



incipit

57







Iain Chambers
**MEDITERRANEO
BLUES**

Musiche, malinconia postcoloniale,
pensieri marittimi

Traduzione di Sara Marinelli



Bollati Boringhieri



Prima edizione aprile 2012

© 2012 Bollati Boringhieri editore
Torino, corso Vittorio Emanuele II, 86
Gruppo editoriale Mauri Spagnol
ISBN 978-88-339-2272-0

Design Annalisa Gatto

www.bollatiboringhieri.it

Stampato in Italia da Press Grafica - Gravellona Toce (VB)

Mediterraneo Blues

*Ancora terre straniere
forse ci accoglieranno: smarriremo
la memoria del sole, dalla mente
ci cadrà il tintinnare delle rime.
Oh la favola onde s'esprime
la nostra vita, repente
si cangerà nella cupa storia che non si
racconta!*

Eugenio Montale

*La voce squillante manteneva due
tempi di respirazione dopo i quali si
alzava, prendendo sempre più alta la
nota iniziale. Contratta, con gli occhi
fissi sui volti immersi nella penombra
della stanza, Aisha si mise in attesa del
seguito, del momento in cui, giunta
all'acme, la voce della cieca sarebbe
esplosa nel lungo grido lacerante,
dissolvendo in uno stridore aspro tutta
l'angoscia accumulata dal canto.*

Assia Djebar




I. Modernità minori

Il blues deve le proprie origini in buona parte alle melodie e ai ritmi importati in America dagli schiavi musulmani africani che, a loro volta, furono influenzati da secoli di contatto con il Medio Oriente islamico.


Ali Farka Touré

Vene blu che attraversano un corpo urbano: queste potrebbero essere le tracce incise dal gruppo dub napoletano Almamegretta, o quelle trasmesse dai 99 Posse o gli 'A67, e rappate dal duo hip hop Co'Sang, le stesse che in passato si rintracciavano nel soul intenso del sassofono di James Senese e dei Napoli Centrale, e oggi nel jazz di Pasquale Iannarella. Intensità viscerali iscritte nelle risonanze del raddoppiamento, negli echi del dub; storie disseminate nei ritorni ostinati del basso. Nate nei Caraibi e sulla costa atlantica, tali sensibilità e suggestioni si dispiegano nella «paura» della città sotto il vulcano. Tra l'Atlantico nero e il Mediterraneo blues è possibile tracciare un'ecologia di ritmi, battiti, e tonalità che generano cartografie sonore in cui, come affermano Kodwo Eshun e Steve Goodman, «il suono viene in soccorso del pensiero» (Goodman, 2010, p. 82). Attingendo a un archivio *blue*, una bluesologia, che esegue e ri-esegue la modernità, sfruttandone gli spazi tra le note ufficiali, i suoni e sentimenti inediti attraversano, contaminano, e creolizzano il paesaggio: nei Caraibi, nel Mediterraneo...



nel mondo moderno. Queste mappe musicali producono forme d'interferenza in grado di ridare voce a storie nascoste, genealogie negate, rendendole così sonore e percepibili. L'importanza dei suoni non sta unicamente nella forza narrativa, ma anche nella capacità di sollevare questioni critiche. I suoni ci attirano verso ciò che sopravvive e persiste come risorsa culturale e storica capace di resistere, turbare, interrogare, e scardinare la presunta unità del presente.


Pensare al Mediterraneo in termini di sospensione acustica, di profondità sorprendente, e dispersione del presente empirico significa far propria quella che Gilles Deleuze e Félix Guattari avrebbero definito una «storia minore». Le cartografie sonore, alla pari di un'insolita mappatura delle tracce delle arti culinarie o delle pratiche agricole di una comunità, provocano un'interruzione, o un taglio, nelle cartografie esistenti. Restituendoci ciò che è stato trascurato nell'ambito di suoni, gusti, e sensi, tali mappe musicali consentono l'emergere di un'altra storia e di un paesaggio invisito. Se i sistemi di potere consolidati si rifiutano di ascoltare, come spesso accade, allora questi suoni delineano un'altra proiezione, perlopiù ignorata e al di fuori di ogni disciplina, che getta un'ombra sulla superficie piatta delle interpretazioni vigenti. Gli effetti di un'opera d'arte spingono i presupposti di un'analisi storica e sociologica oltre i propri parametri esplicativi. Ciò che non può essere rappresentato in termini disciplinari, tuttavia, esiste e persiste come interrogativo, potenziale rottura. Considerando il Mediterraneo come «un'infinità di tracce accolte senza beneficio di inventario» (Gramsci, 1964), le storie sonore



offrono un persistente «rumore» di fondo che disturba il silenzio istituzionale dell'archivio storico. I suoni si trasformano in una fonte di perturbazione critica, e l'archivio musicale diventa «una questione di avvenire, la domanda dell'avvenire stessa, la domanda di una risposta, di una promessa e di una responsabilità per il domani» (Derrida, 1995, p. 47). Come il mare, che un tempo ha agevolato il loro passaggio, i processi sonori oppongono resistenza alla rappresentazione, e propongono un'economia affettiva, «senza conforto e certezza» (Eshun, 2007), intrinsecamente diasporica, destinata a scardinare le configurazioni fisse di tempo, spazio, e appartenenza, nel suo prospettare comunità ancora da venire.


A dispetto dell'immagine stereotipata, i suoni mediterranei, nel loro viaggiare, disseminare, e differenziare, creano uno spazio culturale e storico complesso che può essere ascoltato in una maniera più aperta. Di questo, per esempio, discute il critico palestinese Edward Said in *Musical Elaborations* grazie alla riscoperta da adulto della voce di Umm Kalthūm. A Said – formatosi nelle estetiche della musica classica ben temperata dell'Occidente moderno – i lunghi vocalizzi improvvisati della cantante egiziana sembravano inizialmente esprimere un suono ai limiti del nonsenso critico. Solo dopo essersi ri-situato in Occidente e verso l'Occidente, e dunque verso la voce dell'altro, Said ha tratto da questa esperienza estraniante la prospettiva suggestiva di una modernità multipla e *contrappuntistica*.

Reagire alla voce di Umm Kalthūm non vuol dire semplicemente recuperare un suono nell'archivio con-



testato delle memorie musicali mediterranee, significa anche proporre un'altra misura critica. La sua voce e la sua musica non sono state semplicemente quelle di una tradizione araba musicale e poetica. La sua maniera di cantare e di interpretare è stata anche profondamente moderna. Se la sua musica, con le frasi musicali prolungate, le intonazioni mutevoli, i melismi, e la predilezione per il performativo, si basa certamente su una lunga storia di improvvisazione musicale nel mondo arabo e altrove (qui la musica classica europea costituisce l'eccezione e non la regola), essa tuttavia riecheggia profondamente anche nei suoni metropolitani del xx secolo, soprattutto nelle musiche della diaspora nera, quali il blues e il jazz, e nei suoi derivati, come il reggae, l'hip hop, il rap, le culture urbane del basso. Sebbene sconosciuto in Occidente, il suono del Cairo moderno e metropolitano degli anni quaranta, cinquanta, e sessanta è la musica di Umm Kalthūm. Non si tratta del suono tradizionale di una musica folk, precedente all'ingresso nella modernità. Umm Kalthūm è stata musicalmente e culturalmente una figura molto innovativa, e una donna moderna. Regolarmente trasmessa alla radio, incisa continuamente, e invitata a numerosi concerti pubblici, è stata una star popolare commerciale, e una figura pubblica nel mondo musulmano. La presenza musicale di Umm Kalthūm nel Mediterraneo moderno suggerisce un'affinità insospettata con altri suoni, altri luoghi, altre storie, che sono stati tralasciati e respinti in seno a interpretazioni più rigide dell'identificazione musicale e culturale.

Il Mediterraneo, formazione culturale storica complessa, si presenta come un'«unità nella differenza», in




cui, osserva il musicologo Bruno Nettl, la sfida lanciata dall'eterogeneità presenta tuttavia alcuni tratti comuni: per esempio, l'ubiquità degli strumenti a corda (dall'*oud* e la chitarra al mandolino e il *bouzouki*), o la forte impronta della musica musulmana con i suoi sistemi modali e le strutture monofoniche. Gilles Léothaud e Bernard Lortat-Jacob osservano che entrambe le dimensioni propongono la centralità di un asse fluido est-ovest che rende marginale la rigida divisione classica nord-sud tra un'Europa moderna, cristiana e un mondo islamico sottosviluppato. Essi sostengono che nella «voce» mediterranea – nella venatura di pianto (si pensi al canto arabo, al flamenco, alla canzone napoletana, e al *rebetiko*), nell'intonazione nasale, nella grana scura, irregolare e ruvida, sempre sull'orlo, vicina alla rottura, nell'insistenza sul melisma, piuttosto che su una punteggiatura distinta – si registra lo sforzo del corpo nel canto, che al nostro orecchio risuona come una distintiva musicalità mediterranea.

Rispetto alla rigidità di un inquadramento istituzionale e della sua insistenza statica sulla certezza fornita da una mitologia locale e nazionale, la fluidità dei suoni propone una mappa nel complesso più sdrucita e mutevole. Questo ci permette di considerare in che modo le molteplici storie del Mediterraneo siano sospese e veicolate nei suoni. In quanto istanze nel tempo, tali suoni rendono la sua compagine complessa momentaneamente ascoltabile. A differenza delle definizioni nazionali e dell'inganno delle formazioni culturali omogenee, stiamo considerando e, soprattutto, ascoltando, una composizione notevolmente più intricata, instabile, e incompleta. Proprio dove ravvisia-


mo l'inabilità e la riluttanza a interagire con un passato eterogeneo e incompiuto al fine di mantenere la nostra presa sul presente, ci accostiamo alla soglia di una malinconia postcoloniale. L'incapacità di cedere il proprio senso familiare del passato a favore di una versione più insubordinata e indisciplinata svela il rifiuto di aprirsi all'eterogeneità di storie non ancora riconosciute, non ancora narrate, non ancora affermate.

Questa è una misura complessa del pensiero, ed è oggetto di dibattito. Molte strade ci inducono a prendere in esame questa condizione. Una fra queste reputa la malinconia europea come parte integrante della formazione della modernità occidentale, generata dalla scoperta dell'alterità radicale del cosiddetto Nuovo Mondo, e successivamente riscontrata in tutte le ambivalenze del barocco. Quest'eredità specifica è stata in seguito incorporata e sviscerata nel mondo coloniale e nel suo processo costante di rendere "altri" i corpi in apparenza estranei (non-europeo, femminile, alieno). I particolarismi europei sono divenuti la misura universale del mondo. Nell'ambito di quest'eredità si inserisce la formazione più antica, e tuttavia ancora più immediata, rappresentata dal Mediterraneo stesso.


Il Mediterraneo, in quanto fonte riconosciuta dell'Europa moderna, delle sue culture e civiltà, è anche spazio di storie in conflitto, di monoteismi in antagonismo, e formazioni molteplici. Vigè una versione egemonica della sua storia designata al fine di giustificare il predominio europeo, ma è una storia che varca la soglia del diniego. Vi è un'altra storia, elaborata mediante una *longue durée*, come dimostra Rémi Brague in *Europe, la voie romaine*, che fa leva sulla de-centra-




lità dell'Europa e sulla sua distanza dallo sviluppo dei fulcri delle civiltà storiche nel Mediterraneo e nel Medio Oriente (Atene e Gerusalemme). È qui che incontriamo la raffinatezza islamica e l'espansione di un'eredità ellenica che, a partire da Omero a Erodoto, fino ad Alessandro Magno, rivolgeva sempre lo sguardo verso ciò che oggi chiamiamo l'Oriente, ossia l'Asia, la Persia, e l'Egitto – da Omero fino a Erodoto e Alessandro Magno. È proprio quest'eredità a essere divenuta retaggio di un discorso al contempo pubblico e di nicchia, secoli dopo a Baghdad e nel mondo musulmano. In questa storia, l'Europa emerge storicamente in termini di marginalità, e di un condiviso senso di inferiorità e mancanza. Dietro i futuri orizzonti atlantici di conquista e colonialismo, risiede anche un profondo rancore che, come ha suggerito Nietzsche, anima la brama di potere europeo.



Assoggettata a legge romana e dogmatismo cristiano, ridotta all'ossessione per l'unicità della propria identità e per il riconoscimento esclusivo delle proprie «radici», la continuità e la diffusione della cultura greca sono estirpate sotto l'Islam, e la sua riappropriazione successiva, a partire dal Rinascimento europeo in poi, è presentata come una storia di solito autonoma e singolare. Ciò, naturalmente, definisce l'Europa come unica erede e custode della tradizione ellenica, in seguito destinata a dare sostegno alle svariate rivendicazioni delle culture nazionali, dello stato moderno, e alla nostalgia evocata da un'identità europea esercitata nella sua «missione civilizzatrice» sul resto del mondo. Al contrario, tale esclusione ed esclusività, come sottolinea Armando Salvatore, rafforza «la tesi che il





mondo islamico sia un erede legittimo, e il più diretto, del patrimonio filosofico e culturale dei due assi di civiltà principali del mondo antico euromediterraneo: l'asse greco e l'asse ebraico» (Salvatore, 2007, p. 459). Le tracce contemporanee di queste altre formazioni nel Mediterraneo trasformano la presunta unicità dell'eredità europea – disposta a riportare tutto sotto il proprio nome e il proprio destino – in una serie di interrogativi ostinati, che suggerisce la nascita di un Mediterraneo “altro”, in sostanza di una modernità “altra”; una modernità che non ci appartiene pienamente, da gestire e definire. Attraverso l'esempio della geometria araba, dell'ottica, e della prospettiva matematica del Rinascimento, intrecciate in una genealogia condivisa, spesso dimenticata, il critico d'arte e curatore Hans Belting ci rammenta di una formazione mediterranea ed europea diversificata e potenzialmente polivocale. Si tratta di un tipo di percezione della modernità che va oltre le nostre definizioni.

Grazie a Freud, abbiamo imparato a considerare la malinconia come l'effetto del fallimento a riconoscere una perdita. L'individuo è bloccato, incapace di rinunciare all'oggetto che ha in realtà già perso. L'oggetto perduto è di conseguenza feticizzato e rimosso da qualsiasi analisi critica. Tale paradigma della perdita e della malinconia è stato utilizzato negli ultimi anni per mettere in luce il fallimento costante nel riconoscere la perdita dell'impero, e l'impianto coloniale dell'Europa. A questo dovremmo aggiungere il senso perduto di un Mediterraneo plurale, al fine di riflettere i bisogni europei. L'incapacità di rielaborare il passato al fine di liberare il presente verso nuovi inizi è sinto-

mo di una suggestione critica. Se l'impero è scomparso in senso materiale, esso persiste sul piano metafisico. Non si tratta puramente di una perdita legata a un corpo o a un organismo individuale, piuttosto a un'economia affettiva in cui i ricordi sono sempre più relegati alla tecnologia, oltre che alla psicoanalisi. La perdita cui ci si riferisce è una che ha disseminato tracce nei suoni che precedono ed eccedono i resoconti individuali. Consegnata alla carne, e molecolarizzata nei ricordi, essa diviene un archivio di materialità che si dispiegano per mezzo di un macchinario della memoria, un substrato tecnologico.

Dagli strumenti mnemonici di Giordano Bruno, dal taccuino magico di Freud alle tecnologie comuni, quali il romanzo, la fotografia, il CD, e il file mp3, le memorie nel tempo sono stipate e disseminate nello spazio come un macchinario culturale preciso che «permette l'anticiparsi di storicità diverse» (Clough, 2000). In una trama di suoni, ove una canzone è «abitata» da altre canzoni, nella ripetizione si perviene a una trascrizione ritmica del *bottomless pit* (per unire Jacques Derrida e il Bob Marley di «Redemption Song»), a una traccia. In quanto traccia, il suono pre-figura e configura i nostri corpi. Il passato invade il presente con la promessa del futuro. «Si potrebbe dire che il corpo ricorda tutto, ma in termini di codici e pieghe e capacità ... la mano che ha imparato a suonare uno strumento musicale non è più la stessa mano» (Venn, 2006, p. 116). Valicando il tempo, il nostro tempo, il passato continua a parlare, infrangendo il desiderio di certezza. Qui si intuisce il bisogno critico di ricevere il passato che è presente, non per risolverlo o «curarlo»,

ma al fine di riconoscere nella sua presenza materiale la libertà immanente dei nuovi inizi. Il trauma di questa complessità non lineare è esattamente quello di un oblio senza memoria.

Non riconoscendo ciò che è stato represso e spiazzato, continuiamo a essere incapaci di elaborare un futuro che non sia già invischiato in un passato misconosciuto. Qui risiede un'ambivalenza profonda: laddove la malinconia si rivolge a un passato perduto che continua a condizionare il presente, occludere il passato in maniera incontrovertibile significa anche instaurare la certezza delle nostre identità. Invaghiiti della nostra logica, dei nostri sentimenti, dell'affermazione individuale e collettiva, scopriamo, come sostiene Walter Benjamin ne *Il dramma barocco tedesco*, che «la malinconia tradisce il mondo per amore di sapere» (Benjamin, 1925, p. 163). E di che tipo di sapere si tratta? Il dubbio è sostituito con un assoluto, e con una definizione rassicurante di tempo e luogo. Ma cosa accade se la perdita può essere soltanto ravvisata, ma mai completamente recuperata in quanto tale? E cosa accade se essa resta sospesa come una cappa di fumo sul passato, riconosciuta, ma in apparenza irrecuperabile? Se la malinconia è considerata come modalità politica e culturale di un lutto che non è stato ancora elaborato, allora lo strappo critico che accompagna il lutto postcoloniale forse aggiunge a quella scena il riconoscimento dell'impossibilità di un linguaggio comune che renda il mondo aderente a una volontà singola e a una comprensione immediata. Ciò ci spinge verso un *posizionamento* obliquo nel mondo. Sebbene sia perlopiù inconscia, ma anche costantemente pre-




sente nelle tracce materiali, nei linguaggi, e nei sentimenti della vita quotidiana, la malinconia propone una routine protettiva, uno scudo, una forma d'indifferenza che aspira a negare la capacità di dubbio. Qualunque comprensione, per quanto incoerente, delle differenze e delle dinamiche irriducibili a un denominatore comune o a una misura condivisa del mondo, inevitabilmente provoca reazioni violente davanti al collasso minaccioso di una certezza universale e unilaterale. A sua volta, ciò potrebbe offrire la possibilità di un apparato critico in grado di confrontarsi con un narcisismo intrinseco che non si rispecchia più automaticamente in ogni angolo del mondo.

