



Per un archivio culturale sonoro della migrazione: *(inside) The British Library Sound Archive*

Pierpaolo Martino
Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"
pierpaolo.martino@uniba.it

I *sound archives* sono istituzioni che mettono in scena complesse relazioni personali, politiche culturali, nonché tecnologiche; ponendosi al tempo stesso come sito di una costante negoziazione tra pulsioni universali e forze nazionali. Il presente contributo analizza il *British Library Sound Archive* in termini di spazio di conservazione e "attivazione", ossia fruizione, di tracce sonore diversissime, in cui è possibile ri-trovare le voci di scrittori e musicisti figli di complessi processi di migrazione – dal poeta caraibico Kamau Brathwaite, al poeta dub anglo-giamaicano Linton Kwesi Johnson, sino allo stesso Bob Marley – che con le loro storie e i loro suoni migranti e sempre eccedenti non fanno che problematizzare l'idea stessa di un archivio stabile, di una *world's knowledge* con cui spesso si cerca di identificare la complessa realtà rappresentata dall'istituzione *British Library*.

Pierpaolo Martino è ricercatore di Letteratura Inglese presso l'Università di Bari. Si occupa di letteratura rinascimentale, modernista e postcoloniale, di Wilde Studies e dei rapporti tra letteratura e musica. Ha pubblicato studi di argomento letterario, musicale e cinematografico su Shakespeare, Oscar Wilde, Virginia Woolf, Philip Larkin, Colin MacInnes, Salman Rushdie, Linton Kwesi Johnson, Kamau Brathwaite, Hanif Kureishi, Hari Kunzru, Luke Williams, Derek Jarman, Nick Cave, David Sylvian, Morrissey, Smiths e Radiohead. È autore di quattro monografie *Virginia Woolf: la musica del faro* (2003), *Down in Albion: studi sulla cultura pop inglese* (2007), *Mark the Music. The Language of Music in English Literature from Shakespeare to Salman Rushdie* (2012), e *La Filosofia di David Bowie*, e curatore di *Exodus: studi sulla letteratura anglo-caraibica* (2009) e *Words and Music. Studi sui rapporti tra letteratura e musica in ambito anglofono* (2015).

La nascita del *British Library Sound Archive*

In un'intervista in cui si sofferma sul tema del Museo Postcoloniale Iain Chambers – mettendo in rapporto archivi fisici e *scrittura* sonora – nota:

Quando si dice *archivio* si pensa ad uno spazio fisico, una stanza, una camera, un edificio che si apre con una chiave; e una volta girata la chiave si entra nell'archivio, per raccogliere e conservare i documenti. Ma si potrebbe pensare, anche qui, ad un archivio costruito in un modo digitale oppure un archivio che non raccolga documenti e libri ma, ad esempio, suoni. La musica, in qualche modo, è un'altra forma di archivio anche se spesso non è riconosciuta come tale dalla storiografia istituzionale. (Chambers, cit. in Mancini 2013)

Chambers si è più volte occupato del Mediterraneo concepito come un archivio musicale (2012), secondo Chambers seguendo i suoni si riesce a mappare, a creare una cartografia del Mediterraneo molto diversa da quella fornita dalla storiografia istituzionale che implica sempre unità nazionali. I suoni, afferma Chambers, raccontano una storia profondamente altra del Mediterraneo, in cui c'è una prossimità che la storia nazionale e istituzionale cerca di evitare, mantenendo le distanze.

Quello degli archivi sonori è oggi più che mai un tema centrale per discipline diverse, dall'Etnomusicologia ai *Sound Studies*, agli stessi *Postcolonial Studies*, soprattutto all'indomani della digitalizzazione e della circolazione di cospicui patrimoni sonori come quelli della [Library of Congress](#) e dell'[archivio Lomax](#). In realtà quello dei *sound archives* è uno spazio d'indagine profondamente complesso, abitato da tensioni e contraddizioni significative, soprattutto se si considera il delicato tema della *repatriation*.¹ In uno dei primi contributi sul tema degli archivi sonori Anthony Seeger (1986), nota ad esempio come le stesse “field collections” in quanto “especially valuable part of any archive” are also “problematic” e fanno emergere “issues” che investono la disciplina nel suo insieme. Lo stesso Aaron Fox (2017), presentando una sua [lecture](#) dal titolo “Decolonizing the Ethnomusicological Archive” definisce i *sound archives* “sites of memory and scholarship” ma anche “sites of domination and resistance” (vedi anche Fox 2014, 522-554). Il tema della *repatriation* degli archivi² si pone infatti come risposta a alcune importanti problematiche emerse proprio in tal senso, in quanto l'inaccessibilità ad alcuni importanti archivi sonori da parte di istituzioni e membri di una determinata comunità, da cui quei *suoni* provenivano, ha avuto spesso importanti implicazioni politiche e culturali.³

