

La voce e il tempo: lo spiritual e la canzone di lotta

di Alessandro Portelli

1. Libertà

Prendiamo una delle più classiche canzoni di libertà. Ne riporto alcune strofe secondo il testo canonizzato e stilizzato da John e Alan Lomax, che la definiscono “the greatest of all the spirituals”, databile dagli anni della Guerra Civile americana e della fine della schiavitù¹.

O Freedom, O Freedom,
O Freedom after a while,
And before I'd be a slave, I'd be buried in my grave,
And go home to my Lord and be free.

There'll be no more moaning, no more moaning,
No more moaning after a while,
And before I'd be a slave, I'd be buried in my grave,
And go home to my Lord and be free.

No more weeping, no more crying
No more weeping after a while,
And before I'd be a slave, I'd be buried in my grave,
And go home to my Lord and be free².

No more kneeling, no more kneeling...

There's ll be singing, there'll be singing...

1. J. A., A. Lomax, *Folk Song U.S.A.* (1947), The New American Library, New York 1967, pp. 433 e 462. Scrive Irwin Silber: «È probabile che “Oh Freedom” sia nata a seguito del Proclama [di Emancipazione degli Schiavi, 1° gennaio 1863] e si sia sviluppata e diffusa come reazione popolare alla notizia della liberazione»: I. Silber, *Songs of the Civil War* (1960), Dover, New York 1964, p. 274. I Lomax non indicano la fonte del loro testo, probabilmente una compilazione da fonti coeve anche scritte

2. «O libertà, o libertà fra qualche tempo, e piuttosto che essere schiavo mi farei seppellire nella tomba, andrò a casa dal mio Signore e sarò libero. Non ci saranno più lamenti, non ci saranno più pianti...».

Come si vede, il canto ha una struttura apparentemente semplice e funzionale: la strofa è composta di quattro versi, di cui il primo cambia e gli altri tre restano uguali. Lo ritroviamo cent'anni dopo, nel 1963, in una manifestazione di massa del movimento per i diritti civili a Jackson, Mississippi, levigato e attualizzato ma sostanzialmente intatto³:

Oh freedom, oh freedom. Oh freedom over me
And before I'll be a slave, I'll be buried in my grave
And go home to my Lord and be free.

No more segregation, no more segregation, no more segregation over me
And before I'll be a slave...

No more Barnetts, no more Barnetts, no more Barnetts over me
And before I'll be a slave...⁴

2. Sistole e diastole

Oh Freedom (è questa la grafia più diffusa) è un canto di semplicità ingannevole: la sua apparente elementarità, infatti, è l'esito di processi culturali complessi. Per capire che cosa permette a questo canto di attraversare spazio e tempo, cambiando continuamente eppure restando se stesso, infatti, dobbiamo riflettere sulla logica della tradizione orale, e cioè sul rapporto fra memoria (tradizione) e voce (orale). La voce, indissolubilmente legata al corpo, alla presenza contemporanea dell'emittente e del destinatario, attiene in primo luogo allo spazio e all'individuo; la memoria, la cui funzione è di garantire continuità ai materiali di cui è fatta la cultura, riguarda in primo luogo il tempo e la società⁵.

In un certo senso, la tradizione orale funziona come il cuore: per sistole e diastole. Da un lato, la memoria restringe, riducendo il contenuto al minimo indispensabile affinché possa essere conservato e trasmesso anche

3. Registrazione dal vivo nel disco *Movement Soul*, ESP 1056, 1963.

4. «O libertà, o libertà su di me, e piuttosto di essere schiavo mi farò seppellire nella tomba e andrò a casa dal mio Signore e sarò libero. Mai più segregazione, mai più più Barnett su di me...» (Ross Barnett, ex governatore del Mississippi, era un leader dell'organizzazione razzista White Citizens Council).

