







STUDI SUPERIORI / 1054  
LINGUE E LETTERATURE STRANIERE



I lettori che desiderano  
informazioni sui volumi  
pubblicati dalla casa editrice  
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore  
Corso Vittorio Emanuele II, 229  
00186 Roma  
telefono 06 42 81 84 17  
fax 06 42 74 79 31

Siamo su:  
[www.carocci.it](http://www.carocci.it)  
[www.facebook.com/carocceditore](http://www.facebook.com/carocceditore)  
[www.twitter.com/carocceditore](http://www.twitter.com/carocceditore)



# Introduzione ai Cultural Studies

UK, USA e paesi anglofoni

A cura di Nicoletta Vallorani



Carocci editore





1ª edizione, ottobre 2016  
© copyright 2016 by Carocci editore S.p.A., Roma  
Realizzazione editoriale: Fregi e Majuscole, Torino

Finito di stampare nell'ottobre 2016  
da Grafiche VD srl, Città di Castello (PG)

ISBN 978-88-430-8480-7

Riproduzione vietata ai sensi di legge  
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,  
è vietato riprodurre questo volume  
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,  
compresa la fotocopia, anche per uso interno  
o didattico.



# Indice

Premessa di <i>Carlo Pagetti</i>	II
Introduzione. Che cosa fare della cultura (e di questo volume) di <i>Nicoletta Vallorani</i>	17

## Parte prima Letteratura e cultura

I. Cultural Studies: istruzioni per l'uso di <i>Nicoletta Vallorani</i>	25
I.1. La Storia e le storie	25
I.2. Punti di partenza	27
I.3. I padri fondatori	32
I.4. I numeri primi	41
2. La chiave del discorso: le pratiche discorsive, la letteratura e il tempo di <i>Paolo Caponi e Nicoletta Vallorani</i>	47
2.1. Il discorso e il pensiero coloniale	47
2.2. <i>Discourse</i> e modalità rappresentative	50



INTRODUZIONE AI CULTURAL STUDIES

2.3.	Le pratiche discorsive letterarie: Shakespeare e <i>The Tempest</i>	54
2.4.	<i>Discourse vs occlusion</i>	59
2.5.	<i>Discourse, occlusion</i> e dintorni	62
3.	Studi culturali e letterari: (nuove) frontiere ideologiche di <i>Emanuele Monegato</i>	67
3.1.	Terreno di combattimento	67
3.2.	Cultura, potere e Studi sul terrorismo	70
3.3.	Il linguaggio è potere: 9/11	72
3.4.	Reclutamento ideologico: il Regno Unito e la guerra al terrorismo	74
3.5.	Il potere dei gruppi egemonici: <i>Saturday</i> di Ian McEwan	80
4.	Gender Studies e cultura di <i>Anna Pasolini</i>	87
4.1.	Genere e sesso, natura e cultura	87
4.2.	La definizione dell'identità femminile: riscrivere le fiabe	91
4.3.	<i>Gender e performativity: The Passion</i> di Jeanette Winterson	93
4.4.	Il corpo come <i>inscriptive surface</i> : la mappa e il testo	96
4.5.	<i>From Culture to Gender, and back</i>	100
5.	Postcolonial Studies: riscrivere l'archivio dell'Occidente di <i>Serena Guarracino</i>	105
5.1.	I pericoli di una storia univoca	105
5.2.	Il momento postcoloniale	107
5.3.	Riscrivere l'archivio culturale	111
5.4.	Riscrivere la razza	116
5.5.	Il tempo del postcoloniale	118





INDICE

Parte seconda  
Musica e immagine

6.	Cultura per parole e immagini: il graphic novel di <i>Daniele Croci</i>	125
6.1.	Lo spazio ibrido: medium, linguaggio, genere	125
6.2.	Graphic novel tra <i>romance</i> e distopia: indicazioni per la lettura	128
6.3.	Il superuomo popolare: <i>Animal Man</i>	132
6.4.	Graphic novel, modernismo e autobiografia: <i>Fun Home</i>	135
6.5.	Le mediazioni possibili	138
7.	<i>Around The Sound</i> : paesaggi e prospettive tra etnomusicologia e Studi culturali di <i>Gianpaolo Chiriaco</i>	143
7.1.	Suoni e confini	143
7.2.	Musica come cultura	144
7.3.	Musicologia interdisciplinare	147
7.4.	Musica e identità	150
7.5.	Sound Studies	154
7.6.	Musica e politica	156
8.	<i>TV or Not TV?</i> Le serie televisive americane di <i>Cinzia Scarpino</i>	161
8.1.	Serie/TV	161
8.2.	Television Studies	165
8.3.	Periodizzazione	167
8.4.	Autore/i?	169
8.5.	Generi	171
8.6.	Soprano si nasce, Soprano si diventa: breve storia di un successo	173





INTRODUZIONE AI CULTURAL STUDIES

9.	Immagini in movimento: narrazione, cinema, mimesi e cultura di <i>Nicoletta Vallorani</i>	179
9.1.	Quale cinema per le culture?	179
9.2.	Dare corpo ai fantasmi: personaggi e identità	184
9.3.	Città (s)confinare: lo spazio come campo, fortezza e rifugio	188
9.4.	Prigioni	192
	Indice delle <i>keywords</i> e degli argomenti	197
	Indice dei titoli	201
	Indice dei nomi	203
	Gli autori	207





## 7

# *Around The Sound:* paesaggi e prospettive tra etnomusicologia e Studi culturali

di *Gianpaolo Chiriaco*

### 7.1

#### Suoni e confini

La musica non è un linguaggio universale. È piuttosto un territorio di confine: uno spazio fisico e simbolico, insieme acustico e corporeo, materiale e tecnologico, all'interno del quale si consuma (in tutti i sensi del termine) un costante conflitto fra espressioni di diversi poteri che lottano per ridefinire le geografie. Nelle espressioni musicali riecheggiano scontri, esercizi d'appropriazione di temi, timbri, pratiche e rappresentazioni, in altre parole: di elementi culturali. E per un Jay-Z che utilizza la morte di Michael Brown al fine di difendere il lancio della sua piattaforma digitale, Tidal<sup>1</sup>, c'è sempre qualcuno come Locksmith, in grado – in un infiammato rap di due minuti che ha la profondità e la precisione di un saggio di Walter Benjamin – di circoscrivere il problema ontologico di due secoli di *black music*: «People think race is scientific fact / but it was socially constructed to hold certain people back / the system is bittersweet / both sides of the same tree / if Mike Brown doesn't exist, they needed as Jay-Z»<sup>2</sup>.

