



Franco Minganti*

WE AIN'T GOT ENOUGH. LE MUSICHE DEI DIRITTI CIVILI DA MARIAN ANDERSON A JOHN LEGEND (E KAMASI WASHINGTON)

“The civil rights movement without its music would have been like a bird without its wings,” scrivevano Guy e Candie Carawan nella prefazione all’edizione del 2007 del loro classico *Sing for Freedom. The Story of the Civil Rights Movement Through Its Songs*.¹ Non vi è dubbio che le lotte per i diritti civili degli afroamericani negli Stati Uniti tra la metà degli anni cinquanta e la metà degli anni sessanta siano state ampiamente ed efficacemente supportate dalla musica: il *freedom singing* come pratica, il *singing movement* come organizzazione. Come afferma Julian Bond, già attivista dello SNCC, “‘Lift every voice and sing’ isn’t just the anthem of the freedom movement; it is also a description of what the civil rights movement did on almost every occasion” (ix).

Oggi – soprattutto “da qua” – ne sappiamo più di ieri rispetto a quella storia, e sta arrivando l’onda lunga delle rivisitazioni dell’immaginario di quel periodo, occasionate dal 50mo anniversario del cruciale triennio 1963-1965 con rilanci, reinterpretazioni e riletture – basti pensare a un film come *Selma* (Ava DuVerney, 2014) cui, sintomaticamente almeno, il convegno veronese fa riferimento. Questo intervento vorrebbe allora fare il punto sulla conoscenza e lo studio di quelle musiche che hanno girato intorno a quelle lotte così importanti e la cui sostanza sonora è entrata così a fondo nel nostro immaginario sonoro, scegliendo alcuni momenti particolarmente significativi per la ricostruzione di quello spaccato culturale.

Mi piace usare come copertina quanto il titolo del saggio promette quale origine dello *span* temporale cui faccio riferimento. È il 9 aprile 1939 – lo stesso anno di “Strange Fruit” di Billie Holiday, secondo alcuni “un grido che anticipa le lotte per i diritti civili,” secondo altri “la prima vera canzone di protesta” – e Marian Anderson, contralto molto apprezzata in Europa, canta al Lincoln Memorial di Washington, inaugurando un immaginario che esploderà in tutta la sua forza simbolica il 28 agosto del 1963, in occasione della March on Washington for Jobs and Freedom, quella di Martin Luther King e del suo seminale “I have a dream.”

I cinegiornali di allora ci mostrano, e ci fanno ascoltare, la Anderson cantare “My Country, ‘Tis of Thee” (testo scritto nel 1831 da Samuel Francis Smith sulla melodia di “God Save the Queen”) che fino al 1931, anno dell’adozione ufficiale di “The Star-Spangled Banner,” era stato, di fatto, l’inno nazionale americano.² L’occasione è un concerto “riparatore,” voluto da Eleanor Roosevelt, dopo che le Daughters of the American Revolution avevano negato Constitution Hall alla Anderson per un concerto “racially integrated.” Arrivano afroamericani da tutto l’est degli Stati Uniti (forse ne avete letto nel bel romanzo di Richard Powers *The Time of Our Singing*, uscito nel 2003): le immagini sono quelle dell’onda lunga della Harlem Renaissance urbana e colta. È insomma un’“altra” America nera, quella di New York e dell’est degli Stati Uniti, con una intelligenzija e una borghesia nere, in qualche modo già integrate nel *mainstream* della società americana, al punto che non sorprendono certo l’impostazione classica della performance (l’interprete accompagnata al pianoforte) e il rito dell’inno nazionale. La Anderson è sicuramente carismatica, un’artista afroamericana del tutto dignificata, incorniciata dalla folla strabocchevole assiepata lungo la Reflecting Pool del Lincoln Memorial, come vegliata dallo sguardo severo ma accondiscendente della statua di Abramo Lincoln, assiso sopra di lei.

Fissato il punto di partenza cronologico, vorrei spendere alcune parole per un omaggio/dedica importante, a un libro e a due americanisti illustri. Il libro è *Veleno di piombo sul muro. Le canzoni del Black Power*, uscito per Laterza alla fine del 1969; gli studiosi sono Alessandro Portelli, autore del volume in questione, e Guido Fink. Nel 1971, al mio primo anno di università a Bologna, seguì un seminario di Fink dedicato alla spinosissima “questione nera” – all’epoca non si usava ancora il termine “afroamericano” e l’editoria, anche

* Franco Minganti (franco.minganti@unibo.it) insegna Letteratura Americana all’Università di Bologna. Le sue ricerche si muovono sull’orizzonte degli studi culturali e coprono vari aspetti dello storytelling americano alle prese con i diversi media dell’entertainment (letteratura, cinema, musica, radio, fumetto & graphic novel, computer & e-fiction).

¹ La pubblicazione originale, in due volumi, per la Oak Publications, risale al 1963.