In un'economia planetaria, alla malinconia di chi faccio riferimento? A quella dell'ex colonizzatore e del potere egemonico contemporaneo, o a quella del colonizzato e dell'anonimia attuale di chi è messo a tacere ed è subalterno? Mentre il primo fallisce regolarmente nel riconoscere la perdita dell'impero, del mondo coloniale, e ad arrendersi a essa, vi è poi l'altro, alle cui rivolte vanificate contro il potere coloniale ieri, e alla cui identificazione in uno stato nazionale oggi, è negata l'unità di soggetto. In maniera assolutamente asimmetrica, ovviamente, mi riferisco a entrambi; giacché entrambi, nelle loro differenze drastiche, sono profondamente marchiati, feriti se si vuole, dall'assenza globale di una giustizia storica non ancora avvenuta.


In quest'ottica, la malinconia, come il perturbante e lo sconvolgimento del familiare da parte dello straniero indesiderato, può essere considerata caratteristica strutturale della modernità occidentale; essa getta un'ombra spettrale sulla nostra presenza a mezzo di una





differenza irriducibile che pone domande. È una condizione profondamente coinvolta nella realizzazione di un mondo ricreato a somiglianza delle concezioni e ossessioni europee. Sebbene raramente considerato in questa luce, anche il Mediterraneo è stato uno spazio essenzialmente coloniale e colonizzato: dal Marocco al Libano, e poi la Siria, l'Iraq, l'Iran, e l'India. Oggi, visto dalla sua sponda settentrionale, in particolare dall'Italia, esso appare come uno spazio generalmente sconfessato, associato alle vacanze e all'alimentazione, oppure come il luogo di un'eredità problematica e ambivalente; di un colonialismo dimenticato e contestato, per non parlare di una formazione interculturale esuberante e irriconosciuta, che storicamente precede ed eccede l'inquadramento nazionale e occidentale conferito alle sue storie. La «questione meridionale» e «l'arretratezza» del Sud italiano sono qui parte integrante dell'interrogativo pressante che proviene dal Sud del mondo. Ciò dà luogo a un eccesso supplementare non rappresentato e subalterno, e che tuttavia persiste e resiste nel suono, nel gusto, nel divenire affettivo della vita quotidiana. Quel che è soltanto vagamente ravvisato – come resistenza, rifiuto, residuo, e possibile ritorno – non ha possibilità di essere compianto nel lutto, proprio perché rimane non identificato, tendenzialmente inconscio.

Grazie a simili coordinate è possibile tracciare una serie di affinità tra i Caraibi delle rivolte schiaviste e delle sue culture subalterne creolizzate e la formazione del Mediterraneo moderno. A molti potrà sembrare una forzatura storica e teorica. Tuttavia, così come Napoleone diede vita alle sistematiche appropriazioni



imperiali europee con la sottrazione dell'Egitto all'Impero Ottomano nel 1798, fu sempre Napoleone che, quattro anni dopo, cercò senza successo di sconfiggere Toussaint Louverture e i giacobini neri al fine di reinstaurare la schiavitù nell'isola di Santo Domingo, che sarebbe presto diventata la Repubblica nera di Haiti. Le mappe del mondo moderno possono essere totalmente squalcite, e la distanza può essere drasticamente accorciata non soltanto per mezzo del potere e della violenza coloniali, ma anche per mezzo di nuove associazioni critiche. Le reazioni e le rivolte subalterne possono proporre delle connessioni insospettite in seno a una modernità pluralistica e frequentemente ruscata, articolate in quelle forme e forze planetarie che inseriscono i Caraibi e il Mediterraneo in uno spazio critico differenziato, ma essenzialmente condiviso. Entrambi sono corpi d'acqua che hanno conosciuto le sfide poste dalla modernità, le idee circoscritte di libertà instaurate dal colonialismo e, in forme economiche e sociali molto diverse, l'ubiquità della schiavitù e la presenza condivisa della pirateria. Nell'imparare dai Caraibi, la nostra attenzione si pone in maggiore sintonia con le complessità culturali prodotte dal lascito coloniale e perpetuate in un presente postcoloniale. Potrebbe trattarsi del *raï* e non del reggae, del dub proveniente da Napoli piuttosto che da Kingston, delle tonalità di un' *oud* piuttosto che di una chitarra elettrica, eppure queste articolazioni musicali, direttamente o indirettamente coinvolte nelle sonorità del Nuovo Mondo, ci sottraggono alle rigidità di una spiegazione locale e nazionale per giungere a considerare le forze ibridizzanti del movimento musicale nelle correnti in-

tricate delle storie mediterranee. Anche la risonanza col jazz, sorretta dalla centralità dell'improvvisazione, emerge nelle musiche dell'*oud* moderno, come quelle suonate da Anouar Brahem e Rabih Abou-Khalil. Tali suoni, e interdipendenze, suscitano risonanze inedite e nuove istanze di interpretazione.

In quest'ambito, possiamo insistere sul potere interrogativo della musica come una modalità critica che consente il ritorno di paesaggi negati nella struttura del suono. Qui la questione «dell'arte» non è più determinata e spiegata in termini di autonomia estetica, mimesi storica, e rappresentazione culturale; piuttosto promuove una misura critica in termini di potere sonoro e di intensità dell'economia affettiva che essa sollecita. Nelle sue istanze performativa, la musica enuncia un sapere acustico o aurale che restituisce il corpo ai propri sensi. Un recupero delle geografie sensoriali induce a considerare la musica come epistemologia sensuale che allude a un sapere altro, subalterno e soppresso, situato nel corpo, ravvisato nel suono, registrato nel ritmo, trasmesso nella persistenza di una «bass history» (Johnson, 1975). Questo, come suggerirebbe l'antropologo Michael Taussig, spinge «al sottomettersi e al riflettersi di colui che conosce nello sconosciuto, del pensiero nel proprio oggetto» (Taussig, 1993, p. 45). Qui interagiamo con un'epistemologia nel complesso più ampia e meno strumentale di quella associata alla prassi oggettivante della vista e all'idea della rappresentazione come verità. La musica diviene meno l'oggetto del pensiero e più l'istigatrice del pensare.

Il rifiuto di ridurre la musica a oggetto di attenzione storica, sociologica, e culturale ci invita a riflettere

sulla produzione di corpi tramite i suoni. In altre parole, non stiamo considerando soggetti che incontrano suoni (soggetti che hanno a che fare con oggetti), stiamo piuttosto esaminando come la materialità dei suoni si realizzi affettivamente nei corpi individuali e collettivi in situazioni e condizioni specifiche. La musica non «rappresenta» uno stato preesistente, ma promuove un divenire sociale sensorio. I suoni, le pratiche musicali, e le loro dimensioni culturali ci avvertono del collasso potenziale e irreversibile della rappresentazione: il suono circola libero e dissemina una sfida critica inattesa. Un suono o un genere musicale particolare non rappresenta semplicemente, né esprime, le questioni culturali e la presenza storica di una comunità, di un gruppo sociale, o di una sottocultura particolari. Non fa semplicemente questo. Il suono è espropriato. Se le musiche contribuiscono inevitabilmente alla sintonizzazione culturale e storica del mondo che attraversano, la loro fluidità e l'immanenza differenziata del loro transito è tuttavia irriducibile a un singolo momento di assenso culturale. In questo senso, la sociologia della musica è soppiantata dalla musica come sociologia; le storie dei suoni sono sostituite dai suoni delle storie: la musica non illustra più le storie, ma le propone. Questo perché il suono narra, e smuove un legame affettivo (un ricordo, un luogo, una traccia) evocando un territorio temporaneo e una casa transitoria nel mondo. Ciò significa riflettere sull'affiliazione culturale e storica della musica – per rifarci ancora a Edward Said – non attraverso il ricorso statico alle «origini», quanto piuttosto alla comprensione più suggestiva, più fluida, e più libera degli «inizi»


dei brani, che sono sempre visitati dai fantasmi di altre canzoni. È esattamente in questa chiave che i suoni si distribuiscono su «millepiani» per deterritorializzare e riterritorializzare i paesaggi culturali e le storie ricevute in eredità.

L'unione tra la sensualità del suono e l'enfasi critica sul malinconico ci invita a concepire la musica come memoria, e a considerare il suono come ritornello e ripetizione di un archivio. Come osserva la filosofa Rossella Bonito Oliva: «In questo orizzonte, più che mai la sonorità si lega alla memoria, la memoria vibra nella sonorità, guadagnando una continuità desiderata più che costruita, fino a quando memoria delle convenzioni e memoria personale si intersecano in un ricordo stratificato, in un linguaggio ritmato» (Bonito Oliva, 2011, p. 23).

I suoni che ci giungono dal passato contemporaneamente sondano il momento attuale, profilano una congiuntura, mettono in gioco e portano in primo piano il dimenticato nell'accadere del presente mentre dischiudono una porta sul futuro. Prendere in considerazione sia le memorie riconosciute sia quelle respinte vuol dire intuire la natura vitale della ripetizione e il senso inusitato del ritornello musicale. La rievocazione (*Erinnerung*), come sostiene Freud, è legata alla ripetizione (*Widerholen*). Nell'articolo del 1914 dal titolo *Ricordare, ripetere, e rielaborare*, il padre della psicoanalisi ha discusso l'importanza della ripetizione nel liberarsi dai sintomi lungo i percorsi dell'attività cosciente. Inoltre, egli ha evidenziato che la ripetizione può fornire sia un accesso alla memoria sia un modo per resistere, rifiutarla, e reprimerla. La musica,


in quanto grammatica della ripetizione, propone senza fine questo gioco fra il rievocare e reprimere il passato come parte integrante del fare la storia. Nel riverbero del suono, la musica riempie gli intermezzi nella memoria, consentendo un superamento temporaneo della resistenza alla sua presenza nel corpo che la contiene. Naturalmente, la ripetizione è sempre una forza dinamica; ciò che è ripetuto è anche rinnovato e rielaborato: l'istanza dell'ascolto è trasportata altrove.

Pertanto, se il suono crea e costituisce una «casa», dobbiamo reputarlo una dimora mobile che allude a ciò che deve ancora compiersi. Da ciò che sembra apparentemente passato, ma che persiste nell'insistente ripetizione materiale del suono, emerge un futuro in divenire. Nell'istanza della reiterazione, più che ricordare ciò che si è dimenticato, non si tratta forse di riconoscere l'atto del dimenticare stesso? L'oblio è dimenticato, ma la ripetizione lo prende per mano e lo trasforma. Se non si è capaci di ricordare totalmente, i segni, i suoni, le immagini permettono di immaginare che «i ricordi divengano questa possibilità meravigliosa» (Godard, 1998). La canzone e il suono non propongono il passato, ma un evento contemporaneo. Essi rivelano in un istante, nelle pieghe e nella «carne del mondo» (Merleau-Ponty, 1969), contemporaneamente l'esposizione e l'oscuramento della natura «ecstatica» dell'essere, nel rendere visibile il terreno senza fondamenta, l'abisso (*abgrund*) o «il pozzo senza fondo» del divenire: questo nulla. Secondo Martin Heidegger, è questo il ruolo fondamentale dell'arte. Essa conferisce visibilità temporanea a ciò che reputiamo invisibile. In *Essere e tempo*, Heidegger parla dell'«ec-




statico», il principio attraverso il quale il nostro essere nel tempo è «gettato» fuori del passato e «proiettato» nel futuro. Ciò suggerisce che siamo formati in movimento. Non siamo noi a formare il movimento; piuttosto, siamo prodotti in un divenire che non è semplicemente nostro. La ripetizione – che non è una riproduzione, ma conduce alla singolarità del nuovo – determina relazioni che, come sostiene Julian Henriques, promuovono un'«identità reiterativa, ricorsiva piuttosto che discorsiva», e indeboliscono «il monopolio della razionalità e della rappresentazione» (Henriques, 2010). Pensare alla musica come potenzialità di territori di senso insospettati, assicurati da ciò che si prova anziché da ciò che si spiega, significa anche mettere in crisi i concetti di identità, apparentemente radicati e riassunti nel suono. Nella prospettiva di una densità materiale e affettiva, il suono, la performance, la ricezione, e la ripetizione tendono verso una nuova misura critica più vulnerabile e più aperta.


Riflettere nell'ambito di un archivio della ripetizione ci avvicina al concetto del *tarab* nella musica araba: l'estasi o il rapimento procurati dal prolungamento delle vibrazioni tramite una reiterazione che non è mai la stessa, che si dispiega senza sosta nel farsi canto e suono. Diversamente dall'esecuzione isolata, individuale della perfezione musicale astratta, le possibilità performative dell'improvvisazione coinvolgono il pubblico nella sua aspirazione a creare una comunità. Nella ripetizione, in ciò che Deleuze e Guattari chiamano ritornello, risiede l'autonomia temporanea di un territorio affermato in un evento sonoro in cui la musica si fa strumento di raziocinio. Come ci suggerisce Vla-




dimir Jankélévitch, la musica guadagna tempo uscendo dalla velocità del ragionamento strumentale. Qui dove «il tempo è scisso dal tempo» (Racy, 2003), la musica non «rispecchia» o «comunica» una realtà apparentemente separata e indipendente; essa stessa una *ratio* anziché una rappresentazione. Ci troviamo sulla soglia di una distinzione importante, elaborata da Walter Benjamin in *Parigi, capitale del XIX secolo* nel suo noto saggio su Charles Baudelaire, tra storia come esperienza (*Erfahrung*) e storicizzazione dell'esperienza (*Erlebnis*). Tale distinzione, continuando ad ascoltare l'opera di Benjamin, inaugura una storia del discontinuo destinata a disturbare la presunta linearità e la supposta teleologia del tempo storico.




I suoni accompagnano la nostra vita quotidiana. In quanto segni del tempo e della memoria, evocazione di ciò che è stato e di ciò che potrebbe essere, essi pervadono la vita. La ricezione dei suoni allude anche al bisogno di una sensibilità verso un'invenzione infinita e inconcludente del tempo e del luogo che soppianti il desiderio di una certezza metodologica, culturale, e storica. Ciò implica accettare l'ansia di essere posizionati al limite, in una zona di confine: tra passato, presente, e futuro, tra l'immaginato e il possibile. È esattamente in questo spazio incerto che diviene istruttivo considerare la ripetizione musicale e il ritorno del passato, la concomitante esplorazione e produzione di uno spazio, un territorio, un luogo; una musicografia che dà voce al ritornello della storia in un processo costante di deterritorializzazione e riterritorializzazione. Questi processi, argomentano Deleuze e Guattari, «cantano» tramite il corpo nell'orchestrazione dello spazio: il






canto è «geomorfico». Il tempo musicale come tempo fisico – come tempo del corpo – rievoca l’affermazione di Henri Lefebvre secondo cui «con il ritmo e attraverso il ritmo, la musica si mondializza» (Lefebvre, 1992). Nell’ascoltare le voci seppellite e inascoltate, le storie, le speranze e le eteronomie che sono in sospenso e che sopravvivono nel suono, il discorso dell’estetica si trasforma criticamente in meditazioni sul lutto. Si ravvisa un lutto critico che, rifiutandosi di mettere a tacere il passato, riserva un posto per i morti nel presente per continuare un dialogo con il futuro mediante i corpi dei vivi. La musica, a questo punto, diviene strumento di lutto critico: blues mediterraneo. In questo senso, il blues non è semplicemente uno stile musicale, piuttosto un ritornello territorializzante.



Sto qui speculando sulle argomentazioni recenti di Jacques Rancière secondo cui la produzione artistica contemporanea è condannata alla malinconia, e, sostanzialmente, all’inattività, e sto tentando di ribaltare la sua valutazione negativa, rielaborando questo concetto. In altri termini, propongo di procedere considerando questo stato malinconico come un sintomo storico e culturale che non riguarda semplicemente il mondo dell’arte, ma la nostra condizione storica contemporanea. Ciò significa estrapolare da un dibattito relativo all’arte contemporanea, intrappolata fra autonomia estetica e impegno politico, i segni di un temperamento critico, o lutto, più ampio che potenzialmente riconfiguri la condizione aporetica dell’arte stessa. Nel contesto di una discussione che è profondamente legata ai presupposti delle pratiche artistiche, delle istituzioni, e della critica d’arte del Primo Mon-



do, la malinconia non designa tanto la tensione perpetua fra autonomia dell'arte e promessa della politica, quanto piuttosto il tratto decentrato e distintivo di una modernità riarticolata tramite gli interrogativi costanti del mondo postcoloniale. Qui non si fa appello a uno spazio utopico, alternativo, consolidato dall'arte e dall'estetica, ma invece a un divenire continuo – sociale, politico, storico, culturale, artistico – elaborato mediante delle materialità condensate nel residuo non detto, inassimilabile, o eterotopia, che espone il limite critico del vivere sulla superficie del pianeta oggi. Lasciato fuori dal quadro, ridotto al silenzio o semanticamente consegnato a un rumore indecifrabile, ciò che resta non identificato, indeterminato, ed essenzialmente indicibile, invisibile, e irricosciuto, permane, ritorna, e persiste. Nel rifiutarsi di cancellare quel ritorno, e ripetendo regolarmente l'impossibilità di rinunciare al corpo del suono, la musica intrattiene relazioni invisibili e reticenti con quello che Ranjana Khanna definisce «il residuo della malinconia», inteso come un'inguaribile ferita critica. La storia è riecheggiata, e il suo narcisismo è fondamentalmente destituito per mezzo di ciò che la sua narrativa superba preferisce non ascoltare.