Gli archivi sonori sono dunque delle istituzioni frutto di complesse relazioni politiche, personali, culturali e tecnologiche nonché di una costante negoziazione tra aspirazioni universali e forze nazionali. Nel presente studio, leggeremo il *British*

¹ Proprio il più celebre degli archivi musicali e sonori ossia l'archivio Lomax, ha all'attivo un

² Sugli archivi sonori si rimanda oltre che agli studi di Seeger e Fox anche al lavoro, in ambito italiano, di Paola Barzan e Giampaolo Chiriaco.

³ Un esempio molto interessante e positivo di esito politico/culturale legato a un processo di *repatriation* è offerto dalla vicenda legata al lavoro del ricercatore Klaus Wachsmann il quale nel 1949, 1950 e 1954 registrò musica tradizionale dell'Uganda, inclusa quella del regno di Bunyoro-Kitara. Queste registrazioni furono più tardi depositate presso la British Library, digitalizzate e rese disponibili on-line, anche se accessibili solo ad alte istituzioni accademiche che avevano sottoscritto una licenza d'accesso. La recente apertura degli archivi sonori del *BLSA* a un'utenza più ampia si è tradotta quindi in una preziosissima opportunità per il regno di Bunyoro-Kitara impegnato nel recupero delle sue tradizioni e in particolare dei rituali reali; si veda anche Kahunde 2012.

Library Sound Archive in termini di un (possibile) archivio sonoro della migrazione caraibica, soffermandoci su due figure cardine della diaspora artistica caraibica i poeti Kamau Brathwaite e Linton Kwesi Johnson e su quella che Jason Toynbee, come vedremo, definisce l'unica vera superstar of the *third world* ossia Bob Marley – le cui voci sono “registrate” proprio all'interno del *BLSA* – usando una metodologia in cui semiotica della musica, *Sound Studies* e *Postcolonial Studies* si danno in senso dialogico, illuminando un'indagine sul campo svolta in due fasi nel luglio 2016 e nel dicembre 2017 presso la *British Library* stessa.⁴

Uno degli archivi istituzionali più celebri al mondo, va detto, è rappresentato proprio dalla *British Library* che oltre a coincidere con la biblioteca nazionale del Regno Unito rappresenta una delle più vaste Biblioteche di ricerca, con un patrimonio di più di 150 milioni di documenti e 13 milioni di nuovi raccolte ogni anno. La *British Library* include tra l'altro (Howard 2008) cataloghi della maggior parte dei libri della Biblioteca del Congresso e una raccolta di beni storici internazionali che risalgono fino al 300 A.C. raccolti nella Sir John Ritbalt Treasures Hall (si va dalla Bibbia di Gutenberg ai manoscritti dei Beatles, secondo un'intelligente e trasversale dialogica che mette in rapporto cultura alta e bassa). Si stima che già nel marzo 2004 la biblioteca possedesse 11,2 milioni di monografie e accogliesse più di 41.500 riviste. È interessante notare come la *British Library* sia in realtà un'istituzione sorprendentemente giovane in confronto ad altre istituzioni equivalenti in altri paesi, essendo stata creata nel 1973 con il *British Library Act 1972*. In precedenza, la biblioteca nazionale faceva parte del *British Museum*, che ha fornito in realtà la maggior parte dei beni della nuova biblioteca, insieme a diverse organizzazioni minori che vi sono state riunite (come la *British National Bibliography*). Nel 1983 la biblioteca ha assorbito il *National Sound Archive*, un archivio che ha in realtà una storia molto ricca e affascinante, più, per certi versi, di quella della stessa *British Library*.

