

Musiche dal *Middle Passage*: appunti di diario

Franco Minganti

Il dinamismo degli interscambi diasporici nella musica conferma l'osservazione ironica di Peter Linebaugh secondo cui i dischi hanno superato le navi quale canale più importante della comunicazione pan-africana.¹

Onde epiche. Nel tempo, lo *storytelling* intorno al Middle Passage, cioè la traversata dell'Atlantico sulle navi negriere, e alla diaspora africana ha spesso acquistato contorni epici. Al di là di significative prove letterarie, non mancano immagini che abbiano in qualche modo tematizzato quel racconto "eterno", anzi essenzialmente "moderno" secondo il Paul Gilroy di *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993): dal progetto cinematografico di James Baldwin² a un *pop spectacular* recente come il controverso *Amistad* (Steven Spielberg, 1998), passando naturalmente attraverso *Roots*, romanzo (Alex Haley, 1976) e serie-evento per la televisione (1977).

Se ci spostiamo in ambito musicale, potremmo anche decidere di non prendere le mosse dalla *Tonada 'El Congo' a voz y bailo para baylar cantando* (ca.1597) del quasi sconosciuto Martínez Compañón, una cantata per due voci che viene considerata il primo riferimento musicale (occidentale) alla cultura africana e alla schiavitù ("Per mare mi hanno mandato senza alcuna ragione lasciando il mio cuore alla mia madre" ... forse l'Africa?),³ né di recuperare compositori inglesi neri, come Samuel

* Franco Minganti insegna letteratura angloamericana all'Università di Bologna. Si occupa spesso di rapporti tra letteratura e musica, in particolare di cultura afroamericana e jazz. Di recente ha pubblicato la postfazione a *Mumbo Jumbo* di Ishmael Reed per la ShaKe Edizioni.

1. George Lipsitz, *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*, Verso, New York 1994, p. 43. La citazione rinvia a Peter Linebaugh e Markus Rediker, *The Many Headed Hydra: Sailors, Slaves, and the Atlantic Working Class in the Eighteenth Century*, "Journal of Historical Sociology", III, 3 (1990), pp. 225-352.

2. "[I]l mio film si aprirebbe su alcuni schiavi che salgono a bordo della nave *Jesus*: una nave bianca su un mare scuro, con i padroni bianchi come le vele delle loro navi e gli schiavi neri come l'oceano. Ci sarebbe uno schiavo irriducibile, una figura eterna, destinato a com-

parire e a essere messo a morte in ogni generazione. Sulla nave negriera sarebbe un guaritore o un capo o un principe o un cantore, e morirebbe, gettato nell'oceano per aver voluto proteggere una donna nera. [...] Questa porterebbe comunque in grembo il figlio, che sarebbe a capo di una rivolta di schiavi; e verrebbe impiccato. Durante la Ricostruzione, verrebbe assassinato mentre esce dal Congresso. Sarebbe poi un soldato che ritorna dalla prima guerra mondiale, per essere sepolto vivo; poi, durante la Depressione, diventerebbe un musicista di jazz, e impazzirebbe. Il che lo porterebbe fino ai nostri giorni – quale sarebbe il suo destino oggi? Cosa comporterebbe questa fantasia macabra e vendicativa? Che ne sarebbe, in tutto questo tempo, dei discendenti dei padroni?" James Baldwin, *Nobody Knows My Name*, Dial Press, New York 1961.

3. Si veda Marcello Piras, *La musica colta*

Coleridge-Taylor, che, attivo a cavallo del secolo, lavorò con il poeta Paul Laurence Dunbar e sarebbe stato fonte di ispirazione per Scott Joplin, Will Marion Cook and Harry T. Burleigh; né tantomeno di ricorrere a certi compositori afroamericani della Harlem Renaissance come William Grant Still, autore della *Afro-American Symphony*, la prima sinfonia attribuita a un afroamericano – in realtà, un tritico nero: *Africa* (1930), *Afro-American Symphony* (1931), *Song of a New Race* (1937).⁴

Tuttavia, per tentare un abbozzo di cartografia della “musica del Middle Passage” attraverso la ricostruzione di un’agenda personale, prima di passare in rassegna i lavori che più ci interessano dovremo almeno fare riferimento a un paio di opere seminali che aiutino a stratificarne la comprensione, sia in chiave musicale sia in chiave narrativa.

Black, Brown, and Beige (1943) di Duke Ellington, “religious concert-hall music” nelle parole del musicologo Samuel A. Floyd, era musica afroamericana allo stato dell’arte e tuttavia, dato il vago mistero intorno alla sua genealogia e alla sua dissipazione discografica, è solo una piccola porzione di *Boola*, progetto sognato da Ellington e intitolato alla simbolica protagonista dell’epico viaggio, che sarebbe ricomparso in vari momenti della vita del compositore come un *refrain* ossessivo, con finali sempre diversi: con i neri che “tornano a casa” a Harlem o che vengono proiettati nel futuro come esseri liberi tra le razze del mondo.⁵

Roots and Folklore: Episodes in the Development of American Folk Music (*Dauwhe*, 1982; *Castles of Ghana*, 1986; *Dance of the Love Ghosts*, 1987; *Fields*, 1988; *Shadows on a Wall*, 1989) del clarinetista jazz John Carter è un polittico, una “composizione a puntate” dedicata all’“Africa felix”, alla violenta dislocazione spaziale operata dalla schiavitù e agli afroamericani negli Stati Uniti rurali e urbani. Nell’insieme, è una narrazione in musica il cui *storytelling* propende alla creazione di immagini oniriche. Il critico di jazz Norman Weinstein scrive che

il termine “epica” mi è venuto ripetutamente in mente durante l’intervista con Carter perché *Roots and Folklore* è esattamente quello: una narrazione musicale epica delle conseguenze del commercio transatlantico di schiavi. Se è vero che l’epica occupa un posto riconosciuto nella tradizione musicale classica occidentale, la cui apoteosi sta nel ciclo dell’Anello di Wagner, il termine non è quasi mai stato utilizzato per descrivere il jazz. L’unica volta che ho visto stampato “epica” in relazione al jazz è stato in una delle tante recensioni offensive di *Black, Brown, and Beige* di Ellington, col critico a sostenere che l’“epica” lunghezza del lavoro mal si adattava al jazz.⁶

afroamericana, Sisma/Società del Teatro e della Musica, Pescara 1994, pp. 94-5.

4. Samuel E. Floyd, Jr., *The Negro Renaissance: Harlem and Chicago Flowerings*, in *The Power of Black Music. Interpreting Its History from Africa to the United States*, Oxford University Press, New York-Oxford 1995.

