

GIANPAOLO CHIRIACÒ

La polvere e le ossa. Voce, memoria, corpo e identità nella cultura musicale afroamericana

Come afferma Eileen Southern, nell'introduzione a quello che diventerà il principale testo di riferimento per lo studio delle origini della musica afroamericana, «AfroAmerican Music is primarily a vocal music».¹ Questa convinzione, o questo principio – o meglio ancora, questo mito fondativo – costituirà la base per un'idea di black music che è viva ancora adesso. Si tratta di un mito, che s'inscrive nella particolare esperienza storica di milioni di persone provenienti dal continente africano, e del modo violento e forzato in cui sono state trasportate sulle coste americane. Espropriate di qualsiasi bene, nonché di qualsiasi patrimonio culturale e linguistico, la loro voce quale mezzo di espressione sembra essere stata uno dei pochi anelli sopravvissuti alla diaspora con cui congiungersi alla madre terra africana. Tuttavia, questo retaggio vocale, pur trasformandosi – una volta nel continente americano – in un repertorio originale, sembra mantenere quel carattere di ricordo, di conservazione e celebrazione del passato e del suo valore. Al punto che sembra possibile tracciare una storia di quelle forme di canto dal *middle passage*, com'è definito il viaggio atlantico dai porti africani, alle espressioni contemporanee. Obiettivo di tale articolo non è tracciare questa storia,² piuttosto interrogarsi su qual è il particolare rapporto fra la voce che si esprime in canto e la memoria. Saranno utilizzate diverse fonti – documenti d'archivio, contributi di studiosi, interviste sul campo – dalle quali emergerà come il rapporto fra voce e memoria sia interconnesso a un'idea di corpo e d'identità che, pur evolvendosi in forme nuove, ha mantenuto un nucleo costante. Un nucleo fondato esplicitamente su quel ricordo e sull'espressione vocale dello stesso. Al centro dell'analisi ci sarà

¹ «La musica afroamericana è principalmente musica vocale», EILEEN SOUTHERN, *The Music of Black Americans. A History*, New York, Norton, 1971, p. xvii.

² Quest'obiettivo è parte di uno studio in corso, dal titolo *The Role of Traditional Vocal Styles in Reshaping Cultural Identities Related to African Diasporas in America and Europe* (acronimo ROTVOSCIAME), finanziato da una borsa Marie Curie – International Outgoing Fellowship – FP7-PEOPLE-IOF.

una memoria culturale che può essere considerata una memoria di canto. Il potere di quella voce nel ricordo – o, in altri termini, la presenza di quella voce – sarà pertanto investigato alla luce di studi appartenenti a varie aree disciplinari (etnomusicologia, filosofia del linguaggio, *voice studies*, ecc.) che portano a riconsiderare l'elemento vocale e canoro nel suo rapporto con lo spazio, nonché con la sfera sociale e psicologica.

Il mito della black voice

Una delle più interessanti letture del ruolo della voce cantata nella formazione e nella definizione di identità è stata elaborata da Farah Jasmine Griffin.³ La studiosa di jazz e di letteratura afroamericana ci offre una visuale più vasta sul potere del simbolo, non solo nell'ambito specifico, ma nel complesso del discorso pubblico e retorico americano. La sua analisi si concentra sulla voce femminile, ma il portato del suo studio è in realtà più ampio dei confini di genere. È messa in luce la forza simbolica di immagini relative a donne afroamericane che eseguono repertori vocali e fanno risuonare le proprie voci in contesti pubblici, come convention politiche o cerimonie. Le voci citate (Marian Anderson, Whitney Houston, Aretha Franklin, Santita Jackson, Jessye Norman, Chaka Khan, Mahalia Jackson, Fannie Lou Hamer) appartengono a svariati generi e stili e a momenti storici e sociali assai diversi.

Nell'analisi della studiosa di letteratura,

the black woman's singing voice can signal a crisis in the spectacle of national unity; it can even invoke such a crisis by mobilizing dissent and forging a space of resistance. Representations of the voice suggest that it is like a hinge, a place where things can both come together and break apart.⁴

Griffin, inoltre, pone una domanda centrale per questa esplorazione: «How does a vocal tradition», si chiede, «that first emerged in the creation and service of an oppressed people end up in service to a nation that has been hostile to the aspirations of black people?».⁵ In realtà la nazione intera, ovvero tutta la società americana, ha sempre mostrato – sin dall'inizio, e ben prima della guerra civile – una fascinazione ossessiva per il canto

³ Cfr. FARAH JASMINE GRIFFIN, *When Malindy Sings: A Meditation on Black Women Vocality*, in *Uptown Conversation: The New Jazz Studies*, a cura di Robert O'Meally - Brent Hayes Edwards - Farah Jasmine Griffin, New York, Columbia University Press, 2004, pp. 102-125. Un podcast con una lezione, su argomenti simili, tenuta da Griffin è disponibile al sito <http://athome.harvard.edu/programs/griffin> (ultima data di consultazione 26 maggio 2013).

⁴ «Il canto della voce della donna nera può segnalare una crisi nello spettacolo di unità nazionale; può perfino invocare una crisi mobilizzando il dissenso e forgiando uno spazio di resistenza. Rappresentazioni di tale voce suggeriscono che si tratta di una sorta di momento cruciale, di un luogo in cui tutte le cose possono allo stesso tempo riunificarsi o disperdersi», *ivi*, p. 104.

degli afroamericani, documentata attraverso centinaia di testimonianze di osservatori, per i quali i canti (sia individuali che collettivi) di coloro che spesso erano identificati come selvaggi potevano connotarsi come rozzi, eccessivi o barbari, ma costituivano comunque un interesse e, soprattutto, possedevano un eccezionale potere di attrazione: una fascinazione diventata un tropo onnipresente in diari, articoli, reportage di viaggi, saggi sulla cultura del Sud e altre descrizioni simili. Dopo aver posto tale quesito, la Griffin si affida alla definizione del mito, citandolo nella sua forma più diffusa, e apparentemente stereotipata, come a definire un percorso canonizzato e mai tracciato in modo scientifico:

I am talking of a cultural style. A particularly New World style with roots in West Africa. [...] In the United States it is a style transformed, nurtured, and developed in the tradition of the spirituals, field hollers, and work songs and sustained in black church and/or blues and jazz venues.⁶

Benché per certi elementi stilistici Griffin si affidi a una conoscenza comune, più che a un'analisi approfondita, di certo non le sfugge l'aspetto fondativo, della duplicità del senso della voce nera e del suo portato simbolico. Una duplicità che è tutta nella connotazione razziale, riassunta brillantemente in questo passaggio:

Certainly, racism is as American as the African American women's vocal tradition. Perhaps more so, in fact, because it is central to the founding of the nation; whereas the voice, that peculiar black voice, is in it but not of it at the nation's beginning.⁷

Griffin, in breve, ci introduce nel portato storico-simbolico della voce nera nel contesto americano, ma non va a incidere su quali siano gli elementi, gli approcci, le qualità, gli stili, che determinano una vocalità realmente alternativa. Tanto è vero che ha bisogno di appoggiarsi a un'immagine standard, stereotipata, perpetrando – pur senza volerlo – un'idea di ascolto influenzato dall'idea di razza.⁸

Una definizione ampia e rigorosa degli stili vocali, che si possono incontrare nell'ambito della musica e della cultura afroamericana, come già detto, è al di là delle inten-

⁵ «Come può una tradizione vocale che in primo luogo emerge nella creazione e a servizio di un popolo oppresso finire per essere al servizio di una nazione che è stata ostile nei confronti delle aspirazioni del popolo nero?», *ibidem*.

