei testi di queste canzoni, solitamente scritti ed eseguiti in spagnolo e, dunque, ovviamente intrisi di coscienza latina, sembrano richiamare insieme il retaggio coloniale spagnolo e le forme retoriche della tradizione poetica popolare

---

<sup>6</sup> DÁVILA, Arlene M., *Barrio Dreams: Puerto Ricans, Latinos, and the Neoliberal City*, Berkeley (CA), University of California Press, 2004, pp. 65-66.

<sup>7</sup> ROBERTS, John Storm, *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 186-187.

<sup>8</sup> QUINTERO-RIVERA, Ángel G., «Cultural Struggles for Hegemony: Salsa, Migration, and Globalization», *Latin American Perspectives*, 38, 2/2011, pp. 58-70, pp. 62-63.

<sup>9</sup> QUINTERO RIVERA, Ángel G., «Salsa, identidad y globalización. Redefiniciones caribeñas a las geografías y el tiempo», in *Trans - Revista Transcultural de Música*, 6/2002, URL: < <https://www.redalyc.org/pdf/822/82200609.pdf> > [consultato il 7 marzo 2023].

spagnola. Alcuni dei temi letterari ricorrenti nelle canzoni, osserva Jorge Duany, includono «l'amore non corrisposto, l'intrigo criminale, la figura della *mora encantada* [...], quel sottobosco picaresco fatto di ladri, ruffiani e piccoli delinquenti»<sup>10</sup>.

Trattandosi comunque di un “simbolo di resistenza”, secondo Duany, «la *salsa* rimane l'inconfondibile voce del *barrio* portoricano. Riflette i dolori e i sogni del proletariato urbano in rapida crescita». Inoltre, continua l'autore, essa «combina le tradizioni popolari indigene, quali la *plena* e la *bomba* afro-caraibica, con elementi musicali alloctoni, quali il *son* cubano e il jazz americano, per esprimere i problemi e le aspirazioni di questo svantaggiato settore sociale».<sup>11</sup> Inoltre, il creativo *sound* latino di New York venne adottato, eseguito e consumato in contesti differenti, acquisendo così colori e significati spesso diversi e complementari, sollevando sempre interrogativi relativi all'origine e allo sviluppo della salsa, così come al suo carattere musicalmente e culturalmente ibrido<sup>12</sup>. Eppure, nonostante le controversie che lo stesso termine “salsa” porta con sé, o l'oscurità dell'origine e i molteplici significati, vi è stato un ampio consenso nel suggerire che sia stata la Fania Records a promuovere il termine in quanto categoria di mercato, portandolo infine a una maggiore esposizione e generando un interesse proveniente da tutto il mondo. Questa maggiore e globale esposizione ha messo in discussione l'“autenticità” dei valori e dei sentimenti che milioni di *salseros* attribuivano alla loro musica e ha messo la salsa in relazione con questioni relative all'appropriazione culturale, alla rappresentazione e al consumo, così come al *crossover* e alla cultura popolare<sup>13</sup>.

## 2. La salsa tra identità e autenticità

In *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall mira a sottolineare la necessità di riconoscere le molteplici complessità ideologiche e culturali che circondano la popolarità dei discorsi sulla nozione di identità<sup>14</sup>. A partire da un'ampia gamma di teorici e dibattiti, Hall introduce le implicazioni politiche della costruzione dell'identità e orienta la propria argomentazione verso la comprensione di un uso «strategico» e «posizionale» della nozione di identità. Secondo Hall, a ricoprire un ruolo centrale nella teorizzazione delle identità non sono solamente le questioni relative ai rapporti di forza, inclusa l'importanza dei movimenti sociali e politici e le dinamiche politiche della localizzazione, ma anche la questione relativa all'identificazione. La formazione di un'identità sociale si sviluppa attraverso una identificazione e una classificazione tra ciò che è

<sup>10</sup> DUANY, Jorge, *op. cit.*, p. 128.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 198-199.

<sup>12</sup> ROMÁN-VELÁZQUEZ, Patria, *Locating Salsa*, in HESMONDALGH, David, NEGUS, Keith (a cura di), *Popular Music Studies*, London, Bloomsbury Academic, 2002, pp. 210-221, pp. 210-211.

<sup>13</sup> OSPINA, Hernando Calvo, *op. cit.*, p. 83.