5. Nella teoria letteraria e politologica, "voce" è usato spesso in termini metaforici – come diritto di parola o di voto da un lato; come idioletto stilistico dell'altro. In questo intervento, "voce" e "memoria" vanno intese letteralmente: come "suono articolato dall'essere umano tramite le corde vocali" e "capacità del cervello di conservare informazioni" (entrambe le definizioni vengono da Wikipedia, *ad vocem*, a proposito di uso metaforico della parola "voce"!). Peraltro, anche nei suoi usi metaforici, "voce" rinvia sempre a un'idea di individualità, di differenza.

senza il sostegno di supporti materiali; perciò, anche grazie all'essenziale funzione mnemonica dell'oblio, seleziona, leviga, semplifica, compattandosi in formule capaci di durare ed essere riusate nel tempo: guardiamo nelle due varianti di *Ob Freedom* la scomparsa del pleonastico "there'll be", la sostituzione del semiletterario "after a while" con il colloquiale ed emozionante "over me" e il passaggio dal condizionale "I'd be" al più diretto indicativo "I'll be"⁶. Il materiale di partenza può anche essere un testo scritto; ma nel momento in cui entra nella memoria della tradizione orale è soggetto agli stessi processi di trasformazione che lo rendono *memorable*⁷.

Dall'altro lato, la voce espande: effimera, inseparabile dall'immediato, dal qui ed ora, cerca di far durare il momento della performance prolungando il più possibile il piacere dell'espressione, del dialogo, dell'ascolto. Anche per questo usa procedure espansive e aperte come la ripetizione/variazione, l'iterazione cumulativa, l'anafora, che ampliano potenzialmente all'infinito i materiali condensata della memoria: è il caso delle formula "no more... no more... no more...", che infatti ritroviamo anche in altri canti del movimento dei diritti civili)⁸.

Tuttavia, pur nella distinzione delle rispettive funzioni di fondo, voce e memoria si intrecciano e si sostengono a vicenda. Come la lingua nella dinamica fra *langue* e *parole*, infatti, anche le informazioni e i codici condivisi in cui consiste la memoria sociale si materializzano solo nelle molteplici performance individuali, che a loro volta si ripercuotono nella memoria e la modificano. Al tempo stesso, i contenuti della memoria non durano solo nel tempo ma attraversano anche lo spazio seguendo i movimenti, i contatti, i dialoghi fra le persone (un canto nato in Italia nel Seicento può entrare nella tradizione musicale di paesi lontani, dalla Scozia al North Carolina)⁹.

6. Per una definizione di "formula" e della sua funzione nella poesia orale, cfr. A. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1960.

7. Per un'analisi delle trasformazioni di un testo scritto entrato in tradizione orale, rinvio al mio *Los usos del olvido: Escritura, oralidad, tradición*, in *Historias orales. Narración, imaginación y diálogo*, Prohistoria, Rosario (Argentina) 2016, pp. 485-500.

8. Per esempio, "Many Thousand Go", come è riportata in piena Guerra Civile da T. Wentworth Higginson, *Army Life in a Black Regiment* (1861), Collier, New York 1962, p. 209: «No more peck o' corn for me... No more driver's lash... no more pint of salt...» (mai più avanzi di granturco per me, mai più frusta del sorvegliante, ma più pizzico di sale... e così via). In tradizione orale, diventa «No more auction block for me» (mai più vendita all'asta) nel repertorio di grandi voci afroamericane come Paul Robeson e Odetta, e persino di Bob Dylan, che la esegue dal vivo almeno una volta nel 1962 (<https://www.bobdylan.com/songs/no-more-auction-block/>) e poi riprende e adatta la melodia nonché il modulo della ripetizione/variazione per la classica "Blowin' in the Wind".

9. Rinvio su questo al mio *Il testamento dell'avvelenato e il riscatto della bella: ballata popolare e cultura europea!*, in "Critica del testo", XIII/3, 2010.

La tradizione è dunque un processo ambiguo che cerca la permanenza e riluttantemente, osmoticamente, spesso senza neanche accorgersene, incorpora il mutamento.

E infine: la memoria socializzata è un insieme di informazioni condivise, ma le stesse informazioni significano cose diverse da un individuo all'altro e da un momento e da un contesto all'altro. Per converso, i materiali effimeri e improvvisati della voce possono essere adottati nella memoria condivisa e durare nel tempo, ma persino l'improvvisazione è resa possibile dal ricorso a moduli e formule memorizzati. In generi come il blues o l'ottava rima il ricorso a schemi, impianti metrici e procedimenti culturalmente codificati e memorizzati permette di guadagnare, ripetendoli, il tempo necessario a inventare qualcosa di nuovo attinente al momento dato: ripetere "Before I'll be a slave..." o "No more moaning..." permette di avere il tempo pensare a "No more Barnett"¹⁰.