Ebbene, noto anche come *British Institute of Recorded Sound* il *National Sound Archive* rappresenta una delle raccolte più grandi al mondo di *recorded sound* e include musica, *ambient recordings*, *spoken word*. Ad oggi raccoglie più di 6 milioni di registrazioni, con più di 1 milione di dischi e 200.000 nastri. Include registrazioni commerciali, programmi radiofonici e *recordings* privati. La sua storia risale in realtà al 1905, quando i responsabili del *British Museum* avvertirono la necessità che il museo includesse anche una raccolta di registrazioni di poeti e politici. La Gramophone Company iniziò a donare i suoi metal master (i dischi infatti si sarebbero rovinati) dal 1906 al 1933, con registrazioni di cantanti quali Caruso e poeti come Tolstoy. Nel 1955 Patrick Saul fondò il *British Institute of Recorded Sound* con sede a Russell Square come risposta al rischio di perdere molti materiali inclusi nel *British Museum*; e appunto dal 1983 divenne parte della *British Library* venendo denominato in seguito *British Library Sound Archive*.

È interessante notare come solo qualche anno dopo ossia nel 1989 – e dunque prima dell'avvento di Internet – Lali Waerasinghe affermava nelle note introduttive

⁴ È interessante notare come solo di recente, ossia nell'ottobre 2017, la *British Library* abbia organizzato la sua prima mostra dedicata al suono intitolata *Listen 140 Years of Recorded Sound* in cui è possibile (lo sarà fino al maggio 2018) ascoltare una grande varietà di materiali sonori, dalle primissime registrazioni effettuate con il fonografo di Edison, ossia dai primissimi *field recordings* del 1890, alle prime incisioni fatte con il microfono elettrico, da materiali della BBC provenienti da varie decadi, al vinile in 7 pollici di “Voo Doo” degli Hippy Boys considerata da molti la prima vera dub version, dalle prime incisioni fatte in digitale, a testimonianze varie legate all'avvento dello streaming.

alla versione in stampa della *Directory of Recorded Sound Resources in the United Kingdom*:

The written word and the visual media have important roles to play but sound recording, because of its ability incoincidentally to document live events as well to relay the clarity of studio performances, continues to be the most intimate, least intimidating and perhaps the most revealing of media (Waerasinghe 1989, 1)

Ebbene oggi il *British Library Sound Archive* rappresenta uno spazio di conservazione e “attivazione”, ossia fruizione, di tracce sonore diversissime in cui è possibile ritrovare le voci di scrittori e musicisti figli di complessi processi di migrazione – uno tra tutti il poeta dub Linton Kwesi Johnson – che con le loro storie e i loro suoni sempre altri e eccedenti non fanno che problematizzare l’idea stessa di un archivio stabile, di una *world’s knowledge* con cui spesso si cerca di identificare la complessa realtà rappresentata dall’istituzione *British Library*. È interessante notare come effettuando una ricerca con Google su “British Library” ci troviamo infatti di fronte a un primo risultato che indica un’identificazione tra *British Library* e *world’s knowledge*; solo cliccando sul link e accedendo alla pagina il rapporto tra le due *phrases* si chiarisce e leggiamo “British Library: exploring the world’s knowledge”, un’esplorazione che implica necessariamente un centro, un punto di partenza fortemente istituzionale e istituzionalizzato. È questa centralità che in qualche modo il *British Library Sound Archive* sembra mettere in discussione, proprio per la pretesa della *British Library* di contenere un qualcosa ossia il suono che è in realtà profondamente incontenibile.

In realtà, l’indagine scientifico/umanistica del suono, ha messo in scena nel corso degli ultimi decenni approcci molto diversi in considerazione di particolari posizioni d’enunciazione critica. Già negli anni Trenta il celebre filosofo e critico d’arte Rudolf Arnheim si era soffermato sulla dimensione immersiva e avvolgente del suono. Se, per certi versi, è possibile voler chiudere gli occhi, non voler vedere, non è altrettanto possibile sospendere l’ascolto:

Possiamo vedere pressoché tutti gli oggetti del mondo che ci circonda, a patto che siano illuminati abbastanza intensamente, mentre per l’ascolto non esiste un presupposto simile; l’aria, che con le sue oscillazioni ci comunica le vibrazioni dei corpi sonori, c’è sempre, e giorno e notte non esiste un momento in cui non possiamo sentire qualcosa [...] le nostre percezioni uditive ci danno sempre notizia delle attività delle cose e degli esseri animati, perché una cosa quando suona, si muove e si trasforma. Ed è proprio la conoscenza di questi cambiamenti ad essere particolarmente interessante per noi. (Arnheim 1993, 14)