<sup>14</sup> HALL, Stuart, DU GAY, Paul (a c. di), *Questions of Cultural Identity*, Thousand Oaks (CA), SAGE, 1996.

considerato rispettivamente l'interno e l'esterno, *us and them*, la cui base ideologica emerge a partire dalla dialettica tra locale e globale<sup>15</sup>. Pertanto, la connessione tra le questioni relative ai rapporti di forza e i processi di globalizzazione, attraverso la quale la narrativizzazione dell'identità viene riarticolata incessantemente, è ancora più importante. Insieme ai processi di globalizzazione, ciò che contribuisce alla riarticolazione delle identità sono i processi di migrazione «forzata» e «libera» delle popolazioni, che facilitano la messa in luce delle questioni connesse all'interpretazione di un passato storico, di una lingua e di una cultura condivisi. In tale processo, effettivamente, la nozione di identità si sovrappone e interagisce con pratiche culturali frammentate, intricate e spesso ambigue, che sono costantemente soggette a un processo di mutamento e trasformazione<sup>16</sup>. Il movimento globalizzato di persone e culture provoca la frammentazione dell'essenza dell'individuo contemporaneo e delle identità collettive e contribuisce all'instabilità del posizionamento discorsivo di tali identità. L'argomentazione di fondo di Hall è che «le identità non sono mai complete, mai finite [...] esse sono sempre quali è la stessa soggettività, ossia soggette a processi»<sup>17</sup>.

Nell'introduzione al volume *Ethnicity, Identity and Music: The Musical construction of Place*, lo studioso Martin Stokes offre una descrizione esaustiva delle dinamiche culturali e politiche che intervengono nella costruzione dell'etnicità e dell'identità, sottolineando l'importanza delle nozioni di ibridità e autenticità, dei confini locali e dell'influsso delle tecnologie – in termini di registrazione e distribuzione – nella formazione delle identità dei gruppi culturali, etnici e sociali. Mentre l'ultima parte della sua argomentazione è principalmente dedicata alla costruzione dell'identità nel contesto nazionale poiché, come sottolinea Stokes, quest'ultima implica il controllo da parte dello stato sul sistema mediatico nazionale «quanto alla propagazione delle classificazioni dominanti», il discorso sull'autenticità, sull'ibridità e sul luogo offre ulteriori prospettive sulle formulazioni di tali classificazioni entro comunità etniche. Avendo identificato nella musica un efficace strumento culturale per influenzare le molteplici modalità entro cui le identità e le etnicità vengono articolate e, ciò che è più importante, per influenzare il modo in cui le persone pensano a loro stesse in relazione a tali questioni, Stokes osserva che «la musica 'è' ciò che qualunque gruppo sociale ritiene che essa sia»<sup>18</sup>. Eppure, quello che viene indicato chiaramente è che, sebbene sia l'identità, sia l'etnicità siano due nozioni complesse e problematiche, è quest'ultima nello specifico ad aprire ulteriori questioni sulla classificazione da un punto di vista antropologico. Il processo non include solo la classificazione di gruppi di

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 1-3.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>17</sup> HALL, Stuart, *Old and New Ethnicity*, in KING, Anthony D. (ed.), *Culture, Globalization and the World System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, Minneapolis (MN), University of Minnesota Press, 1991, pp. 41-68, p. 47.

<sup>18</sup> STOKES, Martin (ed.), *Ethnicity, Identity, and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg, 1994, p. 5.

persone, ma anche quella di attività ed esperienze sociopolitiche e musicali, nella quale l'ostentazione e la conferma dell'autenticità di tali attività è essenziale. La pretesa di autenticità musicale e la nozione di identità etnica, scrive Stokes, sono inestricabilmente intrecciate e la loro relazione ambivalente si innesta in modo particolare sul discorso relativo agli schemi di potere globalizzati descritti in precedenza<sup>19</sup>. I modi in cui le persone rivendicano l'autenticità musicale provengono, tra l'altro, da prospettive differenti e comprendono fattori differenti quali l'ambiente e il contesto, il repertorio, lo stile o combinazioni di queste<sup>20</sup>.

