

Le arti nella storia

Elisa Giovanatti

CANTI DI LAVORO E SPIRITUAL ALLE RADICI DEL JAZZ

Oh freedom, oh freedom, oh freedom over me

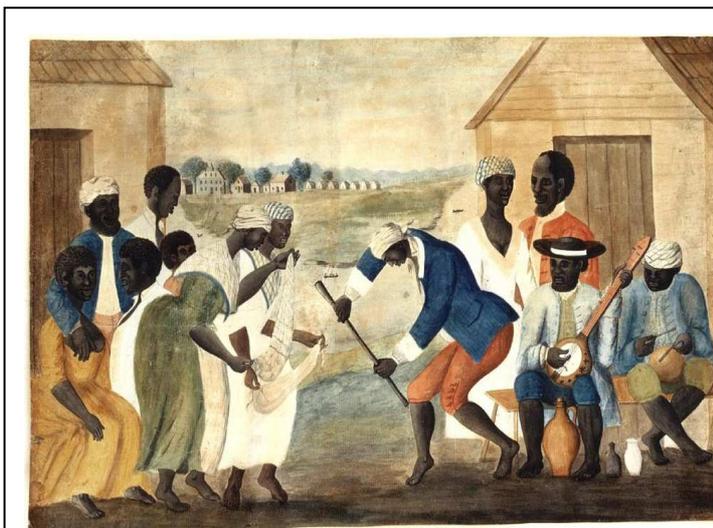
And before I'd be a slave I'll be buried in my grave

And go home to my Lord and be free

(*Oh Freedom*, spiritual afro-americano nato dopo la Guerra di Secessione del 1861-65)

La tratta degli schiavi

Lo studio delle musiche afro-americane ha una complessa natura interdisciplinare che deriva dal suo occuparsi di una materia sonora al crocevia fra tradizioni scritte e memorie consegnate alla tradizione orale, e di un'area interculturale e intercontinentale. Questa comprende numerose e variegata civiltà di origine così come diverse culture europee con cui le prime finiscono forzatamente in contatto, in un terzo e nuovo continente. I fenomeni di sincretismo di qui derivanti sono straordinariamente affascinanti e articolati, in gran parte ancora da studiare, e ci hanno consegnato, fra sopravvivenze africane ed influssi europei (sia colti che popolari), forme culturali nuove fra cui spicca uno dei frutti più alti e complessi della musica contemporanea, il jazz.



The Old Plantation, acquerello, 1790 circa

La tratta degli africani verso l'America, opera prima di portoghesi e poi di spagnoli, inglesi e francesi (più olandesi e danesi in minor misura) ha coinvolto in circa 4 secoli una cifra variabilmente stimata oltre i **10-12 milioni di persone** (quelle sopravvissute al terribile viaggio nelle navi schiaviste), provenienti da territori che si estendono lungo tutta la costa atlantica africana e penetrano all'interno nell'Africa centrale (Congo) fino a toccare zone più orientali come Sudan ed Etiopia. Di questa enorme quantità di esseri umani solo il 4% fu deportato verso l'America del Nord, mentre la maggior parte fu quasi

equamente divisa fra Brasile e Caraibi e un 7% andò nel Sud di lingua spagnola. Mi occuperò qui della sola America settentrionale, dove nacque il jazz, a dimostrazione di come il dato quantitativo conti solo fino a un certo punto (il Nord ha accolto sì una parte minoritaria di schiavi, ma in una condizione di variabilità culturale assai più ricca e stratificata rispetto per esempio al Brasile). Ma è

e-Storia

chiaro che per avere una corretta idea della vastità e varietà dei fenomeni sincretistici derivanti da questa migrazione forzata bisogna studiare l'incontro di civiltà avvenuto in Brasile, a Cuba, Haiti, Santo Domingo e in tutto il resto del continente.