² Si veda la *newsreel* “News of the Day,” <https://www.youtube.com/watch?v=XF9Quk0QhSE>. Visitato il 24 agosto 2016.



quella progressista, faticava a rinunciare a “negro” in favore di un più dignificato “nero,” abitudine che avrebbe preso piede proprio in quegli anni. L’“università-secondo-Guido” ci invitava a vivere nel presente e a guardarci intorno criticamente, così che, da appassionato di *popular music* e pure chitarrista, decisi di preparare un intervento sul ruolo che la musica nera aveva avuto nel sostenere il movimento, Diritti Civili prima, Black Power poi. Non era facile ascoltarla, quella musica – men che meno procurarsela: per dirne una, i dischi della Folkways o di *Broadside* non godevano di distribuzione da noi – ma mi venne in soccorso *Veleno di piombo sul muro*, un libro a suo modo straordinario che tiene benissimo ancora oggi proprio per la sua intelligenza e lungimiranza.

Portelli ne sapeva proprio di quelle cose e riusciva a leggerle con grande profondità e sensibilità. Come altri libri cui si ispirava quella raccolta – magari il seminale *songbook* dell’SNCC *We Shall Overcome!* (1963) di Guy Carawan – ad aprire la scheda dedicata a ciascuna canzone c’era uno scampolo di spartito che suggeriva quantomeno la linea melodica del brano in questione. Decisi così che le canzoni che non fossi riuscito a far ascoltare attraverso il Philipsino a cassette le avrei accennate con la chitarra, sulla base di quelle esili tracce scritte. Insomma, musica più virtuale e immaginata che reale; idea di musica, più che altro. In effetti, quello fu il mio esordio all’università da studente americanista.

Quando Roberto Cagliero mi ha invitato a pensare qualcosa per il convegno veronese, il cui titolo annunciava “Selma e dintorni,” ho subito preso alla lettera il compito: innanzitutto sono andato a vedermi *Selma*, film che mi ero perso all’uscita, ho riflettuto su “Glory” e il suo Oscar come miglior canzone da film del 2015, poi mi sono concentrato sui riferimenti musicali e sul loro ancoraggio storico. Se il *soundtrack* è efficacemente evocativo, per altro i riscontri precisi non sono tanti, virati piuttosto sull’aneddotico, come nella scena in cui Martin Luther King sveglia nella notte Mahalia Jackson per farsi confortare dalla sua straordinaria voce: “I need to hear God’s voice.” Poi però mi è venuta voglia di mettere a fuoco un aspetto di dettaglio, o poco di più, visto lo spazio limitato di questi nostri interventi. Credo infatti valga la pena riflettere su come suonasse la Black Music di allora e sono ritornato a *Veleno di piombo sul muro*, “Lead Poison on the Wall” – titolo, vi ricordo, di una canzone di Jim Collier, “cantautore afroamericano”... là dove la *collocation* suona un po’ come una contraddizione in termini.

Nel suo recente libro su Bruce Springsteen, Portelli scrive che, al di là delle sue analisi tematiche, “c’è molto altro in Springsteen, a partire dalla cosa più importante – la musica – e per fortuna ne hanno già scritto specialisti più competenti di me; ma questo è quello che io so fare, e di questo mi occupo” (167). È modesto, Sandro, e sono sicuro che abbia sviluppato l’orecchio e l’intelligenza per integrare con efficacia le osservazioni sulle colonne sonore, sui generi musicali e sulla grana di suoni e rumori integrati “significativamente” nel suono. Per la verità, già molto tempo fa era stato Reebee Garofalo a metterci in guardia rispetto ad analisi attente unicamente al contenuto dei testi:

In the case of civil rights, the trajectory of the entire movement can be traced through an analysis of trends in popular music from 1954 to 1973. Such analyses are often limited to a consideration of changes in lyric content. While there is no question that these changes are, at times, powerful, it is also important to note that changes in musical form, tone, instrumentation, production style, and personnel can be more telling. One pattern related to the Civil Rights Movement is that innovation in these latter areas generally preceded changes in lyric content.
(15)

Dunque sono ripartito dal suono, supportato dai progressi di una saggistica critico-musicale che, almeno da una quindicina di anni a questa parte, ha messo in campo percorsi interdisciplinari di grande rilievo e profondità. Penso, tra i tanti, a lavori come *Just My Soul Responding. Rhythm and Blues, Black Consciousness and Race Relations* (1998) di Brian Ward, *What the Music Said. Black Popular Music and Black Popular Culture* (1999) di Mark Anthony Neal, *A Change Is Gonna Come. Music, Race & the Soul of America* (1999) e *Higher Ground. Stevie Wonder, Aretha Franklin, Curtis Mayfield, and the Rise and Fall of American Soul* (2004) entrambi di Craig Werner.

Accennerò dunque qui a un aspetto non così scontato, sia pure nel contesto delle aperture interrazziali nella cultura e nella musica tra la fine degli anni cinquanta e la prima metà degli anni sessanta. Ovvero, se è lapalissiano riconoscere i calchi della musica nera nell’*American Songbook* più classico dei compositori di Tin Pan Alley, nel rock’n’roll da Presley in avanti, oppure nel blues che la British Invasion ha “ri-esportato”



negli Stati Uniti negli anni sessanta, non riescono sempre evidenti certe componenti materiali della cultura bianca che hanno sovente innervato produzioni musicali percepite e vissute come “nere.”