A proposito dell'articolazione dell'identità e dell'etnicità tra i latinoamericani, Patria Román-Velázquez esamina, nel suo saggio *The Embodiment of Salsa: Musicians, Instruments and the Performance of a Latin Style and Identity* il modo in cui tale identità viene costruita e realizzata in modo performativo non soltanto in relazione alle dinamiche politiche della strumentazione e della performance, ma anche attraverso i significati associati alla fisicità del corpo. Román-Velázquez sottolinea come certi strumenti possano essere visti come attrezzi che portano in sé e mettono in atto identità culturali nei modi in cui vengono suonati, nella posizione del corpo e nei movimenti del musicista durante l'esecuzione, e come il retroterra etnico dei musicisti sia spesso preso in considerazione all'atto di misurare la loro autenticità musicale. «Vi è», scrive Román-Velázquez, «una tendenza a 'eticizzare' certi ritmi e certi strumenti intorno a certi miti relativi alle caratteristiche musicali e culturali che si conformano a determinate idee fisse, secondo le quali i latini avrebbero il ritmo e gli europei la melodia», sottolineando le implicazioni ideologiche della connessione tra etnicità, esecuzione musicale e pratiche musicali. In ultima analisi, riprendendo le teorie di Hall sulla fluidità dell'identità, Román-Velázquez suggerisce «che 'latino' sia non una categoria fissa, bensì aperta al mutamento e alla trasformazione, al tempo stesso riconoscendone la continuità». Allo stesso modo, seguendo la teorizzazione di Hall delle etnicità e delle identità vecchie e nuove, l'autrice mostra come l'emergenza di identità latine dai loro luoghi originali – nel caso specifico, l'articolazione della salsa in quanto pratica musicale che ha sede nel *barrio* – potrebbero essere considerate “vecchie” e come, al tempo stesso, il carattere di “nuove” possa venire ascritto alla proliferazione di molteplici identità, mentre quelle vecchie cambiano e si spostano tra luoghi diversi<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 6-10.

<sup>20</sup> O'FLYNN, John, *National Identity and Music in Transition: Issues of Authenticity in a Global Setting*, in BIDDLE, Ian D., KNIGHT, Vanessa (eds.), *Music, National Identity and the Politics of Location*, New York (NY), Routledge, 2007, pp. 19-38, pp. 33-34.

<sup>21</sup> ROMÁN-VELÁZQUEZ, Patria, «The Embodiment of Salsa: Musicians, Instruments and the Performance of a Latin Style and Identity», in *Popular Music*, 18, 1/1999, pp. 115-131, pp. 117-120.

### 3. Commercializzare l'identità: il consumo del “tropicale” latino

Anche prima della grande diffusione come termine per le classifiche nel corso degli anni Novanta, il termine “world music” aveva fatto la sua comparsa nella letteratura etnomusicologica accademica durante gli anni Settanta e aveva cominciato a essere impiegato in ambito mediatico negli anni Ottanta, dando origine a continue controversie a proposito della sua origine e del suo sviluppo<sup>22</sup>. La “world music”, in quanto genere specifico, ha un carattere particolarmente artificioso, finalizzato ad attrarre tutti quegli ascoltatori interessati a ridurre i limiti che dividono le varie tradizioni musicali e a unire, quantomeno in termini musicali, l'Occidente e il resto del mondo. Inoltre, riportando le parole dello storico ed etnomusicologo Veit Erlmann, sebbene la “world music” non rappresenti alcuna specifica cultura globale né alcuna entità politica, essa «offre lo spettro di un'ecumene globale», sottintendendo l'interazione armoniosa e la comunicazione tra culture, e l'idealizzazione «di una possibile totalità ritenuta perduta da molto tempo dal pensiero critico contemporaneo»<sup>23</sup>. Insieme alle controversie ideologiche che circondano il termine stesso, la maggior parte delle teorie sullo sviluppo della “world music” tende a sottolineare l'importanza critica delle implicazioni del capitale culturale, giacché sia il termine, sia il suo utilizzo, implicano la discussione sulla classificazione dell'alterità e sono direttamente connesse all'origine commerciale della categoria<sup>24</sup>. Ancor più importante, queste teorie tendono ad accomunare le dinamiche culturali e politiche, entro le quali il fenomeno della “world music” ha prosperato, con le critiche dell'attuazione del canone occidentale che mettono a confronto la musica “occidentale” con quella “non occidentale”. Tale concettualizzazione, a sua volta, evidenzia l'importanza della prospettiva occidentale in merito a nozioni quali “esotico” e “differenza”, così come agli stereotipi romantici della musica “spirituale”, “indigena” o “tropicale”<sup>25</sup>.

Data l'influenza di queste etichette sulla salsa, gli studiosi di tale genere hanno prestato particolare attenzione alla sua commercializzazione e manipolazione, piuttosto diffusa e, in qualche modo, preoccupante, da parte del mercato musicale statunitense. Come detto precedentemente, la mercificazione e la commercializzazione della salsa ha avuto inizio a metà degli anni Settanta, grazie alla Fania Records, che ne ha permesso un riconoscimento in ambito internazionale, unendo lo stile latino con mire più commerciali; tuttavia, è nei decenni successivi che la salsa ha cominciato a trovarsi coinvolta entro una serie di instabilità concettuali e

---

<sup>22</sup> TAYLOR, Timothy Dean, *Global Pop: World Music, World Markets*, New York (NY), Routledge, 1997, pp. 1-5.