Lo sforzo analitico, teorico e politico, che va sotto il nome di Cultural Studies ha insegnato ai musicologi a interpretare l'oggetto musicale secondo questa definizione di partenza – in cui si fondono e confondono poteri, geografie e rappresentazioni sonore – al punto che Richard Middleton (2003, p. 2) si chiede: «Does anyone still believe that musicology is the study of the scores of the great masters and

1. <https://www.youtube.com/watch?v=MM9oKReWdqA> (ultima consultazione giugno 2016).

2. <http://www.teambackpack.net/5-locksmith-top-verses-of-2015/> (ultima consultazione giugno 2016).

nothing more? Aren't we all, to a greater or lesser extent, culturalists now?». Contestualmente – ed è qui la sfida – una lettura del testo musicale ispirata ai Cultural Studies richiede di pensare ai «suoni come processi e pratiche, come archivi viventi», come «altre modalità per tradurre il mondo in rima, ritmo e pensiero che scompigliano e disturbano l'unicità della narrativa canonica» (Chambers, 2015, p. 109).

Volendo semplificare, l'idea stessa di musica appartiene a un idealismo che è stato costantemente messo in crisi, e potremmo in fondo considerare gli avventi di nuove discipline, dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, come tentativi di aprire una faglia in quello spazio fatto di suoni e significati che definiamo musica. La musicologia comparata prima e l'etnomusicologia poi hanno spostato l'attenzione dall'analisi dello spartito allo studio dei modi diversi di eseguire e concettualizzare la musica; l'antropologia e la sociologia della musica ci hanno poi insegnato a guardare al fatto musicale come all'espressione di una determinata cultura, o – secondo una formula di successo – alla musica come cultura. Successivamente, i Cultural Studies, insieme allo sviluppo di una letteratura sulla musica intenzionata a riconoscere la prospettiva degli *insiders*, hanno portato ad ascoltare le espressioni musicali come ambiti di riappropriazione, di ritrasformazione degli equilibri e dei sensi. Infine i Sound Studies, insieme a una serie di microtendenze che mettono in risalto – a seconda dei casi – le componenti corporali, vocali, gestuali, performative, tecnologiche, economiche, politiche, svelano quanto l'esperienza dell'auralità<sup>3</sup> sia tutt'altro che conclusa nel settore specifico che identifichiamo come musica, e che quel paesaggio in cui si manifesta «la capacità della dimensione sonora di diventare un agente attivo nella costante riconfigurazione delle relazioni di potere» (Magauda, Santoro, 2013, p. 10) ha una spazialità ben più ampia e una gamma di possibilità esperienziali assai più vasta del semplice evento “musicale”.

## 7.2

### Musica come cultura

Volendo trovare un punto di svolta, forse andrebbe innanzitutto indicato il testo di Alan Merriam, datato 1964, dal titolo *Antropologia della*

3. Il termine “auralità” è qui usato come traduzione dell'inglese *aurality*, a indicare ciò che pertiene alla sfera dell'ascolto, enfatizzando le modalità attraverso cui il momento dell'ascolto genera conoscenza.

*Musica.* È in quel volume che, definendo un cambiamento in corso già dopo la Seconda guerra mondiale, con la nascita delle due maggiori società di studi<sup>4</sup>, Merriam segna i confini di un nuovo approccio allo studio della musica, finalizzato a individuare non solo gli aspetti tecnici dei generi e delle pratiche performative che il ricercatore sceglie di analizzare, ma anche (e soprattutto) il ruolo di repertori, rituali, strumenti ed ensemble all'interno della cultura a cui appartengono, all'interno dei sistemi sociali, delle loro modalità di configurazione, delle loro rappresentazioni. Con questo nuovo approccio, vengono enfatizzate metodologie di ricerca che prediligono il lavoro sul campo, l'analisi all'interno delle comunità e dei sistemi culturali, il ruolo dei cosiddetti informatori mediato dall'osservazione diretta e dall'apprendimento di tecniche e linguaggi.

Tra gli anni Sessanta e Settanta vengono così prodotti alcuni dei lavori etnomusicologici "classici", destinati a creare modelli (non solo letterari, ma anche sonori). Il punto nevralgico, nello sviluppo di tali studi, è la nozione di cultura: esplorare i modi in cui la cultura si intreccia al fatto musicale richiede infatti un'investigazione altrettanto meticolosa dei processi culturali. Ed è qui che con l'arrivo di studiosi provenienti dai Cultural Studies si hanno le interpretazioni più interessanti. Per Simon Frith (1998, p. 8) si tratta di comprendere «ways of listening, ways of hearing, ways of being» prima ancora di capire come ritmo, melodia e armonia si articolino in linguaggi musicali non-classici.