⁶ «Quello di cui parlo è uno stile culturale. Uno stile che è peculiare del nuovo mondo, ma ha radici in Africa occidentale [...] Uno stile che negli Stati Uniti si è trasformato, alimentato, e che si è sviluppato nella tradizione degli *spirituals*, dei *field hollers*, dei *work songs* e che è stato supportato dalle chiese nere così come dai locali jazz e blues», *ivi*, p. 106.

⁷ «Di certo, il razzismo è americano almeno tanto quanto la tradizione vocale delle donne afroamericane. Forse lo è ancora di più, in effetti, dal momento che è stato centrale nella fondazione del paese; mentre la voce, quella voce nera, fa parte dell'inizio della nazione ma non appartiene all'inizio della nazione», *ivi*, p. 104.

zioni di questo articolo. Tuttavia, è da notare l'assenza di un lavoro del genere nella musicologia statunitense e internazionale. Un primo tentativo, rimasto però isolato, è quello di Willis Laurence James. Docente in uno dei più famosi college neri, lo Spelman College di Atlanta, ricercatore sul campo fra gli anni Trenta e Cinquanta (in particolare in Florida, dove era cresciuto), James ci ha lasciato un manoscritto poi pubblicato a cura della sua università e dei familiari, insieme a un disco pubblicato dalla Folkways, ricco di interessanti spunti di riflessione, che raccoglie la sua voce – intenta nel descrivere la sua analisi – nonché registrazioni sul campo e brevi esempi.⁹

Nella sua descrizione dell'approccio vocale afroamericano, si notano in particolare due spunti analitici: in primo luogo, il tentativo di classificare in generi e in sottogeneri, in base al loro grado di articolazione, espressioni vocali quali i *calls* e i *cries* (richiami di lavoro, grida di venditori, etc.). Tale classificazione è poi ripresa anche da altri autori, come per esempio Samuel Floyd. Il secondo aspetto che James ha rilevato e messo in luce nel disco da lui curato è l'influenza del linguaggio parlato negli stili di canto, ovvero il modo in cui l'inglese è stato forgiato, nel corso dei decenni e poi dei secoli, per finalità espressive proprie all'interno delle comunità afroamericane, per diventare uno degli elementi principali nelle creazioni di peculiari stili vocali. Questo *nation language*, secondo la definizione di Kamau Brathwaite,¹⁰ ha poi finito per generare delle precise cadenze stilistiche.

Se questa visione proposta da James, ed elaborata da altri, merita di certo approfondimenti dal punto di vista musicologico, dal punto di vista antropologico – analizzando il portato dell'archetipo vocale – possiede un ulteriore, indubbio valore. È questo specifico approccio al linguaggio, infatti, a creare un ponte di collegamento mitico con un altro fondamentale archetipo della cultura afroamericana: gli *ancestors*, gli antenati. La più efficace definizione di questa (onni)presenza degli antenati nel mondo afroamericano viene nuovamente da Griffin, la quale li definisce *talkative ancestors*. Analizzando la letteratura legata alla grande migrazione, Griffin riconosce questa presenza e la associa alla necessità di rifugiarsi nel passato per trovare un riconoscimento, anche nella modernità, in opposizione

⁸ Sui significati e gli effetti di un ascolto influenzato dall'idea di razza, un ascolto che presta attenzione più al colore della pelle che alle qualità vocali, particolarmente illuminante è il lavoro di NINA SUN EIDSHEIM, *Voice as a Technology of Selfhood: Towards an Analysis of Racialized Timbre and Vocal Performance*, PhD dissertation, San Diego, University of California, 2008.

⁹ Cfr. WILLIS LAURENCE JAMES, *Stars in de Element: a Study of Negro Folk Music*, Durham, Duke University Press, 1995. Il disco, dal titolo *AfroAmerican Music: A Demonstration Recording*, è stato pubblicato dalla Asch Records, sotto-etichetta della Folkways, nel 1970 - Folkways Records, © 1970, 2692 (AA702).

¹⁰ Cfr. KAMAU BRATHWAITE, *History of the Voice: The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*, London, New Beacon Books, 1984.

a quelli che invece sono identificati come gli altri (*strangers*). Ma gli *ancestors* diventano *talkative* – in grado di parlare, ma anche «loquaci» – perché la loro presenza è costantemente avvertita come una voce che guida, una voce interna ed esterna, che allo stesso tempo non è possibile accantonare. Degli *ancestors* non è percepita la presenza visiva; nondimeno la presenza come entità non è mai messa in discussione, perché udibile, dotata di tutti i poteri della voce acusmatica.¹¹ Il personaggio della figlia non più in vita, il cui spirito si impossessa della casa al numero 124 di Bluestone Road, nel romanzo *Beloved* di Toni Morrison (titolo italiano: *Amatissima*), ne è l'esempio più lampante. Un'analisi più approfondita di forme espressive vocali tradizionali come i *field hollers* rivela come la presenza di una voce acusmatica, di cui non si vede la sorgente, ma il cui potere non è mai messo in dubbio, sia alla base della diffusione di tali richiami vocali.¹² E questo perché una voce acusmatica è, naturalmente, associata alla presenza viva sebbene invisibile degli *ancestors*.

Nello scenario contemporaneo, l'idea di *ancestors* rimane ancora una presenza forte, funzionale alla creazione di un'estetica, così come di una motivazione artistica e sociale. In altre parole, alimenta e definisce le performance vocali, ma allo stesso tempo aiuta a definire valori sociali e culturali. Tammy McCann, affermata interprete jazz di Chicago, con una solida formazione in campo classico, citando gli insegnamenti per lei fondamentali della sua prima insegnante, Lena McLin,¹³ spiega quanto il contatto con gli *ancestors* sia determinante nella sua estetica nonché nella sua vita quotidiana:

¹¹ Sui poteri della voce acusmatica cfr. MICHEL CHION, *La voce nel cinema*, Parma, Pratiche Editrice, 1991, e BRIAN KANE, *L'acousmatique mythique: Reconsidering the Acousmatic Reduction and the Pythagorean Veil*, Electroacoustic Music Studies Network International Conference, Parigi, 3-7 giugno 2008, <http://www.ems-network.org/ems08/papers/kane.pdf>.

¹² Cfr. GIANPAOLO CHIRIACÒ, *Filling the Space: Field Hollers and the Social Role of Singing in African-American Communities*, in *African-American Music: A Reader*, ed. Samuel Floyd, Oxford – London, Oxford University Press (in corso di pubblicazione).

¹³ Lena McLin – pianista, compositrice e didatta – ha svolto un ruolo di primo piano nella formazione di numerosi cantanti a Chicago. Fra gli interpreti cui ha insegnato tecnica vocale, si possono ricordare la star pop R. Kelly e affermati cantanti lirici, quali Robert Sims e Mark Rucker. L'esperienza di Lena McLin va collocata al centro della grande storia della musica afroamericana: ancora giovanissima, lavorava con lo zio Thomas Dorsey, considerato universalmente «il padre del gospel», e accompagnava Mahalia Jackson al piano. Nella sua Atlanta è stata, inoltre, allieva di Willis Laurence James e amica di Martin Luther King jr. Un ruolo, il suo, da considerarsi fondamentale, nell'insegnamento di una tradizione di cui la McLin è parte integrante.