Il suono è vibrazione è che coinvolge direttamente il corpo; vibrazione, movimento, spostamento che – come nota il filosofo francese Jean-Luc Nancy in un suo fortunato studio del 2004 – ci ricorda necessariamente la presenza dell’altro, degli altri nella nostra vita di tutti i giorni. E tuttavia come afferma il musicologo (e musicista *avant* inglese) David Toop l’idea di suono è anche strettamente collegato a concetti quali quelli di memoria e ricordo:

Sound seems to be such a potent carrier of memory, as well as being a powerful influence on the formation of a sense of identity. [...] Sound is all around and existing in ambiguous locations, articulating time at the same time that it

describes space. Hearing and sounding happen simultaneously. She shouts and hears her shout, so there is movement out, in and through the body. This shout reaches back to the first shout that tested an alien space, when a baby cries out for the first time as his or her response to the unpleasant shocks of light, air, temperature and other people. (Toop 2010, 61-62)

Approcci più recenti emersi all'interno di un'area di studi progressivamente configuratasi come *Sound Studies* – ci si riferisce in particolare qui al lavoro di studiosi quali Jonathan Sterne (2012) – tendono a rivolgersi al suono soprattutto in termini relazionali e contestuali, ripensando la generica seppur affascinante categoria di vibrazione in termini di produzione e ricezione dei suoni in contesti specifici in un processo che porta a considerare la disciplina stessa dei *Sound Studies* in quanto spazio profondamente e necessariamente dialogico e interdisciplinare.

Occorre, dunque, alla luce di queste osservazioni ri-pensare l'importanza e la necessità di un archivio complesso e per certi versi sfuggente quale quello offerto dalla British Library. Il *British Library Sound Archive* rappresenta apparentemente un archivio profondamente instabile e dinamico, resistente a ogni tentativo di sistematizzazione. Si potrebbe, infatti, avere l'impressione che, sebbene il *British Library Sound Archive*, o almeno alcuni dei suoi contenuti siano accessibili fisicamente al primo piano dell'edificio di Euston Road, nella sezione *Rare Books and Music* (ossia in una delle sezioni più affascinanti della British Library) questo archivio “non ci sia”, ossia che non sia direttamente visibile sia altrove; l'archivio contiene infatti dischi e nastri conservati in vari edifici di Bloomsbury che finiscono per raggiungere le postazioni d'ascolto dopo ore dall'invio della richiesta. Molti materiali sono, infatti accessibili esclusivamente on line. Il sito del *British Library Sound Archive* include varie sezioni – spesso non facilmente accessibili, anzi, si potrebbe dire collocate negli interstizi degli archivi sonori ufficiali – che, come vedremo, risultano tuttavia particolarmente interessanti soprattutto rispetto alla migrazione dalle ex colonie britanniche e in particolare dai Caraibi all'Inghilterra dal periodo postbellico sino a oggi. Il suono del resto è forma migrante per eccellenza e proprio per questo può raccontare meglio di ogni altra forma il concetto stesso di migrazione.

Il *British Library Sound Archive* come archivio della migrazione Caraibica

“Getting *inside*” ossia accedendo al sito della British Library ci si accorgerà di come l'home page *Sounds* includa la sezione *Oral History* dalla quale si accede facilmente all'area *Oral History of Migration and Postcolonialism*. Qui attraverso il *Listening Project* è possibile tramite l'opzione *View by Subject* ascoltare nella sezione *Migration* due fratelli giamaicani parlare della loro esperienza di migrazione dalla Giamaica all'Inghilterra avviando la riproduzione di un [file](#) intitolato: “Conversation between brother and sister, Hector and Delores, about moving to the UK from Jamaica in the 1960s”.