Ciò vuol dire ridimensionare il ruolo della musica come testimone e testimonianza storica, e piuttosto enfatizzare la sua facoltà di investigare una costellazione storica in maniera rispondente alla sua materialità (in quanto suono, esecuzione, ricezione, e affettività). Inoltre, quest'argomentazione intende insistere su una comprensione della temporalità storica che scalfisce le concezioni abituali: il presente non è meramente

la conclusione inevitabile e causale del passato. Porre l'accento sullo stato con-temporaneo del suono, in cui passato, presente, e possibili futuri sono mescolati insieme suggerisce che i suoni eccedono la linearità irredimibile del «progresso». Se il suono consiste nel rappresentare qualcosa – persino un «momento» precedente nel tempo – esso è soprattutto l'atto che rammemora quel passato nel presente, e dunque mette in questione, e potenzialmente ridefinisce, quest'ultimo e i suoi possibili futuri. Non restare vittime o prigionieri di una categoria – storia, arte, estetica – significa offrire una prospettiva che attraversa il presente, fondata sulla forza della potenzialità non soltanto di ciò che è, ma anche di ciò che potrebbe essere; un presente costantemente attraversato dal passato e dal futuro. Questo è quanto Hannah Arendt ha definito «forza diagonale» del presente: ciò che comincia in un punto preciso tra le infinità del passato e del futuro (Arendt, XXXX).


Tale ragionamento, naturalmente, deve molto alla critica incisiva dello storicismo di Walter Benjamin. Proporre una molteplicità di storie contro l'ordine omogeneo della Storia significa disfare le premesse lineari del progresso che crede di aver già catturato il futuro. Come ha scritto Pier Paolo Pasolini: «Adesso, preferisco muovermi nel passato proprio perché ritengo che l'unica forza contestatrice del presente sia proprio il passato: è una forma aberrante, ma tutti i valori che sono stati i valori nei quali ci siamo formati, con tutte le loro atrocità, i loro lati negativi, sono quelli che possono mettere in crisi il presente» (Pasolini, 1973, p. 2991). Oppure seguendo Walter Benjamin nelle sue note *Tesi di filosofia della storia*, passiamo «da

un catalogo di fatti ed eventi – organizzato nella chiarezza di cronologie sequenziali – alle macerie e rovine del passato che definiscono la storia come una catastrofe» (Benjamin, XXXX). Se la prima prospettiva è condizionata dalla sua stessa logica – «il progresso» – nel riconoscere che la situazione deve ancora essere perfezionata, la seconda suggerisce che abbiamo bisogno di uscire dai confini restrittivi di quell'interpretazione particolare, e prendere in considerazione una diversa geografia del tempo (Pasolini, 1973). La continuità della storia deve essere spezzata al fine di liberare il passato e postulare una diversa comprensione del presente. Rievocare il passato in questa maniera non vuol dire cercare di ricostruire un'integrità perduta al fine di presentare le cose «così com'erano», ma piuttosto accogliere un'interrogazione che comunque persiste. Ciò che era e ciò che è coincidono in una temperie critica che tenta di scalfire il consenso relativo a un ordine esistente di senso, mettendo in questione il suo potere di egemonizzare la cultura e l'ordine politico.


La musica ci invita a viaggiare adottando una visione nel complesso meno rigida delle varie discipline, delle prassi e delle istituzioni che assieme configurano la modernità di oggi. Essa offre un caso rilevante di deterritorializzazione. Tuttavia, il fatto che i suoni apparentemente circolino liberi, spesso inconsapevoli delle rivendicazioni di comunità locali, linguistiche, nazionali, non significa che essi non siano altrettanto saturi di tempo storico e di intensità culturali. Contro il positivismo a malapena nascosto del «progresso», della sua storia, dei suoi saperi e delle sue pratiche fiduciose, la musica dissemina una partitura storica nel comples-

so più sottile, le cui note devono ancora essere suonate, eseguite, ripetute. Il passato non è ancora concluso, pronto per essere consegnato al canone, al museo, o al libro di testo. Il passato, nel suo rifiuto perturbante di morire, introduce una nota *blue* – ambivalente, dissonante, risonante di un altrove inusitato – nell'orchestrazione disciplinata della modernità istituzionale.


La nota *blue* evoca un'altra storia, quella «stonata» delle culture diasporiche afro-americane dell'Atlantico moderno, unite nella violenza dalla schiavitù, e successivamente distillate nella colonna sonora urbana della metropoli moderna sotto le pressioni del razzismo e della marginalizzazione. Blues, jazz, R&B, soul, funk, reggae, rap, e le loro filiazioni, hanno costantemente attraversato, creolizzato, e decostruito il canone occidentale. La singolarità di questo insieme mobile e rizomatico, di storie sospese nel suono, suggerisce un'apertura critica che supera non soltanto l'assetto nazionale e linguistico, ma anche la chiusura, spesso desiderata, delle identità certe e delle radici stabili. Le rotte battute lungo la scia dei suoni ri-orientano le coordinate di «casa» e di «appartenenza» in una maniera al contempo più profonda e più dispersiva: ciò non vuol dire tanto «avere» una casa nel mondo, quanto piuttosto creare un mondo in cui sentirsi a casa. Qui, la narrativa sonora suggerisce un senso fluido della dimora. Si tratta di una soglia critica che abiura un'ubicazione fissa in favore dell'onestà più problematica di rimanere insoddisfatti – di nuovo *blue*. E questo, per intrecciare l'opera di Benjamin al blues dell'Atlantico nero, offre una modalità del ricordo che riorienta l'idea stessa di storia.



In quest'ottica, il passato può tornare come un'immagine esplosiva, carica di un tempo capace di far deflagrare il presente, proponendo non tanto una storia rassicurante che conduca a conclusioni familiari, quanto un lampo che ponga sotto una luce inedita una costellazione esistente, permettendole di sfuggire dalla prigionia del senso comune. Una volta riconosciuti, il blues e l'Atlantico nero sottopongono il passato a una trasformazione. In *Parigi, capitale del XIX secolo*, Benjamin parla di «un punto del tempo che esplode», in cui tali immagini non sono «temporali per propria natura ma figurali». Questo riassetto del continente della storia – non più come contenitore di un tempo morto, ma come una costellazione densa capace di trasformare il presente – concepisce il ricordare e il ritornello musicale come una forza radicale e dirompente.




Si intende prospettare una modalità di pensiero che si muove lungo le rotte e attraverso le pause instaurate dai suoni stessi. Essa ci introduce a una politica dell'interruzione; una disposizione critica che suggerisce un diverso assetto del presente. Qui, la forza critica dipende esattamente dall'*instabilità*, dall'incertezza nella nota musicale e nella partitura culturale; ossia dall'introduzione del contingente, e dalla pertinenza delle costellazioni fluttuanti di ciascuna congiuntura storica e culturale nel quadro analitico. Questo limite critico ci allontana dalla sponda delle certezze precedenti, e ci incoraggia a prendere il largo, e rinegoziare le coordinate acquisite. Pensieri marittimi, sradicamento, lutto per le vite e gli archivi dimenticati... incertezza, tali elementi ci aiutano a identificare questa costellazione.



Dunque, non sto parlando della musica come se fosse semplicemente una forza metaforica, temporaneamente capace di riconfigurare il mondo al suo passaggio. Faccio piuttosto riferimento a un evento materiale, in grado di piegare e spiegare gli avvenimenti secondo una forza che viene a influenzare la nostra comprensione del «mondo». Ciò allude a uno spazio oltre la rappresentazione, e alla musica come modalità di immanenza storica. A questo punto, i suoni divengono «cristalli di tempo» condensati, in cui sussiste «l'indiscernibilità tra reale e immaginario, o tra presente e passato, attuale e virtuale» (Deleuze, 1985, p. 84).



In questa chiave si mostra non soltanto la musica, ma la costellazione dell'arte, proponendo immagini sature di tempo: non si tratta del tempo omogeneo della continuità storica, ma della materialità del tempo stesso che vive in istanze fratturate e frammentarie che confluiscono fisicamente e psicologicamente nella costellazione inconscia di un'epoca. Ancora una volta, la forza critica di questa proposta risiede nel disfacimento necessario delle gerarchie di verità consolidate – come se la versione dello storico fosse automaticamente considerata «più vicina» alla realtà di quella del poeta o del musicista: da qui la nota propensione di Benjamin a mettere assieme il sociologo e il surrealista, lo storico dell'arte e il «botanico sull'asfalto». La certezza ricercata nel rapporto soggetto-oggetto che inquadra e spiega il mondo con fiducia comincia a evaporare. Un'interruzione si insinua nelle fondamenta di quella fiducia. Questo, dunque, è «il presente disgiuntivo» (Homi Bhabha) in cui, per esempio, la musica esegue



una pausa critica. In tale intervallo l'improvvisazione dissemina una discontinuità nella sintesi richiesta da parte di un'epoca che cerca soltanto la conferma della propria volontà.

Ancora una volta, con il blues, il Mediterraneo e Ali Farka Touré, ci accingiamo ad ascoltare il lato B del disco. I suoni subalterni dell'Africa, dell'Asia e delle Americhe, sorretti da viaggi musicali inediti, cantano storie non ancora trascritte. Così scrive Paul Oliver nella sua ricerca delle tracce africane nel blues, muovendosi verso nord dalle regioni costiere dell'Africa occidentale verso la savana e il deserto:

In generale, sembrerebbe che la pratica dell'ornamentazione, e dunque molto spesso delle fluttuazioni e delle «modulazioni» nelle note, diviene sempre più distinta via via che ci si sposta dalle regioni della savana fino al deserto. Forse è l'influenza araba a determinare ciò; o forse è il risultato dell'uso più esteso degli strumenti ad arco che possono al contempo competere con, e stimolare, l'uso della voce. Certamente l'ornamentazione dei Tuareg raggiunge un livello di ricchezza che oltrepassa il blues, e si avvicina molto a quello del *cante honde* e del *flamenco*. Nel canto di molte popolazioni della savana e delle aree semideserte è molto diffuso l'uso delle note sfumate e scivolose che si avvicinano a quelle del blues. (Oliver, 2001, pp. 61-62)



Muovendoci attraverso la savana, poi attraverso il Sahara, e il Mediterraneo, fino a Siviglia, torniamo a Napoli con Eugenio Bennato e la sua enfasi sul «Grande Sud» come centro musicale e culturale del mondo.

2. Suoni dal Sud

Il ritmo inserisce il tempo nell'etica.

Phil Turetsky

Viaggiare servendosi di cartografie sonore, di mappe musicali, significa ascoltare e vivere un Mediterraneo che continuamente supera una sua concezione abituale dettata da frontiere nazionali e linguistiche. Sconfinati e sovrapposti, i paesaggi sonori che s'intrecciano e si intersecano favoriscono combinazioni vibranti e risonanze culturali – una poetica, che scoraggia significativamente l'idea del definitivo. Tali suoni designano i limiti di una modernità che è stata generalmente incapace e refrattaria a rispondere a traiettorie molteplici, e che ha optato invece per una narrativa univoca. Le marginalità musicate del *rebetiko* moderno, del *rai*, del rap locale, del flamenco, del fado, e della canzone napoletana distillano nel suono una «seconda voce» distinta dalla storia ufficiale. Ci ritroviamo nell'ambito di una storia mutevole delle forme e delle innovazioni musicali tracciate nel contempo attraverso memorie, temporalità, e affettività diverse. Disegnare una mappa del Mediterraneo tenendo conto dei suoni che precedono ed eccedono le carte preesistenti significa anche confutare le distinzioni generiche compiute da

statuti nazionali e dalle tendenze istituzionali. In particolare, la distinzione occidentale tra arte e musica popolare (e tra classica e folk, o le culture popolari) è continuamente messa in questione.

Nel Nord Africa ci sono musiche, come abbiamo visto con Umm Kalthūm, in cui poesia raffinata e composizione musicale araba classica sono divenute un linguaggio di massa, mettendo in questione tali distinzioni. Un ulteriore esempio, come ci mostra Ruth Davis, è quello della tradizione urbana araba tunisina rappresentata dal *ma'luf*, con le sue pretese di discendenza dalla musica delle corti islamiche nella Spagna medievale. Questo stile è molto probabilmente una tradizione «inventata», ispirata alla musica medievale dell'Andalusia, e oggi molto popolare. Accanto alle tradizioni che trasgrediscono le categorie sociali ed estetiche vi sono quelle la cui materialità stessa istiga a un'indagine storica; un'indagine sospesa nel suono, che contesta il suo inquadramento in una cornice nazionalista. Se prendiamo in considerazione il lungo dibattito sulla preservazione della purezza ideologica e della «grecità» del *rebetiko*, siamo obbligati ad accogliere la sua composizione essenzialmente turca e anatolica. Come scrive Elias Petropoulos in *Songs of the Greek Underworld. The Rebetika Tradition*:

Ho una convinzione cieca e senza fondamento: la musica della tradizione del *rebetiko* è un amalgama di risonanze melodiche-ritmiche dei popoli dell'Asia minore, combinata con le canzoni locali del territorio che adesso si chiama Grecia; e l'amalgama è stato effettuato dalla casta minore e multi-etnica conosciuta come i *rebeti*. (Petropoulos, 2000, p. 74)

In quest'associazione esplicita della musica con la cultura maschile urbana delle taverne, del contrabbando, del traffico di hashish, del crimine, e della vita da basso porto, un particolare genere musicale, associato allo stile nell'abbigliamento, nel linguaggio e nell'atteggiamento, coreografato per le strade e nelle rivalità di quartiere, rivela il *rebetiko* come parente diretto del *kapadais* di Istanbul. Entrambi sono la progenie ribelle della società ottomana urbana. Il trio turco di *'oud* (liuto), *ney* (flauto ad ancia), e *santouri* (salterio) è sostituito dalle percussioni del *baglamas* e del *bouzouki* – entrambe le parole derivate dal turco – a cui è stata successivamente aggiunta la chitarra. Rifacendosi alle modalità musicali turche (e arabe) dei *makam* (o *maqām*), la musica è stata poi eseguita con strumenti europei di uguale tempera che eludevano le divisioni tonali più complesse del mondo musicale turco e arabo. Dunque, il suono stesso è un ponte esplicito tra l'Asia e l'Europa. Le condizioni storiche creolizzate della genesi sonora del *rebetiko* sono imprescindibili, essendo emerse dalle migrazioni forzate e dagli scambi di popolazione tra Grecia e Turchia in seguito alla Prima Guerra Mondiale, al collasso dell'Impero Ottomano, e alla fondazione della Repubblica Turca. Le canzoni sull'avversità della vita, la prigionia, la povertà, la guerra, e l'amore sono accompagnate da melodie e coreografie che richiamano alla mente l'*hasapiko* di Istanbul e lo *zeibekiko* dell'Anatolia. Secoli di formazione culturale e storica in comune non possono essere negati – almeno nel suono, nel canto, nella danza, e nella sensibilità musicale.

Spostandoci altrove, potremmo considerare il *čoček*, rinvenuto in Albania, Macedonia, Kosovo, Bulgaria, ossia in tutti i Balcani. «Danza improvvisata, che utilizza movimenti della mano, le contrazioni dell'addome, lo scuotimento delle spalle, il movimento di parti del corpo isolate (come i fianchi e la testa), brevi sequenze di passi, il *čoček* è chiaramente un erede delle danze del *çengis* ottomano, ma la sua delicatezza e misura lo distinguono dall'attuale danza del ventre» (Silverman, 2003, p. 127). Inoltre, vi è l'esempio notevole della musica *mizrahit* di Israele, che «unisce testi in ebraico con le tradizioni musicali arabe, producendo una fusione culturale che supera le ostilità etniche, politiche, religiose di lunga data» (Magrini, 2003, p. 20). Nell'ambito di ciò che Tullia Magrini definisce contemporaneamente un sincretismo e una diversificazione, tali musiche insistono sulla continua ibridazione di suoni che rispondono, sondano, e complicano le diverse correnti, i ripiegamenti, e le opportunità dei mondi del Mediterraneo moderno, e del mondo in generale.

Il periodo in cui il *rebetiko* si è sviluppato e ha prosperato in Grecia corrisponde pressappoco al fiorire di altri stili musicali popolari urbani, quali il flamenco, il tango, e il blues metropolitani degli Stati Uniti. Il *rebetiko* condivide una serie di caratteristiche con questi generi musicali, tra le quali il fatto che i musicisti, i cantanti, i danzatori recitano una parte considerata stereotipicamente maschile ed esplicitamente antisociale, almeno dal punto di vista esterno. Considerati con uno sguardo più attento, i ruoli tradizionali di uomini e donne in tutti questi generi musicali popola-

ri sono molto più ambivalenti di quanto non appaiano in prima istanza; potrebbero persino sovvertire gli stessi stereotipi che sembrano proiettare. Nei bassifondi urbani, non soltanto quelli musicali, ma anche culturali, le frontiere sono spesso più fluide e concilianti di quelle della società «convenzionale».