3. Storia e memoria

Oh Freedom è una sintesi creativa di questi procedimenti. La parte che rimane più o meno stabile assicura la continuità e ribadisce lo stesso messaggio universale, e quindi invariante: meglio morire che essere schiavi. Tanto nel 1860 (e prima) quanto nel 1960 (e dopo), da Nat Turner a Medgar Evers¹¹, sono infinite le persone che hanno messo in gioco e perduto la vita per essere liberi. Tuttavia, attraversando il tempo, il messaggio non rimane identico ma si adatta sottilmente alle diverse condizioni storiche. Non c'è bisogno di cambiare le parole: quello che cambia è il loro rapporto con il contesto. Così, la parola "schiavo" va intesa alla lettera nel 1863; nel 1963 diventa una metafora con una sfumatura di iperbole (tecnicamente, Medgar

10. «A word is dead – When it is said», scriveva Emily Dickinson: una parola è morta una volta che è detta, perché è effimera e immateriale; eppure «it just begins to live – That day», quello è il momento in cui comincia a vivere, perché viene ricordata e ripetuta (*Complete Poems*, n. 1212). Rinvio al mio *Births of the Voice*, in "RSA. Rivista di studi anglo-americani", Atti dell'Undicesimo Convegno Biennale dell'Associazione Italiana di Studi Nord-Americani, *Methodologies of Gender*, VII, 9, 1993, pp. 121-8. Sull'intreccio fra memoria e improvvisazione, rinvio anche a *La tarantella dei baraccati e il blues di Robert Johnson: l'Io lirico e l'improvvisazione poetica nella cultura popolare*, in "Critica del testo", V, 1, 2002, pp. 339-52.

11. Nat Turner, leader della più drammatica rivolta di schiavi (Southampton, Virginia, 1831) fu catturato e ucciso dopo la sconfitta della ribellione; Medgar Evers, segretario della National Association for the Advancement of Colored People per il Mississippi, fu assassinato nel 1963 a Jackson, Mississippi (lo stesso luogo dove sono state registrate le versioni dal vivo di *Oh Freedom* discusse in questo intervento). Su Medgar Evers, cfr. Bob Dylan, *The Ballad of Medgar Evers*, da *The Times They Are a-Changin'*, Columbia, 1964.

Evers era un libero cittadino americano)¹², ma conserva anche la memoria del tempo in cui era vera alla lettera, come a dire che i diritti civili sono una continuazione della lotta per la libertà iniziata al tempo della schiavitù – precisamente come *Oh Freedom* era una canzone tanto necessaria allora quanto adesso e per questo rimane nella memoria¹³.

Rimane nella memoria sia perché resta uguale, sia perché continua a rinnovarsi, come se dallo stesso tronco scaturissero o si innestassero a ogni stagione rami diversi (un'altra metafora diffusa è quella dello zipper, la “chiusura lampo” che aggancia la parte nuova e variabile a quella fissa)¹⁴. In questo modo, la performance dal vivo concretizza e rifunzionalizza il messaggio generale ancorandolo a situazioni specifiche: la lotta per la libertà si combatte qui ed ora, a Jackson, Mississippi, nel mese di novembre del 1963, contro altre forme di oppressione (“No more segregation”) e nuovi oppressori con tanto di nome e cognome (“No more Barnetts”). Si combatterà a Birmingham, Alabama, ad Albany, Georgia – e cambieranno i nomi (lo sceriffo Bull O'Connor, il capo della polizia Laurie Pritchett...) e altrove, sempre riadattati e personalizzati dalla flessibilità immediata della voce in performance¹⁵. Hollis Watkins, un'altra delle voci del movimento, spiega: «Nelle manifestazioni di massa volevi generare interesse, sollevare lo spirito, e questo coincideva con quello che succedeva di giorno in giorno». Così, guidando il canto di *Oh Freedom* in una manifestazione a Jackson, Mississippi, nel 1963, evocava la violenza razzista contro il mo-