5. Nell’insieme, tutte le *suites* dell’autore – *The Liberian Suite* (1947), *A Drum Is a Woman* (1956), *Afro-Bossa* (1962), *My People* (1963), *Togo Brava Suite* (1971), per citare le più impor-

tanti – documentano, rappresentano e discutono la storia degli afroamericani e la loro musica, dalle radici africane alle inflessioni caribiche, alla nostalgia (americana) per il paradiso perduto, ai ritmi diasporici africani e alla loro resa onirica, e anche a vernacoli “nativi”, afroamericani, come *lo hoofin’*.

6. Norman C. Weinstein, *A Night in Tunisia: Imaginings of Africa in Jazz*, Limelight Editions, New York 1993, p. 84.

"*Roots and Folklore* ha gettato ponti tra la musica classica, l'Africa e le musiche dell'Afroamerica, e ha anche stabilito un nesso tra la nozione di narrazione essenzialmente storica e lo *storytelling* folklorico".⁷ In effetti, parti di testo parlato, salmodiato e cantato sono direttamente inserite nella trama musicale. Mentre *Castles of Ghana* si ferma ai fortini sulle coste del Ghana in cui gli schiavi venivano tenuti prigionieri prima dell'imbarco, *Dance of the Love Ghosts* trasporta l'epopea di Carter attraverso l'Atlantico. In una struggente immagine poetica, la suite si chiude con gli schiavi sulla nave che guardano la luna danzare in un cielo stellato: nelle note di copertina dell'album, lo stesso Carter suggerisce: "Tale era la disperazione dei passeggeri partiti dai castelli che doveva sembrare loro che in certe notti scintillanti piene di stelle la luna danzasse in concerto con il loro dolore pulsante. La nascita del blues". Gli fa implicitamente eco la poesia di James E. Emanuel *The Middle Passage Blues*, sin dall'incipit: "'Middle Passage': the WORD means blues to me".⁸

Berlino, 18 novembre 1994. Amiri Baraka si esibisce al JazzFest con il suo progetto *Blue Ark*: un quintetto jazz, diversi cantanti, la moglie Amina, poetessa, e anche un danzatore abbastanza in là con gli anni. Su quel palcoscenico della Haus der Kulturen der Welt, annuncia, si farà "Black History Music". La sua voglia di leggere la musica nera come un indice, o un "analogo", della storia americana è nota da tempo. Come da copione, "con il nero che sfuma lentamente al blu quando inizia la narrazione",⁹ lo spettacolo si apre con un'intensa invocazione all'"Africa antica". Il caos primigenio di rumori, tamburi ("*thunder drum*") ma anche di suoni che fanno pensare al vento e al mare, convoca quei "cento milioni in fondo al mare": "sul fondo dell'oceano Atlantico / un binario / di ossa".

L'improvvisazione di Baraka sul *Middle Passage*, con gli echi familiari di frammenti di poesie già ascoltate in altre occasioni, si mescola inizialmente a "urla improvvise di sassofono come esseri umani" e ai lamenti e alle invocazioni degli schiavi di una nave negriera ("*Obatala, Shango, Ogun, salvateci*"), quindi a "silenzio & onde [...] urla occasionali di sax, esplosioni di tamburi", con voci e urla che sono tutt'uno con il vento e le onde. Come in un rito di passaggio, il caos prende poi forma nella musica e nelle parole dello spiritual *Wade in the Water*: lentamente gli accordi liquidi di un pianoforte ci conducono fuori dal caos, verso una bonaccia protettiva. Nonostante le influenze cristiano-euroamericane, il gospel contiene in realtà tracce nette di una sensibilità africana che mantiene forte "il concetto della differenza dal, e all'interno del, mondo bianco".¹⁰ Da quanto accade sulla scena, e pur restando il trauma indelebile e l'umiliazione indicibile del *Middle Passage*, affiora

7. Ivi, p. 86.

8. James A. Emanuel, *The Middle Passage Blues*, in M. Diedrich, H.L. Gates, Jr., C. Pedersen, a cura di, *Black Imagination and the Middle Passage*, Oxford University Press, New York 1999, p. 3, ora in "Ácoma", 11 (1997), pp. 4-5.

9. Si veda la scaletta di Baraka per lo spettacolo,

intitolato *Funk Lore/Black History Music*. Ringrazio Ihno von Hasselt, direttore del Festival, per avermela cortesemente fornita.

10. Craig Hansen Werner, *Playing the Changes: From Afro-Modernism to the Jazz Impulse*, University of Illinois Press, Urbana/Chicago 1994, p. 220.

L'impressione di entrare in una pienezza di vita che fornisce l'energia per l'azione morale e politica.

Berlino, sempre il 18 novembre 1994. Stesso festival del jazz, altra sala: Theater-saal piuttosto che il grande Auditorium. L'"avorio nero [...] sul fondo dell'oceano Atlantico" e "il binario di ossa" già evocati da Baraka – cioè che Melba Joyce Boyd nella poesia *Transatlantic Passages Revisited*, Tenerife chiama "il cimitero transatlantico", verso cui fa certo eco "l'Atlantico è un mare di ossa" da "them bones" di Lucille Clifton¹¹ –, vengono ripresi da Sharifa D. Malik. Il bis del suo concerto-performance è "Beware":

Loro [i bianchi - N.d.R.] vengono con i trattati / non firmati / le malattie non controllate / vengono sulla Buona Nave / Gesù / Le ossa del Middle Passage / stridono appese al collo / e le urla di duecento milioni di morti / non ci lasceranno mai / Sarò sepolta / nella mia tomba / prima di essere schiava / Me ne andrò a casa / dal mio Dio / e sarò libera.¹²

Come in un processo di *signifyin'*, vi si incorporano quasi alla lettera frammenti di *The Ibo Landing Song*, ovvero la storia dei diciotto Ibo che, ridotti in schiavitù con l'inganno e condotti in America, scelsero di suicidarsi, forse a Dunbar Creek, all'estremità nord di St. Simon's Island, sulle coste della Georgia: "Meglio morti, piuttosto che schiavi qui in America. L'acqua ci ha portato qua e sarà l'acqua a riportarci via".¹³

Santa Cruz, aprile 1995. Presso la McHenry Library della University of California a Santa Cruz trovo il dattiloscritto originale di *Slave Ship*, di Baraka, o uno dei suoi tanti rimaneggiamenti.¹⁴ Ha come sottotitolo *An Historical Pageant*, coper-

11. Melba Joyce Boyd, *Transatlantic Passages Revisited*, Tenerife, in Maria Diedrich, Henry Louis Gates, Jr., Carl Pedersen, a cura di, *Black Imagination and the Middle Passage*, cit., New York-Oxford 1999, p. 305; Lucille Clifton, *them bones*, in Michael S. Harper e Anthony Walton, a cura di, *Every Shut Eye Ain't Asleep*, Little, Brown & Co., Boston/New York 1994, p. 155 (Clifton apre la propria poesia citando, anzi incorporando, il *traditional "them bones"*: "them bones / them bones will / rise again / them bones / them bones will / walk again / them bones / them bones will / talk again / now hear / the word of The Lord").