Generazione, genere, e genealogia: qui i suoni posizionano la voce, il cantante, il musicista e il pubblico in un luogo molto diverso da quello prescritto da ruoli, regole, e identità prestabilite. Prendiamo per esempio la famosa cantante Roza Eskenazi, ebrea sefardita di lingua turca, nata a Istanbul, e cresciuta a Salonico, Komotini, e Atene. Roza ha affinato la sua arte nelle taverne del Pireo cantando in greco, turco, arabo, ebraico, italiano, ladino, e armeno. Si accompagnava con suonatori di 'oud e di lira, e negli anni trenta, nel picco della sua fama, incideva sia ad Atene sia a Istanbul. Se consideriamo questa biografia individuale, insieme alle molteplici modalità musicali tramandate nelle culture Rom lungo il Mediterraneo (dall'Egitto ai Balcani, fino alla Spagna), magnificamente registrate da Tony Gatlif nel film *Latcho Drom* (1993), e se pensiamo inoltre all'importanza delle cantanti della musica *raï* moderna come Cheika Rimitti, Chaba Fadela, e Chaba Zahouania scoprimo dei suoni che oltrepassano la stabilità cercata nei resoconti ufficiali e nelle versioni istituzionali di quelle che si rivelano essere variazioni multiformi di una composizione mediterranea.

Molte di queste voci sono di frequente ridotte al silenzio dalle strutture commerciali e persino dalle restrizioni politiche della promozione musicale – le donne nel *raï*, l'heavy metal in Nord Africa e nel mondo

musulmano – e tuttavia il suono lascia una traccia, stabilisce una pausa, e mette in atto il concetto di «de-territorializzazione del ritornello» di Deleuze e Guattari. Il suono, l'immediatezza della voce, del corpo e del luogo, attraversano il tempo e modellano lo spazio, avvolgendolo in un evento sonoro il cui passaggio materiale propone il divenire altro che inaugura il nuovo. È questa potenzialità a trasferire la musica dal livello di ornamentazione artistica ed estetica a quello di taglio critico. Il suono non è un'eco di un ordine esistente, ma piuttosto di un altro ordine, non ancora affermato. Ronald Bogue elabora tale concetto tratto da *Millepiani* di Deleuze e Guattari in questo modo:

L'essenza della musica va cercata non nell'ordine macroscopico delle sfere celesti, ma nel regno molecolare del divenire trasversale. Le pulsazioni che vibrano attraverso la musica e il mondo non sono ricorrenze misurate dello stesso, ma ritmi a-metrici dell'incommensurabile e dell'ineguale. E il tempo rivelato nella musica è più quello di *aion* che di *cronos*, il tempo fluttuante dell'*haecceitas* e del divenire.¹ (Bogue, 2003, p. 16)

In altre parole, facendo circolare queste citazioni tra i solchi (*groove*) irruenti della contingenza e dello spazio, la musica è in qualche modo sempre intempestiva (Nietzsche), o per dirla con la traduzione francese delle parole di Amleto: «fuori dei suoi cardini» (*hors de ses gonds*). La musica, come una forma del divenire, non è tanto ciò che è stato, quanto ciò che potrebbe essere: linee di fuga, solco della vita, mondo da venire.


¹ *Haecceitas* è un termine latino che Deleuze e Guattari prendono in prestito dal filosofo medievale Duns Scotus; si riferisce alle qualità distintive che rendono qualcosa particolare.

Suono inopportuno, disseminazione di un'interruzione, la musica crea intermezzi in un mondo che cerca continuità ininterrotte. Il tempo astratto, misurato – il tempo del lavoro, del capitale, del regime dell'orario e della produzione – che disciplina la vita quotidiana è anche, come descrivono Henri Lefebvre e Catherine Régulier, «pervaso e attraversato dai ritmi più vasti della vita e del cosmo». Forse, continuano, dovremmo pensare alla musica come a un tessuto sonoro che produce una dissonanza critica tra «il tempo ritmico e il tempo delle ripetizioni brusche». Muovendoci tra la rigenerazione innovativa del ciclico e la linearità anestetizzante sostenuta nel mondo del lavoro, essi suggeriscono che possiamo valutare «la battaglia scura e amara per il tempo e l'uso del tempo». Se il lavoro spesso serve solo a mettersi in vendita, il ritmo è pienamente vissuto, e il «vissuto» non è necessariamente il «conosciuto» (Lefebvre e Régulier, 190-3).



Il mondo ancora da venire è anche il mondo che ci viene incontro dal passato, disseminando le voci rimaste senza risposta nel presente: tutto è sospeso, come Benjamin ha enfatizzato, nella luce tremolante dell'«adesso» che divampa per illuminare sia i pericoli sia le potenzialità del presente. Mentre siamo abituati a considerare la fluidità delle forze, dei flussi, e delle forme culturali nell'epoca contemporanea della «globalizzazione», è facile dimenticare che tale mobilità non è affatto una caratteristica esclusiva del presente. Nel suo libro *Mediterranean Culture and Troubadour Music*, Zoltán Falvy esplora la mescolanza complessa delle musiche nel mondo tardo medievale in cui le forme metriche arabe ed ebraiche sono elementi essen-

ziali nella monodia secolare mediterranea (una sola linea melodica), e successivamente, nei *cantigas* del XII secolo di Alfonso di Castiglia detto il Saggio, e nella musica dei trovatori. Il passaggio della musica araba andalusa ai trovatori è, in realtà, molto discusso, ma anziché cercare dei legami espliciti, possiamo presentare la sovrapposizione, persino la condivisione, di costellazioni culturali che ci permettono di notare la risonanza di fondo tra la canzone secolare della Spagna araba del IX secolo e i suoi sviluppi successivi a nord dei Pirenei in Occitania. Quello di cui stiamo discutendo qui, come giustamente rileva Falvy, non è semplicemente l'influenza della cultura araba (come se fosse un'entità stabile e omogenea) sulla musica mediterranea, ma di una serie di input stratificati provenienti dal Vicino Oriente (ebrei, bizantini, latini, arabi) trasmessi e trasformati nel loro transito attraverso il Mediterraneo e nell'Europa meridionale e settentrionale.

In questo *mélange* culturale, l'espansione del mondo arabo dal VIII secolo in poi ha diffuso forme poetiche, strutture canore, e modelli musicali, quali il *ghazal*, *madil*, *khamriyya*: ossia canzoni d'amore, elogiative, e sull'ebbrezza del bere. Ha inoltre prodotto in seno all'Europa le rime e i ritmi della canzone poetica del *muwashshah* con il suo ritornello ricorrente che dalla Spagna araba si è diffuso verso nord in Europa, e verso sud nel Nord Africa. Qui un'altra storia da tracciare sarebbe quella incisa lungo la tastiera dell'*oud* e la successiva trasformazione dello strumento nelle tonalità temperate del liuto europeo e della chitarra. Vi sono poi stati libri quali il *Kitab al-musiqi al-kabir* (Il Grande



Libro sulla Musica), e il compendio *Ihsa' al-'ulum* (La Classificazione del Sapere), un'enciclopedia di tutte le scienze, inclusa la musica, entrambi scritti da Al-Farabi (morto nel 950). Quest'ultimo ha avuto una vasta circolazione nel Medioevo, ed è stato tradotto in latino nel XII secolo da Giovanni da Siviglia e Gerardo da Cremona col titolo di *De scientiis*. Le opere di Al-Farabi sulla musica sono state adoperate nel syllabus del *quadrivium* delle sette arti liberali. Infine, Falvy sottolinea l'incertezza tonale della musica dei trovatori che «conduce verso l'esterno, verso i fenomeni musicali della cultura mediterranea», e la sua «struttura melodica che non può essere categorizzata» (Falvy, 1986, p. 211). I melismi, le tonalità fluttuanti... il blues mediterraneo.



3. Missaggi mediterranei

gridava qualche cosa che il mare si mangiò.
Giovanni Verga

Lasciando Londra, o Parigi, o Milano, e viaggiando a sud e a est, non si incorre in una sola cultura o in un solo suono. Piuttosto, una pluralità si dispiega dalle espressioni classiche nelle tradizioni turche, arabe, e andaluse alle molteplici voci etniche (gnawa, berbero, curdo, rom), assieme a una varietà di suoni metropolitani che toccano, rimixano, e deragliano le sonorità locali con l'heavy metal, l'hip-hop, e il rap.¹ Dal canto e dall'orchestrazione corali della corte ottomana agli itinerari sperimentali dei grandi suonatori contemporanei dell'*oud*, quali Munir Bashir, Anouar Brameh, e Naseer Shamma, fino alle deviazioni elettroniche (ancora con l'*oud*) del duo nordafricano DuOud, o spostandosi dalla cruda poesia folk dell'Anatolia di Aşik Veysel ai versi militanti del gruppo hip-hop palestinese Dam, vi è una polivalenza musicale in cui tradizioni e luoghi diversi sopravvivono e si espandono in modo altro, rimanendo così in gioco. Questa pro-


¹ Come si può sentire nel film di Fatih Akin *Crossing the Bridge: The Sound of Istanbul* (2005).

fusione di suoni e variazioni è inoltre accompagnata da un'espansione culturale e storica che tradisce i confini nazionali odierni: le musiche curde nella Turchia orientale, nell'Iraq settentrionale e in Iran; la cultura berbera attraverso tutto il Maghreb; le melodie rom e turche nei Balcani; le memorie della schiavitù, dell'Africa nera e delle migrazioni forzate verso nord nella musica gnawa. Che l'Occidente sia presente in diversa misura nella mescolanza musicale è innegabile: dalla musica pop contemporanea egiziana, libanese, israeliana, e turca ai gruppi heavy metal di Teheran, Cairo e Casablanca, assieme all'ubiquità del rap e dell'hip-hop dalla sponda atlantica al Corno d'Oro e oltre. Si tratta pur sempre di un Occidente, e di una modernità ad esso associata, distillati in un potenziale locale in cui esso canta di un tempo e luogo specifici.


Ciò che è importato e imposto culturalmente non può sfuggire a questa modulazione e mutazione: i suoni dei Led Zepellin a Beirut, dell'hip-hop nella striscia di Gaza, dei Pink Floyd a Fez, di Michael Jackson ad Algeri, riflettono una risonanza culturale e un'economia affettiva variegata rispetto a quella che si incontra a Los Angeles, Londra o Berlino. Vi sono contemporaneamente connessioni e complicazioni; un supplemento insospettato conduce verso la stessa musica che continua a vivere altrove: essa ne viene trasformata e, a sua volta, diviene un potere e una pratica trasformativi. Posti a confronto con la rigidità del potere istituzionale, i suoni delle sottoculture, la ribellione giovanile e la devianza metropolitana non sono una peculiarità della cultura urbana occidentale. I suoni del subalterno, sia locali sia trasmessi da altri luoghi,

offrono un continuo contrappunto all'orchestrazione rigida della vita quotidiana: la musica, qualunque sia la sua genealogia, sfugge a questa gabbia per esplorare un mondo ancora da venire. Attingendo al passato e alle memorie condensate nei suoi suoni, nelle sue strutture, e nella sua esecuzione, l'atto musicale propone un «adesso» storico, un'affettività che designa un futuro possibile che non è semplicemente né il prolungamento del presente né il suo prigioniero.

Ascoltare un ritmo creato sulla base dell'impulso regolare di una linea telefonica pubblica (il gruppo Aks-ser) che serve ad annunciare una comunicazione transnazionale, connettendo Beirut al quartiere di Barbès a Parigi, o Tangeri a Torino, in arabo, francese, inglese, significa percorrere e ritmare il Mediterraneo con modernità alternative. U-Cef con «Marrakech Raggamuffins» e «Sonic Moor» traccia connessioni musicali e culturali – in questo caso da Rabat a Londra fino a Notting Hill – che producono un ambiente metropolitano nel quale le località distinte sono sprovincializzate e creano linee di transito inedite. I mezzi stessi di produzione e riproduzione sono cambiati considerevolmente, divenendo nell'insieme più mobili, più leggeri sia fisicamente sia economicamente. Le possibilità digitali di software installati su computer portatili, come per esempio Garageband™ di Apple, forniscono le stesse qualità acustiche e gli stessi risultati che pochi anni fa sarebbero costati migliaia di dollari o di euro per l'affitto di sale di registrazione. La relativa distribuzione tramite siti web è destinata ad ampliare questa fluidità. Qui, dove le radici culturali, storiche, e musicali battono rotte di una modernità plurale, in-







tersecando la tradizione «etnica» con il futurismo urbano (nel caso di U-Cef quella della musica locale marocchina *halal* con le esperienze sonore di New York e Londra), i suoni che ne risultano creano nuove coordinate. Queste delineano non soltanto paesaggi sonori immediati, ma estendono anche i paesaggi culturali e le loro possibilità emergenti. La musica diviene una questione critica più complessa, un potere sonoro capace di evocare intensità di sentimento e del divenire che vanno oltre le comuni limitazioni della musica intesa come un passatempo o una forma di intrattenimento della tarda ora. La breve esperienza di un londinese dall'Algeria, Ali Slimani, con i suoi album *Mraya* ed *Espoir*, conferma la potenzialità di questi sentieri inaspettati, tracciati nel suono e valorizzati nel miscuglio caotico della metropoli.



Una volta che le nostre orecchie si sintonizzano su tali possibilità, le traiettorie musicali divengono infinite. Nei loro transiti e attraversamenti continui, spostandosi tra «origini» e aree metropolitane che si moltiplicano, queste musiche tessono una tela. Come la loro controparte digitale su internet, alla quale sono legati visceralmente, esse creano, sostengono, e allargano le «comunità». Producono un network partecipativo in cui il lavoro culturale propone continuamente orizzonti di senso nuovi e una storia futura che risponde a connessioni e coordinate imprevedute.

È significativo che tali suoni non siano suoni subalterni che si limitano semplicemente a ripetere la colonna sonora metropolitana dell'occidente, riproducendola con un beat differente, un timbro diverso, un accento inedito. Ciò che qui emerge è la sottile risiste-





mazione del capitale culturale quando gli assiomi familiari, inevitabilmente legati alla presunta invariabilità di località e tradizione, sono resi instabili dal movimento culturale del transito mondiale. Ciò vale non soltanto per le tradizioni altrui del cosiddetto mondo non-occidentale e non-moderno, ma anche, e sempre più, per le tradizioni dell'Occidente stesso. Il potere che si assume i diritti di «tradurre» il resto del mondo nei propri bisogni e desideri è esso stesso tradotto. Resa mobile e trasformata, la tradizione occidentale, e la sua applicazione, apparentemente universale, del concetto di modernità, è sempre più contaminata con l'altrove. La tecnologia contemporanea rende la storia del suono come indizio perturbante della trasformazione di una tradizione. Se i suoni viaggiano con scarso riguardo per il luogo e i confini, essi inaugurano un'ulteriore prospettiva critica. Nonostante le ovvie, e spesso violente, asimmetrie di potere, il mutamento di una tradizione, di tutte le tradizioni, non soltanto quelle di culture e mondi subalterni, instaura una serie di dinamiche destinate a contestare qualunque ricorso alla stasi culturale (e politica). Un senso di appartenenza, un'enfasi sull'identità (anche se «strutturalmente» necessaria al fine di essere «riconosciuta»: ciò che Gayatri Spivak ha definito «essenzialismo strategico») ora può essere soltanto annoverato come un gradino, un caravanserraglio lungo il sentiero che i suoni tracciano come un continuo snodarsi incerto.

Non soltanto tradizione e traduzione sono a stretto contatto, esse regolano le traiettorie dell'una e dell'altra nell'incredibile arrangement di stili musicali nei missaggi contemporanei del Mediterraneo. Così come

Umm Kalthūm è stata una cantante metropolitana che ha trasformato la tradizione in uno strumento di transito, così la voce terrosa, «alla radice», della cantante *raï* Cheikka Remitti è remissata da Chab Rassi in uno studio algerino, o accompagnata dai *riff* della chitarra sofisticata di Robert Fripp. Altrove, gli strumenti tradizionali sono elettrificati, mixati con l'aggiunta di effetti eco, batterie elettroniche, e piste multiple. Vi sono poi assonanze tra il *rebetiko* di Apostolos Hadzichristos e dell'anatolico *Aşik Veyse*, e i ritmi di resistenza dalle collaborazioni di Sheikh Imam e del poeta Ahmed Fouad Negin in Egitto, l'hip-hop contemporaneo musulmano e l'heavy metal. Vi è il *raï* come musica ribelle, non tanto nel proprio paese di origine, l'Algeria, in cui ha costantemente subito la censura e il controllo del governo, quanto nella diaspora araba, particolarmente in Francia tra i *beurs* nelle *banlieues* che cercano un loro percorso attraverso le complessità sincretiche dell'essere *in* Francia e *in* Europa, ma non esclusivamente *della* Francia e *dell'*Europa. Successivamente assorbiti in seno alle sovversioni soniche delle tonalità più aggressive deterritorializzanti del rap, questi suoni e sentimenti diffondono momenti di dissonanza negli arrangiamenti culturali egemonici.

La musica come geografia sensuale e affettiva esprime uno spazio, configura un tempo, iscrive un luogo, una vita. Propone un *nomos* alquanto distinto dai referenti abituali della dimora terrestre. Per questa ragione, è generalmente considerata ineffabile, oltre il senso e la ragione, semplicemente diversa. Se, al contrario scegliamo di considerare la sua qualità ineffabile non soltanto come fuga sensuale, ma anche come sfida

critica, allora potremo cominciare a suggerire un riorientamento di ciò che sta per comprensione culturale e significato storico. Ascoltando Demetrio Stratos, per esempio, che attinge alle sue radici egiziane, greche e italiane, diamo ascolto al viaggio del suono – oltre le parole, nel respiro del corpo – nel traffico culturale del Mediterraneo. Negli anni settanta, prima della sua morte prematura, Stratos ha condotto ricerche sulla voce che trasmette se stessa. La voce non è metafora di un messaggio; la voce è piuttosto un'immagine nel suono, un transito nel tempo, un corpo nel canto, in volo. Come ha suggerito Daniel Charles, la rappresentazione è abolita per essere sostituita dall'«allegoria dell'illeggibilità» (Charles, 2003, p. 25). Oltre la stabilità perseguita dal soggetto che determina un significato, un messaggio, sussiste una fluidità che evade i parametri linguistici, e rifiuta lo status di oggetto.