Another thing that Ms. Lena McLin instilled in us is that, though we did not grow up in slavery, we did not grow up in Jim Crow, she instilled upon us a sense of pride and a sense of “everyday is a renewing of your ancestry”. You don’t just represent yourself when you go out into the world. You represent those that bled, and died, and suffered before you. So you can stand here and be a CEO of a company, so you can stand here and own a franchise. So you can stand here and raise your family in a beautiful neighborhood, you know... with... a multicultural neighborhood. So you can stand here and give your children an education that the white or the Asian, or, you know, that anyone can have. It’s really valuable that you have a sense of yourself and a sense of pride. When you see things fall short in our culture, these are people that don’t have a sense of themselves [...]. Everytime that you are out in public, you represent not just yourself, but your ancestors. When you lose that link, that’s when you lose yourself. You don’t know what you are.¹⁴

La memoria degli *ancestors*, come sembra apparire dalla riflessione di Griffin e come è confermato dalle interviste a performer vocali – in particolare nella zona di Chicago, agisce su tre piani: come un valore sociale e socio-culturale; come una memoria formale, in grado di tramandare tecniche e strategie espressive; come una memoria mitica, fonte di ispirazione e allo stesso tempo d’incoraggiamento e consolazione psicologica.

Il ricordo vocale e la sua materialità

È possibile vedere come, nel discorso pubblico e privato contemporaneo, la presenza degli *ancestors* sia ancora molto forte. Connettersi con gli antenati, rimanere consci di questa connessione, preservarla, è prova di autenticità e riconoscenza. Altro concetto chiave, affianco a quello degli antenati, è l’idea di *mentorship*, un termine con cui è indicata la funzione chiave svolta dagli insegnanti, che – al pari degli antenati – sono nominati, ringraziati e omaggiati costantemente. Concentrando l’analisi sugli stili di canto e sugli approcci performativi al canto, ricollegarsi al periodo della schiavitù, e al modo in cui gli individui si esprimevano vocalmente sotto la pressione di quel sistema, diventa quasi un fattore decisivo – decisivo per stabilire l’autenticità, la fedeltà all’originale, la corretta esecuzione e l’inserimento dei giusti elementi, dei tratti culturali fondamentali.

Bobby McFerrin, famoso vocalist, riconosciuto a livello internazionale per le sorprendenti esibizioni a voce sola, spiega in un’intervista del 2011, pubblicata sul sito

¹⁴ «Un altro elemento importante che Ms. Lena McLin instillò dentro di noi è che, sebbene noi non siamo cresciuti in un regime schiavistico, non siamo cresciuti nel regime Jim Crow, lei ha instillato in noi un senso di orgoglio, l’idea che “ogni giorno si ridà vita ai propri antenati”. Tu non rappresenti solo te stesso quando ti affacci al mondo. Tu rappresenti quelli che sono stati feriti, sono morti e hanno sofferto prima di te. Così oggi puoi avere il tuo posto come presidente di un’azienda, puoi essere qui e possedere una catena di negozi. Puoi essere qui e crescere i tuoi figli in un bel quartiere, sai... in... un quartiere multiculturale. Puoi essere qui e dare ai tuoi figli un’educazione che i bianchi, o gli asiatici, o chiunque altro può avere. È un valore decisivo che tu abbia un senso di te stesso, così come un senso di orgoglio. Quando vedi qualcosa che non è all’altezza nella nostra cultura, quelle sono persone che non hanno un senso di se stessi [...]. Ogni volta che tu sei in pubblico, tu non rappresenti solo te stesso, ma i tuoi antenati. Quando perdi quel collegamento, in quel momento perdi te stesso. Questo è quello in cui io credo. Perché non sai più chi sei», TAMMY McCANN, comunicazione personale, 1° giugno 2013.

dell'«Huffington Post», il ruolo svolto dal padre nella sua educazione.¹⁵ Robert McFerrin sr. è stato un famoso baritono, passato alla storia per essere il primo cantante di colore a esibirsi al Metropolitan Opera House di New York. Ricordando la grande abilità del padre nell'eseguire gli *spirituals*, la musica sacra tradizionale afroamericana, McFerrin riconduce il particolare talento del padre all'insegnamento di Hall Johnson, «la cui nonna era una schiava», sottolinea McFerrin. Il particolare è rilevante in quanto Hall Johnson, che era stato insegnante di Leontyne Price e aveva diretto alcuni fra i più importanti cori americani nei primi venti anni del Novecento, è stato senza dubbio uno tra i più rilevanti esponenti di una cultura musicale già affermata, ma Bobby McFerrin ne garantisce l'autenticità del talento citando il fatto che sua nonna fosse una schiava. Più che dimostrare una discendenza, qui la capacità di eseguire in maniera corretta e autentica gli spiritual è ricondotta a un'esperienza storica precisa, che ha determinato – fra le altre cose – il carattere e l'identità afroamericana.

A questo punto può essere utile una rapida esposizione di alcune tra le più famose descrizioni citate in precedenza: segmenti di diari di viaggio, reportage, articoli e saggi sulla vita culturale del Sud in cui compaiono riferimenti al modo di cantare dei neri americani. In questo modo, è possibile inserire in un quadro più preciso le indicazioni degli artisti contemporanei, nel momento in cui ricollegano il proprio lavoro e le proprie esperienze alla vocalità della schiavitù.

Il ricordo canoro più famoso, di sicuro tra i primi nella storia, quindi destinato ad assurgere al ruolo di archetipo, è quello descritto da Frederick Douglass. Scampato alla schiavitù grazie alla fuga verso il Nord, Douglass aveva imparato a scrivere e a leggere in gioventù sfruttando gli occasionali insegnamenti della moglie del suo padrone, e continuando con disciplina e rigore a coltivare la propria educazione. Una volta in libertà, Douglass diventò un leader abolizionista estremamente influente nella comunità nera prima, durante e dopo la Guerra Civile. Nel rivisitare le sue memorie scriveva:

If any one wishes to be impressed with the soul-killing effects of Slavery, let him go to Col. Lloyd's Plantation, and, on allowance-day, place himself in the deep pine woods, and there let him, in silence, analyze the sounds that shall pass through the chambers of his soul, – and if he is not thus impressed, it will only be because there is no flesh in his obdurate heart.¹⁶

¹⁵ Cfr. KRISTA TIPPETT, *A Space For Grace: Catching Song With Bobby McFerrin*, http://www.huffingtonpost.com/krista-tippett/grace-bobby-mcferrin_b_878977.html (ultima data di consultazione 8 marzo 2013). Bobby McFerrin ha inoltre pubblicato un disco, il 27 giugno 2013, dal titolo *Spirityouall*, in cui celebra e reinterpreta i brani che il padre era solito eseguire.