<sup>23</sup> ERLMANN, Veit, «The Politics and Aesthetics of Transnational Musics», in *The World of Music*, 35, 2/1993, pp. 3-15, p. 7.

<sup>24</sup> STOKES, Martin, «Music and the Global Order», in *Annual Review of Anthropology*, 33, 2004, pp. 47-48.

<sup>25</sup> TAYLOR, Timothy Dean, *op. cit.*, pp. 19-23.

ideologiche, soprattutto negli anni Novanta. Ai suoi esordi, la salsa era un simbolo della resistenza politica e culturale latinoamericana nella *Spanish Harlem*; eppure, mentre veniva portata in tutto il mondo, si trovò a essere plasmata dalle dinamiche del consumo culturale. Tali dinamiche, a loro volta, mettevano a repentaglio la natura “veritiera” della musica e sembravano trasformarla, insieme alla bossa nova brasiliana e al reggae giamaicano, in una semplice merce di scambio, evidentemente soggetta alla legge del sistema capitalista della domanda e dell’offerta. Inoltre, da questa prospettiva, non solo la salsa potrebbe essere definita come un mero articolo di consumo e come una merce “alla moda” che ha perso il suo significato originale, ma spesso è stata pensata come una «vittima del colonialismo culturale dell’industria della comunicazione nordamericana», afferma Duany, e come un patrimonio musicale in grado di prendere parte criticamente alla più ampia concettualizzazione dell’identità latina nell’industria culturale<sup>26</sup>.

Certamente, gran parte della letteratura sul consumo della salsa concorda sul fatto che, nel momento in cui essa viene inserita entro il marketing del sound latino “tropicale”, nelle classifiche statunitensi e in contesti quali il Regno Unito, la Germania, l’Italia, la Svizzera, la Francia, i paesi africani e il Giappone, essa perde i propri connotati culturali e orientamenti politici. Per commercializzare la salsa al di fuori del *barrio* newyorkese o dei paesi latinoamericani, sono state utilizzate etichette quali “Latin”, “world” e “international”, e la musica stessa è stata contestualizzata e categorizzata attraverso i problemi, al tempo stesso ideologici e geografici, connessi alle dinamiche politiche della “world music”<sup>27</sup>. Tuttavia, nonostante la prevalenza di questo discorso, si è anche sostenuto che potrebbe non essere più possibile definire la salsa come un bene puramente depoliticizzato, e che potrebbe essere più accurato vedere le dinamiche relative alla produzione, alla diffusione e al consumo della salsa non necessariamente come pratiche guidate esclusivamente da una cultura capitalista globale e omogeneizzata. Le discussioni più recenti preferiscono inserire la salsa entro una “matrice culturale”, o “salsa matrix”, che include, Negus scrive, una varietà di «investimenti emotivi, conoscenza e pratiche sociali» e che è responsabile per la costruzione, l’inosservanza e la riarticolazione dei significati connessi alla salsa nei differenti contesti, dai differenti e coesistenti punti di vista dei produttori e del pubblico<sup>28</sup>. Katherine Borland, ad esempio, dimostra come la scena salsa del New Jersey abbia sviluppato un’identità più ibrida, inclusiva e cosmopolita di quella promossa dalla centralità di New York, giocando però spesso in modo ambiguo con gli

---

<sup>26</sup> DUANY, Jorge, *op. cit.*, pp. 198-199.

<sup>27</sup> ROMÁN-VELÁZQUEZ, Patria, «Locating Salsa», *cit.*, p. 216.

<sup>28</sup> NEGUS, Keith, *The Latin Music Industry, the Production of Salsa and the Cultural Matrix*, in ID., *Music Genres and Corporate Cultures*, New York (NY), Routledge, 1999, pp. 133-138.

elementi più caratteristici del concetto di *latinidad* (termine che si riferisce alle somiglianze e alle differenze dei paesi latinoamericani)<sup>29</sup>.

Sembrano muoversi nella stessa direzione le affermazioni della docente e antropologa Deborah Pacini Hernández, la quale sottolinea come le mescolanze culturali e l'ibridità musicale espressa attraverso le qualità e le pratiche musicali della salsa «hanno rappresentato una sfida significativa [...] nei confronti di un'industria musicale che storicamente ha costruito le proprie categorie di mercato sulla base di preconcetti essenzialismi razziali e culturali»<sup>30</sup>.