Nelle sonorità dei linguaggi musicali transnazionali del Mediterraneo, giunge al nostro orecchio un «Mediterraneo» inusitato – che sia nelle microtonalità dell'*oud*, nella canzone napoletana, nella voce della nota cantante di *rebetiko* Roza Eskenazi, negli arrangiamenti elettronici quando il dub giamaicano prende il largo sulle coste del Bosforo (nell'hip-hop turco nell'album *Kingzstanbul* di Makale) o nella baia di Napoli, quando l'heavy metal subentra nel messaggio musicale e culturale arabo-ebraico con la band israeliana Orphaned Land, o nel caso del noto trio palestinese Dam, che rappeggia in ebraico e arabo sulle aberranti condizioni quotidiane nei Territori Occupati. Oltre a costituire un'altra mappa possibile, un diverso assetto di uno spazio fin troppo familiare, inoltre essa scandi-

sce un tempo molto diverso. «Il progresso», e la sua presunta linearità, è qui mescolato con, e complicato da, altri tempi che sono parte della modernità e tuttavia irriducibili a una versione singola o unilaterale. I lunghi vocalizzi improvvisati di Umm Kalthūm, trasmessi dalla radio egiziana, non erano semplicemente l'estensione massmediatica di una tradizione musicale araba, essi erano contemporaneamente parte integrante della trasformazione di quella tradizione nella sintassi mobile della metropoli moderna. Non soltanto le forme popolari classiche sono state esplorate e sintetizzate nella performance canora e musicale, ma anche le opere di noti poeti contemporanei, quali Ahmad Shawqī e Ahmad Rāmī, sono state offerte nella musica di Kalthūm alle classi popolari illetterate. Come il jazz, con le sue connessioni storiche con i canti di lavoro, gli spiritual, la musica gospel, e, soprattutto, il blues, le musiche arabe moderne sono parte di un continente mobile del suono. Se gran parte di quel continente non giunge alle orecchie dell'ascoltatore occidentale, tuttavia esso esiste e persiste. Né inclusive né autonome, le musiche del mondo arabo contemporaneo (dove il termine generico «arabo», in quanto «altro» orientale stereotipato, sta per identità molteplici: berbero, curdo, turco, ebreo, armeno, e greco così come arabo) non sono né statiche né uniformi. La musica rock proveniente dal terreno pietroso e desertico del Sahara – per esempio con il gruppo Tuareg Tinawiren nel loro album *Amasakoul* – non è puramente il segno di un tempo occidentale e della sua mercificazione del globo che tenta di autorizzare il resto del mondo; essa è anche la sonorità, al contempo specifica e fluida, della disseminazione storica di una differenza e una dissonanza.

4. Malinconia postcoloniale

La fine dell'era moderna è caratterizzata non soltanto da rovine industriali ma anche dal disfacimento del potere coloniale, i cui resti si trascinano nella vita delle genti che esso ha sradicato. Queste genti sono «i vedenti» dell'Occidente metropolitano, consapevoli delle storie violente verso cui la popolazione dominante è cieca.

Laura E. Marks

Le mappe musicali di una modernità e di un Mediterraneo minori designano un archivio che è contemporaneamente una cripta, la soglia dell'oblio e dell'amnesia, e anche la sede manifesta di un *tombeau*, un blues perenne: uno svuotamento dello spazio nel presente così che il passato sia lasciato libero di interpellare il futuro. Nel suono coesiste un assemblaggio nuovo dei frammenti del tempo che costituiscono un intervallo critico, una traccia interrogativa, che si dipana dalle temporalità imposte. In una simile sospensione risiede un ordine archiviale che getta una luce radicalmente diversa sul presente e il suo accadimento.

Ciò vuol dire proporre un paradigma del Mediterraneo variegato, tratto dalle ombre scure e dai rumori di sottofondo di una modernità in apparenza altisonante. Di nuovo, ci si chiede – la modernità di chi? Quella dei suoi fautori, incapaci di riconoscerne la formazione insubordinata ed eterogenea, o quella delle formazioni subalterne che sopravvivono e continuano a vivere tra

le sue maglie? Qui siamo incastrati tra i poteri effettivi dei primi e quelli affettivi delle seconde. I documenti della civiltà sono contemporaneamente documenti di barbarie (Walter Benjamin, 1995). Mentre i primi falliscono nel rispettare i limiti della loro provenienza storica e culturale, le seconde indicano una potenzialità che non è necessariamente compresa o riconosciuta. È certamente a questa dimensione cui Benjamin ha fatto riferimento quando ha parlato di «inconscio della rappresentazione». Pertanto, il suono che si afferma qui non rappresenta tanto l'insistenza storica della musica, quanto un discorso critico.

Credo che questa capacità critica possa essere approfondita e ampliata ascoltando Georges Didi-Huberman e la sua discussione sulla storia dell'arte, e su quello che egli definisce «anacronismo dell'immagine». Il critico francese fa riferimento esplicito all'enfasi posta da Benjamin sulla deflagrazione del materiale esplosivo che giace nell'*essere-già-stato* dell'immagine. Nelle «temporalità esuberanti» dell'immagine – sonora, letteraria, poetica e visuale – ciò che erompe dal passato sono cifre insubordinate di tempo. Queste oppongono resistenza alla rigidità delle discipline della storia dell'arte, musicologia, storiografia, e critica letteraria che dovrebbero spiegarle: «Davanti all'immagine, ci ritroviamo davanti al tempo». Qui il passato irrompe nel presente come una complessità sovradeterminata che scompone il nostro tempo e i nostri assetti: «l'immagine ha più memoria e più futuro della persona che la contempla». Se l'oggetto è momentaneamente confinato nell'interpretazione, e temporalizzato in una storia, una genealogia, una formazio-

ne discorsiva, contemporaneamente esso attiva una memoria involontaria – «un'immagine-movimento» come l'ha definita Deleuze – che non è né paralizzata né fissa, e che continua a interrogare la storicità stessa. In questa *caesura* (come Foucault ha scritto: una scienza esiste non ai fini della comprensione ma per esercitare un taglio), in questa discontinuità critica operata sul presente, e sulla codificazione sequenziale del passato («la storia»), la strumentalità e il controllo rigidi della «distanza critica» ne restano erosi: l'oggetto è pericolosamente vicino, e propone l'istanza critica come un «*montaggio delle temporalità eterogenee*» (Didi-Hubermann, 2007).

Come suggerisce in maniera dirompente il film *Sans Soleil* (1982) di Chris Marker, i ricordi sono inseparabili dai media che li registrano. Se tali linguaggi rendono il mondo un «mondo», trasformando lo spazio nel luogo familiare della «casa», dunque quegli stessi linguaggi possono anche esporre i limiti della nostra logica e la sua aspirazione a riportare tutto nell'ambito del familiare. Se la storia è inscritta nelle nostre lingue, se pulsa attraverso i nostri corpi, se è raccontata dalle nostre vite, ed è depositata nelle immagini e nei suoni che contemporaneamente ci separano e ci uniscono, allora essa risiede in un linguaggio che, come ha sottolineato Jacques Derrida, non è mai solamente nostro. La ferita della memoria rimane aperta, sospesa nella spirale del tempo, colta alla cuspide dell'espressione: una scrittura del mondo nel mondo. Ciò non riguarda uno stato dell'essere – pertanto non esiste alcuna immagine giusta, perfetta o veritiera – ma l'immagine-movimento di uno stato del divenire. Qui non

si tratta di un simulacro della vita vissuta altrove, né di un gioco infinito di segni che sostituiscono la «verità», ma piuttosto di un evento, un suono, un'iscrizione, in cui il retaggio di opinioni e la logica a cui siamo abituati sono mandati alla deriva nell'istanza stessa del suono. In quest'esplorazione, essenzialmente un'esplosione, della convenzione narrativa, il tempo si insinua e supera l'attore sociale e storico, trasformando il soggetto organico e «completo» che egli «rappresenta» in un'immagine temporale. Questa è una prospettiva che annuncia la fondamentale dissoluzione di un umanesimo occidentale incentrato sul soggetto.

Parlare non *della*, ma *con* l'immagine sonora significa pronunciare il mondo, non per rappresentarlo, ma per accogliere nell'immagine la sua intensità; ossia, guardare e ascoltare di nuovo e privare il linguaggio delle certezze semantiche dettate dalla consuetudine. Ciò vuol dire imparare ad ampliare la lezione fondamentale della pratica cinematografica di Jean-Luc Godard: qui non siamo interessati a una teoria o filosofia del cinema, siamo piuttosto attirati verso la comprensione del cinema come teoria, come filosofia: «il cinema è stato creato per pensare» (Godard, 1998). Non stiamo pensando al cinema o alla musica, stiamo piuttosto assoggettando il pensiero al cinema e alla musica. Laddove Deleuze scrive cinema, possiamo sostituirlo con musica: cosicché una teoria della musica non è «sulla musica», ma «sui concetti che il cinema [o la musica] solleva». Come egli conclude: «non bisogna più chiedersi “che cos'è il cinema?”», ma “che cos'è la filosofia?”» (Deleuze, 1985, p. 308). Anziché ridurre la musica a un oggetto del pensiero, dovremmo forse im-

parare ad arrenderci al suono, ed estrapolare un modo di pensare a partire dalla sua presenza sonora e dal suo passaggio.

Siffatta critica della rappresentazione, e dell'apparato analitico che ha storicamente proposto la centralità della mimesi nella comprensione della verità, ci permette di tornare al *temuto incontro con la qualità perturbante* del mondo che ha luogo nelle sue sonorità e trame. La politica della grammatica della rappresentazione, in cerca della risolutezza di una verità che tutto illustra, cede il passo alla poetica aperta e collettiva dell'affettività (verbale, visuale, sonora) che pone la realtà dentro la realtà (Jean-Luc Godard, 1998). Essa ci dirige verso un'estetica post-metafisica che segnala l'impossibilità radicale, l'incommensurabilità, di un «realismo» pieno o autorevole determinato dalla rappresentazione.

L'immagine come interruzione, intervallo, piega nel tempo, inevitabilmente interpella i regimi di verità esistenti. Quest'altro lato della comunicazione, non rilevato e insondabile, è depositato, sedimentato, e distribuito nella sostanza stessa dei suoi mezzi. In tal senso, la conoscenza – che sia essa veicolata dal cinema, dalla letteratura, dalla musica o dal corpo – va oltre la significazione al fine di «mostrare» un'altra «cosa». È qui che, nel confrontare ciò che va oltre la visione familiare, sperimentiamo l'ansia e l'inquietudine dell'essere senza casa. Questo ci introduce, potenzialmente, a un nuovo rapporto con il mondo in cui accettiamo ciò che contemporaneamente ci «mondializza» nelle nostre occupazioni quotidiane e tuttavia ci manda per la nostra strada, altrove, oltre noi stessi. È in questo sen-

so che una cura per il passato, in termini di un'apertura senza garanzie verso le sue iterazioni molteplici (anziché verso il solipsismo addomesticante della nostalgia o del realismo narrativo e lineare della storiografia) ci permette di considerare il presente e il futuro in una maniera che oltrepassa e interroga gli assetti consueti.

Essere testimoni di ciò che è irriducibile alla misura pragmatica offerta dalla codificazione linguistica o visuale è forse la purezza assoluta, edenica, del linguaggio a cui faceva riferimento Walter Benjamin. Ripetere il passato in questo modo significa esercitare una libertà negata dalla semantica implacabile del presente. Ciò è quanto Kaja Silverman ha definito «etica del desiderio». Il che non vuol dire avere padronanza del passato a beneficio del presente, piuttosto significa instaurare una relazione instabile e senza garanzie con l'alterità. Non si tratta di riempire il tempo di significato, ma di essere interpellati da ciò che i significati diretti non riescono a stabilire. Come descrive Silverman, «si è pertanto resi liberi dalla paralisi dell'essere dentro la mobilità del divenire» (Silverman, 2000). Da ciò diviene possibile esplorare l'immagine, il suono, l'iscrizione, non come rappresentazione della realtà o della storia (con tutti i dubbi relativi all'essere «fedele» alla vita, «fedele» ai fatti), quanto piuttosto come l'insistenza molecolare di una poetica vitale: un'iscrizione, una «scultura nel tempo», per usare un'espressione del regista russo Andrej Tarkovskij. Questo ci spinge a prendere in considerazione «il più di noi stessi» che l'immagine visiva o sonora annuncia, ma che non può mai completamente mostrare o codificare. È un'iscrizione


ziona del mondo nel mondo che fa esplodere la sua immediatezza, non per distruggerlo ma per renderlo, e renderci, nuovi.

Rintracciare un'economia altra, «affettiva», nel desiderio insito nell'imperativo archivistico significa mettere in questione un'eredità che è egemonicamente rappresentata come immutabile, e dunque, paradossalmente, sede di un'amnesia. Qui, accanto al lavoro «archivistico» di tanta arte contemporanea postcoloniale – *Western Union: small boats* (2007) di Isaac Julien e *Floating Coffins* (2008) di Zenib Sedira – le musiche mediterranee forniscono un documento storico persistente e perturbante. In quanto ritornello deterritorializzante, tali suoni inaugurano un altro Mediterraneo, uno che scivola via dalle tenaglie del senso pre-stabilito. La musica è qui una forma del divenire: che mette alla prova non semplicemente ciò che potrebbe essere stato, quanto ciò che potrebbe essere. Inoltre, i suoni forniscono più di una testimonianza ornamentale, storica o un'espressione estetica; propongono una forma di conoscenza critica. Come abbiamo notato, pensare il Mediterraneo nei termini incompleti di una composizione in corso lo rende criticamente dissonante rispetto alle rappresentazioni consolidate.



Questo Mediterraneo «illecito» o ignorato rappresenta lo spazio sperimentale in cui è possibile considerare nuovi modi di ascoltare e di guardare il mondo tracciati nella musica e nelle arti visive; un nuovo stile di pensiero. Un senso molto diverso della storia come grafia innovativa della memoria, della sua perdita e della sua ricomposizione, allude a un Mediterraneo che è più una provocazione flessibile che un paradig-

ma rigido: un concetto originale, deterritorializzato, o una «immagine del pensiero» (Deleuze, 1985) in un rapporto «inopportuno», e fundamentalmente *eccentrico*, con il presente. Cedere e perdere una certezza consolidata significa assumere una condizione nuova, quella che Ranjana Khanna definisce «malinconia critica», che conduce verso la comprensione di ciò che deve essere rinunciato per fare posto a un ordine nuovo, sconosciuto, in cerca di giustizia storica. È necessario restare aperti a una diversa configurazione del tempo, una che non è solamente legata alla perdita o alla distruzione. In altre parole, vi è il riconoscimento di qualcosa che non può essere lasciato andare; esso – il passato coloniale – rimane a perseguire il presente. Anziché indugiare in maniera malinconica sulla perdita insostituibile, il lutto critico registra e rielabora l'ambivalenza delle affettività storiche e culturali indotte dal colonialismo, dal nazionalismo, dall'egemonia, e dall'ordine del mondo capitalista. Riscrive e rimappa un Mediterraneo ancora da venire.


Quello di cui ho discusso sino ad ora potrebbe essere considerato semplicemente una nota a margine alla rappresentazione più ovvia e più drammatica del Mediterraneo contemporaneo come luogo di una migrazione planetaria e di un nuovo *Middle Passage*. Tuttavia, nel pensare al diritto di migrare – un diritto esercitato da milioni di indigenti che dall'Europa sono emigrati migrato verso il resto del mondo nei secoli recenti, e pur oggi reputato illegale – ci ritroviamo, proprio come nelle mappe musicali qui proposte, dentro la sedimentazione composita di storie che trasformano il Mediterraneo da immagine in apparenza ben cono-





sciuta in novità concettuale. Non riconosciuto, ricusato, e tuttavia presente, tutto ciò è parte della guerra della modernità contro se stessa; della sua notte scura di oblio deliberato e di rifiuto ostinato nel percepire l'interrogativo perpetuo di un'eredità plurale che giunge a incontrarla dal futuro. Riconoscere quella dimensione dimenticata e rigettata, quella perdita, significa interagire con la moltitudine di mappe e significati, di suoni e sensibilità, che precedono ed eccedono la cartografia monumentale di una Storia univoca che parla soltanto con i toni teleologici del «progresso» occidentale. Non vi è alcuna indipendenza del presente moderno europeo dal passato. Piuttosto, vi è un'*interdipendenza* fra le traiettorie storiche e le costellazioni culturali che propongono un divenire variegato del Mediterraneo e della modernità che cerca di sfruttare la sua eterogeneità per i suoi progetti specifici per il presente, e il futuro.



Tutto ciò non intende suggerire che, in qualche modo, si ignori l'inquadramento esistente politico, culturale, economico del Mediterraneo, e il suo inserimento in una rete planetaria, in cui spesso continua a occupare un ruolo subalterno e subordinato nella modernità europea e nell'economia politica del Primo Mondo. Al contrario, significa porre l'accento su una problematizzazione critica che rende tali logiche strumentali instabili, profondamente complesse, soggette a interrogativi e interruzioni. Nell'ascoltare i frammenti della corporeità vissuta, storica dei suoni, e le inflessioni delle lingue in base ai luoghi e alle identità appare possibile proporre un'interrogazione, un'interruzione, e una resistenza al valore astratto del-



le formazioni politiche, delle loro memorie mummificate del passato, e la loro relativa presa sul presente. Sono esattamente quelle formazioni che continuano a determinare la logica planetaria unilaterale dell'accumulazione capitalista che un tempo ha prodotto il colonialismo, l'imperialismo, e l'odierna organizzazione gerarchica e biopolitica delle culture, delle risorse, e dei popoli del pianeta. Forse è qui al Sud, su una sponda mediterranea, che le tracce represses della diversità, e le narrative potenziali delle contro-storie negate, nascoste dietro il velo della modernità narcisistica europea, sono più esposte al verdetto di una giustizia storica ancora da venire.