Qualche anno più tardi, Thomas Wentworth Higginson pubblica il suo diario dei tempi della guerra, in cui descrive la sua vita in qualità di comandante della prima compagnia interamente nera, sorta nel corso della Guerra Civile. Non solo Higginson si sofferma sulle capacità canore dei suoi commilitoni, ma allo stesso tempo indica anche che – fra i suoi soldati – ha incontrato alcuni fra i migliori oratori mai conosciuti nel corso della sua vita, in grado di comunicare sentimenti assai profondi con la forza delle parole e del loro suono.

Higginson, insieme ad altri scrittori del tempo, in particolare Frederick Law Olmsted and Whitelaw Reid – giornalisti poi divenuti famosi, il primo come urbanista e il secondo come politico e diplomatico – segnarono il tono, la tipologia nonché il vocabolario delle successive descrizioni a firma di osservatori bianchi, esterni, che spesso dipingono in termini drammatici, forti, il rozzo suono del canto e delle voci nere, senza trascurare le note di sofferenza insite in quelle modalità espressive.

L'idea riportata ovunque è che i suoni vocali ascoltati tra le comunità nere nelle zone rurali del Sud, o in quelle delle Sea Islands, un luogo geografico e simbolico che ha sempre giocato un ruolo cruciale nella definizione della black music, non possono essere riportati su carta, né attraverso notazione musicale né attraverso descrizioni. È quanto affermano, per esempio, i compilatori di un altro testo fondamentale nella creazione del mito fondativo della voce nera: nell'introduzione a *Slaves Songs of the United States*, i tre autori – William Francis Allen, Charles Pickard Ware e Lucy McKim Garrison – si rammaricano per l'impossibilità di trascrivere le qualità vocali che avevano avuto modo di ascoltare nella loro pionieristica ricerca sul campo.¹⁷ Qualità vocali che non possono essere trascritte, ma – possiamo dedurre – possono essere memorizzate e trasmesse all'interno di una stessa cultura. Analizzando come documenti le testimonianze di *insider*, di ex schiavi appartenenti alla cultura afroamericana, le qualità vocali – che per gli osservatori bianchi costituiscono una pura fascinazione – definiscono una componente essenziale, attraverso cui ci si riconosce e si marca una differenza. Non solo: si identifica una provenienza, si commemora un'esperienza drammatica e il suo superamento.

¹⁶ «Se qualcuno intendesse fare esperienza diretta del potere della schiavitù di soffocare un'anima, dovrebbe recarsi alla piantagione del colonnello Lloyd, e, in un giorno di paga, mettersi al centro della foresta di pini, in silenzio, e analizzare i suoni che arriveranno a fluire nell'interno della sua anima – e se non rimane impressionato in questo modo, sarà solo perché non è rimasto alcun palpito nel suo cuore indurito», *Review of Narrative of Life of Frederick Douglass, An American Slave. Written by Himself*, New York Tribune, 10 giugno 1845 (anche: Boston, Anti-Slavery Office, 1845).

¹⁷ Cfr. WILLIAM FRANCIS ALLEN - CHARLES PICKARD WARE - LUCY MCKIM GARRISON, *Slave Songs of the United States*, Freeport, Books for Libraries Press, 1971 (ed. orig. New York, A. Simpson & Co., 1867).

Quando, negli anni Trenta, il governo americano avvia il Federal Writers Project, il cui obiettivo è documentare un gran numero di storie personali d'individui che hanno conosciuto direttamente la schiavitù, questa memoria vocale – nei ricordi di persone ormai anziane – è in totale primo piano. Forse non poteva essere diversamente, vista la particolare natura del progetto,¹⁸ tuttavia è proprio in quell'emisfero vocale – e in quella specifica memoria raccolta dopo tanti anni – che la memoria si fa corpo. E si fa, nuovamente, suono.

Nonostante tali interviste richiedano decisamente un approccio problematico, poiché vanno prese in considerazione le aspettative e le frustrazioni dei ricercatori che le svolgevano, esse costituiscono una preziosa fonte d'informazioni per comprendere meglio quali siano le qualità a cui un professionista affermato come Bobby McFerrin fa riferimento come ideale d'interpretazione sonora. Il patrimonio d'informazioni raccolto all'interno di quel progetto è, in effetti, immenso e di qualità eterogenea, ma qui forse ci si può soffermare su quali indicazioni possono essere dedotte sul rapporto fra voce, corpo e memoria nel complesso culturale afroamericano.

Canti risuonano nello spazio, per funerali o anche solo durante il lavoro, e si riverberano nelle valli come nel ricordo di Frederick Douglass. Ma la voce cantata risuona anche nei ricordi, e ritorna quando è richiamata nell'interpretazione di canti popolari «con molti lamenti fra un verso e l'altro», oppure con vocalità estreme come quando Ma Eppes, richiamando alla mente gli inni che cantava da giovane, intona un canto «con una voce acuta e spezzata».¹⁹ La voce esprime inoltre un'immediata relazione con il corpo: il corpo che ha memorizzato una sensazione, molto spesso traumatica, la filtra attraverso una memoria vocale. Cosicché, quando gli intervistati provano a verbalizzare quel ricordo, rivivono la sensazione richiamando le voci che la interpretavano. In numerose occorrenze la sofferenza, memorizzata come una sensazione corporea, trova la sua strada nella descrizione di espressioni vocali. Gli schiavi che tentavano la fuga e venivano catturati – da specifici sorveglianti detti *slave patrols* – venivano sottoposti a pene corporali: torture che talvolta si spingevano fino alla morte del fuggitivo. Nelle parole di Lou Williams, da Sant'Angelo, Texas: «We heared dem holler and holler till dey couldn't holler no mo! Den dey jes' sorta

¹⁸ Il fascino verso la vita di un tempo, le espressioni musicali originali del periodo schiavista, nonché una certa componente razziale, sono elementi inseparabili dalle pur straordinarie interviste raccolte all'interno del Federal Writers' Project.

¹⁹ Testimonianza di Ma Eppes in *Born in Slavery: Slave Narratives from the Federal Writers' Project, 1936-1938* (disponibile all'indirizzo <http://memory.loc.gov/ammem/snhtml/snhome.html>), *Alabama Narratives*, I, p. 120.

grunt every lick till dey die».²⁰ La corporeizzazione connota anche un'attitudine in cui riconoscersi; quella voce, quella capacità di cantare che diventa motivo d'orgoglio: «That's one thing the colored folks is blessed. They certainly got the harp in their mouth».²¹

Le qualità vocali, come semplice espressione o come abilità di canto, diventano quindi anche uno strumento di affermazione sociale. Ricordando la sua esperienza nelle truppe confederate, Charlie Giles, di Union, South Carolina, spiega come gli afroamericani avessero precisi compiti, tra essi quello di segnalare l'avvicinarsi dei nemici nottetempo: «De dogs would bark. De Niggers would holler».²² In un altro resoconto, la donna intervistata ci racconta che fu accettata come domestica – un considerevole vantaggio sociale per un nero americano – grazie alle sue doti canore. In chiesa, infatti, la moglie del suo padrone era particolarmente impressionata dalle abilità canore, sebbene fosse ancora una bambina: «She'd say: "Open your mouf and sing". And I'd just holler and sing. I can member now how loud I used to holler».²³

Memoria culturale e memoria razziale

Sembra così delinearci più chiaramente cosa bisogna intendere per memoria di canto, o memoria vocale. Si tratta di un elemento caratterizzante, fatto di una varietà di approcci, stili, soluzioni e tecniche che hanno una radice lontana, che diversi studiosi hanno provato a documentare e – con alterni risultati – a classificare.²⁴

Come segnalato in precedenza, questa memoria vocale agisce su tre piani: rappresenta un valore sociale e socio-culturale; una tradizione formale; un ricordo, fonte di ispirazione nonché incoraggiamento e consolazione psicologica.²⁵ Qui però vogliamo provare a capire come elementi divisi si siano agglomerati fino a caratterizzare una memoria condivisa. Samuel Floyd, autore di un testo caposaldo per lo studio della musica afroamericana, *The Power of Black Music. Intepreting Its History from Africa to the United States*, la definisce memoria culturale, riferendosi a questo termine come

²⁰ «Li sentimmo strillare [usa il termine *holler*, come nei *field hollers*] fino a quando non ne potevano più. A quel punto emettevano dei grugniti a ogni respiro per poi morire», testimonianza di Lou William in *Born in Slavery: Slave Narratives from the Federal Writer's Project, 1936-1938*, cit., *Texas Narratives*, XVI, 4, p. 168.