Efferato e programmato sfruttamento etnico, questo gigantesco trasbordo forzato di esseri umani ha avuto infatti come unico involontario risvolto positivo quello generato dal contatto fra diverse civiltà: attraverso il processo che l'antropologia definisce **sincretismo, e cioè in conseguenza dell'interazione di stili di vita, sistemi linguistici, tradizioni religiose, costumi profani, riti e attività espressive, il contatto tra mondo bianco e nero** (ma anche fra mondi neri diversi tra loro, alcuni dei quali avevano precedentemente risentito di una forte influenza islamica) ha generato nella civiltà contemporanea **una variante afro-americana di cui la musica rappresenta senza dubbio la manifestazione più importante**. Popolazioni lontane e diverse tra loro, civiltà imperiali o regali, o guerriere, o altre ancora coinvolte in un fitto intreccio con commercianti arabi, si vengono a mescolare nelle zone di approdo del Nuovo Mondo, sotto il dominio di una sola cultura, quella bianca (di volta in volta inglese, spagnola, ecc.). La *"musica degli schiavi"*, pertanto, non è affatto un tutt'uno, ma d'altro canto non è nemmeno una massa indistinta: è piuttosto un **mosaico di stili** di cui oggi siamo sempre più in grado di ricostruire cronologia, strumenti, tratti costitutivi in relazione alle culture africane di provenienza (e alle culture bianche di approdo). Ed è questo mosaico di stili l'humus musicale su cui si innesterà il jazz.

Le sopravvivenze africane

Al trauma della deportazione coatta e della terribile traversata si aggiungono per l'africano giunto in America i drammi dello sradicamento dalle proprie radici e della schiavitù, la sottomissione a lavori forzati talora pesantissimi. In questo quadro è piuttosto sorprendente che milioni di uomini sopravvissuti al trasbordo atlantico abbiano concepito e sviluppato nuove forme musicali destinate a durare ed incidere nella civiltà contemporanea, ma è forse anche un'indicazione di quanto potente fosse la musica nelle culture di provenienza di queste persone.

Per le loro espressioni musicali, **i neri adottarono col tempo meccanismi di reinterpretazione della propria tradizione all'interno di nuovi contesti sacri e profani, anche attraverso l'identificazione, nella cultura bianca, di elementi già propri del passato culturale africano o ad esso simili**. Di questo passato si possono qui soltanto individuare, nell'ovvia varietà propria di ciascuna cultura, alcuni tratti macroscopici, tutti destinati a perdurare in qualche forma nella nuove musiche afro-americane (e individuabili ancora oggi, nelle forme più recenti): la **tendenza all'improvvisazione**, dovuta al fatto che la musica dell'Africa nera era tramandata oralmente e non scritta; la **poliritmia**, basata sulla sovrapposizione di ritmiche diverse e sulle variazioni timbriche degli strumenti percussivi (i famosi tamburi parlanti, per esempio, erano usati per comunicare a distanza formando vere e proprie parole); **battiti di mani**, piedi, e battiti di mani sulle cosce o altre parti del corpo (il cosiddetto *pattin' juba*), che per molto tempo sostituirono le percussioni, proibite dai padroni bianchi proprio per la paura di un loro utilizzo *"parlante"*; strettissimo legame tra musica e danza; **struttura vocale responsoriale (call-and-response)**, con una voce solista ad intonare un verso cui risponde poi un coro; **carattere fortemente sociologico, collettivo** dell'esperienza musicale; **uso di suoni non verbali**, mormorii, grida, melismi, intesi nel loro valore fonetico e non semantico; oscillazioni fra il parlato e il cantato; **scale pentatoniche**: l'ottava è suddivisa in 5 parti uguali e implica **aree di altezza variabile**, note che quindi possono essere

intonate con una certa tolleranza in modo variabile (da cui derivano le cosiddette *blue notes* del blues); tendenza alle **oscillazioni microtonali** delle espressioni vocali, tratto che deriverebbe dal contatto tra cultura islamica e culture nero-africane della zona più interna del continente.