12. Sharifa D. Malik è poetessa-performer-cantante di jazz e autrice di teatro afromericana che vive a Berlino. Tra i suoi lavori più noti il cd *Legacy* (1997) e la partecipazione al progetto musicale Batoru, *Elegy for Africa* (1997). Rin-

grazio Sharifa per avermi fatto avere il testo del brano.

13. Frankie e Doug Quimby, *The Ibo Landing Story (as told to Marian E. Barnes)*, in Linda Goss e Marian E. Barnes, a cura di, *Talk That Talk: An Anthology of African-American Storytelling*, Simon & Schuster/Touchstone, New York 1989, pp. 139-40.

14. Il dattiloscritto non contiene informazioni utili alla sua datazione, per quanto la scheda catalografica riporti "1971", probabile data della sua acquisizione. Si sa comunque che il testo di Baraka risale al 1967 e che andò in scena nel 1969, con musiche di Archie Shepp e G. Moses eseguite da sei musicisti presenti in scena; Amiri Baraka, *Slave Ship*, in *The Motion of History and Other Plays* (1967), Morrow, New York 1978.

tina rosa con un disegno tratteggiato dallo stesso Baraka e tredici pagine di copione che si aprono con queste indicazioni di regia:

Teatro immerso nell'oscurità. Buio. A lungo. Buio, puro e semplice. Suoni occasionali, come gli scricchiolii di una nave, i cigolii, il suo dondolio. Odori di mare. Al buio. Tenere la gente al buio, e gradualmente si diffondono sempre più gli odori del mare, i suoi rumori e i suoni della nave. Bruciare incenso, ma diffondere un odore particolare, quasi soffocante. Piscio. Merda. Morte. I processi vitali non si fermano comunque. Mangiare. Questi odori, e le grida, il sibilo e la sferzata dello scudiscio, in un' *atmos-feeling* totale, da ottenersi in qualche modo. Tamburi africani come nel culto di Orisha. Obatala. Sonagli *mbwanga* dei sacerdoti. BamBamBamBamBoom BoomBoom BamBam...

Anche qui cominciamo a udire e "sentire" "il battito delle tenebre" e "il ronzio del terrore", come i lettori delle autobiografie degli schiavi conoscono bene: per tutti, Olaudah Equiano che evoca la paura per i "rumori terribili" che filtrano sottocoperta, evidentemente amplificati e distorti dal non potersene vedere l'origine.¹⁵ Baraka pare aver intuito che, se le relazioni diasporiche sono costruite intorno, e contro, la dispersione, proprio la nave negriera "macchina di dispersione" può – paradossalmente e teatralmente – significare la comunità dei "dispersi", tutti, in qualche modo, più che metaforicamente, *shipmates*.¹⁶

Ben presto, sulla scena, il rumore (amplificato) delle catene si mescola ai lamenti, alle invocazioni e alle furibonde invettive degli schiavi: "Fukwididila! Fukwididila! Fukwididila! Vaffanculo Orisha! Dio! Dov'è che sei? Dove sei ora, Dio Nero? Aiutami". Come scrive Robert Hayden nel suo poema *Middle Passage*, questo è un "viaggio attraverso la morte / verso la vita su queste sponde".¹⁷

Vale la pena di osservare come alla metà degli anni Novanta, in *Wise Why's Y's. The Griot's Song. Djeli Ya*, Baraka incornici la propria *master narrative*, l'epica afroamericana, quale performance / storytelling di un griot, con la sua voce che si fa quella di un vero griot, e come concluda il poema ritornando a "the Ghost", contenuto nella sezione numero 39, il cui titolo, *So The King Sold The Farmer*, accenna cautamente all'istituto africano della schiavitù.¹⁸ Prima, "the Ghost" appariva unica-

15. È possibile che sempre alle pagine di Equiano si possa ricondurre l'orrore olfattivo che Baraka vorrebbe riuscire a ricreare in teatro (quando Equiano viene condotto sottocoperta, lo accoglie un odore nauseabondo, un odioso "saluto alle narici": l'aria è irrespirabile, l'odore rivoltante).

16. John Fiske, *Power Plays, Power Works*, Verso, London/New York 1993, p. 304. L'autore sottolinea come la nave negriera sia anche una "tecnologia di potere, fisica e discorsiva insieme. La nave era una macchina che trasportava e trasformava; nel trasportare i corpi degli africani attraverso l'Atlantico li trasformava in

schiavi. In quanto schiavi, essi venivano trasformati in merci (zucchero, tabacco, cotone) che di nuovo le navi trasportavano attraverso l'Atlantico perché si trasformassero in profitto e capitale. Nel ventre della nave, schiavi e merci erano assolutamente identici, essendo il valore di ognuno il prodotto dell'altro".

17. Robert Hayden, *Middle Passage*, in *Collected Poems*, Liveright Publishing Corporation, New York/London 1985, p. 48.

18. Amiri Baraka, *Wise Why's Y's. The Griot's Song. Djeli Ya*, Third World Press, Chicago 1995, p. 128. Il testo – racchiuso entro la prima e quarta di copertina dei pastelli di Tom

mente all'inizio delle ricostruzioni poetiche di Baraka; ora un nazionalismo e un afrocentrismo in qualche modo attenuati paiono consentire una riflessione necessaria sul Middle Passage: la sezione conclusiva, la numero 40, *Y The Link Will Not Always Be 'Missing'*, accompagnata dalla musica di *The Wise One* di John Coltrane, offre un altro pezzetto della "ricostruzione dell'istruzione" di Baraka: "Pensate alla Schiavitù / come / Educativa!"

Da qualche parte, negli anni Novanta. Tamburi africani, il rumore delle onde e del vento, invocazioni e grida concitate aprivano anche *Atlantic Crossing: the People's Journey* (1991), un album passato inosservato ai più, inciso dai blackmadrid. *Rappers?* poeti? attori? *performers?* *storytellers?* *griots?* Difficile a dirsi: Antar the Raven, Jihad e Sula Rakim appaiono in copertina vagamente "in divisa da rapper", fotografati al crocevia virtuale fra tre pezzetti di cartine geografiche al cui centro stanno Madrid (Spagna), Los Angeles (forse con l'accento su Compton) e St. Louis (con una sottolineatura probabile per East St. Louis). Nelle note di copertina, Wanda Coleman – sensibile poetessa e performer, sedicente "high priestess of word" – scrive:

blackmadrid [...] è un audio-viaggio attraverso la geografia inquietante di un mondo così dolorosamente bello che per vedere uno deve fare degli occhi fessure. Commediografo e poeta, Keith 'Antar the Raven' Mason riscatta la tradizione orale afroamericana e la rinvigorisce in questa stratificazione di voci, toni e poesia fortemente teatrale, profondamente drammatica. Rivendica il mito di Colombo alla scoperta del "nuovo mondo" e collega la propria rivendicazione agli echi di un'ampia, indomita mitologia dell'Afrika e di antiche divinità ancora infuriate. Rivendica le agonie del *middle passage* tracciandone la vividezza mentre danno e ridanno forma al paesaggio urbano americano contemporaneo da Harlem a St. Louis, a Los Angeles. Blackmadrid è un tappeto di ritmi seminali, dalle ansietà torturate del gospel al dolce funk del rhythm-and-blues, alla pulsazione veloce del rap di strada. Le voci maschili e femminili evocano la dualità della *blackness* espressa per la prima volta all'inizio di questo secolo da W.E.B. Du Bois. [...] Unitevi ai blackmadrid in questa straordinaria avventura. Fate esperienza di un linguaggio che diventa rituale. Questa è una preghiera profonda.