²¹ «Una cosa per la quale le persone di colore hanno un dono. Di certo, hanno un'arpa nella loro bocca», cit. in LAWRENCE LEVINE, *Black Culture and Black Consciousness. AfroAmerican Folk Thought from Slavery to Freedom*, Oxford – New York, Oxford University Press, 2007, p. 6. Il termine *harp* indica anche l'armonica a bocca, uno strumento assai presente nelle pratiche musicali afroamericane.

²² «I cani abbaivano, i neri gridavano i loro richiami», testimonianza di Charlie Giles in *Born in Slavery: Slave Narratives from the Federal Writer's Project, 1936-1938*, cit., *South Caroline Narratives*, XIV, 2, p. 116.

²³ «Mi diceva: "apri la bocca e canta". Allora io mi mettevo a strillare e cantare. Ricordo ancora adesso quanto forte mi mettevo a urlare», testimonianza di Liza Jones (detta Cookie) in *Born in Slavery: Slave Narratives from the Federal Writers' Project, 1936-1938*, cit., *Arkansas Narratives*, II, 4, p. 156.

nonfactual and nonreferential motivations, actions, and beliefs that members of a culture seem, without direct knowledge or deliberate training to “know” – that feel unequivocally “true” and “right” when encountered, experienced, and executed. It may be defined as a repository of meanings that comprise the subjective knowledge of people, its immanent thoughts, its structures, and its practices; these thoughts, structures, and practices are transferred and understood unconsciously but become conscious and culturally objective in practice and perception. Cultural memory, obviously a subjective concept, seems to be connected with cultural *forms* – in the present case, music, where the “memory” drives the music and the music drives memory.²⁶

Quando si tratta di formulare un esempio di memoria culturale, anche Samuel Floyd fa affidamento alla voce, confermando ancora una volta l'elemento vocale come una componente essenziale della memoria culturale afroamericana. L'esempio diventa così il canto di Omar. Secondo il racconto del sassofonista e clarinetista di New Orleans Sidney Bechet, Omar era suo nonno.²⁷ Nato in Africa, Omar – ricorda il nipote – si recava la domenica a Congo Square a danzare al suono dei tamburi. Anche George Lewis, trombonista, compositore e docente di storia della musica americana presso la Columbia University, analizzando il lavoro dell'Art Ensemble of Chicago, riconduce la memoria culturale alla voce di Omar.²⁸

²⁴ Uno dei tentativi più recenti e spesso citati è EARL L. STEWART, *African American Music. An Introduction*, New York, Schirmer Books, 1998, p. 5: «In most African American musical styles – particularly vocal styles – composers use a repertory of vocal, or vocally inspired, devices to emotionalize their music. These devices are called *attributes of African vocalicity* (or *special vocal effects*). They include (1) *guttural effects* and related utterances, (2) *interpolated vocality*, (3) *falsestto*, (4) *blue notes*, (5) *afromelismas*, (6) *lyric improvisation*, and (7) *vocal rhythmization*. Although these devices are associated with the voice, their use is not limited to vocal performance. They are frequently used for the same purpose in instrumental music» («Nella maggior parte degli stili musicali afroamericani – in particolare negli stili vocali – i compositori usano un repertorio di mezzi vocali, o ispirati alla voce, per trasmettere emozioni attraverso la propria musica. Questi mezzi sono chiamati *attributi della vocalità africana* (o *effetti vocali speciali*). Essi includono (1) *effetti gutturali* ed espressioni connesse, (2) *vocalità interpolata*, (3) *falsestto*, (4) *blue notes*, (5) *afromelismi*, (6) *improvvisazione lirica* e (7) *ritmizzazione vocale*. Benché questi mezzi siano associati alla voce, il loro uso non si limita all'esecuzione vocale. Sono spesso utilizzati con lo stesso scopo nella musica strumentale»).

²⁵ Al fine di comprendere con maggiore precisione quali sono gli elementi costitutivi della memoria vocale, un testo assai utile – per la ricchezza di fonti citate e per la vividezza dei paesaggi sonori descritti – è GRAHAM WHITE - SHANE WHITE, *The Sound of Slavery: Discovering African American History through Songs, Sermons and Speech*, Boston, Beacon Press, 2005.

²⁶ «Un insieme non-fattuale e non-referenziale di motivazioni, azioni e credenze che membri di una stessa cultura sembrano conoscere, pur senza esperienza diretta o educazione specifica – un insieme che è percepito inequivocabilmente vero e reale quando incontrato, esperito ed eseguito. La memoria culturale potrebbe essere definita come un serbatoio di significati che comprende la conoscenza soggettiva di un popolo, dei suoi pensieri immanenti, delle sue strutture e delle sue pratiche. Questi pensieri, strutture, e pratiche sono trasferiti e compresi in maniera inconsapevole ma diventano comprensibili e inconsapevoli, nonché obiettivi dal punto di vista culturale nelle pratiche e nelle percezioni. La memoria culturale, che è ovviamente un concetto soggettivo, sembra essere connessa con l'idea di forme – in questo caso, la musica – dove la memoria guida la musica e la musica guida la memoria», SAMUEL A. FLOYD JR., *The Power of Black Music. Interpreting Its History from Africa to the United States*, Oxford – New York, Oxford University Press, 1995, p. 8.

²⁷ Cfr. SIDNEY BECHET, *Treat It Gentle: An Autobiography*, New York, Da Capo Press, 1978 (ed. orig. London, Twayne Publishers Inc. & Kassell & Co., 1960).

²⁸ Cfr. GEORGE E. LEWIS, *Singing Omar's Song: A (Re)Construction of Great Black Music*, «Lenox Avenue: A Journal of Interarts Inquiry», IV, 4 (1998), pp. 69-82.

Bechet afferma nel suo testo: «It was Omar started the song. [...] But it was Omar began the melody of it, the new thing. [...] But if you're a musicianer, if you're any good musicianer, it's Omar song you're singing».²⁹

In realtà, Rod Jellema ha dimostrato che Omar è un personaggio finto, frutto della narrazione di Sidney Bechet e del lavoro del suo *ghost writer*. Nondimeno, si tratta di un personaggio e di una narrazione che fanno leva su un mito comune, su quell'elemento fortemente vocale proprio della memoria culturale afroamericana.³⁰ Così forte da essere usato come esempio anche dai due importanti studiosi citati. In ambito accademico, tuttavia, negli ultimi anni è emersa una tendenza – all'apparenza preponderante – a rileggere la storia della musica afroamericana sotto le lenti della cosiddetta *racial imagination*. Si tratta di una tendenza particolarmente fortunata, rientrando nell'era detta post-razziale, in cui viene considerata la modernità.