È un fatto che le lotte per i diritti civili arrivino dopo l’esplosione del rhythm & blues negli anni quaranta e il successivo, e conseguente, rock’n’roll degli anni cinquanta. Ovvero che arrivino insieme con l’esplosione della *popular music* come fenomeno commerciale e di massa, una *popular music* segnata dalla fusione indelebile tra elementi bianchi – da *poor whites* del Sud – e taluni elementi decisamente neri – proverbiale il riferimento a Thomas Andrew ‘Colonel Tom’ Parker, l’“inventore” di Elvis Presley, col suo “Give me a white man who can sing like a Black, and we’ll make millions.” E i repertori degli inizi testimoniano di questo *crossover*, là dove, in certe aree, il R&B e il Country si mescolavano con i suoni che uscivano dalle chiese, bianche e nere: in definitiva, lo stesso Presley aveva le orecchie ben aperte, sapeva ascoltare e coglieva benissimo ciò che ascoltava.

Si è sempre sostenuto che il movimento per i diritti civili sia stato un “*singing movement*,” anzi un “*freedom singing movement*.” Come accennato in apertura, oltre a essere l’inno nazionale afroamericano, “Lift every voice and sing” non è solo uno slogan del movimento per la libertà dei neri, ma è anche, molto più semplicemente, la descrizione di una pratica, di ciò che il movimento metteva in atto quasi sempre nel corso delle sue manifestazioni. Cantare era come brandire uno strumento, se non proprio un’arma, e le canzoni diventavano il linguaggio comune che serviva a condividere e a mettere a fuoco l’energia della gente che riempiva le strade del Sud. Ci voleva infatti una musica “del fare,” funzionale nello scandire le diverse circostanze atte a far sentire la propria voce: la marcia, il sit-in di protesta, la veglia in carcere, e così via.

Tutta l’esperienza del canto nero, nelle sue forme più svariate, viene convogliata nel “suono,” e nel “rumore,” del movimento. Vi confluiscono e vi si fondono le tradizioni del gospel, della Black Church e del movimento sindacale, a testimonianza delle sue diverse anime. L’innodia a carattere religioso – soprattutto al Sud – vive in eterna contaminazione, sia pure in quella pregnante zona grigia di mescolanza e fusione tra il sacro e il profano che avrebbe segnato le carriere di artisti come Ray Charles, Aretha Franklin e Curtis Mayfield. Così che il Marshall Jones e i Freedom Singers dell’SNCC di “In the Mississippi River,” brano raccolto nel bellissimo *Voices of the Civil Rights Movement. Black American Freedom Songs 1960-1966* (1980),³ rischiano di non suonare troppo distanti dalle “trovate” di un Tennessee Ernie Ford (per intenderci, l’interprete, bianchissimo, del travolgente successo *mainstream* “Sixteen Tons”). Potremmo altresì ascoltare Carlton Reese (da Birmingham), che insegna il suo spiritual “We’re Marching On to Freedom Land” a un meeting tenutosi ad Atlanta nel 1964 riservato ai *songleaders* del movimento, il quale offre un pianismo “leggero,” classicamente da *parlor piano*, per armonie popolari da pianisti “casalinghi” quietamente borghesi, in avvicinamento a quel gospel che avrebbe di lì a poco innervato profondamente la *soul music*.⁴

Ancora più interessanti sono certe figure di performer afroamericani vicini alla scena del folk revival urbano, quella che a New York faceva riferimento alla rivista *Broadside*, autori tra quelli antologizzati da Portelli: penso ad esempio a Len Chandler, musicista dell’Ohio trasferitosi sulla scena del Greenwich Village, e successivamente coinvolto in parecchie manifestazioni al sud legate alle lotte per i diritti civili. La sua “Father’s Grave,” registrata nell’ottobre del 1964, è dedicata a Cordell Reagon, leader dei Freedom Singers dell’SNCC, dopo un viaggio fatto insieme attraverso gli stati del sud, e suona terribilmente come il ritornello “Good Morning America, how are you” della “City of New Orleans” di Arlo Guthrie di là da venire... ma all’ascolto potrebbe benissimo essere una canzone coeva di Simon & Garfunkel o Don McLean, o anche Joan Baez, oppure una plausibile eco della *balladry* commerciale del Country&Western.⁵

Possiamo ascoltare ancora Len Chandler, qui con Bernice Johnson Reagon, già tra i Freedom Singers poi animatrice delle Sweet Honey in the Rock. “I’m Going to Get My Baby Out of Jail,” registrata nel novembre del 1964, è una *topical song* riferita a un fatto accaduto (una giovane nera, insegnante incinta del North Carolina, ricoverata d’urgenza, rifiuta di spostarsi in una sala dell’ospedale per *colored*...); vampirizza l’impianto musicale di un’altra canzone di Chandler, “I Had to Stand and Stare,” e suona “naturalmente”

³ La raccolta, pubblicata originariamente dallo Smithsonian nel 1980, è stata riproposta in cd dalla Folkways nel 1997.

⁴ Anche questo brano appare nella già citata raccolta *Voices of the Civil Rights Movement*.