#### 4. La rilocalizzazione della salsa

I processi di commercializzazione e internazionalizzazione della salsa sono analoghi ai flussi migratori globali latinoamericani e con l'interesse crescente verso la salsa in paesi non latinoamericani come il Giappone, l'Italia, la Francia, gli Stati Uniti e altri ancora. La combinazione di queste due dinamiche porta all'attenzione ulteriori riconfigurazioni dell'identità latina. Prendendo le mosse dalla teorizzazione della “geometria del potere” di Doreen Massey, Román-Velázquez scrive che per poter concepire e comprendere la costruzione di un'identità latina e della salsa stessa, è essenziale tenere a mente l'importanza della relazione tra potere e movimento, ciò che significa le connessioni politiche, economiche e culturali, nonché le disegualanze, relative alla mobilità, all'accesso, ai trasporti e alle migrazioni, sia a livello locale che a quello globale. La “localizzazione” e la “rilocalizzazione” della salsa chiama in causa la concettualizzazione della musica entro il contesto di un continuo flusso di attività culturali e musicali, i significati delle quali vengono essi stessi continuamente messi in questione e riplasmati. Il flusso, a sua volta, si evolve e viene trasformato in vari modi, a seconda dei processi della geometria del potere che hanno luogo in momenti e luoghi differenti. Per usare le parole di Román-Velázquez, «nel momento in cui la salsa viene posizionata geograficamente in ambienti diversi in tutto il mondo, diverse identità localizzate vengono create, rappresentate ed esperite»<sup>31</sup>. In merito a questa riarticolazione semantica e identitaria, ella prende ad esempio alcune band non latine, quali l'Orchestra de la luz di Tokyo e gli Africano in Senegal, insieme alla florida “salsa scene” dei club musicali di Londra, e spiega come tutti questi esempi abbiano a che fare con la costruzione dell'identità e con l'autenticità etnica, così come con ulteriori controversie quali l'autorialità, le scelte linguistiche, i codici sociali e le convenzioni relative agli stili di danza.

---

<sup>29</sup> BORLAND, Kathrine, *From Hip-Hop and Hustle to Mambo and Salsa*, in HUTCHINSON, Sidney (ed.), *Salsa World: A Global Dance in Local Contexts*, Philadelphia, Temple University Press, 2015, pp. 46-63.

<sup>30</sup> PACINI HERNÁNDEZ, Deborah, *Oye Como Va! Hybridity and Identity in Latino Popular Music*, Philadelphia (PA), Temple University Press, 2010, pp. 142-143.

<sup>31</sup> ROMÁN-VELÁZQUEZ, Patria, «Locating Salsa», cit., p. 217.

La diffusione della salsa e della musica latinoamericana in Gran Bretagna va ricondotta alle migrazioni latinoamericane verso il Regno Unito a partire dagli anni Settanta. L'apice della diffusione e del consumo di tale musica avviene però solo verso la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, quando una serie di locali – inizialmente ristoranti e successivamente nightclub – iniziano a riscuotere un certo successo da parte di un pubblico più vasto della comunità latinoamericana stessa. L'industria mediatica ha giocato in questo un ruolo fondamentale facilitando, tramite negozi di dischi, la stampa, le riviste di musica e le emittenti radiofoniche, la circolazione della salsa in tutta Londra, sia all'interno della comunità latina, sia all'interno di quelle non latine o non ispanofone<sup>32</sup>. Come riporta lo studio di Román-Velázquez, sebbene si dedicassero principalmente alla musica dal vivo, molti club facevano particolare affidamento sull'interesse dei disk jockey che facevano spesso la spola con New York e Miami per partecipare ai festival musicali, per avere le ultime notizie e per comprare nuovi dischi da suonare nei club salsa londinesi. Molti club erano locati nel quartiere di Elephant and Castle, dove la comunità latinoamericana era particolarmente presente, nel centro di Londra e nella zona est. Per fare qualche esempio, tra questi club vi era il “Sol y Sombra” situato nella centralissima Charlotte Street, aperto nel 1982 e chiuso nel 1986, che viene spesso citato come il primo spazio in cui i *salseros* iniziarono a radunarsi e come uno dei pochi a operare continuativamente nello stesso luogo. Il “The Bass Clef” situato a Hoxton, venne aperto nel 1984 e chiuso nel 1994. Il Bass Clef era principalmente conosciuto per concerti jazz e musica latina e viene tutt'oggi considerato uno dei più importanti club per la musica dal vivo. Nel 1994 il locale cambiò gestione e nome (Blue Note) e, dopo essere stato costretto a cambiare posizione, chiuse definitivamente nel 1998. Queste chiusure repentine sono da localizzarsi nel fatto che molti club erano considerati “clandestini” e venivano spesso chiusi dalla polizia, perché sprovvisti di licenza o perché la musica e le danze proseguivano fino alle prime ore del mattino. Le continue chiusure, dispute con la polizia, lamentate per eventuali schiamazzi e così via, portarono alla costruzione di uno stereotipo locale che vedeva l'identità latina come violenta, aggressiva, illegale e principalmente connessa al mondo della droga<sup>33</sup>.