Non è, quest'ultima, l'unica caratteristica di derivazione mediorientale della musica africana. Potremmo annoverare anche la tendenza alle melodie discendenti e l'impiego di ornamentazioni, per fermarci al canto, ma c'è un altro elemento, che agisce sul piano sociale e rituale, che val la pena di ricordare: la figura del **griot** (diffusa in alcune zone dell'Africa occidentale al confine fra area costiera e zona desertica, come Gambia, Senegal e Mali, dove sopravvive ancora oggi). E' una sorta di cantastorie depositario del sapere magico e storico del suo popolo, cui è affidata la trasmissione delle *res gestae* della sua gente. E' portatrice della visione musulmana di musica come riservata ad una categoria di professionisti piuttosto che della tradizione tipicamente nera-africana di musica come espressione collettiva. Cito il *griot* – che era solito accompagnare il canto con strumenti a corda (e proprio dall'Africa arriverà in America il banjo) – perché proprio lì si trova l'antesignano del cantante afro-americano di *holler* (richiami, grida, lamenti), *work-songs* e soprattutto dell'unica forma, fra quelle afro-americane, atta ad esprimere un sentimento individuale, il blues (si pensi al bluesman delle origini, cantore girovago che si accompagnava con banjo o chitarra).

Il work-song

La musica dell'Africa nera era sempre funzionale allo svolgersi di un rituale o all'accompagnamento di un lavoro. Proprio **il canto di lavoro è la prima espressione musicale del nero afro-americano**, lo schiavo che dalla seconda generazione in poi plasma i canti sentiti dai genitori prendendo come riferimento il nuovo continente e una nuova lingua, un inglese semplificato, scaturito dalla necessità dello schiavo di farsi capire dal suo padrone e che al di là delle variabili dialettali comincia a presentare alcune costanti che saranno poi ricorrenti nei testi religiosi: l'eliminazione dei tempi verbali secondari, l'elisione dei suoni difficili, la "d" che sostituisce il "th" seguito dalla vocale a ("dat" invece di "that"), la tendenza a sopprimere la "r" tranne quando è la lettera iniziale della sillaba, l'elisione delle finali in "g" o "ing", la contrazione ("das all" invece di "that's all") e così via. Se possiamo ascoltare ancora oggi alcuni di questi canti lo dobbiamo al lavoro del grande etnomusicologo **Alan Lomax** (e a suo padre prima di lui), che fra i detenuti dei penitenziari del Sud degli USA trovò ancora in uso molti *work-songs* e, a partire dal 1933, li fissò su disco prima che andassero irrimediabilmente dimenticati; insieme alle registrazioni sul campo delle tradizioni musicali degli abitanti delle regioni meridionali degli Stati Uniti, in particolare i discendenti degli schiavi deportati dall'Africa, queste registrazioni confluirono nella fondamentale raccolta dell'**Archive of American Folk Song della Biblioteca del Congresso**.



Famiglia di schiavi, Georgia, anni '60 dell'800

Lo schema adottato nei canti di lavoro è quello call-and-response: una voce solista "chiama", su testi improvvisati, e il coro risponde in una sorta di unisono corale, approssimativo e

imperfetto; un modo di cantare tipicamente africano, basato sulla ripetizione ossessiva di "tensione" e "rilassamento" alternati, su cui si innestano sbalzi e continue variazioni nelle voci che saranno il modello su cui si informeranno le parti strumentali del blues e del jazz. Il richiamo (*call*, che nel jazz avrà tanta importanza) aveva anche lo scopo di stabilire il contatto con compagni di altre squadre di lavoro o, nei campi, di fattorie vicine, con i quali spesso era proibito il contatto, e non di rado veniva ripetuto, per avere la certezza di essere ben compresi (andamento che sarà responsabile dello schema A-A-B del blues). Per inciso, si tenga presente che nelle piantagioni risuonava anche il canto solitario, a volte un urlo, del *field holler*, un richiamo che poteva avere diverse funzioni, dallo sfogo solitario al lamento (i *cries*, che comunicavano fatica, tristezza, solitudine) al formulare una richiesta (di acqua, di aiuto); gli *holler* venivano qualche volta passati di campo in campo, ripresi e modificati a piacere, con le più disparate inflessioni della voce affinché il messaggio volasse lontano, e all'inizio furono sicuramente cantati nelle lingue di origine degli schiavi ed utilizzati come sorta di telegrafo, per questo osteggiati dai padroni.