Il milieu dei blackmadrid è proprio il Black Atlantic, con la gente che traccia rotte attraverso l'oceano e tutt'intorno, dal passato al presente e di nuovo al passato, dall'Est all'Ovest poi di nuovo a Est. Il loro audioteatro è una ricca stratificazione di percussioni, urla, onde e visioni. Il trauma della separazione da figure materne si mescola con rituali di rinascita e una forte identificazione con acqua, fiume, ocea-

Feelings, tavole tratte dal suo portfolio *Middle Passage* – è il risultato delle frequenti performance musicali di Baraka, così che a ogni sezione è associato un tema musicale. Quello suggerito qui dall'autore è "Angels & Demons at

Play" di Sun Ra, cui la *cantata* berlinese di cui si è detto era dedicata: al termine dello spettacolo, la compagnia all'unisono aveva gridato: "Questo è per Sun Ra e l'autodeterminazione!".

no. Don Pedro, membro di colore dell'equipaggio di "Don" Colombo nel 1492, il cui ambiente culturale già si estende da Timbuktu alla Mecca, per poi includere L'Avana, in preda alla propria visione dichiara "Sono un fiume tra mondi".¹⁹ La sua voce tenta di raccontare la storia perduta e di tenere le fila di gente persa nella storia, nel contempo diventando letteralmente tutt'uno con l'oceano. Nella terza parte della suite, certe visioni liquide avvolgono l'identificazione con gli Ibo, che continuano a ossessionare i giovani neri urbani di oggi: "Me lo ricordo che sono un Ibo [...] non possiamo dimenticare chi eravamo". Il loro richiamo è il richiamo delle acque dell'oceano: "Sento gli Ibo cantare canzoni di morte [...] Siamo liberi / innanzitutto di girare le spalle e tornare indietro / e l'acqua è fredda / e le acque della Carolina sono insanguinate [...] tornate indietro".

Il debito estetico dei blackmadrid nei confronti delle incisioni dei Last Poets e di Gil Scott-Heron nei primi anni Settanta è particolarmente evidente. La svolta più interessante, al cuore di questa specie di audiodramma, si ha quando un ragazzo del ghetto, che fa di tutto per sfuggire alla morte e alla droga, decide di arruolarsi nei Marines, alla ricerca di istruzione e *literacy*. Viene subito inviato a ristabilire il New World Order, il nuovo ordine mondiale, e riattraversa simbolicamente l'oceano, stavolta non verso l'Africa, ma più a est, in rotta verso i luoghi della Guerra del Golfo. La coscienza di "500 anni di resistenza" ricompare: "In cima al ponte vidi l'Atlantico [...] Dovrei andare sottocoperta per ascoltare i canti degli schiavi", e la sabbia del deserto che accompagnava Don Pedro Alonzo Niño verso la terra dei sogni che aveva profetizzato fa ora ritorno alla Tempesta del Deserto.

Parigi, 25 aprile 1996. Partecipo al convegno internazionale "African American Music and Europe", organizzato dal Du Bois Institute di Harvard e dal Center for Afro-American Studies della Sorbonne Nouvelle. L'anteprima di *Vanqui* – un'opera non tradizionale commissionata da Opera Columbus (Ohio) al compositore Leslie Burrs e a John A. Williams, poeta e romanziere di rango – attira la mia attenzione: jazz, composizione classica e stile operistico contemporaneo sono fusi in un idioma che Burrs ama chiamare "musica classica urbana".²⁰ Da allora, il ricordo di quello *showcase* – un breve concerto eseguito da un ensemble ridotto all'essenziale

19. I contorni mitici della vicenda di Don Pedro riecheggiano quella, reale, di Estevanico, lo schiavo del Marocco che accompagna Cabeza de Vaca nella spedizione del 1528, ovvero il primo "degnò" africano a viaggiare sul suolo americano da uomo libero.

20. Il libretto – un *work in progress* "eterno", partito dall'adattamento di *Many Thousand Gone: African Americans from Slavery to Freedom* (1994), un libro per ragazzi di Virginia Hamilton, e passato attraverso innumerevoli revisioni e riscritture fino a una prima, più volte rinviata, che ha avuto luogo nell'ottobre

1999 – racconta la storia d'amore di Prince e di sua moglie Vanqui, due schiavi che vengono separati e quindi uccisi, per risorgere poi come spiriti in cerca l'uno dell'altro, trasportati dal vento. Si tratta di un viaggio, dichiaratamente secondo gli stilemi della tragedia greca, attraverso i tempi e i luoghi delle *slave narratives* e della storia afroamericana, durante il quale le due anime, in parte mitiche, in parte reali, incontrano figure eroiche come Frederick Douglass, Harriet Tubman, Nat Turner, Henry "Box" Brown, Gabriel Prosser, Denmark Vesey, John Brown, Margaret Garner.

– è andato dissolvendosi, e a tutt'oggi non c'è alcun supporto materiale, né una registrazione, né un libretto stampato, che possa rinfrescarlo.²¹ Certo, colpivano la portata dell'impresa, il potenziale e la fattibilità istituzionale del progetto: pareva un segno importante della voglia della *middle class* nera di mitizzare la propria vicenda storica e di farne un classico americano a tutti gli effetti.

Parigi, stessi giorni di aprile 1986. Sono sulle tracce di un cd inciso da un musicista che si fa chiamare semplicemente Hannibal: fossi stato più accorto, lo avrei potuto collegare a un Marvin Hannibal Peterson che nell'estate del 1995 aveva portato a Venezia e Milano una pièce, *Diary of an African-American*, definita da qualcuno "un ibrido tra il concerto e la performance teatrale: ricca di spunti autobiografici [...] è anche una storia (compresa in ottanta minuti circa) della musica nera".²² Alla FNAC riesco infine a trovare *African Portraits*, libretto (1990) e musica (1994) di Hannibal Lokumbe.²³ Si tratta della registrazione dal vivo di un progetto importante:²⁴ risale al maggio 1995 e la Chicago Symphony Orchestra, diretta da Daniel Barenboim, presenta un organico allargato da *griots*, suonatori di kora e percussionisti africani, cantanti americani di gospel e blues, dallo Hannibal Lokumbe (jazz) Quartet, da quattro cantanti d'opera (tenore, due baritoni, *boy soprano*) e tre formazioni corali (Morgan State University Choir, Kennedy-King College Community Chorus, Doris Ward Workshop Chorale).