Che la musica sia particolarmente adatta a essere analizzata in termini di *ways of being* è stato mostrato sin dai primi lavori di questi studiosi. Testi seminali sull'argomento hanno aperto nuove prospettive e vengono considerati ancora oggi riferimenti importanti per tutti coloro i quali si occupano di *popular music*. Lavorando sui paesaggi urbani, sul punk e sul rock, concedendo spazio al pop, autori come Dick Bradley (1980), Iain Chambers (1985), Simon Frith (1978), concentrandosi sulla musica come strumento espressivo e identitario delle subculture, hanno contribuito alla creazione di un nuovo campo analitico, che non si focalizza sull'analisi di un genere, o di uno specifico stile all'interno del genere, ma sui modi in cui generi e stili agiscono per mettere in crisi la narrazione dominante.

L'apporto dei Cultural Studies si snoda anche lungo un'altra dire-

4. Le due società sono: l'International Council for Traditional Music, nato nel 1947, e l'americana Society for Ethnomusicology (1955).

zione, che vede la musica diventare metodo di una pratica di ricerca. La componente sonora, quindi, «emerges not only as a case study of the way culture works “among other things” [...] it also works as the framing principle of a new methodology» (Guarracino, 2015, p. 150). Tra i cosiddetti pionieri di questo nuovo approccio metodologico, un posto di rilievo è occupato dal contributo di Steven Feld. Nel suo testo *Sound and Sentiment* (1982) – in cui presenta la ricerca condotta con una popolazione della Papua Nuova Guinea, i Kaluli – analizza come nella creazione di suono e nel *music making* si possano identificare formulazioni di significati fondamentali per la comunità. Tali significati vengono negoziati all'interno di un contesto sociale che si definisce proprio attraverso il suono. Feld è ritenuto padre fondatore (o forse nonno) di uno studio culturale del suono (Scaldaferri, Feld, 2012): la sua ricerca «wanted to underscore the critical importance of engaging the socio-acoustics of expressive forms that were in between language and music, forms that featured complex sonic intersections of verbal art, poesis, and vocalized performance» (Feld, 2012, p. XXIV). Tuttavia, è un suo articolo del 1996 che meglio rappresenta il tipo di critica che un'interpretazione ispirata ai Cultural Studies può muovere, con un solo colpo, ai musicisti, ai musicologi e al mercato, focalizzando gli strumenti critici sull'oggetto musicale. Quest'ultimo non è certo un oggetto neutro, ma si trova piuttosto – come altre attività umane ugualmente significative – al centro di un'intricata rete in cui economia, tecnologia, mezzi di comunicazione, immaginazioni globalizzate, agende politiche, ideologie, rapporti interpersonali e costruzioni identitarie si incrociano autoinfluenzandosi, interpenetrandosi con il potere, per parafrasare Stuart Hall (Hall, Mellino, 2007, p. 10).

Nell'articolo, Feld conia il termine “Pygmy pop” per definire un sottogenere di *world music* in preda a una fascinazione per una precisa formula ritmico-melodica e per l'immaginario che quella formula è in grado di veicolare: quello del canto dei pigmei e della loro vita nelle foreste centrafricane. Feld dimostra che questa fascinazione, iniziata con la pubblicazione delle ricerche di Simha Arom in una celebre collana discografica, è passata di disco in disco fino ad arrivare a una hit di Madonna del 1994. E benché l'utilizzo della formula ritmico-melodica avesse caratterizzato la nervatura dell'arrangiamento di brani che avevano fruttato milioni di dollari ai loro autori, niente di questi guadagni era giunto alle comunità con cui Arom aveva lavorato. Il nocciolo del problema è messo in luce perfettamente da Feld nel momento in cui

intervista Herbie Hancock. Nell'arrangiamento di *Watermelon Man* – nel disco *Head Hunters* (1973) – Hancock utilizza quella formula ritmico-melodica in apertura del brano, cioè nel momento forse più iconico, ma in nessun modo menziona gruppi etnici africani come ispirazione, tanto meno nei crediti. Quando Feld gli chiede come mai non citasse la registrazione originale da cui quella formula era stata precisamente ricopiata, Hancock risponde laconico: «'Cause it's just a brothers kind of thing» (Feld, 1996, p. 6). Hancock, afroamericano di famiglia borghese cresciuto in una metropoli, chiudeva così una questione che era certamente ben più ampia: rifacendosi a un'idea di afrocentrismo per bloccare qualsiasi discussione.

Quello che Feld sottolinea è che appropriarsi di un frammento sonoro significa appropriarsi di un elemento culturale denso di significati e valori, e che allo stesso tempo la costruzione di un immaginario partendo da suoni “altri” è operazione non innocua, dai mille risvolti. Feld inoltre dimostra come in quell'esercizio di appropriazione, in quella battaglia per comprendere e attribuire significati al suono, entrino in campo dinamiche che hanno a che fare non solo con la costruzione di discorsi identitari, ma anche con questioni economiche e di potere, che tanto gli etnomusicologi interessati ai Cultural Studies quanto gli studiosi intenti a formulare analisi culturali del suono o della musica sono chiamati a far emergere.

## 7.3

## Musicologia interdisciplinare

Le nuove tendenze – che studiano l'oggetto musicale con l'aiuto di formulazioni teoriche che vanno da Adorno a Foucault, da Derrida ad Appadurai – non potevano non influenzare anche la musicologia ufficiale. Si tratta di quello che Timothy Rice definisce come *interpretive turn* della musicologia, e in particolare dell'etnomusicologia: una svolta nata in risposta a una più generale sfiducia nelle metodologie musicologiche (“etno” e classiche) come scienza di stampo positivista, e che ha segnato un interesse per un universo critico definito, con un termine un po' generico, *social theory*.

Examples of this sort of productive theorization include Pierre Bourdieu's claim that nonverbal practice is as important in the transmission of culture

as verbalized statements, and Michel Foucault's notion that some aspects of human life taken as "natural," such as sex, have been constructed through discourse tied to powerful institutions (Rice, 2010, p. 102).