12. Già nel 1846, Frederick Douglass, ex schiavo e militante abolizionista, faceva notare la differenza fra schiavitù letterale e schiavitù metaforica: «Trovo che la schiavitù viene assimilata ad altri sistemi in modo tale, secondo me, da sminuire l'orrore con cui giustamente si guarda alla schiavitù negli Stati Uniti» (F. Douglass, *Speech at Newcastle-upon-Tyne*, 3.8.1846, citato in C. Plasa e B. J. Ring, a cura di, *The Discourse of Slavery*, Routledge, London 1994, p. 8).

13. Il ricordo di essere stati schiavi ma non ancora liberi risuona nella variante rilevata come ninna nanna dopo il 1890 in North Carolina: «niente più sospiri, niente più pianti, niente più schiavitù...», quasi come un augurio per il futuro di un bambino appena nato dopo un'emancipazione che non ha dato la libertà: Silber, *Songs of the Civil War*, cit., p. 174. L'attualità del canto è ribadita dal fatto che diventa un brano canonico anche per gli artisti del folk revival: con pochissime variazioni, nel 1958 compare nel primo disco di un'allora sconosciutissima Joan Baez; è inclusa da Harry Belafonte in una classica antologia di spiritual; ed è infine canonizzata da Odetta, che la esegue anche dal palco della March for Jobs and Freedom a Washington, il 28 agosto 1963, da cui Martin Luther King pronuncia il discorso “I Have a Dream” (Joan Baez in *San Francisco – 1958*, Fantasy, 1961; Harry Belafonte, *My Lord What a Mornin'*, RCA, 1960; Odetta, in *We Shall Overcome. Documentary on the March on Washington*, Broadside Records 1965).

14. L'espressione è stata popolarizzata da Pete Seeger: <https://mudcat.org/thread.cfm?threadid=154992>.

15. Guy e Candie Carawan (a cura di), *We Shall Overcome. Songs of the Southern Freedom Movement* (1963), Oak, New York 2007.

vimento improvvisando versi come “No more dogs, no more dogs bitin’ me” o “No more shootin’, no more shootin’ over me”¹⁶.

Nei crediti della registrazione di *Oh Freedom* nel disco *Movement Soul* compare la seguente indicazione: “Willie Peacock, organizer in Greenwood, Mississippi, lead voice”. Sul dialogo fra lunga durata della memoria e immediatezza della voce, infatti, si innesta un’altra relazione, quella fra la memoria condivisa del gruppo e la voce delle persone singole di cui è composto. Mentre tutto il gruppo canta insieme il refrain condiviso, è un singolo – Willie Peacock o Hollis Watkins, o tanti altri come loro, da Fannie Lou Hamer a Bernice Reagon, leader del canto e organizzatori della protesta, “voci” in senso sia letterale sia metaforico¹⁷ – a proporre versi inventati sul momento che il gruppo riprende nella forma antifonale di tanta musica afro-americana. In questo modo, ciascun membro del gruppo può offrire il suo contributo, e anche chi non ha mai sentito prima la canzone può non solo aggiungersi al canto ma anche intervenire con un proprio contributo¹⁸.

Non è detto infatti che la proposta debba venire da una sola persona: le voci guida possono alternarsi, persino competere, in collaborazione o in tensione fra loro. Per esempio, nella performance guidata da Hollis Watkins a Jackson, dopo qualche strofa irrompe una voce maschile non identificata che enuncia a sua volta altri versi poi ripresi dal gruppo. Penso anche all’alternarsi delle voci nella registrazione dal vivo di un altro spiritual diventato canzone di lotta, *We Shall Not Be Moved*¹⁹. O un esempio da tutt’altro contesto: Bologna 1968, un’osteria dove si fa musica. Qualcuno comincia a cantare *Oh Freedom* con versi adattati alla guerra del Vietnam (“No more Johnson ... No more napalm...); un giovane musicista prende la chitarra e aggiunge polemicamente: “No more Russian tanks”, mai più carri armati russi, chiamando in causa l’invasione di Praga. Si chiamava Francesco Guccini.