Ronald Radano, con il suo testo pubblicato nel 2003,³¹ sottolinea come quella della musica nera afroamericana sia un'immagine razziale, dal momento che è creata all'interno di un contesto che si vuole differenziato per razze. La *black music*, in fondo, conclude Radano, andrebbe considerata come parte di un corpo più grande, quello della musica americana. Lungi dall'assumere una posizione negazionista del passato razziale americano, Radano intende piuttosto occuparsi – utilizzando metodologie di ricerca ispirate alle *critical theories* – di quanto gli stessi concetti di *black and white* non tengano conto del ruolo dell'establishment americano nella definizione di un'idea di musica nera. Questa posizione, tuttavia, porterebbe a pensare che una memoria culturale non esista e che sia piuttosto frutto di un'immagine distorta della realtà, di uno stereotipo consolidato nel tempo.

Inevitabile il contrasto fra le due correnti, ben rappresentato nel dialogo – pubblicato dal «Black Music Research Journal» – fra Floyd e Radano.³² Nel dialogo, il secondo è disposto ad ammettere che le caratteristiche specifiche esistono e che, probabilmente, esse fanno riferimento a un comune passato nel continente africano, ma sottolinea come tali

²⁹ «Omar ha iniziato la canzone. È stato Omar ad aver creato la melodia, quella cosa nuova. [...] e se sei un musicista anche semplicemente bravo, è quella stessa canzone, la canzone di Omar, che stai cantando», S. BECHET, *Treat It Gentle*, cit., 2002², p. 202.

³⁰ Cfr. ROD JELLEMA, *Sidney Bechet's Hymn to Where the Music Came From*, <http://secure.riverwalkjazz.org/html/eng/public/545.shtml> (ultima data di consultazione 4 giugno 2013).

³¹ Cfr. RONALD RADANO, *Lying up a Nation. Race and Black Music*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

³² Cfr. SAMUEL FLOYD JR. - RONALD RADANO, *Interpreting the African-American Musical Past: A Dialogue*, «Black Music Research Journal», XXIX, 1 (spring 2009), pp. 1-10.

caratteristiche siano ciononostante inserite in un contesto che deve fare i conti con un'immaginazione razziale e con le distorsioni percettive conseguenti.

Interessante è comunque notare come tale immaginazione, così come è indagata e analizzata da Radano, ha proprio nella voce i caratteri fondativi. Nel terzo capitolo del suo testo, dal titolo "First Truth, Second Hearing", Radano narra come – nelle testimonianze degli osservatori del XIX secolo – è proprio la particolare voce nera, o lo stupore generato dall'ascolto di voci nere, che contribuisce in maniera determinante a creare quell'immaginazione e quella fascinazione per la *black music*, qualsiasi essa sia. Si può vedere in controtelaio, anche in questo testo, come il mito della voce nera sia ai primordi dell'identità afroamericana, così come della percezione dei neri in America. Si tratta di una società intera che scopre, proprio in quella voce, degli elementi di stupore, interesse e fascino che caratterizza un popolo oppresso come qualcosa di più di semplice forza lavoro. Nelle parole dello stesso Radano, l'identità afroamericana si fonda sulla voce: «giving particular stress to the role of voice, the primary possession of a possessed people».³³

Voce, linguaggio, corpo

Ma come è conservata e trasmessa fino ad oggi la memoria vocale dall'esperienza della schiavitù, conclusasi nel 1865? Gli studi di Ong³⁴ e Zumthor³⁵ ci hanno insegnato che la presenza della parola e della voce va al di là della semplice trasmissione letterale, che la voce costituisce la sua forza nell'affermarsi nello spazio e nel radicarsi nel portato culturale proprio di un individuo e di una collettività. In questi termini, Zumthor parla di una vocalità come l'insieme di tutti i valori e le qualità di una voce al di là del linguaggio, segnando il confine per una serie di studi a seguire.

In ambito afroamericano, tale portato era stato già segnalato con decisione, in particolare da intellettuali che lavorano sul limitare fra la poesia, la scrittura narrativa, i saggi, la critica e – in particolare – l'affermazione di un'identità afroamericana. Il lavoro di Brathwaite è già stato citato, ma forse l'esponente più in vista di questa tendenza è LeRoi Jones, che successivamente ha adottato il nome di Amiri Baraka: ha individuato nelle prime

³³ «Particolare importanza è assegnata al ruolo della voce, il possesso primario di un popolo altrimenti posseduto», R. RADANO, *Lying up a Nation*, cit., p. xv.

³⁴ Cfr. in particolare WALTER J. ONG, *The Presence of the Word. Some Prolegomena for Cultural and Religious History*, New Haven, Yale University Press, 1967.

³⁵ Cfr. PAUL ZUMTHOR, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, il Mulino, 1984. Illuminante anche la sua prefazione al testo di CORRADO BOLOGNA, *Flatus Vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, il Mulino, 2000.

forme espressive (vocali) in inglese il momento di passaggio da un'identità africana in America a un'identità afroamericana.³⁶

Ma la voce, il canto, si iscrive nella memoria anche nella misura in cui viene acquisito, viene incorporato da ciascuno individuo, viene cioè assimilato in una memoria che è corpo e non solo mente. Pertanto è proprio nelle manifestazioni vocali e fisiche che va cercato il codice cifrato del linguaggio canoro afroamericano. Qui ritorna l'impressione fisica e vocale che va di pari passo nella definizione di un rapporto – influenzato da un'immaginazione razziale, idealizzato, trasformato dal pregiudizio, ma non meno reale – fra una società bianca e una società nera, o fra due culture in una stessa società.

L'immagine che per prima si presenta, occupandosi del rapporto corpo-voce, è quella di Sojourner Truth. Nata schiava verso la fine del XVIII secolo, nella piantagione di una coppia fiamminga, e pertanto avvicinatasi all'inglese come seconda lingua, Sojourner è diventata – per via del suo carisma, di un'affascinante esperienza personale, di una fede incrollabile e della sua abilità canora – un simbolo della lotta abolizionista, ma anche una sorta di immagine archetipica della donna nera. Alta, possente, instancabile, dotata di una voce incredibilmente stentorea, in grado di superare le barriere (immaginarie, culturali e reali) fra esecutrice e pubblico. Esemplare, in questo caso, il passaggio della sua biografia in cui la protagonista, con il suo canto, placa una folla di scalmanati intervenuti per saccheggiare l'accampamento dei partecipanti a un *camp meeting*. Nelle pagine della sua narrazione, Sojourner – sorta di pifferaio magico afroamericano, unica nera in un *camp meeting* esclusivamente bianco – prima si nasconde su richiesta dei suoi confedeli, dopodiché esegue un inno a beneficio della folla inferocita. Improvvisamente gli animi si placano, assorti nel contemplare quel suono, quella voce. Il gruppo scopre che a cantare è Sojourner, e la circonda per assorbire meglio le sfumature di quella voce irresistibile. Il racconto si conclude con la promessa, da parte dei violenti, di abbandonare i propositi malvagi, pur di ascoltare un'ultima interpretazione vocale.³⁷

La narrazione, per quanto stereotipata, creerà un archetipo vivo ancora oggi: è l'archetipo della donna nera, dalla voce potente e ultraterrena, di cui parla Griffin, ma di cui si trova traccia fino a oggi:³⁸ un rapporto tra corpo e voce femminile – declinato nella

³⁶ Cfr. AMIRI BARAKA, *Il popolo del Blues*, Milano, Shake, 2007 (ed. orig. LEROI JONES, *Blues People*, New York, Morrow, 1963).