Lavoro in due atti, *African Portraits* appare come revisione e sviluppo, insieme, di *Diary of an African-American*: nel primo, "The Drum and the Cross", la narrazione si apre con un *griot* africano che canta – in lingua mende, mandingo – le gioie della vita, la natura, il raccolto nell'Africa del XVI secolo, al suono della kora.²⁵ Dal punto di vista musicale, nell'incorniciare e re-immaginare l'intera parabola afroamericana, l'enfasi viene convincentemente posta su canto, musica strumentale e parole cantate africane, non solo su percussioni e ritmi, più ovvii e retorici. Qui l'uso della parola appare particolarmente rilevante:

Il *griot* era lo storico orale e l'educatore [...], fungeva da confidente e consigliere per-

21. Alcuni brani del libretto sono pubblicati nella raccolta di Williams, *Safari West: Poems* (1998), mentre non mi risulta che sia mai uscito l'annunciato cd (su internet ne era persino già circolata la copertina). Forse per il suo impatto così serio, classico e poco spettacolare, l'opera non pare a tutt'oggi essere andata in scena molte volte.

22. Luigi Onori, *Jazz e Africa. Griot, musicisti e fabulatori*, DeRubeis, Anzio 1996, p. 114.

23. Il trombettista ha cambiato il cognome in seguito alla sua "rinascita" in Africa, dove era stato miracolosamente guarito da uno sciamano Masai dopo che gli era stato diagnosticato un male incurabile.

24. "È stato possibile commissionare *African Portraits* grazie a un *grant* di Meet the Composer/Rockefeller Foundation/AT&T Jazz Program in collaborazione con il National Endowment for the Arts. Il progetto è stato co-commissionato dalla Baltimore Symphony Orchestra e dall'American Composers Orchestra" (dalle note di copertina di *African Portraits*).

25. Un'annotazione etnomusicologica: in Africa la musica non accompagnava sempre i racconti dei *griots*; la kora, per la quale essi vanno oggi famosi, è una presenza relativamente recente, se raffrontata con l'uso di altri strumenti africani.

sonale del re [...], e interpretava le cose, i fatti più diversi, per lui. Era inoltre responsabilità del *griot* assicurarsi che la gente ricevesse tutte le informazioni sui propri antenati [...] Ciò che il *griot* ha dato alla società africana in termini di storia orale, documentazione culturale e saggezza e sapere ancestrali, è la chiave attraverso cui i popoli di discendenza africana possono progredire e conservare un alto livello di comprensione del proprio vero patrimonio culturale.²⁶

Con la diaspora che allontana dalla terra degli avi e la mancanza di un'informazione adeguata, "il colore della pelle resta lo stesso, ma la nozione e la conoscenza dell'Africa svaniscono". La responsabilità del *griot* oggi è che la gente abbia "la giusta idea dell'Africa [e del ruolo del *griot*]"²⁷ La magia della parola è ancora un fatto importante, dato che la parola è in grado di generare e produrre, e il potere del parlato mantiene una tradizione storica:

parole con il potere di trasformare sono state sulla bocca dei poeti popolari sin da quando i neri sono stati tradotti in America. Gli africani d'America ricordavano bene gli *storytellers*, i *griots* [e le loro] storie piene di ritmo che avevano la qualità tutta particolare di risoluzioni morali e verbali. Questi ricordi sarebbero stati i ricordi che avrebbero guidato le rime, i ritmi, i rap degli afroamericani. Le parole avrebbero procurato le trasformazioni, sociali e morali, per gli ascoltatori.

C'è qualcosa di musicale nel modo in cui lo *storyteller* intesse gli alti e bassi dell'esperienza nel tessuto della vita. Ci lasciamo catturare, rapiti, dal gioco del linguaggio, dal particolare giro di frasi, dall'obliquità della verità. Ci piace che il sapere e l'informazione arrivino per vie traverse. Una storia funziona in quel modo soprattutto [attraverso] *patterns* di brillantezza verbale.²⁸

In *African Portraits*, gli strumenti della tradizione occidentale – l'orchestra, gli archi – "invadono" la musica/vita africana non appena i sacerdoti cattolici prima, e i mercanti di schiavi poi, compaiono nella seconda scena del primo atto, intitolata "Attack/Subjugation": dopo che gli africani cantano "lodi allo spirito del sole e della luna", udiamo i religiosi bianchi cantare "pentitevi tutti, peccatori, siate i benvenuti alla salvezza. Venite, anime perdute, la mano di Dio vi attende". La sezione del Middle Passage, in qualche modo "grafica" nella resa simbolica musicale dell'oceano, si incentra su un giovane schiavo e stabilisce ancora separazioni traumatiche (suo padre viene ucciso), provoca domande drammatiche ("Madre, madre, dove sei?"), rafforza la volontà ("Io non morirò") e corrobora sentimenti di vendetta.

Dopo l'avvistamento della terra, l'America, il secondo atto ("The Land of Milk and Honey") si apre su un'asta al mercato degli schiavi, una scena che si è fatta sempre più familiare in questo genere di narrazioni epiche e che, per nostra scelta, è il limite estremo del racconto del Middle Passage (tra parentesi, viene alla mente co-

26. D'Jimo Kouyate (*griot* senegalese), "The Role of the Griot", in *Talk That Talk*, cit., p. 179.

27. Ivi, p. 180.

28. Molefe Ketu Asante, "Folk Poetry in the Storytelling Tradition", in ivi, pp. 492 e 491.

me anche la *folk art* sia ormai entrata in un tale canone iconografico, per esempio col quadro "Dancing for Eels 1820 Catharine Market", ben analizzato nelle pagine che W.T. Lhamon, Jr. gli dedica: "A Catharine Market si ballava tra i ricordi delle catene").²⁹ Quanto ad *African Portraits*, dopo un intenso viaggio attraverso gli *objets trouvés* dei generi musicali afroamericani, inserti *concreti* di spiritual e gospel, country blues e improvvisazioni da jazz club degli anni Cinquanta, intessuti nella trama orchestrale, i trenta secondi conclusivi di "Epilogue Kora" restituiscono simbolicamente l'intera vicenda all'Africa o, meglio, la reinscrivono decisamente entro il Black Atlantic.