16. «Mai più cani che mi mordono... mai più spari su di me...»: *Voices of the Civil Rights Movement-1*, The Smithsonian Collection Ro23. La citazione viene da John Blewen, *Oh Freedom Over Me*, http://americanradioworks.publicradio.org/features/oh_freedom/story9.html, consultato il 7 gennaio 2019.

17. «Un buon *songleader* deve avere qualità sia musicali, sia organizzative. Il *songleader* è quello che galvanizza, che dà forma al gruppo. Un buon *songleader* deve esprimere una forza, un’energia, un entusiasmo che diano al gruppo vogliadi cantare»: Bernice Reagon, nota al disco *Voices of the Civil Rights Movement*, cit.

18. «Le *zipper songs* sono perfette per cantare insieme perché si imparano in poco tempo e si può continuare a cantarle a lungo. In un’assemblea, il pubblico può far sua una *zipper song* e unirsi al canto con relativa facilità»: *The zipper song*, <https://www.uua.org/re/tapestry/resources/music/chapter6/129370.shtml>, consultato il 7 gennaio 2019.

19. La registrazione è del 1969; ora nel CD 4 allegato al libro *CD We Shall Not Be Moved. Voci e musiche dagli Stati Uniti (1969-2018)*, a cura di Alessandro Portelli, Squilibri, Roma 2019.

Questa forma apparentemente arcaica, dunque, include e pratica un dato cruciale della modernità: riconosce che ogni entità collettiva – assemblea, corteo, comunità, classe... – non è un insieme indifferenziato ma è composta di individui, ciascuno con la propria voce. Dà a ciascuno di loro la possibilità di esprimerla e proporla al gruppo, e dà modo al gruppo, se la proposta è riconoscibile e funzionale tramite i codici condivisi (tematica, metrica, sentimenti...), di farla propria e includerla nella memoria condivisa futura. Per esempio: quando Hollis Watkins interviene con una modifica anche nella parte memorizzata (“bitin’ me” anziché “over me”), in un primo momento il coro non se ne accorge, e raccoglie il cambiamento solo nella seconda ripetizione²⁰.

È in questo modo che lo spiritual si trasforma da inno in canto di protesta. *Oh Freedom*, infatti, è lungi dall’essere l’unico caso in cui un canto religioso viene appropriato, integralmente o con minimi spostamenti semantici, dal movimento operaio o dal movimento per i diritti civili (che peraltro trova proprio nelle chiese nere la propria struttura organizzativa e la propria memoria storica). In tutti i casi, infatti, si tratta di trovare una forma che permetta di unire le voci e al tempo stesso mantenerle distinte, di ribadire l’unità e insieme di ricordare che questa è l’esito di storie e scelte personali. Dopo tutto, anche le parti corali non sono fatte di voci tutte identiche, ma di una polifonia di voci diverse che si incontrano in un suono che è più della somma delle parti.

Un altro esempio. In una chiesa pentecostale di Harlan, Kentucky, e in un disco di registrazioni dal vivo in un carcere del Texas ho ascoltato un inno religioso basato su un versetto biblico: il Signore «è come un albero piantato lungo l’acqua, verso la corrente stende le radici» (Geremia 17: 8-9). A Harlan nel 2008 cantavano:

I’ve got the love of God and I shall not be moved

I’ve got the love of God and I shall not be moved
Just like a tree that’s planted by the water
I shall not be moved...
... Jesus is a’-comin’...
... Jesus is my captain...²¹

20. R. Jakobson e P. Bogatyrev, *Le folklore, forme spécifique de création* (1929), in R. Jakobson, *Questions de poétique*, Seuil, Paris 1973, pp. 59-74.