La questione dell'identità si fa, attraverso questi nightclub, più complessa. Insieme a quelle stesse questioni sollevate precedentemente a proposito dell'etnicizzazione degli strumenti e delle pratiche musicali, il ballo era un altro strumento espressivo utilizzato per veicolare una divisione tra i ballerini di salsa “autentici”, che ballavano uno stile “compatto” latinoamericano, e quelli meno competenti, o che ballavano il più “complicato stile rotatorio”. L'uso dello spazio, ad esempio, dimostra come la pista da ballo offrisse normalmente un modo per “segregare” i

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 215.

<sup>33</sup> ROMAN-VELAZQUEZ, Patria, *The Making of Latin London: Salsa Music, Place and Identity*, Aldershot, Ashgate, 1999, pp. 75-79.

ballerini non solo sulla base delle loro capacità, ma anche a seconda della loro etnia e delle loro origini. Ciò nonostante, i club salsa finirono per attrarre molte persone locali, con i conseguenti cambiamenti negli stili e nelle convenzioni del ballo. In particolare, l'aumento dell'interesse tra la popolazione locale o comunque non latina contribuì positivamente al processo di de-etnicizzazione della salsa, sia per quanto riguarda la musica che per quanto riguarda il ballo<sup>34</sup>. A tale proposito, Norman Urquía ha sistematizzato tre passaggi chiave nella percezione e nel consumo della salsa a Londra. Vi è un primo momento di esotizzazione, sviluppato principalmente a partire dalla scena di New York, facilitato dall'uso della lingua spagnola e portato avanti dalla comunità latinoamericana. All'esotizzazione segue un periodo di istituzionalizzazione e di commercializzazione della salsa che prende piede tramite l'aumento d'interesse verso il ballo in modo più professionale. Corsi di salsa tenuti da insegnanti di danza, spesso accreditati dalla UKA (United Kingdom Alliance of Professional Teachers of Dancing and Kindred Arts), portarono a un vero e proprio capovolgimento delle cose. La salsa veniva sempre meno ballata in contesti informali e di svago, gestiti da latinoamericani, ma le sue regole venivano stabilite, appunto istituzionalizzate, da un ente locale che rimaneva distante dalla creatività e dall'identità culturale originaria. Non sorprende dunque l'ultimo passaggio dall'istituzionalizzazione alla sofisticazione e diversificazione della salsa. Sofisticazione e diversificazione vanno intese qui come un ulteriore passaggio della mercificazione della salsa, non tanto come una diversificazione culturale portata dall'incontro con la popolazione latinoamericana e quella locale. Vale a dire che gli stessi insegnanti di danza, accreditati dalla UKA, cominciarono a viaggiare verso posti associati alla salsa alla ricerca della "vera salsa" e trovarono un mondo completamente diverso da quello che fruivano a casa. Tornando a casa cominciarono ad andare contro le norme della UKA portando dunque alla nascita di nuovi modi di danzare. Da questa schematizzazione di Urquía esce fuori un quadro complicato della territorializzazione della salsa: quello della salsa a Londra non è uno sviluppo organico e di collettivizzazione tra gruppi sociali, ma è un'appropriazione dall'alto da parte del gruppo sociale dominante<sup>35</sup>.

Spostandoci da Londra al Giappone, l'Orchestra de la luz mostra come la salsa si sia diffusa in Giappone e come i giapponesi si relazionino attivamente con la musica proveniente da altri paesi. L'Orchestra si era formata nel 1984, in un'epoca in cui un numero sempre crescente di giapponesi cominciava a dedicarsi alla salsa; cominciò a esibirsi regolarmente nei club di Tokyo alla fine degli anni Ottanta e finì per ottenere l'attenzione e il riconoscimento di musicisti salsa quali Tito Puente. Il loro primo disco, *Salsa Caliente del Japón*, uscì nel 1990 e fu seguito da altri cinque

---

<sup>34</sup> URQUÍA, Norman, 'Doin' it right': *Contested authenticity in London's salsa scene*, in BENNET, Andy, PETERSON, Richard A., *Music scenes: Local, translocal, and virtual*, Nashville (TN), Vanderbilt University Press, 2004, pp. 104-110.