Si tratta di Hector e Delores Pinkney nati a Kingston, figli di un ebanista e di una badante. Hector si trasferì nel Regno Unito nel 1962 e Delores un paio di anni dopo e la famiglia si stabilì in una casa a Handsworth (Birmingham). Hector oggi lavora come agente di sicurezza alla Handsworth Library e Delores lavora in banca. Dall'intervista si evince (a partire dal minuto 1.15) come i due fratelli siano molto orgogliosi di Handsworth, area in cui hanno vissuto per ben 60 anni. Hector è molto popolare nell'area al punto di essere nominato “Mr Handsworth”; gli è stato, inoltre, assegnato un *MBE* al *Queen's Birthday Honours* del 2011 per servizi offerti alla Comunità. Oltre al

suo lavoro presso la biblioteca, Nonno Hector è molto attivo all'interno della comunità occupandosi del *running club* settimanale e di corsi per il Soho Elders' Group, ha inoltre fondato un club di karate, organizza serate di beneficenza e eventi musicali dal vivo per la biblioteca. Ha inoltre sostenuto con sua sorella Delores un gruppo di giovani per il loro *Dojo community project* finalizzato a recuperare un senso di unità all'interno della comunità. Era stato in realtà pensato anni prima dalla loro madre Mavis che coordinava un circolo giovanile informale dalla stanza anteriore della loro casa a Leonard Road in Handsworth già nei primi anni Sessanta e aveva lanciato una campagna per lanciare il Muhammad Ali Centre. Hector ricorda come quella casa fosse *the centre of everything*. Handsworth era purtroppo nota per i *riots* che vi ebbero luogo in tre occasioni 1981, 1985 e il 1991 in occasione dello scoppio di altri *riots* nella nazione. Ettore e Delores hanno assistito a dei cambiamenti in senso positivo nell'area e sperano vivamente che la gente possa dimenticare la parola "R" e considerare Handsworth in quanto comunità vibrante e eterogenea del ventunesimo secolo.

Sounds include tra l'altro una sezione denominata Arts, Literature and Performance dove nella sottosezione ICA Talks è possibile ascoltare una conferenza tenuta dal poeta caraibico Kamau Brathwaite e dal poeta dub anglo-giamaicano Linton Kwesi Johnson all'Institute of Contemporary Arts di Londra nel 1981, intitolata Linton Kwesi Johnson and Edward Brathwaite. [Poet as Historical Witness](#), in cui si affronta il tema della migrazione attraverso le lenti decostruttive offerte dall'opera di questi due grandi poeti e musicisti.

Si tratta di un incontro profondamente dialogico in cui Brathwaite e Johnson – quest'ultimo un vero e proprio discepolo del grande poeta caraibico – leggono passi tratti dai loro poemi e discutono del senso più profondo del loro lavoro. In particolare Brathwaite, (come è la stessa pagina del *BLSA* a specificare) legge più che interi poemi dei frammenti qui intitolati: "It's not Enough to Be Free"; sezioni da "Rights of Passage", "Skin, Whiplash", "Whom Does Death Overlook", "But I Return To Find Jack Kennedy Invading Cuba", "Cattletrain", "The Twist", "Starvation", "Caliban, Like to Play Pan at the Carnival", "Brotherman The Rastaman", "Caliban's Song" e "Prospero's Song" mentre Linton Kwesi Johnson legge alcuni dei suoi classici quali: "Five Nights of Bleeding", "Down the Road", "It No Funny", "Inglan Is a Bitch", "Reality Poem", "Reggae for Rodney", "I Saw the Water Was Deep", "Jamdown".

Un ascolto rispondente e attento della conversazione mette in evidenza una serie di aspetti centrali; ossia innanzitutto l'importanza di un "dire" che sin dalla primissima enunciazione poetica di Brathwaite ("It's not Enough to Be Free") emerge come fatto profondamente musicale e ciò a partire dalla sua capacità di conservare lo stesso *pitch*, all'uso sapiente delle pause, sino alla costruzione di un ritmo che come vedremo è nutrito profondamente dal rapporto del poeta con la musica africana e con il jazz. La lettura di Johnson con "Five Nights of Bleeding" mette in scena l'idea di una poesia che sin dalle note introduttive del poeta dub viene presentata come profondamente legata ai ritmi del reggae. Una poesia dub che risponde alla poesia per certi versi jazz di Brathwaite e in cui il basso di Linton Kwesi Johnson ripensa e traduce in ritmi più serrati l'enunciazione percussiva (nutrita dal drumming africano) del poeta di Barbados.