Modena, 9 marzo 1997. Al Teatro Comunale assisto all'esecuzione di *Blood on the Fields*, con Wynton Marsalis che dirige la Lincoln Center Jazz Orchestra, ospiti i cantanti solisti Cassandra Wilson, Jon Hendricks e Miles Griffith. Il lavoro – sarei tentato di chiamarlo una "jazz opera", se non pensasse lo stesso autore a definirlo un "oratorio epico" – era stato commissionato a Marsalis dal Lincoln Center e aveva debuttato il 1° aprile 1994. Nelle note di copertina del cofanetto che raccoglie i tre cd, il critico-poeta-batterista jazz Stanley Crouch parla della "durata epica della *piece*, quasi tre ore, [che] la pone in una categoria a parte, al di là di tutte le altre composizioni del jazz".³⁰ L'"angoscia dell'influenza" è evidente: l'entità del progetto *Blood on the Fields*, ivi compresa l'esecuzione in una sede così prestigiosa, sfida – ma in inglese userei volentieri l'espressione "*signifies on*" – la già citata suite sinfonica *Black, Brown, and Beige* di Duke Ellington.³¹ Se nella sua vasta scrittura promozionale su Marsalis, in qualità di fan e mentore insieme, Crouch invoca spesso Ellington quale predecessore di Marsalis dal punto di vista dello stile, gli esiti critici intorno al lavoro di Marsalis sollevano questioni serie che riguardano il suo adattamento dello stile ellingtoniano e rivelano un'agenda dalle tinte piuttosto neoclassiche-neoconservatrici.³²

Ma se "What is Africa to me?", la domanda posta dal poeta della Harlem Renaissance Countee Cullen, non sparisce mai dalla consapevolezza musicale di Ellington – e forse proprio per questo i poeti afroamericani si concentrano spesso sulla possibilità di assorbire uno stile musicale poliritmico dalle sue *suites* jazzistiche –, in qualche modo Marsalis fa sbiadire l'Africa fino a farla sparire. In "Calling the Indians Out", brano d'apertura che fa da cornice all'intera opera, fa recitare a tutta l'orchestra, quasi un coro greco, "Dolore nella nostra terra, crimini contro l'anima umana / così enormi che non vi sono parole che li possano descrivere": da Equiano e Cugoano sappiamo che non vi sono parole in grado di descrivere l'or-

29. W.T. Lhamon, Jr.'s, *Raising Cain: Black-face Performance from Jim Crow to Hip Hop*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1998, p. 22.

30. Stanley Crouch, "Whose Blood, Whose Fields", note di copertina di *Blood on the Fields* (Columbia 1997), p. 5.

31. Prima alla Carnegie Hall nel 1943, con il

sottotitolo "A Tone Parallel to the History of the American Negro", per una durata di una cinquantina di minuti.

32. Si veda Craig Hansen Werner, *Wynton Marsalis and Neoclassicism*, in *Playing the Changes. From Afro-Modernism to the Jazz Impulse*, University of Illinois Press, Urbana/Chicago 1994, pp. 270-75.

rore della schiavitù e allora la storia degli africani d'America, epitomizzata da Jesse e Leona – in Africa, prima della cattura, lui era un principe, proprietario di schiavi; lei una donna comune (un po' come Prince e Vanqui) –, ha inizio, come cantilena il coro, "in una nave negriera che dondola, scura, sotto la stella della democrazia, [in cui] Jesse e Leona giacciono".

Leona parla/canta per prima: oscurità ("un grembo umido di sangue [e una] tomba che ci culla"), fantasie di rumori di tamburi africani, casa ("Mi pare di sentire un tamburo"), un grido senza risposta ("Dove siamo, sono? Siamo? Sono noi, sono noi?"), l'esperienza del "dolore e [del] male" e il bisogno di una vicinanza fisica ("Avvicinati, toccami, adesso qualcuno si avvicini"). Jesse, furibondo, risponde con la realtà dei fatti: "Donna, tu non senti proprio nessun tamburo / Quello che senti [è] il rumore di ossa e case che vanno a pezzi [...] l'eco delle ultime grida di voci morte [...] il grido di scherno di imprese del passato [...] l'ululato lancinante di tanta sofferenza [...] lo sbattere del capo contro il duro legno [...] [il] silenzio boccheggianti di gente che sta soffocando".

Come una levatrice, Marsalis taglia il cordone ombelicale tra l'Africa e il Middle Passage e la eco dei tamburi africani si dissolve: *You Don't Hear No Drums* è il titolo della canzone di Jesse. Può accadere, nella vena di questa particolare, controversa revisione della storia e del canone del jazz, là dove il jazz aspiri a essere musica occidentale, o "semplicemente" arte americana.³³

Altre onde. Dopo il concerto di Marsalis cerco e trovo altre tracce dell'immaginario musicale del Middle Passage. Retrospectivamente, il 1994 della prima dell'opera di Marsalis pare un anno abbastanza cruciale: tra i lavori più interessanti in un solco ormai così ben tracciato è possibile annoverare *The African-American Epic Suite* (1994), composizione per quintetto e orchestra del jazzista Yusef Lateef. Essa offre la sequenza narrativa che ben conosciamo, suddivisa in quattro movimenti intitolati "The African As Non-American", "The Middle Passage/Transmutation", "Love for All" e "Freedom".³⁴ Richiamata nel titolo, la dimensione epica ha qui a che vedere con l'ampio disegno della narrazione (musicale) e, di fatto, con elementi ormai familiari: come illustrano le note di copertina della suite,

all'apertura del [primo] movimento si viene trasportati per circa 300 anni indietro nel tempo, nell'Africa occidentale. Si immagina di ascoltare la musica delle genti Yoruba, Hausa, Akan, Ewe, Senufa, Benin, Dahomey, Ebo o Ashanti ecc. In altre paro-

33. La questione è ampiamente dibattuta, a partire da una polemica divampata intorno al lavoro svolto da Marsalis al Lincoln Center, animata da James Lincoln Collier, storico del jazz, e dallo stesso Marsalis (si vedano, per esempio, le conclusioni di Burton W. Peretti in *Jazz in American Culture*, 1997), ma sviluppatasi poi su altri, più ampi fronti di scontro-dibattito (il già citato Craig Hansen Werner o Christian Broecking, *Viel Lärm um große Worte. Auch fie-*

se Sätze können swingen. Wynton Marsalis und die Verbalisierung des Jazz in den 90er Jahren, in Jazz und Sprache. Sprache und Jazz, a cura del Jazz-Institut Darmstadt, Wolke Verlag, Hofheim 1998).