⁵ La canzone è raccolta sul Disc Three allegato a *The Best of Broadside 1962-1988. Anthems of the American Underground from the Pages of Broadside Magazine* (Produced, compiled, and annotated by Jeff Place and Ronald D. Cohen), Washington: Smithsonian/Folkways, 2000.



folkish: siamo pur sempre nell'orbita di *Broadside*, con certe chiamate anticipate dei versi decisamente “alla Pete Seeger,” monumento del *singalong*, anche se certamente ai confini con la dimensione antifonale, partecipativa della *Black Music*.⁶

Un altro esempio utile potrebbe essere “Hands Off Nkrumah” (uno dei testi raccolti da Portelli per *Veleno di piombo sul muro*),⁷ scritto da Jim Collier – attivista convinto sin da giovanissimo, aveva partecipato alle marce di Selma e aveva militato nella SCLC di Martin Luther King a Chicago – e da lui stesso inciso insieme a Brother Kirk, ovvero il Reverendo Frederick Douglass Kirkpatrick, abituale collaboratore di Pete Seeger.⁸ È un brano che all'ascolto potrebbe benissimo stare tra la ballata western e l'impegno civile di una qualche canzone di Woody Guthrie, evocando dunque *soundscapes* che della *Black Music* hanno davvero poco.

Come nella musica delle tradizioni popolari, importante è il riuso, motivi e armonie continuamente ripresi per veicolare nuove parole, nuovi testi. Fra le altre cose, il movimento ha anche l'intelligenza di sfruttare l'impatto della *popular music* e del suo potere e forte richiamo da *jingle*, come dimostrano due esempi abbastanza noti, versioni “di movimento” di due hit molto popolari come “Banana Boat Song” (1956) di Harry Belafonte (popstar che si faceva spesso vedere nelle manifestazioni) e “Hit the Road, Jack” (1961, scritta nel 1960 da Percy Mayfield) di Ray Charles (un altro paladino delle battaglie per l'integrazione razziale, con la sua musica che si presentava come un efficace mix di sacro e profano), trasformate, rispettivamente, in “Calypso Freedom” da Willie Peacock (con il CORE Group of Songleaders), e “Get Your Rights, Jack,” cavallo di battaglia dei Freedom Singers del CORE (Congress of Racial Equality), registrato a New York nel 1963.⁹

Per continuare in questo campionamento di contaminazioni *crosscultural* e di sincretismi sonori in bilico su una linea del colore inscritta nell'universo sonico americano, ovvero nella zona (aurale) grigia della razzialità percepita, buon *food for thought* potrebbe essere ritrovato nella carriera di Aretha Franklin, ovvero in alcuni particolari episodi della sua biografia musicale.

È stato Craig Werner, molto di recente, nel già citato studio *Higher Ground*, a rileggere il ruolo di Aretha all'interno della storia, musicale e non, degli anni delle lotte per i diritti civili.¹⁰ Uno dei momenti chiave è stata certamente la sessione di registrazione del 1967, organizzata presso gli studi di Muscle Shoals, in Alabama. È Jerry Wexler, produttore della Atlantic Records, a guidare Aretha all'uscita dall'esperienza della Columbia Records. Si è accorto che Aretha sta continuando nella secolarizzazione del gospel già intrapresa da Ray Charles, trasformando i ritmi, i pattern, il sentire della musica della *Black Church* in canzoni d'amore fortemente personalizzate. Una “self-professed ‘Natural woman’” (Ward 385), Franklin condivide con Charles il cordone ombelicale che li lega al gospel e all'imperativo del “Tell it like it is” attraverso la musica,¹¹ così anche le spiacevolezze dei complessi rapporti affettivi con il maschio nero, da punto debole per le interpreti del *Soul* al femminile che riescono a mettersi a nudo, diventano testimonianza della loro forza, della loro capacità di sopportare e, alla lunga, di superare le difficoltà:

Not surprising, then, that Franklin should become such an icon in black America, where she seemed to embody the indomitable spirit of a people. Even as the white backlash set in and the latest phase in a century-old struggle for black freedom stalled and then shattered, Aretha Franklin stood unbowed and ‘Rock steady.’ (Ward 387)

⁶ Vedi nota precedente.

⁷ La canzone esce sull'album *Everybody's Got a Right to Live* (Broadside Records, 1968) ed è ascoltabile qui:

<https://www.youtube.com/watch?v=17fxYzHZ9sQ&list=PLFVngm2ojiFRZtnHtdYt223JERBx1jtgK&index=2>.

Visitato il 20 settembre 2016.

⁸ Insieme con Seeger, ad esempio, incide – come canzone per i bambini spettatori del programma tv *Sesame Street* – “The Ballad of Martin Luther King,” un pezzo di Mike Millius, una sorta di “turnista” della *home-band* degli spettacoli di *Broadside*, che mette insieme una ballata (pur sempre western) dedicata alla storia di un personaggio, un eroe (probabilmente “morto”).

⁹ Entrambi i brani sono presenti nella già citata raccolta *Voices of the Civil Rights Movement*.

¹⁰ Si veda il capitolo dedicato ad Aretha Franklin (Ch.3, “Spirit in the Dark”) in Werner.