21. «Ho l’amore di Dio e non mi farò spostare, come un albero piantato accanto all’acqua, non cederò... Gesù sta per arrivare... Gesù è il mio capitano...». Per la registrazione originale, e per una trattazione più dettagliata del canto e delle sue varianti (comprese alcune di quelle menzionate qui), rinvio al mio *We Shall Not Be Moved*, cit. Si vedano inoltre J. Green, *The Devil is Here in These Hills. West Virginia Coal Miners and Their Battle for*

Nel campo segregato di lavori forzati di Sugarland in Texas, negli anni Sessanta i detenuti cantavano: «Fightin' sinnin' Satan, I shall not be moved...». Nel 1931, durante un sanguinoso sciopero contro la fame e lo sfruttamento, i minatori di Ward, West Virginia, con le loro famiglie, marciarono per quasi trenta miglia cantando «un antico inno, “I Shall Not Be Moved”, ispirato a un versetto di Geremia». Negli stessi anni, i braccianti e mezzadri bianchi e neri dell'Arkansas, organizzati nella Southern Tenant Farmworkers Union, trasformavano espressamente l'inno in canzone sindacale: *Black and white together, we shall not be moved*: attraverso di loro, la canzone entra nel repertorio operaio e viene canonizzata da Pete Seeger, Woody Guthrie e gli Almanac Singers (ho sentito questo stesso verso in una manifestazione sindacale a Washington nel 1982 e un'assemblea contro la guerra del Vietnam a New York nel 1969). La fermezza religiosa nella fede diventa la forza della resistenza – specie quando si tratta di resistenza passiva, di non farsi letteralmente spostare. Nel 1960, a Talladega, Alabama, quando la polizia minaccia di sciogliere a bastonate una dimostrazione di studenti per il diritti civili, i ragazzi «scelsero di non muoversi e, a bassa voce, cominciarono a cantare “We Shall Not Be Moved”»²².

Anche il passaggio dalla prima persona singolare dell'inno alla prima persona plurale della canzone di lotta, simmetrico alla transizione dalla salvezza individuale dell'anima cristiana alla “salvezza” collettiva dei movimenti popolari, non è un caso isolato: gli operai afroamericani della fabbrica di R. J. Reynolds Tobacco Company di Winston-Salem, North Carolina (dove si producevano le sigarette Camel), prendono un vecchio spiritual, *I'll Be All Right*, lo adattano a canzone di lotta (*We Will Overcome*) e il movimento dei diritti civili lo trasforma definitivamente in *We Shall Overcome*: un altro canto che ha continuato a cambiare con versi, sogni e rivendicazioni diverse in ogni parte del mondo, eppure è rimasto sostanzialmente lo stesso²³.

Freedom, Atlantic Monthly Press, New York 2015, p. 232; J. Handcox, *Songs, Poems and Stories of the Southern Tenant Farmers Union*, West Virginia University Press, Morgantown 2001; Almanac Singers, *Talking Union* (1941), Smithsonian Folkways 2005; G. e C. Carawan, *We Shall Overcome*, cit., p. 21.

22. «Combatto contro il peccato e Satana»: nel disco *Negro Folklore from Texas State Prisons*, a cura di Bruce Jackson, Elektra, 1966. Anche *We Shall Not Be Moved* attraversa lo spazio e varca gli oceani: nelle manifestazioni per l'indipendenza del Biafra dalla Nigeria gli studenti cantavano «We shall not, we shall not be moved / Just like a tree that's planted by the water / We shall not be moved... Ojukwo is behind us... Gos is behind us...» («non ci sposteremo, come un albero piantato sulla riva del fiume, non si sposteremo... Ojukwo è con noi... Dio è con noi...»). Lo racconta Chimamanda Ngozi Adichie, *Half of a Yellow Sun*, Random House, New York 2007, p. 204. Chukwuemeka Odumegwu Ojukwu è stato il leader del movimento separatista e primo presidente del Biafra.

23. R. Rodgers Korstadt, *Civil Rights Unionism*, University of North Carolina Press,

4. Il potere del canto

All'inizio del suo viaggio per mare, Ishmael, il protagonista di *Moby Dick*, assiste a una funzione religiosa. Sul pulpito c'è un predicatore amato dai balenieri:

Father Mapple si levò in piedi, e con una mite voce di modesta autorità [*unassuming authority*] chiamò la gente dispersa [*the scattered people*] a raccogliersi [...] In toni cupi e prolungati come il rintocco della campana su una nave che affonda in mare nella nebbia, cominciò a leggere l'inno che segue [...] Quasi tutti si unirono nel canto, e l'inno cresceva salendo sopra gli ululati della tempesta²⁴.