<sup>35</sup> URQUÍA, Norman, «The Re-Branding of Salsa in London's Dance Clubs: How an Ethnicised Form of Cultural Capital Was Institutionalised», in *Leisure Studies*, 24, 4/2005, pp. 385-397.

album e da un tour internazionale negli Stati Uniti, in Colombia, in Venezuela, a Puerto Rico e in vari paesi europei, ciò che li rese famosi in ambito internazionale e, finalmente, grazie ai media, in Giappone<sup>36</sup>. A favorire il riconoscimento internazionale è stata anche l'abilità dei musicisti di mettere in scena e incarnare l'estetica della salsa, ciò che è direttamente connesso alla questione dell'etnicità. La professionalità mostrata dall'Orchestra è dovuta alla mancata esperienza, da parte dei musicisti, di quei sentimenti di emarginazione e di quelle pressioni sociali e razziali, per cui essi, tutti quanti giapponesi, “possono operare entro un laboratorio libero da etnicità e da conflitti”. Questa “libertà” culturale e ideologica ha come esito la creazione di una salsa che è “de-etnicizzata e delocalizzata, poiché il sound non evoca alcuna idea di etnicità o di località”. Attraverso le composizioni dell'Orchestra de la Luz, i significati associati allo spazio idealizzato del *barrio* non sono più rilevanti e ciò che una volta era considerato un potente strumento di resistenza per la lotta dei latini nelle strade di NYC cede il terreno all'emergenza di uno stile internazionalizzato, contraddistinto da parole e melodie “gentili”, osserva Shuhei Hosokawa<sup>37</sup>.

Ciò nonostante, come sostiene Maria del Carmen de la Peza, l'interesse dei giapponesi nei confronti della musica e della cultura latinoamericana non deve essere esclusivamente connesso a un processo lineare di semplificazione, che ha come risultato la globalizzazione e l'omogeneizzazione della cultura, ma sottende una più complessa e multidirezionale riorganizzazione culturale, entro la quale la riarticolazione interessa entrambe le tradizioni e crea stili musicali nuovi e variegati. Prendendo come esempio l'Orchestra de la Luz, ella scrive di come essi abbiano adottato i parametri della salsa e abbiano conferito legittimità alla loro musica e al loro stile per mezzo di questi parametri, rispettandoli meticolosamente. Essendo una band non latina, i musicisti dell'Orchestra miravano a rendere la propria musica più autentica, scegliendo di cantare in spagnolo o evitando qualunque elemento esterno associato con una cultura diversa da quella latina, per esempio. È ancor più importante notare, secondo de la Peza, come molteplici trasformazioni abbiano interessato la diffusione della musica afro-caraibica in tutto il mondo e come, nel poliedrico contesto odierno, «grazie alla diffusione di nuove tecnologie di registrazione e produzione sonora, la rete delle relazioni tra culture differenti ed eterogenee sia così complessa che l'onnipresente fenomeno della trasposizione culturale deve essere ricostruito»<sup>38</sup>. Coerentemente, è entro il contesto di tale intricata rete di relazioni culturali ed economiche che ella analizza la diffusione della musica latina in Giappone, sostanzialmente enfatizzando l'importanza di una nuova forma di cultura transnazionale sviluppata dall'industria discografica<sup>39</sup>.

---

<sup>36</sup> HOSOKAWA, Shuhei, «“Salsa No Tiene Frontera”: Orquesta De La Luz and the Globalization of Popular Music», in *Trans - Revista Transcultural de Música*, 3/1997, pp. 1-21, pp. 2-3.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 8-10.

<sup>38</sup> DE LA PEZA, Maria del Carmen, «Music and globalization: The impact of Latin American music in Japan», in *Intercultural Communication Studies*, XV, 1/2006, pp. 168-173.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