¹¹ È così che Brian Ward, in apertura della terza parte (“One nation (divisible) under a groove”) del suo, già citato, *Just My Soul Responding*, titola il capitolo: “‘Tell it like it is’: soul, funk and sexual politics in the black power era.”



Ad ogni buon conto, Wexler intende assecondare questo percorso che non è solo musicale, ma anche culturale e identitario, oltre che, forse, generazionale: per la cultura afroamericana si tratta dell'ennesima trasformazione innovativa, perseguita comunque *in the tradition*.¹² Inizialmente medita di portare Aretha allo Stax Studio a Memphis, nel 1967 già consacrata come la capitale del "Southern Soul." Indifferente alle strategie di *crossover* che avevano caratterizzato il percorso della Tamla Motown e di Sam Cooke, la Stax aveva confezionato un mix ipnotico di voci gospel e R&B funky che Steve Cropper, grandissimo chitarrista e prolifico autore bianco e "sudista," aveva battezzato un "below-the-Bible-Belt sound," immaginifica derivazione dal gergo pugilistico, "sotto la cintura, scorretto": "It was righteous and nasty. Which to our way of thinking was pretty close to life itself" (Cropper citato in Werner 2353). Certe previsioni negative di budget fanno però recedere la Stax, così il passo successivo, pressoché inevitabile, è quello che porta Aretha in Alabama: il 27 gennaio 1967 entra nei Fame Studios di Muscle Shoals, la cui sezione ritmica – rimasta famosa per il sound offerto a Wilson Pickett – era completamente bianca.

Come osservò Jerry Butler: "Nobody knew those were white guys playing behind her. They just knew it sounded good. They didn't care if it was white or black. That was sanctified and holy. It didn't have anything to do with color. It just had to do with the groove" (Butler citato in Werner 2453). Non che il colore della pelle non importasse, in Alabama, ma continuava a valere il paradosso della musica americana: nonostante una storia forgiata da uno sfrontato attaccamento alla supremazia bianca, il sud ha continuato a offrire un laboratorio per la *miscegenation* tra bianchi e neri, dove gli attraversamenti della *color line* sono materia quotidiana.

Nel marzo 1967 Aretha fa uscire "I Never Loved a Man (The Way I Love You)," decisa apertura di credito presso un pubblico interrazziale, cui di lì a poco seguirà "Respect," consacrazione definitiva dell'artista. La rivista *Ebony*, a ragione, intitola a "Retha, Rap and Revolt" l'estate di quell'anno, solitamente etichettata come la "Summer of Love," largamente ricordata come hippy e bianca. "Respect," in particolare, si allinea a slogan ben noti – come "Black Is Beautiful" e "Power to the People" – ma senza pesantezze ideologiche e con una decisa chiamata gospel alla libertà nel *backbeat*. Quando Aretha canta "Respect," chiede da donna afroamericana il rispetto del proprio uomo afroamericano, ma in realtà chiede il rispetto di tutti gli americani. E lo capisce chiunque. Ironicamente, poi, il suono "inequivocabilmente nero" dell'Aretha di Muscle Shoals – e dei musicisti dello studio poi spediti a New York e integrati da altri musicisti per registrare l'intero LP – attrasse quel pubblico bianco che l'operazione-Columbia aveva tentato invano di intercettare.

Un ultimo capitolo di questa nostra ricognizione potrebbe appropriatamente essere la rilettura della questione della "corporate blackness." A questo proposito vorrei fare riferimento a un evento molto significativo come *Wattstax* (Mel Stuart, 1972), festival *cum* film, episodio che a me pare decisamente sottovalutato nel suo essere documento pregnante, definitivo, dell'interdipendenza di identità, politica, economia e pratiche culturali, così come del gioco di sponda tra Black Music, movimento, iconografia nera e cinema della *blaxploitation*. Non senza palesi contraddizioni e nodi di complessità.

In sede di bilancio culturale dell'episodio, un importante critico culturale come Nelson George aveva enfaticamente definito *Wattstax* un "simbolo dell'autosufficienza nera." Eppure, un'accurata analisi – come quella proposta da Brian Ward nel capitolo intitolato "'Take that to the bank': corporate soul, black capitalism and disco fever" del suo *Just My Soul Responding* – porta a chiarire che il sostegno finanziario all'importante manifestazione arrivava da capitali bianchi, da Columbia Pictures (che produceva il film, affidandolo a un regista bianco,¹³ e si garantiva i diritti di distribuzione nelle sale), Schlitz (importante marchio di birra) soprattutto, ma anche Stax (etichetta discografica di proprietà bianca, controllata da prestiti della Union Planters National Bank), Deutsche Gramophon e Columbia (CBS). I protagonisti principali -- Stax, Schlitz e Jesse Jackson – erano in qualche modo coinvolti con forti elementi di interesse personale, tanto che a un certo punto Larry Shaw, vicepresidente della Stax, fu costretto ad ammettere che "This sort of all-star benefit is not so humanitarian as to be entirely without profit" (Shaw citato in Ward 402). Sul piatto dei "ritorni"

¹² È questa formulazione una sorta di mantra che poeti e jazzisti non hanno fatto altro che riprendere, nel tempo. Di particolare significato il titolo *In the Tradition* che il sassofonista Arthur Blythe ha utilizzato nel 1978 per il suo primo album solo, un'operazione poi perfettamente incorniciata dalla lunga poesia dal medesimo titolo di Amiri Baraka, datata 1980, dedicata allo stesso Blythe, probabilmente uno dei testi poetici più pregnanti della letteratura afroamericana contemporanea.