È la voce che chiama gli individui dispersi, “scattered”, e li costituisce in comunità nel canto. Come Willie Peacock o Hollis Watkins, lo fa con “unassuming authority”: un'autorità che guida ma non pretende di trasformarsi in dominio. L'inno di Father Mapple ha la forma del “lining out”, tanto simile allo “zipper” dello spiritual afroamericano: il predicatore enuncia l'inno verso per verso, e la congregazione lo ripete intonando una lenta e ornata eterofonia, un intreccio di differenze che in qualche modo fanno unità²⁵.

Tutto quello che abbiamo detto finora, infatti, è sorretto dall'elemento più di tutti legato alla voce e più di tutti capace di attraversare il tempo: il canto. Il solo atto di cantare, indipendentemente dai contenuti, e tanto più se fatto collettivamente, diventa un atto di sfida, o come minimo di

Chapel Hill-London 2003. La prima incisione della canzone, col titolo *We Will Overcome*, risale al 1952, eseguita da un gruppo chiamato Young Jewish Singers diretto da Robert De Cormier: R. D. Cohen e D. Samuelson (a cura di), *Songs for Political Action. Folk Music, Topical Songs and the American Left 1926-1953*, Bear Family Records, Hamberger (Germania) 1996, p. 192 (Pete Seeger, cit. ivi, dice di essere stato probabilmente lui a cambiare “will” con “shall”, come a sottolineare l'inevitabilità della vittoria). Il canto prende la forma oggi universalmente conosciuta dopo che Guy Carawan lo insegna ai partecipanti a un workshop di quadri del movimento dei diritti civili alla Highlander Folk School in Tennessee nel 1959: J. Dunson, *Freedom in the Air. Song Movements of the 60's*, International Publishers, New York 1965, p. 30. Da lì, il canto si diffonde in tutto il mondo; per esempio, è popolarissimo nel subcontinente indiano. Una versione in lingua bangla («Noi crediamo che non siamo soli... che un giorno verrà la verità... che la terra sarà dolce come il miele... che la musica riempirà il giorno... che sorgerà il grido di uguaglianza....»), cantata da un coro di bambini del Bangladesh nel quartiere romano di Tor Pignattara è nel CD *We are not going back. Musiche migranti di resistenza, orgoglio e memoria*, Nota-Circolo Gianni Bosio, 2016.

24. H. Melville, *Moby Dick, or, The Whale* (1851), in *The Works of Herman Melville*, Standard Edition, Russell & Russell, New York, VII, pp. 49-50.

25. Cfr. A. Lomax, note a *Negro Church Music/White Spirituals*, nella raccolta *Sounds of the South*, a cura di Alan Lomax, Atlantic, 1961; *Lining Out*, https://en.wikipedia.org/wiki/Lining_out, consultato il 7 gennaio 2019.

presenza, che implicitamente contesta le gerarchie sociali. Ivan Della Mea, iconico cantore di protesta, osserva che, nel contesto adeguato, perfino una canzone banale come *Vola colomba* può assumere una funzione di resistenza²⁶. In risposta a un etnologo coevo che affermava implausibilmente che “la voce dei negri maschi è debole e rauca”, Frederick Douglass (lui stesso cantore e oratore) ribadiva che «un popolo oppresso, nel rivolgersi ai suoi superiori – o forse meglio, ai suoi oppressori – di solito abbassa la voce per non essere accusato di sfacciataggine»²⁷. Alzare la voce nel canto è il primo modo di negare la propria negazione. Douglass parlava per esperienza diretta: come scrive nella sua classica autobiografia, gli schiavi che «facevano risuonare con la loro voce le dense foreste per miglia all’intorno» riempivano lo spazio della loro presenza; e anche se cantavano in coro «parole che a molti possono sembrare incomprensibili e senza senso», in esse «spiravano la preghiera e il lamento di anime che ribollivano della sofferenza più profonda. Ogni tono era una testimonianza contro la schiavitù e una preghiera a Dio perché li liberasse e dalle catene»²⁸. Questa “sfacciata” affermazione della propria presenza nel mondo e nella storia è il senso profondo di tutta la musica afroamericana e, forse, di tutta la musica popolare.