5. Pensieri marittimi

E il Mare per eccellenza, l'*archi-pélagos*, la verità del Mare, in un certo senso, si manifesterà, allora, là dove esso è il luogo della relazione, del dialogo, del confronto tra le molteplici isole che lo abitano: tutte dal Mare distinte e tutte dal Mare intrecciate; tutte dal Mare nutrite e tutte nel Mare arrischiate.

Massimo Cacciari

Il mare, nella sua dimensione spaziale, è una striscia d'acqua piatta e omogenea. Tuttavia, nella sua profondità, rivela le discontinuità degli eventi del tempo reale.


Cristina Lombardi-Diop

I familiari paesaggi mediterranei, visti dalle piccole imbarcazioni che attraversano quel mare, sono oggi messi in questione dalle traversate illegittime. Le coste meridionali della modernità occidentale sono insabbiate dall'ospite indesiderato, dall'arrivo di storie e culture che travalicano le sue aspirazioni e intensificano le sue paure. Come una nemesi, la presenza inquietante del migrante che giunge dal mare annuncia processi planetari che da soli non siamo in grado di gestire e definire. Il migrante spinge l'Europa e l'Occidente verso la soglia di una modernità che supera se stessa. Nella video-installazione *Western Union: Small Boats* (2007) di Isaac Julian, il brutale passaggio verso nord – attraverso il deserto inospitale e le acque perigliose – esprime una poetica drammatica che tenta di demolire

gli inquadramenti definitivi delle narrative politiche, culturali, e storiche esistenti. Corpi neri che si contorcono, che ansimano nella schiuma, abbandonati sulla spiaggia tra i bagnanti nei sacchi per cadaveri argentati, ripetono l'eco dell'Atlantico nero, e delle memorie della schiavitù e dell'oppressione razziale nel Mediterraneo di oggi.


Ma cos'è il Mediterraneo oggi? Un mare solido o una frontiera liquida, una barriera o un ponte? Guardando a sud, all'interno del circuito di paura che regge gran parte della retorica politica del Primo Mondo, esso diviene sempre più un muro, una frontiera, e una barriera. Il transito legale sulle sue acque è oggi ristretto al traffico militare, mercantile, turistico, che si sposta generalmente lungo le latitudini, mentre il traffico Sud-Nord, quando non relativo ai generi alimentari destinati all'Unione Europea, è considerato fuorilegge. Un intero corpo d'acqua, che ha determinato le rotte principali tra l'Europa, l'Asia, e l'Africa, e che ha istituito molte delle premesse e pratiche della modernità occidentale, è stato serrato. Una sua riapertura ora dipende dalla liberalità europea o piuttosto dai bisogni europei e dal relativo revival del *mare nostrum* che, divenuto un cimitero liquido, minaccia di farsi un *mare monstrum*. Sedimentate nel mare, sospese, come in una soluzione, vi sono storie, narrative intrecciate che sono state sepolte sotto la coltre dell'arroganza occidentale. Il represso, tuttavia, ritorna sempre a perseguire il presente.

Mentre i media dell'Europa del sud sono ossessionati dagli sbarchi clandestini – tutti quei corpi, spesso neri e talvolta musulmani, che sembrano riversarsi su



dall’Africa e inondare l’Europa – in realtà quasi il 90% dei cosiddetti immigrati illegali in Italia giunge per altre vie: la maggioranza dei migranti arriva con voli internazionali, ed è munita di visto turistico. L’attraversamento del Mediterraneo costituisce una metonimia drammatica e degna di notizia che sta per complessità più sfaccettate proprie della migrazione moderna. Materia liquida e scivolosa, senza confini ovvi e frontiere rigide, il mare, nella sua ambivalenza di barriera evidente e zona di transito, alimenta atteggiamenti di potere sostenuti dal panico morale che la migrazione moderna sparge sulla costa settentrionale.

La concezione perlopiù europea e unilaterale del Mediterraneo moderno – ridotta sin dalla metà del 1700 a un insieme di rovine bucoliche delle origini perdute, a un’antichità sgretolata e ricoperta di erbacce, trasformato nel giardino, nel museo, e nel parco giochi per turisti della società settentrionale, industriale e postindustriale – diviene ora più conturbante. La portata politica, storica, e culturale contemporanea del Mediterraneo lacera continuamente la sua immagine da cartolina: i pericoli fatali e la denigrazione della migrazione marittima illegale, i poteri esplicitamente coloniali e biopolitici di Israele che rendono la ferita aperta della Palestina insanabile, la resistenza crescente del mondo arabo al potere dittatoriale appoggiato dall’Occidente, l’accresciuta criminalizzazione della povertà e delle rivolte all’ordine globale, tutto confluisce nelle concezioni attuali. Una volta considerato una versione screditata, persino «sottosviluppata», dell’Europa, il Mediterraneo diventa a tutti gli effetti una regione volatile e porosa che rende possibili



altre versioni della modernità che giungono, non invitate, dall'altrove.

È poi c'è il mare: la sua liquidità, la sua materialità apparentemente anonima richiama interpretazioni post-rappresentative, immagini disancorate cariche di passato. Per Zygmunt Bauman l'idea di liquidità incarna le forme fenomenologiche più recenti del capitale globale, i contorni e le forze instabili di un oggetto d'analisi sociologica; ma l'instabilità delle onde, delle acque, e delle correnti suggerisce anche ulteriori profondità critiche. L'essenza liquida del mare può fornire criteri ontologici con i quali revisionare le nostre teorie radicate nella terraferma. Non più considerato puramente un'aggiunta strumentale – una risorsa alimentare, un passaggio per il commercio e la conquista straniera, una zona di trasporto interculturale e internazionale – il mare, come lo ha definito il poeta caraibico Derek Walcott, è storia. Contro il desiderio metafisico di certezza e controllo, inevitabilmente insediato nell'ordine terrestre e territoriale, ci ritroviamo a confrontare la provocazione dell'orizzonte marino di Nietzsche, in cui «ogni rischio della conoscenza è di nuovo permesso; il mare, il nostro mare, ci sta ancora aperto dinanzi» (Nietzsche, 1882, p. 252). Contemplare paesaggi marini fluttuanti può invitarci a ripensare i concetti di tempo, spazio, e mutamento. In *Seascapes: Maritime Histories, Littoral Cultures and Transoceanic Exchanges*, Kären Wigen chiede se i paesaggi marini possano «favorire nuovi concetti e nuove metanarrative per strutturare le nostre immaginazioni sociali; o se il loro valore consisterà soprattutto nel so-

stituire tali categorie fisse con temporalità discrepanti e identità anfibe (ambedue dentro e fuori la modernità, così come fuori e dentro il mare)» (Wigen, 2007, p. 17).

L'idea del mare come potenziale «piano d'immanenza» (Deleuze e Guattari, 1980) propone il laboratorio di un'altra modernità: qui l'organizzazione egemonica del tempo e dello spazio è guardata di traverso, dirottata, e sovvertita da altri resoconti. Il mare diviene quello che Michael Foucault chiama il contro-sito dell'eterotopia della modernità. Seguendo Foucault e Paul Gilroy, Cesare Casarino sostiene che la centralità della nave e del mare nella formazione della modernità occidentale ci spinge a collocare la modernità su fondamenta fluttuanti. Ripiegare la presunta stabilità della modernità su se stessa (leggendo *Grundrisse* di Marx attraverso *Moby Dick*, e viceversa) causa un'«interferenza tra le pratiche rappresentative e non rappresentative». Sulla scia dei velieri di Herman Melville e di Joseph Conrad, ma anche su quella delle navi negriere che facevano la spola tra l'Europa, l'Africa, e le Americhe nell'Atlantico nero di Paul Gilroy, «la narrativa del mare mette in questione non soltanto le sue stesse fondamenta, ma va anche oltre se stessa nel mettere in questione le fondamenta di un mondo che per molti secoli è stato gestito a bordo delle navi: nel dubitare di se stesso, dubita del mondo intero» (Casarino, 2002, pp. 11-12). Sull'orlo dell'orizzonte, le poetiche e i passaggi marittimi di Coleridge, Turner, Poe, Melville, Conrad e Walcott propongono uomini al limite della loro provenienza provinciale e patriarcale. Se il mare è strutturato dal desiderio europeo, e reso ma-

schile nel suo intento, esso è anche lo spazio, come argomenta Monica Centanni, che ha ospitato Polifemo e Circe, Medea e Calipso, Calibano e Sicorace, i quali hanno espresso ragioni inaccettabili nella logica del *logos* che trionfa in Occidente. Il linguaggio che descrive il mondo è sempre suscettibile all'appropriazione da parte di mostri, schiavi, neri, donne, e migranti – degli esclusi che enunciano e pronunciano questioni trascurate, inaspettate, destituite, e non autorizzate. Oggi, il Mediterraneo mitico è brutalmente vernacularizzato nei viaggi pericolosi di uomini, donne, e bambini che migrano attraverso le sue acque: Calibano ritorna come immigrato illegale, e l'isola di Prospero, a metà strada tra Napoli e Tunisi ne *La tempesta* di Shakespeare, diviene la Lampedusa di oggi.

Questo spazio ambiguo, eterotopico, in apparenza ingovernabile, è ciò che l'implacabile conservatorismo di Carl Schmitt ha cercato di descrivere in *Terra e mare* (1942). Con la sua comprensione assolutamente chiara dell'ordine economico, politico, e legale del colonialismo e dell'imperialismo europei, Schmitt ha anticipato la dimensione planetaria dei processi storici della globalizzazione. Nell'esaminare i campi di forza nettamente in contrasto del potere terrestre e del potere marino nella formazione del mondo moderno (e presagendo il loro superamento da parte del potere globale via aria: aeroplani, missili, e soprattutto, le onde elettromagnetiche delle comunicazioni moderne), egli ha sostenuto in maniera incisiva che il viaggio per mare e le traversate oceaniche hanno condotto a una comprensione radicalmente nuova dello spazio planetario. Il *nomos* di Schmitt, e la tradizione dello

ius publicum Europaeum secondo il quale non vi è legge senza uno status terrestre, considerano il mare un luogo tendenzialmente senza legge: sede di forze insubordinate e interruzione potenziale della narrativa europea.

Il razionalismo onnipotente – Ulisse che solcava le onde intenzionalmente, per sempre in rotta verso casa – tenta ancora di evitare il mare, persino quando viene dominato per mezzo della tecnologia. In mare aperto, le coordinate abituali di casa e territorio, del terreno familiare sotto i nostri piedi, sfuggono, ridotte a una sponda lontana. Abitare questo spazio, non attraversarlo, significa abbandonare la tentazione teorica di penetrare le apparenze e ridurre il mondo a un ordine singolo, come espresso nel desiderio del capitano Achab, perseguito lungo l'estensione planetaria degli oceani del mondo in *Moby Dick* di Herman Melville. La mappa del filosofo, sorretta dall'interesse classico verso la filosofia in quanto filosofia, indifferente alla critica dell'autosufficienza del pensiero (come se le intrusioni critiche del femminismo e del postcolonialismo, o il discorso sull'ubiquità e le procedure asimmetriche del potere e dei regimi di verità non fossero mai accadute), è qui lacerata, strappata, e squarciata dai venti del mondo. Senza terra in vista, costretta a navigare nelle acque di un arcipelago imprevedibile, soggetta a correnti non autorizzate, la deriva teoretica è esposta a qualcosa che i protocolli eruditi e l'auto-ossessione del mondo sovrasviluppato non riescono a recipire.

Pensare, filosofeggiare, in questa costellazione storica, più o meno riconosciuta, significa sganciare il

pensiero dal suo ancoraggio precedente nel porto occidentale, e lasciarlo fluttuare in correnti più profonde. L'archivio coloniale represso, e dunque le storie nascoste della formazione storica e culturale della modernità e dell'economia politica complessiva, non può essere più evitato o lasciato al margine. Un *logos* radicato nella terraferma viene a confrontarsi con l'archivio liquido del mare. Alla deriva in acque sconosciute, il provincialismo della filosofia è riluttante e incapace di interagire – eccetto che nell'astrazione assoluta e nell'ordine ontologico di una «verità» metafisica – con il mondo non-europeo. Tuttavia, oggi, sappiamo che altre correnti hanno sempre lambito quelle «origini» nell'arcipelago greco. Più della metà delle *Historiae* di Erodoto ha a che fare con il mondo egiziano e persiano: un assaggio ancestrale dell'*Atene nera* di Martin Bernal. Il racconto della storia rivela dunque dimensioni ulteriori, inesplorate. Se, per alcuni, l'idea della filosofia europea è semplicemente una tautologia – certamente per Husserl e Heidegger, ma credo anche per Deleuze e Badiou – giacché la filosofia può essere soltanto europea e occidentale, e dunque proveniente da un'«Atene bianca» incontaminata, allora è qui che, come ha notato Giancarlo Magnano San Lio, tocchiamo alfine la portata della presunzione tragica di essere una razionalità superiore.

Tornare al mare, a una disciplina marittima, significa disancorare dalle catene dell'autorità un linguaggio peculiare e le sue interpretazioni, lasciarlo fluire, cosicché il localismo e il provincialismo della sua dimora precedente possano essere riconosciuti, persino ripudiati. Da una prospettiva simile emerge una car-

tografia variegata, la cui continua trasformazione in una moltitudine di luoghi consente alle risonanze e dissonanze disseminate nelle modernità mediterranee di essere inscritte nell'intrecciarsi di complessità storiche, culturali, ed ecologiche. Inevitabilmente, ciò spinge a riconoscere come questa regione particolare, per quanto vaghi i suoi limiti e le sue definizioni, sia una località composita e contemporaneamente parte di un mondo più vasto: oggi nell'epoca della «globalizzazione» così come è stato un tempo nelle diramazioni dell'impero di Alessandro Magno dalla Macedonia all'Egitto all'Afganistan e alla catena dell'Hindu Kush, o nel sistema-mondo del XIII secolo sotto il controllo dell'Islam, che collegava la Spagna e la Sicilia via il Cairo, e Baghdad alla Cina, all'India meridionale e alle steppe asiatiche.

La centralità del mare nell'impresa della modernità favorisce l'adozione di una cartografia più fluida in cui la presunta stabilità dell'archivio storico, assieme ai «fatti», ai musei territoriali, e alle interpretazioni nazionaliste ad esso associati, è lasciata andare alla deriva: soggetta a contatti non pianificati, persino al naufragio. Ascoltare i versi di Derek Walcott, e imparare dalle diaspore nere dei Caraibi, vuol dire accogliere l'intuizione fondamentale che le storie e le culture del mondo atlantico moderno sono tenute in una sospensione indeterminata – unite, piuttosto che divise, dall'acqua.

li vedevo coralli: cervello, fuoco, ventagli di mare,
dita di morti, e poi gli uomini morti.

Vidi che la sabbia polverosa era le loro ossa
macinate bianche dal Senegal a San Salvador.

(Walcott, 1986, p. 119)

Una temporalità egemonica è intersecata da altri tempi, dai tempi degli altri. Édouard Glissant ci ricorda che se, come ha sostenuto Carl Schmitt, il mare è stato l'autostrada regale per l'espansione e le conquiste dell'Occidente, per il resto del mondo il mare ha a che fare più con la sua profondità che con la sua estensione. Nel suo fondo invisibile le storie hanno sedimentato una serie inimmaginabile di transiti marchiati dalla schiavitù, dall'annegamento, dalla brutalità, dalla morte, e dalle vite naufragate a causa delle migrazioni feroci.

Il mare è al contempo un passaggio e un ponte, un *póntos*, come suggerisce Massimo Cacciari, che tiene assieme un'eterogeneità complessa in un *arch-pélagos*: «l'idea dell'Arcipelago non è quella di un ritorno alle origini, ma piuttosto di un “nuovo inizio”, o di un “contraccolpo” alla storia-destino dell'Europa» (Cacciari, 1997, p. 35). È in questa combinazione ardua di comunicazione e cesura, di incontri e differenze, di risonanza e dissonanza, che il Mediterraneo propone una molteplicità polifonica. Le storie che si sovrappongono – dell'Africa, dell'Asia e dell'Europa; dell'Islam, dell'Ebraismo e della Cristianità; dell'Oriente e dell'Occidente; del Nord e del Sud – vanificano le prospettive che vedono l'Europa come la dimora di una cultura omogenea e di un monoteismo singolo. L'Islam è parte della formazione dell'Europa a partire dal VIII secolo, prima in Spagna e nelle isole del Mediterraneo, poi nei Balcani. Il bisogno storico e culturale di rendere l'Islam e l'Ebraismo esterni, e di trasformarli nel nemico, è forse il sintomo più acuto di un senso di inferiorità che ha alimentato la formazione turbolenta e indisciplinata dell'Europa, e la sua suc-


cessiva esaltazione. Le tradizioni culinarie, la lingua, la religione, la scienza, i suoni rivelano coordinate di interpretazioni acquisite, suggerendo che il transito e l'apertura permessi dal Mediterraneo hanno un significato culturale e storico più vasto del sapere limitato che cerca conferme in un luogo provinciale.