¹³ Stuart Solomon, a.k.a. Mel Stuart.



dell'operazione, la Stax – che metteva a disposizione, in esclusiva, i propri artisti neri¹⁴ – guadagnava sicuramente in visibilità e credito artistico; Jackson, in un momento particolare della sua carriera politica,¹⁵ poteva rastrellare fondi per il suo PUSH e spingere le proprie aspirazioni a un ruolo di leadership nazionale; Schlitz intendeva riappacificarsi con la comunità nera (dopo che lo stesso Jackson li aveva attaccati in diverse occasioni) per estendere il proprio ruolo e i propri profitti nel mercato afroamericano.

Al di là dei dietro-le-quinte economico-simbolici, *Wattstax* resta indiscutibilmente un “testo” estremamente significativo. Il montaggio finale mostra l'emancipazione di un film-concerto verso qualcosa di più complesso e ambizioso, con gli efficaci spaccati di documentarismo sociale (dopotutto l'occasione è la celebrazione del settimo anniversario degli scontri di Watts) e i siparietti di Richard Pryor (all'epoca il più efficace e rampante tra gli *standup comedians* neri) mescolati ai numeri musicali.

Se il Master of Ceremonies è indubbiamente Jesse Jackson, a presentare i musicisti sul palco c'è Melvin Van Peebles, da poco salito alla ribalta del cinema indipendente (afro)americano con il suo *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971), pellicola girata a Los Angeles che inaugura il filone di maggior qualità della *Blaxploitation* e che, “contro” Hollywood, detiene un impressionante record di 15 milioni di dollari di incassi a fronte di un budget di soli 150mila dollari... questo sì, probabilmente, un segno tangibile del successo della *entrepreneurship* afroamericana.

Jackson officia il rito in *dashiki* e capelli afro, un notevole passo a *latere* simbolico dalla “divisa” in giacca e cravatta dei più stretti collaboratori di Martin Luther King. Quanto all'ospite d'onore del festival, Isaac Hayes celebra al Coliseum una notorietà tutta nuova e *in fieri*: con un passato piuttosto solido da autore e produttore discografico – aveva firmato i due maggiori successi del duo Sam & Dave, “Soul Man” e “Hold On, I'm Coming” – aveva iniziato la carriera solista e ora raccoglieva i frutti dell'aver firmato la colonna sonora di *Shaft* (Gordon Parks, 1971). Il fascino di Hayes trascende la sua musica: per tutti è Black Moses, esplicito rimando a una figura che libera dall'oppressione e la sua popolarità deriva anche dall'aura potente che la sua “presenza” emana e proietta su gente che molto investe del proprio capitale emotivo e creativo nella costruzione e venerazione del proprio pantheon di figure carismatiche.

Secondo Ward, Hayes attraversa quell'America come una specie di Bad Nigger ordinato da Dio, inequivocabilmente *cool* e invincibile. Nell'America di Nixon, con le proposte dell'era dei diritti civili che appaiono ora quantomeno fragili e tragicamente circoscritte, quella è una combinazione decisamente potente (Ward 9277). La costruzione della *public persona* di Hayes fonde la musica con simbolismo religioso, business, politica, spettacolo. Cranio rasato, occhiali a specchio, barba alla Malcolm X. E le catene d'oro: i segni della schiavitù trasformati nella memoria dell'eredità nera e della lotta all'oppressione, ma anche in orgoglioso simbolo del trionfo e di successo materiale. Vedendo Hayes arrivare al Coliseum in limousine, annunciato al microfono da Jackson che ne convoca la *baadness*, spogliarsi del mantello come farebbe un Muhammad Ali sul ring, è del tutto evidente da dove arrivano le catene d'oro e le *mises* dei *rappers* a venire.

Wattstax, allora, con le spettacolari proiezioni del titolo *Shaft* sugli schermi giganteschi dello stadio, potrebbe funzionare come un'ottima sintesi della penetrazione della *blaxploitation* – e delle sue ambiguità – nell'immaginario afroamericano di tutti i giorni, e del suo sciogliersi nelle parole d'ordine del periodo, come “Black is beautiful.” Ma è pur sempre da annotare che la sceneggiatura di *Shaft*, veicolo cinematografico della musica di Hayes e modello di tante pellicole a venire, era stata immaginata per un detective bianco.

Per chiudere il cerchio, potremmo partire proprio dagli inni nazionali contenuti in *Wattstax* per ritornare alla nostra copertina, là dove avevamo lasciato Marian Anderson al Lincoln Memorial a cantare l'allora inno nazionale.

¹⁴ Nel cast, davvero stellare, della Stax e delle sue etichette satellite, figuravano The Staple Singers, Kim Weston, Rance Allen, The Dramatics, Jimmy Jones, The Emotions, Bar-Kays, Albert King, Little Milton, Johnnie Taylor, Carla Thomas, Rufus Thomas, Luther Ingram, Isaac Hayes, per un *crash course* su tutti i generi della Black Music.