Essenzialmente **funzionale allo svolgimento del lavoro**, il *work-song* fu sin dal suo primo apparire un mezzo per coordinare i movimenti dei lavoratori, soprattutto laddove venivano svolti lavori collettivi per i quali era richiesto uno sforzo comune oppure dove vi era l'impedimento delle catene a legare gli uni agli altri. Spesso, poi, il canto diventava un **mezzo di controllo da parte del padrone** o del sorvegliante, che voleva sentire chi era lontano e non poteva essere controllato ad occhio. **Era però anche un modo di dire al mondo la propria condizione**, di lamentare la realtà amara della schiavitù, come in *Go Down Old Hannah*, in cui si chiede al sole (Old Hannah) di andare a dormire e non sorgere più, così che il lavoro non possa ricominciare implacabile come ogni giorno; potevano però anche essere delle vie per reagire psicologicamente alla situazione, per fare della resistenza, seppur passiva, o addirittura incitare in modo nemmeno tanto velato alla fuga, con parole in qualche caso irridenti o caustiche. È ancora in parte da studiare, infine, il ruolo che i *work-song* e poi gli *spiritual* hanno svolto nel comunicare messaggi volti a facilitare l'evasione e la fuga lungo la cosiddetta **Underground Railroad** (ferrovia sotterranea), quella rete di luoghi sicuri ed itinerari segreti utilizzati dagli schiavi per fuggire verso gli Stati liberi del Nord e il Canada.

Lo spiritual

Altro punto di contatto tra culture bianche e africane fu naturalmente la religione, soprattutto a partire dal '700 con il **Grande Risveglio, movimento di evangelizzazione** che coinvolse in modo particolare le colonie nordamericane lasciando un segno permanente sul protestantesimo degli USA. Missionari ed evangelizzatori, prima bianchi e in un secondo momento anche neri, esponenti in particolare della corrente Metodista e poi Battista, convertirono gli schiavi alla religione cristiana, facendo presa soprattutto sul parallelo tra la loro sorte e quella degli ebrei. Mentre nel mondo cattolico dell'America Latina l'atteggiamento sul piano della religione fu quello di una decisa mediazione (e per esempio ebbe particolare diffusione il culto dei santi, con una



Harriet Tubman

ex schiava, soprannominata "Mosè della gente nera", favorì la fuga di numerosi altri schiavi usando la rete della Underground Railroad

facile sovrapposizione – anche se spesso solo nominale – di santi e divinità africane), l'atteggiamento protestante fu all'inizio molto più impositivo (oltre che poco propenso al riconoscimento dei santi). **Il risultato, in Nord America, fu che il fenomeno sincretista emerse negli aspetti linguistici interpretativi e cinetici, ritmici, piuttosto che nel contenuto simbolico e testuale del culto religioso.** Sotto questo profilo, anzi, nulla o quasi permane nell'espressione religiosa nordamericana del pantheon africano: l'attenzione del nero afro-americano si concentra su quegli aspetti e quei personaggi della Bibbia (soprattutto dell'**Antico Testamento**) nei quali trova affinità e motivo di immedesimazione. Le riunioni religiose degli afro-americani, fondendo il patrimonio musicale africano con la tradizione musicale protestante (salmi, inni), non tardano a trasformarsi in corali **ansiti di libertà**, manifestati in testi animati talora da un forte spirito battagliero (si pensi ai celebri *Go Down, Moses* e *Joshua Fit The Battle Of Jericho*, o ancor più a *When The Saints Go Marchin' In*, che prima di diventare un famoso jazz neworleanista fu uno spiritual) e da un profondo desiderio di libertà (*Oh Freedom*).