## 5. Riflessioni conclusive

La scena della salsa sviluppatasi a partire dai club londinesi, così come le performance dell'Orquesta de la Luz, sono chiari esempi di come i flussi culturali e musicali abbiano influenzato e riconfigurato la salsa, sia come musica che come danza. Entrambi gli esempi dimostrano come il contrasto tra la dimensione locale e quella globale giochi un ruolo importante nella percezione e nell'analisi dell'identità sociale e musicale. In effetti, mentre i club musicali londinesi sono stati influenti nella riarticolazione dello stile di danza della salsa e nella diffusione di una nuova identità latina, l'Orquesta ha a che fare con le dinamiche di uno stile internazionalizzato, che acquista e perde significati, nel momento in cui canzoni salsa vengono scritte ed eseguite da musicisti non latini. Ciò nonostante, le trasformazioni e i movimenti globali della salsa devono essere analizzate non soltanto entro il contesto di una cultura "world" o "latina" commercializzata, nella quale la musica viene normalmente considerata un mero oggetto da impacchettare, vendere e comprare, ma entro una cornice concettuale più ampia, nella quale l'originale dimensione politica della salsa viene continuamente riarticolata e riadattata sulla base delle dinamiche politiche ed estetiche delle circostanze globali e locali. A questo proposito, Negus aggiunge però che se è vero che la salsa non possa più essere unicamente ricondotta allo stile del *barrio* ciò non significa che la salsa abbia del tutto perso i suoi aspetti più politici e culturali. Tali aspetti si sono mantenuti nel passaggio dal *barrio* ai nightclubs agli stadi, ma hanno dovuto cambiare forma adattandosi anche a un pubblico nuovo, non più *working-class* e di lingua esclusivamente spagnola, ma bilingue e appartenente alla classe media. Un simile percorso è riconducibile allo sviluppo della cumbia in Argentina. Verso la fine del primo decennio del 2000, la cumbia è passata dall'essere un genere estremamente complesso, multiculturale, popolare e largamente ignorato dalla classe media (la *cumbia villera*, ad esempio), a un movimento fortemente globalizzato e benestante, ma pur sempre politicamente e culturalmente articolato, come conseguenza dello stile internazionale promosso della ZZK Records, fondata dal nordamericano Grant C. Dull nel 2008<sup>40</sup>. Tornando alle affermazioni di Negus, la più recente analisi di Joanna Bosse – così come quella già discussa di Katherine Borland – sulla scena salsa in una piccola città dell'Illinois risulta ugualmente rappresentativa di una prospettiva a più ampio respiro, che va oltre i discorsi puri sulla località, identità, etnicità e autenticità. A quest'ultimi concetti Bosse aggiunge le peculiarità economiche dell'industria culturale locale, l'appartenenza di classe e la forte componente cosmopolita della scena, che espongono e rendono ancora più confusa la

---

<sup>40</sup> BAKER, Geoffrey, «Digital indigestion. Cumbia, class and a post-digital ethos in Buenos Aires», in *Popular Music*, 34, 2/2015, pp. 175-196.

percezione della salsa come strumento di cooperazione e sostegno esclusivo della comunità latinoamericana<sup>41</sup>.

Una valutazione contemporanea della salsa e di tutte quelle culture musicali storicamente legate al territorio, dunque, deve necessariamente prendere in considerazione più aspetti, siano essi economici, politici o socioculturali, oltre al mero concetto dell'omologazione della cultura di massa. Il concetto di "salsa matrix" o, il più generico "cultural matrix", introdotto in precedenza, rinforza l'idea che la salsa si muova all'interno di un flusso complesso definito principalmente da due poli opposti: la mercificazione e l'autonomia creativa. Concettualizzare la salsa come un elemento all'interno di una matrice culturale articolata fa sì che si riesca a valutare l'impatto dell'industria musicale, dei musicisti e del pubblico che prende parte alla sua fruizione in aree geografiche apparentemente distanti<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> BOSSE, Joanna, «Small-Town Cosmopolitans. Salsa Dance in Rural America», in HUTCHINSON, Sidney (a cura di), *Salsa World: A Global Dance in Local Contexts*, Philadelphia, Temple University Press, 2015, pp. 88-97.

<sup>42</sup> NEGUS, Keith, *The Latin Music Industry, the Production of Salsa and the Cultural Matrix*, in ID., *Music Genres and Corporate Cultures*, New York (NY), Routledge, 1999, pp. 138-139.

## L'AUTRICE

**Fiamma MOZZETTA** è dottoranda di ricerca alla Goldsmiths di Londra in popular music e si occupa di musica e tempo: memoria, patrimonio culturale e storiografia pop. Nello specifico, la sua tesi *The Past in Contemporary Popular Music: Historical Meaning-Making in Creative, Institutional and Commercial Sites* indaga la formazione della coscienza storica nelle scene musicali contemporanee in Inghilterra, Italia e Argentina. Collabora con riviste accademiche e non come «KABUL Magazine», «Musica/Realtà», «Riffs Journal».

URL: < <https://www.studistorici.com/progett/autori/#Mozzetta> >