Sono tali posizioni che hanno influenzato, oltre a gran parte dell'etnomusicologia attuale, anche la musicologia classica. Ricerche come quelle di Susan McClary e Gary Tomlinson hanno innescato questo *interpretive turn*: Tomlinson, in particolare, ha generato riflessioni e discussioni in ampi settori di studi grazie alla sua capacità di fornire una traccia in campi rimasti a lungo inesplorati. Nel suo *The Singing of the New World* (2009), lo studioso pone un problema cruciale: benché le pratiche di scrittura delle società americane precolombiane fossero già da tempo oggetto di attenta analisi, poco o quasi niente era stato fatto per comprendere le pratiche di canto. Il punto di partenza per un'analisi del genere non può non ispirarsi alle posizioni di Derrida: seguendo il lavoro del filosofo, Tomlinson prova a decostruire le connessioni e le distinzioni che percepiamo come "naturali" nel rapporto fra oralità e scrittura, per poi occuparsi di quanto può essere appreso del canto precolombiano e di ciò che il canto può dirci di condizioni socioculturali scomparse (ivi, p. 11). L'interesse nei confronti di aspetti della vita umana presi come "naturali" ma che tali non sono (cfr. Rice, 2010) ha spalancato le porte a ricerche che pongono interrogativi in merito a questioni di genere, alle strutture relazionali, sociali e politiche. Allo stesso modo, un più ampio interesse per il corpo e per la sua presenza nella storia della musica ha generato importanti contributi che si muovono verso la storia culturale dei gesti musicali. Qui il lavoro di James Q. Davies (2014) merita una particolare attenzione: analizzando le strutture del discorso intorno ai virtuosi dell'Ottocento, Davies ricostruisce una storia culturale della mano del musicista e della voce del cantante nelle due capitali della musica del tempo, Londra e Parigi.

Ferme restando le conquiste della musicologia tout court, è facile comprendere come l'ambito etnomusicologico sarebbe in linea teorica il campo in cui l'analisi musicale si avvale in maniera più completa e rigorosa delle indicazioni provenienti da lavori come quello di Said sull'orientalismo o di Hall sul rapporto tra potere politico e culture popolari (Hall, 1992), così come dai lavori che ruotano intorno ai concetti di identità, nazione, razza, etnia, classe, subalternità (Fanon, Appadurai, Bhabha e Spivak). Tuttavia, queste nuove direzioni – pur date



spesso per acquisite – sono talvolta anche oggetto di critica. In qualche modo, se da un lato i Cultural Studies hanno da sempre osservato la musica come un campo di interesse primario, dall'altro la discussione degli ultimi anni in ambito etnomusicologico ruota intorno all'effettiva possibilità di comprendere la "reale" natura del suono attraverso un approccio interdisciplinare. È come se esistesse una resistenza congenita, forse non del tutto malriposta, nei confronti di chi si confronta con l'argomento musicale senza avere una conoscenza tattile, corporea, o per lo meno teorica, di come la vibrazione arrivi a farsi suono. La questione viene ben sintetizzata da Aaron Fox:

I suggest that "cultural studies" needs to take "culture" much more seriously as an empirical, theoretical, and methodological object. [...] Ethnomusicology and anthropology have much to learn from critical cultural studies and the postcolonial critique of the "culture" concept about the nature of the popular and the hegemonic dynamics of ostensibly "cultural" processes as historical discourse formations (Fox, 2004, p. 33).

Nella sua illuminante analisi di come la nozione di canto classico indiano sia stata costruita quale risposta a una presenza coloniale e quale risultato di un'esperienza postcoloniale, e di come questa costruzione abbia influenzato il concetto stesso di voce cantata, Amanda J. Weidman mette bene a fuoco il problema di ciò che lei indica, prendendo in prestito la definizione di Jonathan Sterne, come la «audio-visual litany» (Weidman, 2006, p. 286). La studiosa individua il rischio, utilizzando questa espressione, di assegnare al suono una condizione privilegiata, uno statuto più elevato rispetto all'immagine (tornerò più avanti su questo). Occorre invece contrastare questo rischio, dice Weidman, focalizzandosi sulla storicità dell'oggetto di interesse, nel suo caso il canto classico indiano. L'antropologa si fa così portavoce dell'opposizione a «neoliberal reframings of voice as choice, personality, uniqueness, freedom, and communication», promuovendo invece la necessità di sviluppare ricerche «into the kinds of subjects and practices they [reframings] enable and the previously existing possibilities they displace» (Weidman, 2014, p. 46).

In un articolo nato in risposta alla concettualizzazione di *interpretive turn* di Rice, Gabriel Solis (2012) suggerisce un'analisi ravvicinata del suono come metodo per tornare a sottolineare il suo ruolo primario nello studio delle pratiche musicali. Sviluppando il metodo del *close*



*reading*, Solis propone un'idea di *close playing*: una partecipazione corporea all'evento sonoro che ne colga gli elementi istante dopo istante, riconoscibile in quell'abbandono fisico, in quella resa allo swing culturale, in quello sforzo continuo (benché privo di apparente tensione) di comprendere appieno – fisicamente e analiticamente – il ruolo relazionale della componente materica del suono.

#### 7.4 Musica e identità

Senza dubbio la ventata critica giunta dai Cultural Studies ha rivitalizzato qualsiasi tipo di analisi musicologica. In particolare ha messo in crisi uno dei principali pilastri di tale studio: l'idea che la musica è espressione identitaria (nazionale o culturale). Attraverso ricerche che hanno preso la musica o il suono come oggetto, quindi, l'idea stessa di identità è stata sottoposta a una continua disamina, dimostrando come in molti casi essa sia frutto di costruzioni in cui co-operano svariati fattori, fra cui le relazioni economiche, i sistemi produttivi, il linguaggio mediatico, le geografie, nonché categorie sociali quali la razza. In questo ambito, il tentativo di decostruire l'immaginario ha prodotto contributi di indubbio valore, ma ha anche, paradossalmente, creato nodi tematici e metodologici non facili da sciogliere. Urtandoli, si vanno a toccare nervi ancora scoperti all'interno del discorso sulla modernità musicale, e non solo.