³⁷ Cfr. *Narrative of Sojourner Truth*, Mineola, Dover, 1997 (ed. orig. Boston, J. B. Yerrinton and Son, 1850).

dimensione afroamericana – che è alla base della percezione della donna allo stesso tempo materna e sensuale, icona della *popular culture* americana, come spiega Peter Antelyes.³⁹

Il potere della voce nel canto – manifestazione di un corpo che canta e di una voce che esprime il corpo – è frutto di un legame indissolubile, che va al di là dei confini di genere quando ci si occupa di cultura afroamericana. Nell'intervista già citata, McFerrin spiega che ciò che suo padre sapeva fare meglio di chiunque altro – proprio perché gli era stato insegnato da Hall Johnson, nipote di una schiava – era aggiungere «polvere e ossa» agli spiritual. Più avanti, spiega anche come – trovatosi nella situazione di dover dirigere un coro completamente bianco, caucasico – abbia dovuto insegnare il giusto modo per aggiungere della corporeità, dell'oscillazione, dello swing. Nelle parole del cantante, «I had to put a little bit of color in it».⁴⁰

Leggendo le interviste degli ex-schiavi, questa corporeità della trasmissione vocale assume un valore importante. Un esempio è nello *humming*, nella vocalizzazione senza parole, pura vibrazione, accompagnata da una danza lenta, che finisce per dare l'avvio a un continuo crescendo; o nel *moanin'*, espressione di un dolore irrimediabile, ma anche possibilità di realizzare un canto circolare, continuo, senza sosta. L'esistenza pervasiva del *moanin'*, quella sorta di inconclusa, indistinta traccia vocale, permette anche la sovrapposizione di significati. Randall Horton⁴¹ la definisce «una differenza nella continuità», espressione mediante la quale il genio utilizza la tradizione in maniera creativa. La definisce una distrazione («distraction in the moanin'»), usando, come metafora della capacità verbale di creare nuovi sensi con le stesse parole, la creatività di Lee Morgan e Bobby Timmons nel celebre brano *Moanin'* di Art Blakey (1956).

Adriana Cavarero – seguendo gli studi di genere e occupandosi di definire una filosofia dell'espressione vocale – sottolinea l'importanza della componente relazionale nell'uso della voce, e della valenza politica di questa relazionalità.⁴² Per quanto, a prima vista, questa

³⁸ Il numero del 7 marzo 2013 del settimanale «The Chicago Reader» riporta in prima pagina la storia di Mae Yae Carter Ryan, una ragazza afroamericana di undici anni, la cui voce prodigiosa porta l'autrice dell'articolo a paragonarla a Mahalia Jackson, gloria del *gospel* cresciuta artisticamente nella stessa città, cfr. ANNE FORD, *Here Comes Mae Ya Carter Ryan*, «The Chicago Reader», 7 marzo 2013, pp. 18-23.

³⁹ Cfr. PETER ANTELYES, *Red Hot Mamas: Bessie Smith, Sophie Tucker, and the Ethnic Maternal Voice in American Popular Song*, in *Embodied Voices. Representing Female Vocality in Western Culture*, ed. Leslie C. Dunn - Nancy A. Jones, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 212-229.

⁴⁰ «Ho dovuto aggiungerci un po' di colore», K. TIPPETT, *A Space For Grace: Catching Song With Bobby McFerrin*, URL cit.

⁴¹ Cfr. RANDALL HORTON, *Cultural Memory and the Black Radical Tradition: Distraction in the Moanin'*, PhD Dissertation, State University of New York, Albany, 2009.

⁴² Cfr. ADRIANA CAVARERO, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003.

posizione sembrerebbe in contrasto con il pensiero di chi considera la voce come un marcatore di individualità, in realtà, nella storia della vocalità afroamericana, la componente vocale esalta la relazionalità, ma allo stesso tempo permette l'emergere di figure leader, che rappresentano delle guide proprio nella misura in cui riescono a utilizzare i mezzi espressivi – e, fra essi, i mezzi espressivi vocali giocano un ruolo di primo piano – a vantaggio proprio e della propria comunità.

L'individuo dotato di talento nell'usare la propria voce, in questo caso sia nel cantare sia nell'esprimere verbalmente le istanze personali e collettive, diventa così voce e porta-voce. Si esprime in due registri, quello interno alla sua comunità e quello destinato al mondo esterno, ma ha la necessità di farsi riconoscere da entrambi. In questo senso, si può applicare al contesto analizzato lo schema coniato da Mladen Dolar nel suo prezioso lavoro critico sulla percezione e l'uso sociale, politico, psicologico e culturale della voce. Per Dolar «the voice is the element which ties the subject and the Other together, without belonging to either, just as it formed the tie between body and language without being part of them».⁴³ Nel mondo afroamericano, la voce è quell'elemento che unisce il singolo al mondo esterno, portandolo ad appartenere a una comunità differenziata per razze, e ciononostante tenuta insieme da vincoli inter-razziali: vincoli che presentano dei punti deboli, in cui il soggetto può operare. Il mito vocale, proprio come intuito da Griffin, è tale in quanto crea degli spazi di esistenza, azione e resistenza.

Canto e contemporaneità

Il rituale del *ring-shout*, per quanto modificatosi, normalizzato nel corso dei decenni, conserva ancora il suo potere e si riflette nelle celebrazioni in cui il canto – in un complesso intreccio di individualità e collettività – è centrale. Fu elaborato durante i secoli della schiavitù ed è composto da un movimento di danza lento, in cerchio, con i piedi che non si sollevano ma strisciano, accompagnato da un canto in forma responsoriale, in cui il coro esegue in prima battuta un semplice mormorio. La risposta poi si intensifica lentamente – insieme al movimento – fino a esplodere in espressioni di gioia estatica. È sempre stato centrale, come rivelano – fra le altre – le interviste agli ex schiavi. Una di queste è particolarmente significativa dal punto di vista della descrizione delle risorse vocali messe in campo:

⁴³ «La voce è l'elemento che mette insieme il soggetto e l'altro da sé, senza per questo appartenere a nessuno dei due insiemi, allo stesso modo in cui essa stabilisce una connessione fra corpo e linguaggio senza essere parte di nessuna di esse», MLADEN DOLAR, *A Voice and Nothing More*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2006, p. 103.