C'è poi un livello semiotico molto interessante che emerge dalla conversazione, ossia da quella complessità che si presenta quando si cerca di dire, di introdurre, di definire una poesia che è già fatto musicale e con la quale ci rapportiamo proprio

attraverso un ascolto che eccede la decodificazione verbale, per porsi come risposta associativa a un linguaggio profondamente iconico.⁵ Come nota, infatti, Steven Feld:

we might speak of music as a metaphoric process [...] If our interpretations of musical sounds are general floating frames and boundaries that exist simultaneously and instantaneously, it is because we momentarily apprehend value, identity and coherence through [...] the simultaneous recognition of relationship and difference (Feld 1994, 91)⁶

Per entrambi i poeti, come si evince dall'ascolto della conferenza, il suono è dunque un elemento imprescindibile della loro scrittura letteraria, in breve il suono diventa *scrittura*, risulta quindi particolarmente interessante che la discussione e l'indagine nonché la performance stessa delle loro poesie "risieda" all'interno dell'archivio rappresentato dal *British Library Sound Archive* proprio in forma sonora. È utile qui cercare di approfondire il rapporto che intercorre tra i due poeti ricordando che tra poesia e lingua quotidiana – e quindi tra la loro poesia e il tipo di discorso orale rappresentato dal racconto dei fratelli Pinkney – vi è in realtà una profonda continuità; come affermava Bachtin infatti, "il poeta riceve le parole ed impara a dare loro un'intonazione nel corso di tutta la sua vita, in un processo di comunicazione poliedrica con il suo ambiente sociale" (Bachtin 2003, 61). Vediamo ora di che tipo di ambiente socio-culturale e di circostanze biografiche si sono nutrite la poesia, le voci e i "suoni" di Brathwaite e di Johnson.

Brathwaite, va detto, nutre le sue pagine non tanto di poesia, ovvero di parola altrui, quanto di ritmi, timbri e melodie provenienti da almeno due continenti: Africa e America, prestando particolare attenzione all'affascinante dialogica che in quest'ultima lega blues, jazz e musica caraibica (nello specifico, calypso e reggae). La complessa migrazione di espressioni musicali, che l'autore mette in scena nella sua opera, dice indirettamente un vissuto, sospeso tra continenti e culture diverse. Nato a Barbados nel 1930 Brathwaite frequenta l'Harrison College vincendo una borsa di studio per recarsi a studiare Storia in Inghilterra presso il Pembroke College di Cambridge, dove, tuttavia, ben presto si sente "neglected and misunderstood" (Morris 1995, 117), le riviste letterarie locali si rifiuteranno, tra l'altro di pubblicare le sue poesie. All'esperienza inglese segue un lungo soggiorno di lavoro in Ghana; è qui che l'autore raggiunge ciò che egli definisce "awareness and understanding of community, of cultural wholeness, of the place of the individual within the tribe, in society" (Morris 1995, 118). Una volta tornato nei Caraibi egli si accorge di non essere mai davvero partito dall'Africa: "that it was still Africa; Africa in the Caribbean".

⁵ Sul concetto di icona in senso semiotico si veda Peirce 1980. Secondo Peirce l'icona rappresenta una tipologia ben specifica di segno, come del resto lo sono l'indice e il simbolo, ma mentre l'indice è un segno che rimanda al suo oggetto mediante una relazione di contiguità, causalità o attraverso una qualche connessione fisica, ed il simbolo è segno che si basa su una conseguenza o su di un uso o un'abitudine (determinati molto spesso da un codice), l'icona implica una relazione di somiglianza e similarità tra il segno e il suo oggetto. L'icona è il tipo di segno in assoluto più indipendente sia dalla convenzione che da categorie quali contiguità e causalità: un'icona rimanda a qualcosa o a qualche significato particolare secondo modalità sfuggenti e imprevedibili.

⁶ Nel lavoro di Feld è particolarmente rilevante anche il concetto di "acustemologia"; si tratta di un'estensione della filosofia della conoscenza alla conoscenza acustica e consiste nello studiare "simultaneamente il luogo del suono e il suono del luogo" perché "il suono è una modalità localizzata di esistenza [...] strumento di conoscenza del luogo in cui ci si trova e di come questo luogo si collochi nell'esperienza" (Feld 2010, 36).