Cruciale, in questo senso, è stato il lavoro di Paul Gilroy. La sua analisi ambisce a una profonda comprensione delle politiche legate alla musica. Quello che lo studioso inglese auspica è

a different register of analytic concepts. [A] demand amplified by the need to make sense of musical performances in which identity is fleetingly experienced in the most intensive ways and sometimes socially reproduced by means of neglected modes of signifying practice like mimesis, gesture, kinesis, and costume (Gilroy, 2003, p. 78).

Nonostante lo sforzo interpretativo del teorico inglese di posizionare la musica all'intersezione di pratiche e politiche di espressioni culturali nere, alcuni studi che hanno provato a seguire la stessa direzione ne hanno ipersemplicato la concettualizzazione, riducendo il suo Atlan-

tico nero a un simbolo e producendo una superficiale esaltazione del concetto di diaspora africana, interpretata secondo una riduzione a una logica binaria che si rivela sempre controproducente.

In controluce si intravede anche il rischio, mai assente in realtà, che il discorso culturalista possa essere utilizzato per giustificare un qualche tentativo di appropriazione culturale da parte di chi già occupa una posizione dominante. In questo ambito, l'esempio forse più illuminante è la discussione contemporanea che riguarda la *black music*, ovvero l'insieme di tradizioni, pratiche e produzioni musicali afroamericane. Nel mondo della *black music*, recentemente e più o meno contestualmente all'affermazione dell'idea secondo cui gli Stati Uniti sarebbero ormai entrati in un'era cosiddetta "postrazziale", si è consolidata la tendenza a considerare il ruolo della *racial imagination* nella costruzione dell'idea stessa di *black music*. Tale analisi intende svelare come l'immaginario razziale creato quale puntello ideologico del sistema schiavistico abbia fortemente influenzato il modo in cui la musicalità degli individui e delle comunità in schiavitù veniva interpretata da chi aveva vantaggio a conservare quegli stessi sistemi. E tale interpretazione avrebbe determinato anche le qualità sonore delle prime forme musicali afroamericane. Ne consegue che il punto di vista (o di ascolto) "bianco" della *black music* sarebbe stato altrettanto importante delle pratiche performative "nere" nella costruzione di un'idea di *black music*. Dal momento che una posizione del genere mette in crisi il valore della *black music* come una delle principali espressioni di gruppi di comunità che per secoli hanno resistito e lottato contro schiavitù, segregazione e ineguaglianze sociali, è inevitabile che la risposta di alcuni studiosi, in particolare di quelli afroamericani, sia stata piuttosto focosa.

La differenza delle due posizioni è ben illustrata dal dialogo tra Samuel A. Floyd e Ronald Radano pubblicato nel 2009, in forma di *call&response*, sul "Black Music Research Journal". Floyd è stato uno degli esponenti principali di un gruppo di compositori e studiosi che – fra gli anni Sessanta e Settanta – sono riusciti a imporre la necessità di uno studio sistematico e di livello accademico della *black music* americana. Fondatore del Center for Black Music Research di Chicago, lo studioso ha pubblicato le sue ricerche di una vita nel volume *The Power of Black Music* (1995), forse il testo più influente degli ultimi trent'anni in questo settore. In esso Floyd ricostruisce i tropi ricorrenti della *black music* in un repertorio molto vasto, individuandone i significati all'interno della storia culturale delle comunità nere americane.



Radano, il cui testo principale è *Lying Up a Nation* (2003), definisce nell'articolo a quattro mani succitato il punto di partenza della sua analisi: nel contesto di circostanze multiformi e mutevoli in cui sono nati gli Stati Uniti d'America, le condizioni in cui sono emerse le strutture sociali sono essenziali per la comprensione dei fenomeni culturali. Lo studio della definizione ideologica del concetto di razza, quindi, è fondamentale laddove si voglia studiare come si è venuta a formare la *black music*. Tuttavia, e a Radano il pericolo non sfugge, porre l'accento sull'*interracialism* rischia di mettere in ombra il contributo autonomo afroamericano, nonché le *agencies* dei diversi individui. Ed è esattamente ciò che Floyd contesta al suo collega, il quale prova a uscir fuori dal labirinto riconoscendo il rischio di interpretazioni essenzialiste:

Calling my argument a kind of inclusionary interracialism without conflict – which several have done – as if black music speaks above all of racial assimilation, is, I believe, a misreading of my basic thesis. *Instead, interracialism, as I employ it, refers to what has been repressed in the name of white supremacist desire to maintain the idea of black and white* (Floyd, Radano, 2009, p. 6).

Quest'ultimo mi pare un passaggio esemplare: il fatto che Radano senta l'esigenza di difendersi dalle letture falsate ci ricorda come qualsiasi tentativo di porsi al di fuori di un discorso egemonico (qui rappresentato dalla cultura "bianca" americana analizzata da Radano, che è bianco e americano) ci porta verso un terreno scivoloso e pieno di buche in cui è facile cadere, o per un errore di chi scrive o per un errore di chi legge. Del resto, è un fatto – su cui forse non si insiste mai abbastanza – che far propria la lezione degli Studi culturali significa anche accettare una sfida del linguaggio, che è una delle più forti manifestazioni di potere. Come è possibile riconoscere una posizione di privilegio, qui incarnata da Radano, continuando a utilizzare il linguaggio accademico, con le sue regole sintattiche e deontologiche pensate come pilastri di delicati equilibri di poteri? Floyd sottolinea questo aspetto con grande lucidità e, facendo riferimento alla capacità di sintesi mostrata in un articolo in forma di *call&response*, mette alle strette il suo interlocutore:

Your clarifications have revealed your intentions and meanings much more clearly than they are stated within the encumbrances of the more complex narrative of your book. They make it clear, for example, that you recognize that black music in the United States has deep connections with African mu-

sic, that those connections have been suppressed, and that both African and European legacies have played roles in the making of black music (ivi, p. 2).