Tale fluidità al contempo interrompe e interroga le valutazioni superficiali di una mappatura lineare, regolata dai desideri di un progresso unilaterale e di una modernità univoca. Siamo invitati a lasciare la sponda e a considerare punti di riferimento altrui, attraverso altri occhi: la visione disperata di un immigrato in balia delle onde in una piccola imbarcazione, che guarda verso nord con speranza o, uscendo dalla pelle umana, quella della lontra descritta da James Clifford in *Strade*, che contempla i mutamenti secolari della California dalle acque della Baia di Monterey. Toccando di nuovo terra, ascoltiamo le parole di John Berger: «intravediamo un altro ordine visibile che si interseca con il nostro e che non ha nulla che fare con esso» (Berger, 2010, p. 10). Ciò vuol dire interagire con l'apertura del mondo, così com'è catturata negli occhi di un animale, che definisce i nostri limiti:

Quello che c'è di fuori, lo sappiamo soltanto
dal viso animale; perché noi, un tenero bambino
già lo si volge, lo si costringe a riguardare indietro
e vedere
figurazioni soltanto e non l'aperto ch'è sì profondo
nel volto delle bestie.

(Rilke, 1923, p. 49)

In questo contesto, la violenza della linea, la brutalità dei confini, e la feticizzazione delle frontiere sono



ovviamente un'interpretazione profondamente riduttiva dello spazio sociale, storico, fisico, e psichico. Una eco-dinamica può ricollocare questi limiti e insegnarci qualcosa di diverso. Un'aquila che è sospesa in volo nelle correnti d'aria calda sopra il deserto iraniano – assieme al coyote, la balena, e la farfalla del Messico settentrionale e gli Stati Uniti del Sud-Ovest – è incorporata nella misura umana, ma infine fugge da qualsiasi incarcerazione linguistica. Come osserva Michel Serres, il mondo non-umano, spesso sotto minaccia d'estinzione e universalmente subordinato alla sovranità umana, persiste nel suo diritto di essere considerato soggetto.

Una fluidità parimenti complessa e provocatoria risiede nei viaggi illegittimi dell'opera d'arte che, nelle parole di Bracha Ettinger, diviene «operare d'arte» (Ettinger, 2006). È questa soglia precisa, in cui la poetica suggerisce un'altra politica, a sollecitare un'apertura critica spesso inaspettata. Qui le pratiche artistiche non sono semplicemente modalità di testimonianza e del testimoniare storici, ma piuttosto, nel proporre misure di tempo e spazio inedite, stabiliscono i luoghi di un'altra cartografia critica che, a sua volta, mappa il nostro divenire senza garanzie.

Siamo trasportati oltre il piano umano in uno spazio in cui «l'uomo» e l'umanesimo non sono l'unica misura. Ciò che è dato per scontato come retroscena terrestre può essere posto in primo piano, e condurre, come suggerisce Cary Wolfe, al disfacimento del programma liberale in cui «la pretesa etica e l'inclusione civica sono predicate sulla base della razionalità, dell'autonomia, e dell'agire» (Wolfe, 2008, p. 110). Iscritte nella terra, sedimentate nel mare, vi sono con-


figurazioni storiche che precedono ed eccedono la forma che crediamo di imporre loro. Come il capitano Achab tentiamo di perforare la «maschera irragionevole» e di rendere il mondo confacente alla nostra volontà. Continuiamo a fingere che la sua opacità sia una resistenza senza senso anziché un interrogativo ontologico. Il mare finisce col diventare uno specchio che riflette noi stessi mentre sfida i nostri limiti con il suo orizzonte aperto e col buio delle sue profondità. Esso è attraversato, coltivato, saccheggiato, ma la sua «vuotezza muta, piena di significato», per citare di nuovo Melville, enuncia un'indifferenza inquietante nei nostri confronti alla pari della steppa sconfinata, o della prateria infinita.

Terra minacciosa e indifferente: per quella sua immutabilità le tragedie della gente non contano nulla, anche se i segni della sventura sono visibili ovunque. Non c'è massacro né crudeltà del passato, non c'è incidente o assassinio che avvenga nei piccoli ranch oppure nei villaggi isolati ai crocevia con le loro esigue popolazioni di tre o diciassette persone, o nei campi spontanei di caravan delle città di minatori, che ritardi il diffondersi della luce mattutina. Recinti, bestiame, strade, raffinerie, miniere, cave di ghiaia, semafori, graffiti sui cavalcavia celebranti vittorie atletiche, croste di sangue sulla rampa di carico del Wal-Mart, corone di fiori di plastica sbiaditi dal sole sulla superstrada dov'è arrivata la morte, sono effimeri. Altre culture hanno piantato le tende qui e sono scomparse. Soltanto cielo e terra contano. Soltanto il diffondersi della luce mattutina ripetuto all'infinito. (Proulx, 1999, pp. 92-93)


Questa maschera, lo schermo del mare, e in un certo senso lo schermo del cinema teorizzato da Gilles Deleuze, propone la deumanizzazione delle immagini. Come sostiene Claire Colebrook parafrasando Deleu-

ze, il visivo è disancorato dal soggetto e reso libero di esercitare la propria autonomia. Ci ritroviamo dinanzi alla una relazione contingente, temporale, e a confronto con la molteplicità di un presente che è irriducibile alla sua stessa rappresentazione, verso l'ipotesi deleuziana di un «altrove più radicale, fuori dello spazio e del tempo omogenei» (Colebrook, 2006, p. 17). Fra percezione e risposta emerge una zona del sentimento, una risonanza, una vibrazione, il potere di un *affetto* che inaugura la geografia appassionata evocata nell'«atlante delle emozioni» di Giuliana Bruno. Qui il tempo esiste oltre l'atto linguistico del nominare, oltre il soggetto che produce la propria immagine. Questa è la ragione per cui, secondo Deleuze – e qui possiamo tornare all'immediatezza dell'opera di Isaac Julien – l'arte non è l'espressione dell'umanità, né di un'unità sottintesa, piuttosto è il liberarsi dell'immaginazione dalla propria dimora umana e funzionale. Impossibile, potremmo dire, e tuttavia la soglia necessaria che un'arte non-rappresentativa e affettiva cerca di varcare all'infinito.


La veracità dell'immagine deve ora essere individuata altrove; non è più un semplice supporto – realismo, mimesi – per la narrazione, ma è piuttosto la forza narrativa stessa. Qui il potere affettivo della musica ritorna alla nostra attenzione critica. Non ci sono immagini visive e sonore *della* vita, ma immagini *come* vita, una vita già immaginata, attivata, e sostenuta nell'immagine. Non c'è prima il pensiero e poi l'immagine. L'immagine, o il suono, è una modalità del pensiero. Non rappresenta, piuttosto propone, il pensiero. Questo è il potenziale esplosivo che risiede den-




tro l'immagine, dentro il suono: contemporaneamente segna il tempo e lo deflagra. Questa è l'enfasi inquietante posta dall'opera d'arte, il suo taglio critico, la sua forza dirompente. Nell'opera d'arte, nel movimento e nella migrazione di ciò che è potenziale, la denominazione è scissa dalla dominazione mentre corre in avanti, lungo un sentiero insospettato, attraverso le pieghe di una modernità spossata. Nel trauma del dislocamento, tracciato in quegli itinerari di suono che vanno oltre il familiare e rifiutano un ordine conclusivo, la partitura storica e culturale è rinnovata, e dunque, suonata di nuovo.




Abbiamo così viaggiato assieme alla sfida ontologica del mare sino al taglio critico dell'opera d'arte: entrambi evocano un'interruzione nell'umanesimo, e una possibile uscita da esso, che aspira a confermare il mondo del soggetto. La prospettiva che giunge dal luogo eterotopico del mare, e la pausa nella logica rappresentativa, offrono la libertà di una pirateria critica che saccheggia un pensiero sicuro di se stesso, fondato nelle contingenze provinciali di una lingua e di una località uniche. Ciò suggerisce un'idea della storia profondamente indebitata all'opera critica di Walter Benjamin. Qui la conoscenza è sorretta da una ricerca di nuovi inizi, e propone una storia non a partire da un punto stabile, ma attraverso un movimento in cui gli storici, non più gli unici depositari del sapere, emergono come soggetti che non possono mai pienamente dominare né comprendere la loro stessa lingua. Essi, come discute Georges Didi-Huberman (e Karl Marx), sono chiamati a navigare tra linguaggi, correnti, e condizioni non di loro concezione.





Da questa «rivoluzione copernicana della visione storica», enunciata da Benjamin in *Tesi di filosofia della storia*, emerge la conferma post-umanistica secondo cui ciò che vediamo comincia non dall'occhio, ma dalla luce esterna del mondo che lo colpisce; ossia, non dalla mente, ma delle immagini e dai suoni che agiscono sul corpo. Questa è una prospettiva eco-critica. Qui essere «umani» ci spinge oltre l'umano per confrontare i nostri limiti. Noi non inauguriamo il movimento e il mutamento del mondo; ma siamo noi a essere inaugurati da esso. In questa stessa vena, non cerchiamo il passato; il passato ci cerca. Ciò vuol dire interagire con una storia composta di intervalli, irruzioni, e interruzioni. Significa concepire la musica come istanza critica che risuona e canta il passato sull'orlo dell'oblio, mentre cerca di spalancare le porte della storia sul futuro. Questa è una storia delineata nel dispiegarsi esplosivo del tempo che suggerisce una modernità migrante. E ancora, si tratta di una modernità molteplice e mobile che dissemina una storia discontinua, sempre fuori dal paradigma della sintesi richiesta a un'epoca che cerca soltanto l'auto-conferma della propria volontà.

A Portbou, in Spagna, c'è una finestra sul mare. È un memoriale dell'artista israeliano Dani Karavan dedicato a Walter Benjamin che, in fuga dall'Europa fascista, si tolse la vita nel villaggio catalano. S'intitola *Passages – Walter Benjamin*. Due muri d'acciaio, rosso ruggine per effetto del mare, scendono a picco verso le rocce e il blu del Mediterraneo. Un pannello di vetro sospeso tra i muri incrocia il nostro sguardo; sul quale è inscritta una citazione modificata tratta dalle *Tesi di filosofia della storia*:



«Schwerer ist es, das Gedächtnis der Namenlosen zu ehren als das Berühmten. Dem Gedächtnis der Namenlosen ist die historische Konstruktion geweiht.»

(È più arduo onorare la memoria di colui che non ha nome di colui che ce l'ha. La ricostruzione storica è dedicata alla memoria dell'innominato). (Benjamin, XXX)

Una finestra sul mare, aperta sulla tempesta che soffia dall'oblio, sollecita un'apertura verso una giustizia ancora da venire.

6. Segni, suoni, silenzio

La musica afferra il presente, lo ripartisce, e ci costruisce un ponte che conduce verso il tempo della vita. Colui che ascolta, e colui che canta, prende in prestito l'intenzionalità della musica e vi ci trova un amalgama perduto di passato, presente, e futuro. Su questo ponte, finché la musica persiste, lui va avanti e indietro.

John Berger e Jean Mohr

Ciò che serpeggia fino a questo punto è l'idea dell'arte che lascia le sponde della rappresentazione – la mimesi di qualche «cosa» che dia fondamento all'opera «in modo autentico» – per proporre un'interruzione critica e un intervallo etico. Dinanzi all'immagine mi si richiede di stare di fronte, e fare fronte, ai linguaggi, le storie, le culture che definiscono e informano questo incontro e contribuiscono a definire la mia identità. Ancorata in un tempo specifico, in cui il passato, il presente, il futuro sono resi coevi, contemporanei, la teleologia del discorso dell'arte, la sua storia ed estetica, resta in sospenso: essa è contemporaneamente esposta e tenuta a render conto.

La singolarità stessa dell'immagine, sia essa letteraria, visiva o sonora, rivela la storia segreta dell'arte, poiché l'opera non è semplicemente un'estensione, né un'aggiunta, di un canone esistente. Nella sua enfasi particolare, l'opera è un interrogativo critico e un'interruzione potenziale che riconfigura termini, tempo-

ralità, e premesse. Ascoltando, come abbiamo fatto, il «pozzo senza fondo» (Bob Marley) degli archivi marittimi e delle vite marginali, la canzone e il suono ci sottomettono a una storia che deve ancora essere ascoltata.

Ciò vuol dire trasferire l'opera d'arte dallo stato inerte e feticizzato di oggetto alle procedure più insubordinate della performance, dell'espressione, dell'evento, e dell'affettività. Siamo sollecitati a pensare meno *all'*arte e più *con* l'arte, a immaginare meno la storia del suono quanto più a considerare il suono come una storia che deve ancora essere narrata e riconosciuta. Le immagini, sature di tempo, non reintroducono semplicemente il passato nel presente. Esse anticipano anche la loro vita futura; o piuttosto, rievocano il passato nello stesso istante in cui riverberano di futuro. Il tempo stesso è articolato nell'immagine.

L'inclusione delle sponde negate nella comprensione delle modernità mediterranee non soltanto riapre un archivio, esponendolo a coordinate precedentemente sconosciute. Se il represso inevitabilmente ritorna a perseguitare e disturbare il presente, allora anche le nostre interpretazioni sono disancorate dagli ormeggi e dagli assiomi precedenti. Fluttuiamo lungo una superficie nel complesso meno stabile, esposti a incontri imprevisi. Ho tentato di suggerire che le musiche e i suoni potrebbero fornire una cartografia potenziale per navigare in questa matrice storica e culturale complessa. Questa possibilità chiaramente risuona anche in altri luoghi e in altre pratiche. Pensando alla storia moderna del Mediterraneo, non possiamo evitare di riconoscere la presenza dell'Europa in Africa e in Asia. Fino alla metà del xx secolo, le sponde afri-



cane e asiatiche del Mediterraneo erano amministrare da Londra, Parigi, e Roma. Oggi, la rielaborazione e il riorientamento postcoloniale di quella storia ci spinge a considerare l'Africa e l'Asia in Europa, nella formazione delle sue storie, culture, città, linguaggi. Berlino è anche una città turca, così come Londra è musulmana; il flamenco e il pulsare del cuore musicale della Spagna è incomprendibile senza *Al-Andalus*. L'Islam come religione europea, la cultura araba come inerente al farsi dell'Europa moderna: tali storie sono *in seno* all'Europa, risalendo di oltre tredici secoli. Le culture in apparenza periferiche e le storie minori vengono qui a revisionare radicalmente la nostra stessa comprensione della composizione del presente. Dai recessi dell'archivio, ora esposto agli interrogativi non autorizzati, sorti nei territori non riconosciuti di un Mediterraneo (e un Europa) multilaterale, l'indagine critica è simultaneamente concentrata sulle complessità di località plurali mentre ci proietta lungo extraterritoriali linee inedite di comprensione.

Le musiche che oggi si muovono in direzioni molteplici nel Mediterraneo propongono mappe che designano profonde affettività sociali, culturali, e politiche. Governati dalle necessità del locale, gli spazi e le temporalità sono costruiti nel suono, dispiegati in un tempo e un luogo particolari, in cui la poetica e la politica divengono una cosa sola. In maniera decisamente non lineare, l'universo audio-tattile afferma un arrangiamento mutevole delle sensibilità situate che oltrepassano le definizioni e le interpretazioni loro assegnate. Nella fragile, ma tenace materialità del suono, la forza invisibile, eppure profondamente sentita,

delle onde acustiche sostiene il corpo, trasformandolo in un archivio in cui il mondo suona ed è suonato.

Risuonate, rielaborate, e rivalutate, le musiche che rivendicano le loro origini a New York, Londra, Los Angeles, e Kingston, subiscono la traduzione e la trasformazione inerenti al transito, echeggiando ed espandendo le traiettorie molteplici dei suoi partecipanti. Trasportata dal suono stesso, la partitura translocale propone nuove geografie affettive che sono tracciate oltre i confini linguistici, culturali, e storici della nazione. Anziché perseguire l'unità misurata di un territorio, ci ritroviamo, come ha descritto Édouard Glissant, a delineare l'erranza delle differenze in un arcipelago subalterno. Qui la musica investe e inventa lo spazio; si ridisegnano le mappe, si creano le connessioni, si formano le comunità. Un ulteriore futuro giunge all'orecchio; il corpo è sintonizzato sul futuro.

Sull'orlo sonoro, sospesa nella pausa, la musica procura un taglio sul corpo del senso comune. Il desiderio di comunicazione trasparente è eluso, la rappresentazione razionale subisce un trauma. Un'opacità semantica affermata nel suono respinge i regimi di verità prescritti. Se un eccesso in apparenza irrepresentabile e irriducibile esiste e persiste, allora la musica è un evento che rimette in scena il lutto per quel riconoscimento. Questo effetto alterante non può essere enunciato o nominato; tuttavia, nell'essere sentito e provato, la mia logica risulta piegata e deviata a causa di un altrove che non mi appartiene. Il mio tempo è scisso da altri tempi, essenzialmente dal tempo degli altri.

Viaggiando provvisti di questa bussola critica, finiamo con l'apprezzare la posta in gioco storica e cultu-



rale nella guerra continua per la definizione politica e la direzione culturale di un'eredità mondiale. La porta sull'archivio resta aperta, il suo contenuto contestato. Un altro futuro emerge dall'apparente silenzio della spirale del tempo per venirci incontro dal passato. Abbiamo visto come i suoni avallano tali prospettive: la punteggiatura musicale, le pieghe nel tempo, i vuoti nella storia, conducono a località che propongono sedi di interruzione e interrogazione. Una modernità in apparenza universale è ripiegata nei periodi storici e nelle questioni culturali di geografie più immediate e urgenti. E mentre la performance musicale «porta il peso della sua stessa opportunità», per dirla con Edward Said, essa inoltre viaggia e dissemina affettività inspiegabili.