34. Yusef Lateef, *The African-American Epic Suite* (1994). Il lavoro, promosso dalla West-deutschen Rundfunks di Colonia, è stato registrato nel 1993 con la Cologne Radio Orchestra diretta da David de Villiers.

le, si ascolta una musica che ha le proprie radici storiche sul suolo africano. Alla ventesima misura entrano i violini su una nota di re bemolle, un'ottava sopra il do alto. Programmaticamente i violini rappresentano le prime navi negriere che, invisibili, si avvicinano alle coste dell'Africa occidentale. Il re bemolle alto continua, aumentando gradualmente di volume e intensità; alla 58ma misura ha raggiunto un allarmante medio forte. Alla 59ma i cacciatori di schiavi sbarcano e cominciano a catturare gli africani. In quel preciso istante vengono compromesse la calma, la serenità e la capricciosità calcolata della musica africana: nella musica ora si sentono il terrore e il fuggi fuggi, la cacofonia e la mutilazione. Il resto del movimento riflette gli inutili sforzi degli africani che tentano disperatamente di evitare le catene e i ceppi degli implacabili cacciatori di schiavi, mentre nel finale il fagotto suona il motivo di nove note che segnala il futuro ignoto dei prigionieri. Il movimento "The Middle Passage / Transmutation" si apre con un passaggio che pare un canto funebre e che denota come i prigionieri siano [stati] ammassati come animali nel ventre molle della nave negriera, incatenati senza possibilità di movimento. Di tanto in tanto, lungo tutto il movimento, si odono suoni di dolore. Sofferenza fisica e pensieri tristi aggravati dall'incredulità torturano il corpo e ossessionano la mente dei prigionieri durante il Middle Passage, così come teneri pensieri e preghiere supplichevoli per le famiglie lasciate alle spalle escono dalle labbra e dal cuore tra i frequenti momenti di ansia e di strazio. Il tema principale, in un diverso contesto, risuona di nuovo verso la fine del movimento, seguito da esclamazioni africane, né allegre né tristi, all'avvistamento della terra – l'America – il nuovo mondo, da cui arriva un essere umano nuovo (una transmutazione), l'afroamericano.

Altri due interessanti episodi musicali sono *The Journey* (1994/5), un *concept album* del pianista panamense Danilo Perez, che celebra il fruttuoso incrocio di tre culture (africana, nativo-americana e ispano-europea) che ha luogo nei Caraibi, e *African Suite* (1997), composizione del pianista sudafricano Abdullah Ibrahim.³⁵ Già conosciuto come Dollar Brand, egli stesso buon esempio di diaspora africana vivente, Ibrahim rivisita col proprio trio svariate composizioni precedenti, affiancando ad esso un'orchestra d'archi: tematizza musicalmente l'Africa e ne proietta un'immagine di grande sintesi multiculturale e transcontinentale.³⁶

Recupero anche *America-South Africa* (1991), un lavoro dell'Art Ensemble of Chicago – ribattezzato per l'occasione Art Ensemble of Soweto per via della collaborazione con la formazione corale sudafricana degli Amabutho – in cui, sin dalla copertina, i due continenti sono vicini e affratellati: paiono infatti completarsi a vicenda, a partire dalla conformazione delle rispettive zolle continentali, con la penisola di Hudson a incastrarsi nel golfo di Guinea. Così che nella lunga, poliritmi-

35. La prima della suite, registrata nel novembre 1997 con la Youth Orchestra della Comunità Europea, si è avuta nel febbraio dell'anno successivo alla Tonhalle di Zurigo, con la Zurich Chamber Orchestra.

36. Nelle note di copertina, Daniel Snyder, che dirige l'orchestra, traccia un'utile car-

tografia dell'"amalgama unico" della musica di Abdullah Ibrahim, fatta di armonie jazz, echi di musica occidentale romantica, linguaggi ritmici africani, influenze musicali arabe e moresche, oltre naturalmente alla componente essenziale e popolare della musica sudafricana.

ca composizione "U.S. of A.-U. of S.A." i "due diversi paesi [...] sono in qualche modo uno solo" e simili sono i problemi che affliggono i neri nelle due "Isole delle Catene".³⁷ Famoudou Don Moye, già percussionista dell'Art Ensemble of Chicago e animatore del Sun Percussion Summit, farà poi uscire *Ancestral Memories. From Afrika to Chicago* (1998), ennesima riflessione sulla frattura originaria del Middle Passage e sulla diaspora africana. Nelle note di copertina del cd Uche Omoniyi scrive che la diaspora è molto di più del luogo in cui "abitano" gli africani:

è una coscienza, un ambiente mentale e spirituale che ci sostiene, che ci coinvolge, che fomenta creatività, che ci ispira e insegna, che ci sfida al movimento e all'azione, che promuove la nostra liberazione come popolo, che ci abbraccia e ci ama. Le differenze linguistiche e ideologiche sono numerose e piuttosto caratteristiche della diaspora, ma tramite il veicolo della *great black music* ci muoviamo verso l'attuazione di quelle differenze.

Litanie, roll calls, rosari transatlantici. Il tropo postmoderno dell'elencazione ha trovato modo di inserirsi felicemente nell'immaginario afroamericano contemporaneo e, dunque, anche nella verbalizzazione del Middle Passage, con modulazioni volta a volta diverse. Per esempio, troviamo la litania della ricchezza e della varietà etnica dell'Africa, degli dei e dei popoli africani, nella lista snocciolata come un rosario già nel 1960 da Abbey Lincoln e dal percussionista nigeriano Olatunji ("Bantu, Zulu, Watusi, Ashanti [...] Ibo, Basutho [...] Ungunda [...] Ohngo [...] Obo [...] Bahutu, Mosi, Kisi, Fengi, [...] Dahomey [...] Yoruba [...] Mandingo [...] Angoni [...] Bayongi [...] Mende, Masai")³⁸ a ogni nome di tribù e genti africane intonato dalla Lincoln (*call*), sulla tessitura poliritmica delle percussioni, Olatunji risponde con un detto per ciascuna tribù sulla libertà, generalmente in dialetto yoruba (*response*). Oppure troviamo la performance poetica, cantilenata e gridata, di Tito Lespier in "Meet Yoruba" ("Mondango, Banguela, Mayombe, Muaya / Besongo, Aguanga, Berengoyos, Cabenda / Entotera, Loango, Motenbo, Mesoso / Munbala, Musundi, Los Siguatos y Longoba / afro asiatico cabio sile tribus principales / Egra, Oyo, Ife, Ijeeha, Eguiti / Ondo Ijebo, Ogguo, Oggue y Ococo / Ile, Ife, Ologumare, Odduay, Yembo")³⁹ segno della fascinazione fortissima per l'enunciazione di nomi di luoghi geografici della memoria, ormai deterritorializzati

37. Viene qui declinata una rivendicazione di libertà che, a due a due, richiama gli eroi africani e americani: Nelson Mandela con Malcolm X, Walter Sisulu con George Jackson, Medgar Evers con Ahmed Kathrada; poi ancora Elias Motsaoleli e Martin Luther King, Marcus Garvey e Raymond Mhlaba, Andrew Mlangeni e James Lawson, Ella Baker e Wilton Mkwayi, Winnie Mandela e Stokely Carmichael, Fannie Lou Hamer e Oscar Mpetha, Jafta Masemola e H. Rap Brown, Govan Mbeki e Rosa Parks.

38. *All Africa*, il brano in questione, faceva

parte della *Freedom Now Suite* (1960) di Max Roach, su testi dello scrittore-cantante di Chicago Oscar Brown, Jr. In tempi non sospetti, come scrive Nat Hentoff nelle note di copertina, "connota sia l'interesse crescente dei neri d'America per il presente e il futuro dell'Africa, sia il loro nuovo orgoglio per il passato dell'Africa e per la propria eredità pre-americana".