De black folks gits off down in de bottom and shouts and sings and prays. Dey gits in de ring dance. It am jes' a kind of shuffle, den it git faster and faster and dey gits warmed up and moans and shouts and claps and dances. Some gits -'xhausted and drops out and de ring gits closer. Sometimes dey sings and shouts all night, but come break of day, de nigger got to git to the cabin. Old Marse got to tell dem de tasks of de day.⁴⁴

Il modello vocale – per quanto antico – si rigenera continuamente, in particolare nelle chiese nere. Ma come è interpretato tutto questo, dal punto di vista vocale, oggi? Qual è l'eredità cui si affidano gli interpreti contemporanei e quali sono i nuovi principi che vengono affermati, pur basandosi sulla tradizione della voce afroamericana? Due esempi possono aiutare a chiarire questo complesso mondo, fatto di relazione col passato e di affermazione di nuove identità: il rapper Tim'm West e la performer Mankwe Ndosi.

Tim'm West,⁴⁵ nato a Cincinnati, è un rapper originario dell'Arkansas. Da sempre la sua attività come cantante si unisce all'affermazione coraggiosa e tenace della propria individualità – in quanto nero americano, gay, sieropositivo – perfettamente consapevole del proprio ruolo come interprete e critico della modernità. A proposito del suo schierarsi all'interno e allo stesso tempo in contrasto con la tendenza principale del rap, notoriamente machista e omofobica, Tim'm West fa riferimento alle categorie di disidentificazione, come critica al nazionalismo, inteso sia come critica alla società americana che alla *nation of hip hop*. Descrivendo il modo in cui, con la sua prima formazione, D/DC, ha cercato una strada all'interno dell'hip hop per costruire una critica al sistema, Tim'm West fa riferimento alla tradizione afroamericana: «The notion of revival connotes the spiritual proselytizing inherent in black gospel tradition, but at the turn of the twenty-first century, it was accompanied by break-beats and a beat-box».⁴⁶

⁴⁴ «I neri uscivano e si incontravano di nascosto, e gridavano e cantavano e pregavano. Si mettevano in cerchio e danzavano. Era una specie di strofinio dei piedi, che poi diventava sempre più veloce; loro si scaldavano e mugugnavano e gridavano, battevano le mani e danzavano. Qualcuno poi, sfinito, crollava a terra, e il cerchio si raccoglieva attorno a lui. Qualche volta, cantavano e gridavano tutta la notte, ma quando arrivava l'alba, i neri dovevano ritornare alle loro capanne. Il vecchio Marse [il nome del padrone] sarebbe arrivato a breve con le mansioni della giornata», testimonianza di Silvia King in *Born in Slavery: Slave Narratives from the Federal Writer's Project, 1936-1938*, cit., *Texas Narratives*, XVI, 2A, p. 294.

⁴⁵ Informazioni su Tim'm West e le diverse attività portate avanti dal rapper possono essere facilmente reperite sul portale della sua casa di produzione, <http://www.reddirt.biz> (ultima data di consultazione 12 giugno 2013). Inoltre, i quattro dischi realizzati dall'artista sono ascoltabili su <http://timmwest.bandcamp.com> (ultima data di consultazione 25 giugno 2013).

⁴⁶ «La nozione di riproposizione connota il tipo di proselitismo spirituale proprio della tradizione del *gospel* nero, ma al volgere del XXI secolo si è fatta strada al ritmo di *break-beats* e *beat-box*», TIM'M WEST, *Keepin' It Real: Disidentification and Its Discontents*, in *Black Cultural Traffic: Crossroads in Global Performances and Popular Culture*, a cura di Harry J. Elam - Kennell Jackson, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005, p. 163. Si tratta di due caratteristiche modalità di creazione delle basi strumentali su cui il rapper esegue le linee vocali.

Tim'm West, cresciuto in una zona rurale, figlio di un pastore di una piccola chiesa battista, in cui da bambino eseguiva canti improvvisando le armonie con i suoi quattro fratelli, riprende la tradizione, unendola al nuovo contesto hip hop: esegue una base incidendo varie linee vocali che rimangono a sorreggere la voce principale, come una sorta di coro religioso. Il testo del brano è indicativo, *Red Dirt*, polvere rossa, simbolo del Sud più arretrato e isolato. Tim'm West lo usa per affermare che non tornerebbe mai a vivere nel Sud, eppure quell'esperienza lo ha formato e continua a caratterizzarlo. Ricordare l'origine, il luogo di provenienza, è un concetto ricorrente del rap, ma che Tim'm West utilizza con un doppio obiettivo: da un lato celebra le sue origini meridionali, dall'altro sancisce l'abbandono del gruppo con cui aveva lavorato per anni, per proseguire una carriera indipendente, in cui l'attività accademica – ha insegnato in numerosi college ed è autore di diversi articoli – così come il lavoro come attivista politico e consulente si uniscono all'attività artistica.

Un altro significativo esempio è quello di Mankwe Ndosì.⁴⁷ Interprete e sperimentatrice vocale, nata a Minneapolis, attiva per lungo tempo a Chicago, all'interno del contesto dell'AACM, l'Association for the Advancement of Creative Musicians, Mankwe Ndosì interpreta la propria attività di vocalist con una consapevolezza dovuta alla sua ricerca artistica come anche alla sua formazione di studente di economia a Harvard. Ndosì utilizza quindi la consapevolezza del proprio ruolo all'interno del contesto sociale, come interprete e come attivista, per rileggere un repertorio vocale vasto, fatto di richiami, yodel, suoni rauchi, acuti e vocalizzazioni di strumenti. Il suo messaggio, inoltre, reso in brani come *Trigger or Out of the Hole*,⁴⁸ è completamente fondato sulla ricerca di una nuova consapevolezza – che sia spirituale, ambientalista, personale o politica – come testimoniato anche dalla sua attività in workshop creativi all'interno di una prigione femminile e da numerose altre attività di carattere sociale.

Nel contesto attuale, quindi, la memoria culturale-vocale continua a operare nell'immaginazione artistica e musicale; continua a delineare quell'appartenenza razziale e culturale, la vicinanza agli *ancestors*, e a caratterizzarsi come conoscenza di un linguaggio

⁴⁷ Mankwe Ndosì presenta il proprio lavoro attraverso il suo blog personale, <http://mankwendosi.blogspot.com> (ultima data di consultazione 23 maggio 2013). Due le incisioni a suo nome che raccolgono il lavoro di molti anni: *Do-Gooders' Blues* e *Science and Spirit*. Inoltre, diversi video di brani propri, o realizzati in collaborazione con altri artisti dimostrano le capacità attoriali e performative di Ndosì (un esempio è visibile all'indirizzo <http://www.frequency.com/video/mankwe-demonstrates-origins-of/41017090>, consultato il 25 febbraio 2013).

⁴⁸ Inseriti nel disco *Do-Gooders' Blues*, autoprodotta dalla stessa artista e pubblicata dalla Big Quarters Records, nel 2009.

culturale specifico. Si unisce tuttavia a una presa di coscienza, a una chiara visione dell'*agency* in cui l'artista si ritrova a operare. Cosicché, tali cantanti non rinunciano a muoversi su quell'argine espressivo – per quanto vasto – ma puntano a riformularlo rivendendolo alla luce delle nuove istanze, esprimendo e descrivendo le nuove direzioni intraprese dagli individui nell'ambito di una determinata cultura. Le identità possibili, così, si moltiplicano ma senza uscire dal perimetro della vasta comunità afroamericana, conservando la possibilità di fare leva sul repertorio di formule canore ed espressive elaborato nel corso dei secoli, nonché di agire su quel ricordo e su quella memoria culturale condivisa, tuttora conservata e ancora operativa.