Il tentativo di coniugare le valutazioni culturali e una lettura più attenta delle condizioni diasporiche delle comunità nere negli Stati Uniti può essere individuato in una nuova corrente di studi che ha prodotto esplorazioni di grande profondità negli ultimi vent'anni. Si tratta di contributi che si sforzano di ascoltare le musiche nere da una prospettiva interna alle collettività che le hanno generate ma allo stesso tempo interdisciplinare, riconoscendo al suono – così come ai generi, alle canzoni, agli interpreti – un ruolo fondamentale nella costruzione e nella definizione dei fenomeni sociali. Non è un caso che uno dei testi che ha inaugurato questa lettura propone, nel 1994, un'analisi culturale estremamente acuta del rap e dell'hip hop (Rose, 1994). Così come forse non è un caso che Tricia Rose, l'autrice di *Black Noise*, venga da studi di letteratura e da una solida base nel femminismo nero. Similmente, F. J. Griffin – con la sua attività presso la Columbia University – ha insegnato a generazioni di studenti a spostare il centro delle narrazioni jazz dalla figura dell'eroe-musicista maschile alle protagoniste donne (Griffin, 2001; 2013) e a includere aspetti centrali della cultura *black* (la memoria, la letteratura, le politiche) nelle ricostruzioni di argomento musicale. Seguendo il suo esempio, numerosi autori e autrici (Moten, 2003; Ramsey, 2004; Lordi 2013) riconoscono il ruolo fondamentale della *black music* nella creazione di una cultura americana e rivolgono il proprio sguardo a figure (e a momenti) in grado di creare interruzioni – e quindi cambi di direzione – nelle narrazioni storiche e nelle rappresentazioni politiche statunitensi.

Una di queste figure è Nina Simone: negli ultimi anni, la pianista trasformatasi in cantante e poi in attivista, tanto celebre quanto difficile da inquadrare, è diventata una sorta di mentore nell'immaginario di una generazione di artisti che si ritrova in molte delle pratiche e delle affermazioni dell'autrice di *Mississippi Goddam*. Incentivato anche dai lavori che vocalisti e musicisti contemporanei le hanno dedicato negli ultimi anni (si potrebbero qui citare *Pour une Âme Souveraine: A Dedication to Nina Simone*, di Meshell Ndegeocello, e *A Riot Called Nina*, di Napoleon Maddox), l'entusiasmo generato alla diffusione della notizia di un film su Nina Simone è stato notevole. Quando, tuttavia, si è sparsa la voce che l'attrice scelta per interpretare il ruolo principale in *Nina* (2016) sarebbe stata Zoe Saldana, un nutrito gruppo di artisti



e pensatori si è schierato contro questa scelta, sostenendo che l'attrice non avrebbe potuto rendere la complessità del personaggio, la cui presenza fisica – assai diversa da quella di Saldana – era un tutt'uno con la sua personalità. Saldana, hanno sostenuto, elimina aspetti sostanziali dalla narrazione della vita di Nina Simone, e la sua rappresentazione rischia quindi di sminuire il portato politico della narrazione. La polemica non si è conclusa con l'arrivo del film nelle sale, anzi, il numero di “tributi” a Nina Simone è continuato ad aumentare, dando vita a narrazioni alternative al film e dimostrando quanto affermato da Salamishah Tillet in un articolo sul “New York Times”, ovvero che il film in ultima analisi «revealed a deep cultural investment in both Simone's politics and aesthetics by a new generation» (Tillet, 2015).

## 7.5 Sound Studies

La nascita dei Sound Studies è forse il risultato più facilmente riconoscibile delle nuove tendenze ermeneutiche che sto qui descrivendo, nonché degli sviluppi accademici ivi sottesi. La nuova corrente, che può essere considerata come una delle principali novità nel panorama musicologico, ha preso principalmente tre direzioni: il panorama sonoro; l'interrelazione fra suono, media e tecnologie; e il discorso sulla voce. Ma quello che probabilmente più conta in questa sede è che i Sound Studies hanno messo l'accento sulla componente relazionale dell'elemento sonico.

Tuttavia, se il suono ha la facoltà di mettere in relazione individui e comunità, nella stessa vibrazione risuona la possibilità di rovesciare quelle relazioni, creando zone inesplorate, tagli e frammenti. Benché il motto di Edwin Prévost, *No Sound Is Innocent* (1995), risuoni in molti dei migliori lavori nell'ambito dei Sound Studies, l'attenzione nei confronti del suono espone al rischio di cadere nella già nominata “litania dell'audiovisualità” (Chiriaco, 2012; Nancy, 2004; Sterne, 2003), ovvero in una posizione ideologica secondo cui l'ascolto ci posiziona al centro, regalandoci un'esperienza gestaltica ed emotiva del mondo, mentre la vista ci pone al di fuori, finendo per prediligere l'intelletto e la dualità. Per evitare posizionamenti ideologici di questo tipo, basterebbe attenersi alla definizione di Sound Studies offerta da Jonathan Sterne, che li identifica come «the interdisciplinary ferment in the hu-

man sciences that takes sound as its analytical point of departure or arrival [that] redescribes what sound does in the human world, and what humans do in the sonic world» (Sterne, 2003, p. 2).