Il rapporto testo-musica nel rito cristiano afro-americano passava per una forte componente drammaturgica e improvvisativa: drammaturgica per le figurazioni spaziali circolari, la danza, il gesto, il movimento, il crescendo energetico che scaturisce da una prassi ritmico-melodica ripetitiva e iterativa e dallo scambio *call-and-response* fra predicatore e comunità (scambio previsto dalla simile prassi bianca del *lining out*, che l'afro-americano individua e reinterpreta secondo la propria tradizione), le pulsioni verso stati di trance e possessione di chiara derivazione africana, tutti tratti che si andavano a ricreare in parte nell'edificio ecclesiastico, ma soprattutto all'aperto, nei cosiddetti *camp-meeting* che furono la prima occasione di evangelizzazione degli schiavi, e ancora di più nelle cerimonie pagane/cristiane del *ring-shout* su cui non c'è modo qui di soffermarsi; improvvisativa (in questo senso protojazzistica) per l'abitudine, nella forma responsoriale, di elaborare parole e melodie, pratica in cui ebbe un ruolo anche la Chiesa metodista, che incoraggiava l'elaborazione-improvvisazione estemporanea di passi delle Scritture: conformemente alla linea protestante, volta a recuperare un rapporto più diretto con Dio, il Metodismo produsse un attacco non frontale ma certamente incisivo al concetto di testo e di fissità della tradizione, e il gioco di rimbalzi ed influenze incrociate tra oralità e scrittura generato dall'incontro fra bianchi e afro-americani ne è uno dei più chiari esempi. Così come l'innodia metodista trae molte delle sue melodie dalla tradizione popolare inglese, irlandese e nordamericana, il corpus degli spiritual attinge alle culture africane occidentali, tanto che il lavoro di alcuni etnomusicologi ha permesso di individuare fortissime somiglianze ritmiche, formali, melodiche e addirittura due melodie quasi identiche agli antecedenti africani (*Cyan Ride* è quasi uguale a un canto nigeriano, *No More Auction Block* a uno ashanti).

Sarà poi l'Ottocento a reintrodurre i valori della scrittura, cui faranno da supporto l'attività editoriale, la diffusione della lettura musicale e il passaggio dalla dimensione di collettivo anonimo a quella d'autore. Tutto questo concorrerà a una certa "**normalizzazione**" dello spiritual, che terrà in parte conto anche dei valori formali ed estetici del mondo bianco. Ciò nonostante credo che non sia difficile trovare traccia di tutto quanto qui sopra descritto nel gospel così com'è giunto ai giorni nostri, pur con l'aggiunta degli strumenti e di ulteriori due secoli di scambi reciproci.

e-Storia

Restano qui necessariamente fuori dal quadro, per evidenti ragioni di spazio, innumerevoli aspetti del vasto e complesso fenomeno del sincretismo afro-americano; resta inoltre esclusa la trattazione di quel caso più unico che raro che è la città di **New Orleans**, impressionante coacervo di mondi culturali e musicali, e di quella forma tutta afro-americana di musica che è il **blues**, due passaggi cruciali che non possono assolutamente essere esclusi dal mosaico multicolore da cui nacque il jazz.

Bibliografia

Luca Cerchiari, *Civiltà musicale afro-americana. Alle origini del jazz, del samba e dei canti spirituali*, Mondadori, 1999.

Gian Carlo Roncaglia, *Il jazz e il suo mondo*, Einaudi, 1998.

Stefano Zenni, *Storia del jazz. Una prospettiva globale*, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, 2012

STORIA E NARRAZIONI

Di seguito riportiamo gli ascolti di 3 pezzi, due dei quali sono canti di lavoro mentre il terzo è uno spiritual

Ascolti

<https://www.youtube.com/watch?v=fs1lgG81ZV8>

Rosie (canto di lavoro)

https://www.youtube.com/watch?v=zsiYfk5RV_Q

Early in the Mornin' (canto di lavoro)

<https://www.youtube.com/watch?v=veiJLhXdwn8>

Oh Freedom in una interpretazione dell'ensemble Golden Gospel Singers