Poche cose trasmettono la memoria come una canzone. Aiuta la memoria il linguaggio musicale, che viene ricordato su livelli percettivi profondi, più istintivi e corporei che analitici; e aiuta la memoria la forma metrica, dove la rima e il ritmo aiutano a tenere le parole al posto giusto, forniscono una matrice per inventare parole nuove e organizzano il movimento del corpo: è grazie alla funzione essenziale del ritmo che, come abbiamo visto, *Oh Freedom* può diventare una ninna nanna e *I Shall Not Be Moved* una canzone di lavoro che scandisce e organizza il lavoro di una squadra di forzati nel carcere-piantagione del Texas. Per questo, la musica può avere una vita separata dalle parole: molte canzoni di lotta, dagli Industrial Workers

26. Nelle note al disco *Fiaba Grande*, Dischi del Sole, 1975, Ivan Della Mea racconta «in un concerto nel reparto psichiatrico guidato da Franco Basaglia aveva capito che anche “Vola Colomba” può essere una canzone politica quando serve a spezzare l’isolamento dei pazienti reclusi e creare un momento di felicità nella vita di chi soffre»: A. Fanelli, *Contro Canto. Le culture della protesta dal canto sociale al rap*, Donzelli, Roma 2017, p. 129. Comunque *Vola colomba bianca vola* (Carlo Concina-Bixio Cherubini, vincitrice del Festival di Sanremo del 1952) era una canzone politica fin dall’inizio: l’evocazione dell’innamorato che «inginocchiato a San Giusto \ prega con animo mesto» connette la separazione degli innamorati alla campagna per la riunificazione di Trieste occupata con l’Italia.

27. F. Douglass, *The Claims of the Negro Ethnologically Considered* (1854), in J. W. Blessingame (a cura di), *The Frederick Douglass Papers*, series one, vol. 2, 1847-1854, Yale University Press, New Haven-London 1982), pp. 518-9.

28. F. Douglass, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, An American Slave. Written by Himself* [1845], a cura di H. L. Gates, Jr., Dell, New York 1997, p. 13.

of the World al nostro Spartacus Picens, appoggiano i testi di lotta all'aria di canzoni di consumo proprio contando sul fatto che queste sono entrate più facilmente nella memoria condivisa. E Adolfo Capitani, cantore operaio di Piombino, trasforma "Vola colomba bianca" in un irresistibile «Vola, bandiera rossa, vola \ vola lassù sulla città...»²⁹.

Salta così l'orribile cliché della "voce fuori dal coro" come figura di individualismo trasgressivo: le voci individuali di Willie Peacock o Hollis Watkins, o Father Mapple, e quelle collettive del coro sono sia distinte, sia reciprocamente necessarie. In questo senso, la forma del canto è infine la forma del movimento. Al culmine della lotta per i diritti civili, un leader come James Farmer diceva: «nell'atto stesso di lavorare per la causa non strettamente personale delle libertà razziali [...] l'individuo sperimenta, quasi come la grazia, una notevole misura di libertà privata [...] un'intuizione di allargamento dei confini della propria individualità»³⁰. "We shall overcome" e "Before I'll be a slave, I'll be buried in my grave". Nella relazione inscindibile fra noi e io, fra voce singola e coro, fra memoria e performance il canto ci aiuta a ricordare che nessuno si libera da solo. Vinceremo se saremo insieme, ma saremo insieme se ognuno fa una scelta personale di libertà; e la libertà individuale non ha senso se, come il canto, non è condivisa e se la libertà di uno non è agita insieme con la libertà degli altri.

29. Adolfo Capitani, Piombino (LI), 28 ottobre 1975, registrazione originale in Circolo Gianni Bosio – Archivio Sonoro "Franco Coggiola" – fondo Alessandro Portelli. Sugli Industrial Workers of the World e la loro produzione culturale, cfr. J. Kornbluh, *Rebel Voices: An IWW Anthology*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1964; su Spartacus Picens, alias Raffaele Offidani, protagonista della canzone comunista dagli anni Venti agli anni Sessanta, Fanelli, *Contro Canto*, cit., pp. 15-20.

30. Citato in E. Foner, *Storia della libertà americana*, Donzelli, Roma 2000, p. 366.