Se gli studi sul panorama sonoro, sin dal pionieristico lavoro di Schafer, hanno messo l'accento su una componente ecologista, su un'attenzione al suono come spazio di interazione da proteggere, l'interesse nei confronti della tecnologia – che ha prodotto probabilmente il maggior grado di interdisciplinarietà – ha portato al centro della discussione il lavoro e le argomentazioni di Sterne. Nel suo *The Audible Past*, lo studioso interpreta tecniche e tecnologie di registrazione come espressione di un bisogno e un desiderio d'archivio; allo stesso tempo, ricostruendo la storia di tali tecnologie, Sterne approfondisce le diverse componenti della relazione tra individui e suono, il modo in cui il suono regola il nostro rapporto con un immaginario relativo al nostro passato, nonché il modo in cui costruiamo le forme e percepiamo i suoni del presente e del futuro.

Le conclusioni del libro di Sterne aprono la discussione su un *audible future* (ivi, p. 335): il termine è stato poi ripreso come titolo di un articolo apparso su un numero della rivista "Ethnomusicology" nel 2012, in cui viene esaminato il ritorno in patria di circa millecinquecento registrazioni sul campo realizzate in Uganda e per lungo tempo a disposizione del pubblico solo presso la British Library. I due autori dell'articolo, Sylvia Nannyonga-Tamusuza e Andrew N. Weintraub, definiscono l'operazione di rientro *sound repatriation* (Nannyonga-Tamusuza, Weintraub, 2012, p. 207). Il ritorno nel luogo di origine di archivi sonori rappresenta uno dei principali obiettivi di etnomusicologi e attivisti impegnati in progetti di restituzione alle comunità di provenienza di quanto raccolto nel corso di ricerche etnografiche. Tali progetti – pur meritori – sollevano comunque numerose questioni, dal momento che il concetto di «Sound repatriation is not a simple matter of returning what was once taken away, but rather a process that demands attention to cultural, ethical, and legal issues» (ivi, p. 208). Le domande poste nell'articolo sono solo un campione degli interrogativi che possono emergere da un tale tipo di azioni:

To whom should these cultural materials be "returned"? [...] What happens to collections after they have been returned? Should all recordings made public, including genres that were not meant to be heard out of their ceremonial context of by the uninitiated? What is the most effective way for people to



access recordings that are stored in an archive? [...] How should rights to recordings be assigned, and by whom? Which institutions are deemed to be “donors” and which are relegated to the position of “receivers”? Who will legislate use of and access to recordings in the future? (*ibid.*)

A questi punti di domanda se ne potrebbe aggiungere un altro, enorme: a che cosa servono gli archivi sonori oggi? Il modo in cui ciascun progetto risponde a tali quesiti – e a molti altri ancora – varia da situazione a situazione, ma questo campionario di domande mette in luce quanto le relazioni di potere possano intervenire in maniera diretta su scelte che a prima vista possono apparire “semplici” questioni sonore. Di certo, quello del *sound repatriation* è un territorio di confine da tenere sotto osservazione nei prossimi anni, un territorio in cui politiche nazionali, dinamiche coloniali, nuove e vecchie narrazioni si intersecano fino, talvolta, ad aggrovigliarsi in qualche rumorosissimo pasticcio contemporaneo.

## 7.6

## Musica e politica



Le questioni legate alla nascita o allo sviluppo di archivi sonori nazionali o regionali ci riportano al punto da cui siamo partiti: alla musica come un territorio di confine. Ma ora è forse più facile comprendere le politiche che si muovono dietro il conflitto per la conquista di questo territorio sonoro. Cercando un esempio di come l'economia politica del fatto musicale (Attali, 1978) si riversi all'interno delle narrazioni che riguardano stili identificati come nazionali, potremmo osservare i diversi modi in cui il canto corale sudafricano viene rappresentato in tre diversi contesti: dall'etnomusicologo Grant Olwage; da *Under African Skies* (2012), pellicola arrivata nelle sale americane a venticinque anni dalla pubblicazione di *Graceland* (1986), il disco di Paul Simon; e da *Amandla! A Revolution in Four-Part Harmony* (2002), un documentario che racconta il ruolo politico del canto corale nella lotta contro l'apartheid. Nel primo esempio, Olwage racconta come le esecuzioni di inni corali da parte di vocalist neri – sin da metà Ottocento – fossero considerate imprecise e rozze. Articoli del tempo sostanziano quest'idea, che nel corso dei decenni ha accentuato la linea di demarcazione tra le armonie dei cori bianchi e quelle dei cori





neri. Lo stesso Olwage dichiara che, se non fosse stato per la sua attività come cantore da ragazzo, non sarebbe entrato in contatto con le armonie degli ensemble neri. *Amandla!*, invece, offre il punto di vista degli *insiders*: il ruolo fondamentale che il canto corale ebbe nel sostenere il morale e mantenere fermezza e disciplina tra i militanti impegnati nella battaglia contro l'apartheid. Infine, in *Under African Skies*, si percepisce nettamente il desiderio di giustificare – alla luce del successo che alcune delle band che parteciparono a quella registrazione, come i Ladysmith Black Mambazo, ebbero successivamente – il gesto a dir poco problematico di Simon, il quale registrò *Graceland* attingendo alle idee, alle tecniche e ai repertori di musicisti locali nonostante il boicottaggio culturale antiapartheid sancito dagli organismi internazionali in quella fase delicata della storia sudafricana.

Le narrazioni proposte nei tre casi differiscono in maniera sostanziale, eppure ciascuna – a causa della segregazione elevata a sistema in Sudafrica – illumina aspetti insieme culturali e politici. Attraverso questo esempio, vediamo chiaramente alcune delle modalità in cui, relazionandoci con il suono, ci posizioniamo all'interno del territorio di confine che chiamiamo musica; e da quella posizione, giocando da vicino con la materia sonora, creiamo reti in grado di generare movimenti (o assenze di movimenti; cfr. Harney, Moten, 2013) dall'inevitabile significato politico.