¹⁵ Nel dicembre 1971, dopo un duro confronto con il Reverendo Ralph Abernathy, subentrato alla guida della Southern Christian Leadership Conference (SCLC) dopo l'assassinio di Martin Luther King, Jackson lasciò Operation Breadbasket (un'organizzazione dedita al miglioramento delle condizioni economiche delle comunità nere negli Stati Uniti) per fondare una propria organizzazione, denominata Operation PUSH (People United to Save Humanity).



La retorica simbolica del disegno di Jesse Jackson, in cui convivevano un livello nazionale di comunicazione e un discorso “locale,” del tutto afroamericano, prevedeva allora, nel contesto tutto sommato sportivo dettato dal Los Angeles Coliseum, “casa” dei Los Angeles Rams, innanzitutto l’apertura con l’inno nazionale americano, cantato da Kim Weston, contrappuntato nel montaggio del film dal garrire delle bandiere a stelle e strisce. È pur vero che c’era già stata la graffiante versione di “The Star-Spangled Banner” improvvisata da Jimi Hendrix a Woodstock nel 1969, ma è estremamente significativo che la performance cantata di Weston & Co. offrisse un tessuto irriualmente soul, quasi jazzistico, alla comunità nera di Watts, proponendo l’idea di un’identità nazionale distillata nei suoni della vita afroamericana di tutti i giorni negli Stati Uniti.

Per la verità, la Weston era stata già chiamata da Jackson a interpretare “Lift Every Voice and Sing,” “l’inno nazionale afroamericano,”¹⁶ al termine della “*national black litany*” con cui, nel più classico dei *call & response*, convocava la nuova “*somebodyness*” nera e rilanciava le parole d’ordine del movimento “*black, beautiful, proud*” in piena consonanza con le medesime parole ascoltate nelle canzoni e nella musica che girava intorno. “The audience shouted back (...) enthusiastically. ‘I must be respected,’ he roared, eloquently voicing black America’s core demand and invoking the spiritual heartbeat of Rhythm and Blues Music” (Ward 450).

Nel contesto dell’inno nazionale eseguito in apertura dei grandi eventi rituali dello sport americano – in particolare di quegli sport, basket e baseball, in cui gli atleti afroamericani sono ben presto arrivati a dominare – una svolta decisa era stata impressa da Josè Feliciano già nel 1968, con la sua versione dal sapore *colored*, tutto “latino,” dell’inno all’apertura delle World Series di baseball, sport in cui *latinos* e *nuyoricans* avevano oramai ruoli importanti. Se Feliciano aveva aggiunto, certo significativamente, “colore” all’inno, il Curtis Mayfield dell’All-Star Game del 1983, sia pure dopo la Weston, la cui interpretazione resta confinata a un pubblico “locale” nonostante la distribuzione nazionale del film tratto dal concerto, opera una revisione davvero radicale. L’inno diventa, strutturalmente, un brano soul, il ritmo viene rallentato, l’arrangiamento orchestrale stravolto (rispetto ai crismi e alla retorica marziale dell’inno nazionale), mentre i melismi di Mayfield lo spingono verso quel mix di amore, affetto e rivendicazione sociale insieme che meglio definisce il ruolo dell’artista nella storia della musica. Decisamente una bella differenza da Marian Anderson...

In coda, una controcopertina, tanto per ritornare idealmente a Selma e ricondurre ai nostri giorni una riflessione non nostalgica su quel passato e sulla sua continuità con un presente tuttora assai problematico. Ne sono protagonisti John Stephens (alias John Legend), Lonnie Lynn (alias Common) e Kamasi Washington: nel 2015, i primi due commuovono il pubblico della notte degli Oscar eseguendo “Glory” in una scenografia ad hoc che riproduce l’Edmund Pettus Bridge di Selma,¹⁷ mentre Washington sforna il mirabolante triplo album *The Epic*, disco dell’anno per il mondo del jazz e non solo. Nelle dichiarazioni registrate in occasione dell’accettazione dell’Oscar, Lonnie Lynn cerca di raccontare come quel ponte, da simbolo 50 anni fa di una nazione divisa, si sia trasformato in un simbolo del cambiamento... e non solo per gli Stati Uniti:

The spirit of this bridge transcends race, gender, religion, sexual orientation and social status. The spirit of this bridge connects the kid from the South Side of Chicago dreaming of a better life to those in France standing up for their freedom of expression, to the people in Hong Kong protesting for democracy. This bridge was built on hope, welded with compassion and elevated by love for all human beings.¹⁸

Gli fa eco John Stephens che, dopo il richiamo agli *elders* e all’identità nella tradizione, rafforza il senso della responsabilità dell’artista afroamericano, oggi come ieri:

¹⁶ Nel 1899 James Weldon Johnson aveva scritto il testo di “Lift Every Voice and Sing” come poesia; il fratello John Rosamond Johnson lo mise in musica l’anno dopo e nel 1919 il NAACP (National Association for the Advancement of Colored People) iniziò a indicarlo come “The Negro National Anthem.”