Mescolare acqua marina, ricordi, suoni e vibrazioni, e dunque piegare le mappe ereditate del Mediterraneo, significa attraversare e contaminare intenzionalmente i linguaggi, i generi, e gli assetti critici. Promuovere nuovi modi di concepire e vivere un luogo storico complesso in cui l'Europa, l'Asia e l'Africa si intersecano e si sovrappongono vuol dire porre l'accento su una modernità plurale. Le reti critiche gettate in mare sono inevitabilmente intessute di storie intrecciate e sono il risultato di continui incroci culturali. Se, come abbiamo sperimentato recentemente, tali connessioni si sono accresciute e si sono ampliate tramite blog, social network, quali MySpace, Facebook, e Twitter, esse sono state anticipate nel suono in maniera persistente. Oggi, la ribellione, la rivolta, e la rabbia nel Nord Africa, e nel Medio Oriente, da Casablanca al Cairo, da Tunisi a Teheran, consegnano alla musica le parti-



ture storiche e gli arrangiamenti culturali che non si limitano semplicemente a imitare la loro ispirazione euro-americana. E ciò, naturalmente, è sempre stato il caso, che sia Napoli, il Cairo, Barcellona o Beirut. Desideri locali attraversano e trasformano la colonna sonora della metropoli occidentale in un beat ulteriore, un'altra vibrazione, una composizione creolizzata, che emancipa il suono sia dalla condanna adorniana della musica popolare, intesa come consumo frivolo, sia dalle considerazioni superficiali sull'occidentalizzazione del pianeta.

Nel mobile radicarsi e diramarsi dei suoni, ci troviamo al cospetto del cuore politico di una poetica emergente. Le storie tracciate dal corpo performativo della musica creano aperture in cui diviene possibile toccare *temporaneamente* la possibilità di una comunione imprevista. Trasportati, ci ritroviamo senza casa nell'esperienza inquietante di riconoscere l'altro, lo straniero, che non soltanto ci rende soggetti, ma ci getta anche in un'economia affettiva che è irriducibile alla nostra soggettività individuale o all'apparente fattività del mondo. Questa interruzione poetica (letteraria, musicale, visuale) propone un altro Mediterraneo, una modernità variegata. Forse, è proprio qui, come suggerisce il grande poeta siriano Adonis (Ali Ahmad Said Asbar), che ci ritroviamo temporaneamente immersi in un dialogo tra eguali. Sospeso nella potenzialità dell'infinito tra segnale e silenzio, il corpo del suono, che diventa il corpo nel suono, registra quell'istante che annuncia un inizio. Qui, al di là dell'implacabile logica sostenuta dalla Storia, il suono taglia il tempo per esporlo a un senso diverso.



Bibliografia

Arendt, Hannah, citata a pagina 17 ma senza specificazione del testo

Bauman, Zygmunt, citato a pagina 42 ma senza specificazione del testo

Belting, Hans

2008 *Florenz und Bagdad: eine westöstliche Geschichte des Blicks*, C.H. Beck, München (trad. it. *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino 2010).

Benjamin, Walter

1925 *Ursprung des deutschen Trauerspiels* in *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1974-89, I, 1 (trad. it. *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1971).

1982 *Das Passagen-Werk* in *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1974-89, V, 1 (trad. it. *Parigi, capitale del XIX secolo*, Einaudi, Torino 1986).

1995 *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino.

1995 *Tesi di filosofia della storia* in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino.

- Berger, John
2009 *Why Look at Animals?* Penguin, London.
- Berger, John e Mohr, John
2010 *A Seventh Man*, Verso, London & New York (trad. it. *Un settimo uomo*, Garzanti, Milano 1976).
- Bernal, Martin
1992 *Atena nera. Le radici afroasiatiche della civiltà classica*, Pratiche, Parma
- Bogue, Ronald
2003 *Deleuze on Music, Painting and the Arts*, Routledge, London & New York.
- Bonito Oliva, Rossella
2011 *Soggettività responsabili. Identità anacronistiche*, in Stefania Achella e Diana Rosario (a cura di), *Filosofia interculturale. Identità, riconoscimento, diritti umani*, Mimesis, Milano-Udine.
- Brague, Rémi
1992 *Europe, la voie romaine*. Criterion, Paris (trad. it. *Il futuro dell'Occidente. Nel modello romano la salvezza dell'Europa*, Bompiani, Milano 2005).
- Bruno, Giuliana
2002 *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film*, Verso, London-New York (trad. it. *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, a cura di Maria Nadotti, Bruno Mondadori, Milano 2006).
- Butler, Judith
2004 *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Verso, London (trad. it. *Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*, Meltemi, Roma 2004).

- Cacciari, Massimo
1997 *L'Arcipelago*, Adelphi, Milano.
- Casarino, Cesare
Modernity at Sea: Melville, Marx, Conrad in Crisis,
University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Centanni, Monica
2007 *Nemica a Ulisse*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Charles, Daniel
2003 *Omaggio a Demetrio Stratos* in Janete El Haouli, *Demetrio Stratos, Alla ricerca della voce-musica*, Auditorium Edizioni, Milano.
- Clifford, James
1997 *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge (trad. it. *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo xx*, Bollati Boringhieri, Torino 2008).
- Clough, Patricia Ticineto
2000 *Autoaffection, Unconscious Thought in the Age of Tele-technology*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Colebrook, Claire
2006 *Deleuze: a Guide for the Perplexed*, Continuum, London.
- Danielson, Virginia
1997 *The Voice of Egypt. Umm Kulthūm, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*, University of Chicago Press, Chicago.
- Davis, Ruth
2003 «*New Sounds, Old Tunes*» *Tunisian Media Stars reinterpret the Ma'luf*, in Goffredo Plastino (a cura di), *Mediterranean Mosaic. Popular Music and Global Sounds*, Routledge, London & New York.

- Deleuze, Gilles
1985 *L'image-temps. Cinema 2*, Éditions de Minuit, Paris (trad. it. *Cinema 2. L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989).
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix
1975 *Kafka. Pour une littérature mineure*, Éditions de Minuit, Paris (trad. it. *Kafka. Per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata 2010).
1980 *Mille plateaux*, Éditions de Minuit, Paris (trad. it. *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Cooper & Castelvetchi, Roma 2003).
- Derrida, Jacques
1995 *Mal d'archive: une impression freudienne*, Éditions Galilée, Paris (trad. it. *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 1996).
1996 *Le Monolingüisme de l'autre, ou la prothèses d'origine*, Éditions Galilée, Paris (trad. it. *Il monolingüismo dell'altro, o la protesi d'origine*, a cura di Graziella Berto, Cortina, Milano 2004).
- Didi-Huberman, Georges
Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images, Éditions de Minuit, Paris (trad. it. *Storia dell'Arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Borinighieri, Torino 2007).
- Djebar, Assia
1980 *Femmes d'Alger dans leur appartement. Nouvelles*, Des femmes-Antoinette Fouque, Paris (trad. it. *Donne d'Alger nei loro appartamenti*, Giunti, Firenze 1988).
- Eshun, Kodwo
2007 *Drawing the Forms of Things Unknown*, in Kodwo Eshun e Anjalika Sagar (a cura di), *The Ghosts of Songs. The Film Art of the Black Audio Collective*, Foundation for Art and Creative Technology-Liverpool University Press, Liverpool.

Ettinger, Bracha L.

2006 *The Matrixial Borderspace*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Falvy, Zoltán

1986 *Mediterranean Culture and Troubadour Music*, Akadémiai Kiadó, Budapest.

Foucault, Michel,

2001 *Nietzsche, la genealogia, la storia*, in M. Foucault, *Il discorso, la storia, la verità. Interventi 1969-1984*, a cura di Mauro Bertani, Einaudi, Torino.

2006 *Utopie, Eterotopie*, Cronopio, Napoli.

Freud, Sigmund

1914 *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten* in "Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse", II, 6, pp. 485-91 (trad. it. *Ricordare, ripetere, rielaborare*, in *Opere*, VII, *Totem e tabù e altri scritti*, Bollati Boringhieri, Torino 1975).

Gilroy, Paul

1993 *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge (trad. it. *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, Roma, Meltemi 2003).

Glissant, Édouard

2005 *La Cohée du Lamentin*, Gallimard, Paris (trad. it. *Il pensiero del tremore*, Libri Scheiwiller, Milano 2008).

Godard, Jean-Luc

1998 *Histoire(s) du Cinéma*, Gaumont, Paris

Goodman, Steve

2010 *Sonic Warfare. Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, MIT Press, Cambridge Massachusetts.

- Gramsci, Antonio
1964 *Quaderni dal carcere*, Einaudi, Torino
- Heidegger, Martin
1950 *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in Martin Heidegger. *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt a. M. (trad. it. *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, presentato e tradotto da Piero Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968).
- Henriques, Julian
2010 *The Vibrations of Affect and their Propagation on a Night Out on Kingston's Dancehall Scene*, «Body & Society», vol.16 (1).
- Jankélévitch, Vladimir
1961 *La Musique et l'ineffable*, A. Colin, Paris (trad. it. *La Musica e l'Ineffabile*, Milano, Bompiani 1998).
- Johnson, Linton Kwesi
1975 *Dread Beat and Blood*, Bogle-L'Ouverture, London.
- Khanna, Ranjana
2003 *Dark Continents, Psychoanalysis and Colonialism*, Duke University Press, Durham, NC.
2008 *Algeria Cuts. Women and Representation. 1830 to the Present*, Stanford University Press, Stanford.
- Lefebvre, Henri
1992 *Éléments de rythmanalyse*, préface de René Lourau, Éditions Syllepse, Paris.
- Lefebvre, Henri e Régulier, Catherine
2003 *The Rhythmanalytical Project*, in Stuart Elden, Elizabeth Lebas e Eleonore Kofman (a cura di), *Henri Lefebvre. Key Writings*, London, Continuum 2003.
- Léothaud, Gilles e Lortat-Jacob, Bernard
2000 *La Voix Méditerranéenne: Une Identité Problématique* in Luc Charles-Dominique e Jérôme Cler (a cura di),

La vocalité dans les pays d'Europe méridionale et dans le bassin méditerranéen. Actes du colloque de La Napoule (06), 2 e 3 mars, Modal Editions, Saint Jouin de Milly.

LeVine, Mark

2008 *Heavy Metal Islam*, Three Rivers Press, New York (trad. it. *Rock the Casba! I giovani musulmani e la cultura pop occidentale*, Isbn, Milano 2010).

Lombardi-Diop, Cristina

2008 *Ghosts of Memories, Spirits of Ancestors: Slavery, the Mediterranean and the Atlantic*, in Annalisa Oboe e Anna Scacchi (a cura di), *Recharting the Black Atlantic. Modern Cultures, Local Communities, Global Connections*, Routledge, London & New York.

Magrini, Tullia

2003 *Introduction: Studying Gender in Mediterranean musical Cultures*, in Tullia Magrini (a cura di), *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, University of Chicago Press, Chicago-London.

Marks, Laura E.

The Skin of the Film, Duke University Press, Durham-London.

Montale, Eugenio

1980 *Ossi di Seppia*, in *L'opera in versi*, a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Einaudi, Torino.

Nettl, Bruno

Interpreting the Musical Map: Recalling Some Neglected Classics in Philip V. Bohlman e Marcello Sorce Keller (a cura di), *Antropologia della musica nelle culture mediterranee. Interpretazione, performance, identità/Musical Anthology in Mediterranean Cultures: Interpretation, Performance, Identity. Alla memoria di Tullia Magrini*, con Loris Lazzaroni, CLUEB, Bologna.

Nietzsche, Friedrich

- 1882 *Die fröhliche Wissenschaft*, Ernst Schmeitzner (trad. it. *La gaia scienza in Opere*, a cura di Giorgio Colli eazzino Montinari: *La gaia scienza – Idilli di Messina – Frammenti postumi*, V, II, Adelphi, Milano, 1967).

Oliver, Paul H.

- Savannah Syncopators. African Retentions in the Blues*, Studio Vista, London.

Pasolini, Pier Paolo

- 1973 *Ideologia e Poetica in Tutte le opere*, diretto da Walter Siti: *Per il cinema*, II, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Mondadori, Milano 2001.

Petropoulos, Elias

- 2000 *Songs of the Greek. Underworld. The Rebetika Tradition*, Saqi Books, London.

Proux, Annie

- 1999 *Close Range. Wyoming Stories*, Scribner, New York (trad. it. *Distanza ravvicinata*, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2006).

Racy, Ali Jihad

- 2003 *Making Music in the Arab World. The Culture and Artistry of 'Tarab'*, Cambridge University Press, Cambridge.

Rancière, Jacques

- 2000 *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique éditions, Paris (trad. it. *Estetica e Politica. Dialogo sulla partizione del sensibile*, Alegre, Roma 2011).

Rilke, Rainer Marie

- 1923 *Duineser Elegien*, Insel-Verlag, Lipsia (trad. it. *Elegie duinesi*, traduzione di Enrico e Igea de Porto, introduzione di Alberto Destro, Einaudi, Torino 1978).

- Said, Edward W.
1983 *The World, the Text and the Critic*, Harvard University Press, Cambridge.
1991 *Musical Elaborations*, Columbia University Press, New York.
- Salvatore, Armando
2007 *Europa e mondo islamico: un dialogo mediterraneo?*, in Franco Cassano e Danilo Zolo (a cura di), *L'alternativa mediterranea*, Milano, Feltrinelli.
- Serres, Michel
1990 *Le Contrat naturel*, F. Bourin, Paris (trad. it. *Il contratto naturale*, Milano, Feltrinelli 1991).
- Silverman, Carol
2003 *The Gender of the Profession: Man, Dance, and Reputation among Balkan Muslim Rom Women* in Tullia Margrini (a cura di), *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, University of Chicago Press, Chicago-London.
- Silverman, Kaja
2000 *World Spectators*, Stanford University Press, Stanford.
- Taussig, Michael
1993 *Mimesis and Alterity*, Routledge, London.
- Turetsky, Phil
2004 *Rhythm: Assemblage and Event*, in Ian Buchanan e Marcel Swiboda (a cura di), *Deleuze and Music*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Venn, Couze
The Postcolonial Challenge. Towards Alternative Worlds, SAGE, London.
- Verga, Giovanni
1983 *IMalavoglia* (1881), introduzione di Carla Riccardi, con un saggio di Vincenzo Consolo, Mondadori, Milano.

Walcott, Derek

1986 *Collected Poems 1948-1984*, Farrar, Straus & Giroux, New York (trad. it. parz. *Mappa del Nuovo Mondo*, Milano, Adelphi).

Wigen, Kären

2007 *Introduction*, in Jerry H. Bently, Renate Bridenthal e Kären Wigen (a cura di), *Seascapes: Maritime Histories, Littoral Cultures and Transoceanic Exchanges*, University of Hawaii Press, Honolulu.

Wolfe, Cary

2008 *Learning from Temple Grandin, or, Animal Studies, Disability Studies, and Who Comes After the Subject*, «New Formations», 64.

Discografia

La discografia comprende soltanto i musicisti menzionati nel testo.

Rabih Abou-Khalil

1990 *Al-Jadida*, Enja.

Almamegretta

1998 *Lingo*, bmg.

Apostolos Hadzichristos

2011 *Apostolos Hadzichristos. Selected Recordings 1937-1953*, Jsp Records.

A67

2010 *Scampia Trip*, Polosud.

Munir Bashir

2008 *Maqamat*, Maison des cultures du monde.

Anouar Brameh


2006 *Le voyage de Sahar*, ECM Records.

Eugenio Bennato

2008 *Grande Sud*, EDEL.

Chaba Fadela, Chaba Zahouania, Cheika Rimitti

2006 *Queens of Raï*, MLP.

- 
- Co'Sang
2009 *Vita Bona*, Universal.
- DAM
2006 *Dedication*, redcircle music.
- DuOud
2002 *Wild Serenade*, Label Bleu.
- Pasquale Innarella, William Parker, Hamid Drake
2009 *Live in the ghetto*, Terre Sommerse.
- Umm Kalthūm
2008 *Coffret D'Or*, MLP.
2010 *Al Sett*, Buda Musique.
- Makale
2002 *Kingzstanbul*, Barraka El Farnatshi.
- Napoli Centrale
1975 *Napoli Centrale*, Dischi Ricordi.
- 99 Posse
1998 *Corto circuito*, RCA.
- Orphaned Land
2006 *El Norra Alila*, Holy.
- Naseer Shamma
2003 *Maqamat Zīryāb - Desde el Eúfrates Al Guadalquivir*,
Pneuma.
- Demetrios Stratos
2009 *Cantare la voce*, Cramp.
- Ali Slimani
2003 *Espoir*, Real World Records.
- Tinariwen
2004 *Amassakoul*, World Village.

U-Cef

2008 *Halalwood*, Cramworld/Crammed Discs.

Aşık Veysel

2009 *Aşık Veysel 1-2*, Mu-Yap.



Ringraziamenti

Questo breve testo ha avuto una lunga gestazione sui diversi continenti e in diverse compagnie. A Santa Cruz in California (ma anche a Shanghai) vorrei ringraziare Chris Connery e Mary Scott per tutti gli stimoli intellettuali e tutti gli inviti culinari e culturali. Da San Francisco, Sara Marinelli mi ha fatto una bella traduzione nel ricordo di un altro mare. Devo molto anche ad Alessandro Buffa per l'aiuto in questi anni e per la sua competenza in bluesologia, e a Bea Ferrara per le sue acute osservazioni sull'afrofuturismo. Sono grato a Elliott Colla per la condivisione della sua conoscenza delle musiche arabe urbane moderne. In fine, e come sempre, questo piccolo volume è dedicato a Lidia: un altro appunto da un bellissimo percorso che stiamo elaborando insieme.





Indice





7	1.	Modernità minori
34	2.	Suoni dal Sud
43	3.	Missaggi mediterranei
51	4.	Malinconia postcoloniale
61	5.	Pensieri marittimi
78	6.	Segni, suoni, silenzio
85		<i>Bibliografia</i>
95		<i>Discografia</i>
99		<i>Ringraziamenti</i>