## Bibliografia

- ATTALI J. (1978), *Rumori. Saggio sull'economia politica della musica*, Mazzotta, Milano.
- BRADLEY D. (1980), *The Cultural Study of Music*, Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, Birmingham.
- CHAMBERS I. (1985), *Urban Rhythms: Pop Music and Popular Culture*, Macmillan, London (trad. it. *Ritmi urbani. Pop music e cultura di massa*, Arcana, Roma 2003).
- ID. (2015), *Stuart Hall dai Caraibi al Mediterraneo*, in "Estetica. Studi e Ricerche", 1, pp. 103-10.
- CHIRIACÒ G. (2012), *Homeless. L'ascolto non innocente*, in "Yod Magazine", 2, pp. 24-9.
- DAVIES J. (2014), *Romantic Anatomies of Performance*, University of California Press, Oakland (CA).



## INTRODUZIONE AI CULTURAL STUDIES

- FABBRI F. (2008), *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, il Saggiatore, Milano.
- FELD S. (1982), *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia (PA) (trad. it. *Suono e sentimento. Uccelli, lamento, poetica e canzone nell'espressione kaluli*, Il Saggiatore, Milano 2009).
- ID. (1996), *Pygmy POP: A Genealogy of Schizophonic Mimesis*, in "Yearbook for Traditional Music", 28, pp. 1-35.
- ID. (2012), *Sounds and Sentiments: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, 3<sup>rd</sup> edition with a new introduction by the author, Duke University Press, Durham (NC)-London.
- FLOYD S. A., RADANO R. (2009), *Interpreting the African-American Musical Past: A Dialogue*, in "Black Music Research Journal", 29 (1), pp. 1-10.
- FOX A. (2004), *Real Country: Music and Language in Working-Class Culture*, Duke University Press, Durham (NC)-London.
- FRITH S. (1978), *The Sociology of Rock*, Constable, London (trad. it. *Sociologia del rock*, Feltrinelli, Milano 1982).
- ID. (1998), *Performing Rites: Evaluating Popular Music*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- GILROY P. (1993), *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Verso, London-New York (trad. it. *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, Meltemi, Roma 2003).
- GRIFFIN F. J. (2001), *If You Can't Be Free, Be a Mystery. In Search for Billie Holiday*, Simon and Schuster, New York.
- ID. (2013), *Harlem Nocturne. Women Artists and Progressive Politics During World War II*, Basic Civitas, New York.
- GUARRACINO S. (2015), *Music and/as Language: Performing National Identity in The Beggar's Opera*, in "Estetica", 1, pp. 149-72.
- HALL S. (1992), *What Is This 'Black' in Black Popular Culture?*, in G. Dent (ed.), *Black Popular Culture*, Bay Press, Seattle (WA), pp. 21-33.
- HALL S., MELLINO M. (2007), *La cultura e il potere. Conversazioni sui Cultural Studies*, Meltemi, Roma.
- HARNEY S., MOTEN F. (2013), *Undercommons. Fugitive Planning and Black Study*, Minor Compositions, New York.
- LORDI E. (2013), *Black Resonance: Iconic Women Singers and African American Literature*, Rutgers University Press, Chapel Hill (NC).
- MAGAUDA P., SANTORO M. (2013), *Dalla popular music ai sound studies: lo studio delle culture sonore*, in "Studi Culturali", 1, pp. 3-12.
- MIDDLETON R. (2003), *Music Studies and the Idea of Culture*, in M. Clayton, T. Herbert, R. Middleton (eds.), *Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, Routledge, London-New York, pp. 1-15.

- MOTEN F. (2003), *In the Break. The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, University of Minnesota Press, Minneapolis (MN).
- NANCY J. L. (2004), *All'ascolto*, Raffaello Cortina, Milano.
- NANNYONGA-TAMUSUZA S., WEINTRAUB A. N. (2012), *The Audible Future: Reimagining the Role of Sound Archives and Sound Repatriation in Uganda*, in "Ethnomusicology", 56 (2), pp. 206-33.
- OLWAGE G. (2004), *The Class and Colour of Tone: An Essay on the Social History of Vocal Timbre*, in "Ethnomusicology Forum", 13 (2), pp. 203-26.
- PRÉVOST E. (1995), *No Sound Is Innocent: AMM and the Practice of Self-Invention*, Copula, Harlow.
- RAMSEY G. (2004), *Race Music. Black Cultures from Bebop to Hip-Hop*, University of California Press, Oakland (CA).
- RICE T. (2010), *Ethnomusicological Theory*, in "Yearbook for Traditional Music", 42, pp. 100-34.
- ROSE T. (1994), *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, University Press of New England, Hanover (NH)-London.
- SCALDAFERRI N., FELD S. (a cura di) (2012), *I suoni dell'albero. Il maggio di S. Giuliano ad Accettura*, Nota, Udine.
- SOLIS G. (2012), *Thoughts on an Interdiscipline: Music Theory, Analysis, and Social Theory in Ethnomusicology*, in "Ethnomusicology", 56 (3), pp. 530-54.
- STERNE J. (2003), *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Duke University Press, Durham (NC)-London.
- ID. (ed.) (2012), *The Sound Studies Reader*, Routledge, London-New York.
- TILLET S. (2015), *Nina Simone's Time Is Now, Again*, in "New York Times", June 19 (online: [http://www.nytimes.com/2015/06/21/movies/nina-simones-time-is-now-again.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2015/06/21/movies/nina-simones-time-is-now-again.html?_r=0); ultima consultazione giugno 2016).
- TOMLINSON G. (2009), *The Singing of The New World: Indigenous Voice in the Era of European Contact*, Cambridge University Press, New York.
- WEIDMAN A. J. (2006), *Singing the Classical, Voicing the Modern: The Post-colonial Politics of Music in South India*, Duke University Press, Durham-London.
- ID. (2014), *Anthropology and Voice*, in "Annual Review of Anthropology", 43, pp. 37-51.