¹⁷ Si veda <https://www.youtube.com/watch?v=H9MKXR4gLjQ>. Visitato il 10 settembre 2016.

¹⁸ Il testo del discorso da cui sono tratte la presente citazione e quella successiva è riportato nella didascalia del video citato in nota 20.



Nina Simone said it's an artist's duty to reflect the times in which we live. We wrote this song for a film that was based on events that were 50 years ago but we say that Selma is now because the struggle for justice is right now. We know that the Voting Rights Act that they fought for 50 years ago is being compromised right now in this country today. We know that right now the struggle for freedom and justice is real. We live in the most incarcerated country in the world. There are more black men under correctional control today than were under slavery in 1850. When people are marching with our song, we want to tell you we are with you, we see you, we love you, and march on.

Dal canto suo, Kamasi Washington – 34enne losangeleno, decisamente la figura più interessante uscita dalla scena jazz americana del 2015 – in *dashiki* e afro imponente, mostra piena coscienza della collocazione della propria musica e del suo *The Epic*, progetto di album + tournée “importante” (con il suo gruppo affiancato sul palco da un'orchestra, un coro, da ballerini e *dee-jays*), che molti hanno letto come riferimento palese al più grande tra i racconti epici americani, la lotta per la libertà degli afroamericani dai tempi della schiavitù. Come scrive Adam Shatz nel suo bell'articolo, la musica di Kamasi Washington è permeata dall'intera storia della *Black Music*, concepita come celebrazione della bellezza nera di fronte alle avversità:

Its sound is particularly evocative of the early 1970s, when Marvin Gaye, Curtis Mayfield and Stevie Wonder were composing their own epics and jazz musicians like Max Roach were playing spirituals with gospel choirs. [Its] blend of rebellious intent and retro self-fashioning (...) permeates the cultural renaissance spawned by Black Lives Matter, a movement that has combined Black Power nostalgia with an exuberant faith in the revolutionary potential of technology and social media. (Shatz)

“Music was a sword of the civil rights movement,” (Washington citato in Shatz) dichiara il giovane sassofonista, che accetta di passare per la “voce jazz di Black Lives Matter” – la definizione è di Greg Tate, critico culturale tra i più noti – che, a ben vedere, ritiene la sua musica “a healing force, a place of regeneration when you're trying to deal with the trauma of being black in America” (Tate citato in Shatz). Il pianista jazz Jason Moran aggiunge:

It's a moment when black L.A. has something to say, and people are listening. (...) Our relationship with this country has always been documented through how the music changes. This is a time when black America is on fire, and Kamasi is adding fuel to the flames. (Moran citato in Shatz)

Pare quasi ovvio che Kamasi e la sua generazione di musicisti nati ben dopo quella stagione di lotte non vadano del tutto esenti dalla tentazione di assecondare la nostalgia di una post-memoria, anche se è il presente ad autorizzare certe tensioni artistiche. Epperò quello di Washington è stato un lento apprendistato, con diversi mentori che sono stati convocati dal padre Rickey poco prima del lancio dell'ambiziosa tournée. Insegnanti, musicisti illustri, poeti e guide importanti per i ragazzini delle parti di Leimert Park a Los Angeles. Tra loro gli animatori del World Stage, un centro nonprofit di *performing arts* già rilanciato negli anni novanta da Billy Higgins e Kamau Daáood, poeta e leader del Black Arts movement. Un atto dovuto: “When you are chosen,” spiega Rickey a Shatz, “you need the blessings of your elders.” E prosegue, rivolto al figlio, “You have now received the wisdom of your elders. What you do with it is on you” (Shatz).

Opere citate

- Bond, Julian. “Foreword.” *Sing for Freedom. The Story of the Civil Rights Movement Through Its Songs*. 1963. A cura di Candie Carawan e Guy Carawan. Montgomery/Louisville: NewSouth Books, 2007.
- Carawan, Candie, e Guy Carawan, a cura di. *Sing for Freedom. The Story of the Civil Rights Movement Through Its Songs*. 1963. Montgomery/Louisville: NewSouth Books, 2007.
- Garofalo, Reebee. “The Impact of the Civil Rights Movement on Popular Music.” *Radical America* 21.6 (March 1989): 15-22.



- Legend, John. *Glory (From the Motion Picture Selma) Oscar Performance*. <https://www.youtube.com/watch?v=H9MKXR4gLjQ>. Visitato il 10 settembre 2016.
- Portelli, Alessandro. *Badlands. Springsteen e l'America: il lavoro e i sogni*. Roma: Donzelli, 2015. Kindle Edition.
- Shatz, Adam "Kamasi Washington's Giant Step." *The New York Times* January 21, 2016 http://www.nytimes.com/2016/01/24/magazine/kamasi-washingtons-giant-step.html?_r=0. Visitato il 10 settembre 2016).
- Ward, Brian. *Just My Soul Responding. Rhythm and Blues, Black Consciousness and Race Relations*. London e New York: Routledge, 1998.
- Werner, Craig. *Higher Ground. Stevie Wonder, Aretha Franklin, Curtis Mayfield, and the Rise and Fall of American Soul*. New York: Crown Publishers, 2004.