39. Tito Lespier, *Meet Yoruba*, in AA.VV., *Nuyorican Symphony: Poetry Live at the Knitting Factory* (1992).

e rilocati nell'immaginario, di divinità sincretizzate e di genti che sono probabilmente perdute per sempre. E magari anche la ricapitolazione della storia musicale afroamericana di "Jazz Thing",⁴⁰ non così diversa nelle intenzioni dai classici sopra citati – i lavori di Ellington, Carter, Lateef – che diventa plausibile ricostruzione dell'istruzione e si trasforma in omaggio affettivo e dedica: si parte dall'Africa e le voci vere, registrate dei grandi del jazz afroamericano vengono letteralmente, e ritualmente, incorporate: quei nomi si trasformano in *patterns* di ritmo, viva carne che si fa linfa vitale.⁴¹

Poi c'è il rosario dei nomi delle navi negriere evocato ed esorcizzato da Hayden in *Middle Passage* – là dove esse aprono la poesia ("Jesús, Estrella, Esperanza, Mercy") e le danno respiro e ritmo ("Desire, Adventure, Tartar, Ann") – e ripreso dal musical di tip tap *Bring In Da Noise, Bring In Da Funk* (1996),⁴² il cui libretto è opera di Reg E. Gaines, poeta-rapper-performer di fama: "Slave ships Proudly Sailing / There's The / Phoenix / The Orion / The Medusa / and the Othello / The Enterprise / and The Jesus of Lubeck / Emannuella / Cornelia / The Freis De Deus / The Little Sally [...] The Hope / The Zong / The Hannibal / The Constitution / The Vigilante / The Adventure / The Amphitrite / St. Marcus / Gideon / The Andromache / The Alletta Maria / The Africansse Galley / The Anna ... Anna ... Anna ... Catharina / The Royal Charlotte / The Cleopatra / The Green ... Green ... Green ... Green ... Dragon / The Nightingale / The Son / The Mass / Luisa / Tyger / Venus / Vis / The Africa / Sail on ...".

Poesia, *spoken word* (la performance dal vivo catturata nella registrazione) e rap costituiscono ormai una solida enciclopedia aurale che mostra la necessità reciproca di un rapporto tra una prospettiva trans/atlantica e l'atto di re/immaginare la diaspora musicale africana. Studi come *The Black Atlantic*⁴³ sono particolarmente efficaci visto che, come scrive l'antropologo James Clifford, "Gilroy segue il vinile in movimento, quello che localmente viene *scratched and dubbed*. Di più, radica la musica – o, meglio la riconduce [il gioco è tra *roots/routes* – N.d.R.] – entro una più ampia storia dell'Atlantico, transculturale e subalterna".⁴⁴ In *The Slave Trade: View from the Middle Passage*, il poeta e romanziere Clarence Major offre una solida prospettiva da "Atlantico nero", facendo del suo Mfu "uno spirito acquatico, / una voce del profondo dell'Atlantico":

40. Branford Marsalis e Gangstarr, dal film di Spike Lee *Mo' Better Blues* (1990).

41. Già *Do The Right Thing* (Spike Lee, 1989) conteneva l'interessante *roll call* di Mister Señor Love Daddy, il dj di WE LOVE Radio, inesaurevole colonna sonora e spina dorsale della comunità: in una bella sequenza sul quartiere, il suo elenco di grandi della *black music* – senza barriere di gusto, senza distinzioni di genere – ricapitolava la musica nera quale linfa vitale: "vogliamo ringraziarvi perché rendete la nostra vita [più felice]".

42. Musiche di Daryl Waters, Zane Mark, Ann Duquesnay per le acrobazie del tip tap e la coreografia di Savion Glover, la regia di George C. Wolfe e la produzione del Joseph Papp Public Theater/New York Shakespeare Festival.

43. Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1993.

44. James Clifford, *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1997, p. 262.

Mfu saltò dalla nave, in fuga per cercare sollievo / dal dolore via via, / tanto tempo fa, verso il Brasile o la Georgia o la Carolina – / non ricorda quale; / ma questo è un paesaggio reale, non sentimentale / in cui può dormire libero nelle onde profonde, / libero di parlare la propria musica: / Mfu guarda generosamente in tutte le direzioni / per capire i bianchi / che vennero alle coste / della sua nazione. / Mfu cerca una ragione festosa, / qualcosa che possa essere andato / perso.⁴⁵

Come il progettato Middle Passage Monument inabissato nelle profonde acque dell'Atlantico il 3 luglio 1999, probabilmente per non essere mai più rivisto,⁴⁶ Mfu può "[guardare] indietro alla sua Africa, / poi verso l'Europa, / e quindi in direzione delle Americhe, / dove molti della sua gente sono stati deportati / e sono scomparsi, anche se molti sono sopravvissuti. / Ma come?" Nella sezione conclusiva del poema, ricordando Equiano e la sua quasi-nazione "di danzatori, musicisti e poeti", "Mfu chiama tutta la sua gente / della Diaspora". Il pantheon degli eroi neri si espande; artisti, musicisti e uomini dello sport vanno mano nella mano con predicatori, attivisti, vittime sacrificali di una battaglia per i diritti civili che ancora continua, attori e personalità di ogni genere. Poiché potremmo non riconoscere alcuni nomi, ecco il suggerimento di Derrick I.M. Gilbert – un promettente giovane poeta-performer-rapper meglio conosciuto come D-Knowledge – nella poesia *The Fire in the Drum*:

Come facciamo a resistere alle tentazioni ingannevolmente tiepide del compiacimento
 [...]
 Proprio quando cosce/avambracci/lababri inferiori
 Sono messi ai ceppi dalla memoria e imbavagliati dall'identità
 Con alghe transatlantiche
 Forti di 400 anni
 [...]
 Cominciamo gridando il nome di quelli
 Che hanno con grazia trattenuto il respiro in anfratti densi di fumo
 Così che le generazioni future potessero respirare liberamente.⁴⁷

End? Il lavoro del cartografo continua, in tutte le direzioni dello spazio e del tempo, per disegnare mappe sempre più dettagliate...

45. "African American Review", XXVIII, 1 (Spring 1994), pp. 11-22.

46. Nelle parole di Wayne James, ideatore del progetto: "Se l'Atlantico si prosciugasse vedremmo un binario di ossa umane stendersi dall'Africa al Nuovo Mondo. Le ossa dei nostri antenati sono sul fondo dell'oceano. Mi pare

dunque appropriato sistemare un monumento che renda loro onore lì dove si trovano".

47. Derrick I.M. Gilbert, a cura di, *Catch the Fire!!! A Cross-Generational Anthology of Contemporary African-American Poetry*, Riverhead Books, New York 1998, pp. 243-44.