La trilogia *The Arrivants* (1973) – che include le tre raccolte poetiche intitolate *Rights of Passage*, *Masks* e *Islands* – offre una complessa indagine del rapporto tra Africa e Caraibi. Come osserva Brown il tema della trilogia:

is that of re-birth, re-discovery, reclamation of identity for West Indian people through an examination of their roots in the African past. In all his work [...] Brathwaite explores the ways in which an acceptance of those roots will begin to heal the negative self-images established by the experience of middle-passage, plantation and colonial life. (Brown 1995, 9-10)

In sostanza, la ri-scoperta di un rapporto dialogico e profondo con il continente africano si pone come possibilità di riscrittura della propria identità per un intero popolo. Il primo volume della trilogia, *Rights of Passage*, offre immagini del New World Negro, “forever on the move and with little memory of ancestral Africa” (Morris 1995, 119); si tratta una raccolta sulla diaspora africana e sulla ricerca di un significato rispetto a un difficile presente caraibico. È *eseguendo* un frammento di questa raccolta ossia un passo di “Folkways” che Brathwaite al minuto 35 circa del file presente nel *BLSA* mette in scena una perfetta traduzione della sua poesia in musica, sonorizzando un ritmo (che rimanda al railroad blues tradizionale) che, come è lo stesso poeta a specificare, è alla base sia del soul e del reggae, ma che è possibile qui percepire anche come straordinaria performance jazzistica, come possente e incessante pulsione del *ride* (del piatto) di un batterista jazz:

Come
Come bugle
Train
Come quick
Bugle
Train, quick
Quick bugle
Train, black
Boogie-
Woogie wheels
Fat
Boogie-
Woogie wagon
Rat tat tat (Brathwaite 1973, 33)

La seconda raccolta, *Masks*, segna un ritorno al passato Africano, ponendosi in questo senso come traduzione in versi dell’esperienza vissuta in prima persona da Brathwaite. Si tratta, tuttavia, di un percorso complesso che nella raccolta assume la duplice maschera di un viaggio attraverso la storia e la cultura africana – interessante in questo senso il celebre poema “The Making of the Drum” in cui Brathwaite canta della sacralità e unicità della voce del tamburo africano – e di un *journey* al contrario, in cui un *black* caraibico cerca di trovare i segni della propria appartenenza al continente nero, senza effettivamente riuscirci; a questo proposito leggiamo in “The New Ships”: “I travelled to a distant town / I could not find my father/ I could not find my mother/ I could not hear the drum”. Eppure il contatto con l’Africa segnerà il protagonista del poema.

L’ultima raccolta, *Islands*, è incentrata sulla ricerca, ovvero sulla riscoperta e

dunque sulla valorizzazione della presenza di elementi africani nella cultura caraibica e include il celebre poema intitolato “Limbo”, in cui l’immagine della danza caraibica da cui viene il titolo è utilizzata per raccontare sia l’oppressione del colonizzatore sugli schiavi (ossia sui progenitori del popolo caraibico odierno) sia la capacità di questi ultimi di elevarsi attraverso la musica (viene rievocato il tamburo africano) e la danza al di sopra di questa stessa oppressione.

Come nota Nadi Edwards quella di Brathwaite è una “vision of West Indian culture as a polyvocal conversation that must be defined in terms of the process of creolization” (Edwards 2007, 8) e che, in quanto tale, rimanda pienamente alle conclusioni di Michail Bachtin “regarding social discourses as dialogized heteroglossia”. Non deve dunque meravigliare se Brathwaite consideri il jazz, in quanto genere dialogico per eccellenza.

L’interesse del poeta per il jazz lo porta a scrivere a fine anni Sessanta un saggio molto importante intitolato “Jazz and the West Indian Novel” nel quale afferma:

Jazz [...] was, and in many ways continues to be, the perfect expression for the rootless, “cultureless” truly ex-patriate Negro [...] Jazz has been from the beginning a cry from the heart of the hurt man. We hear this in the saxophone and trumpet. But its significance comes not from this alone, but from its collective blare of protest and its affirmation of the life and rhythm of the group. (Brathwaite 1986)

In questo senso il jazz può rappresentare un modello per la cultura caraibica, un modo per riscrivere e ripensare i modelli culturali imposti dal dominio europeo. L’attenzione di Brathwaite rispetto a concetti quali comunità, collettività e popolo lo porterà a scrivere nei primi anni Ottanta un importante lavoro critico intitolato *History of the Voice. The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*. Come afferma l’autore:

Nation language is the language which is influenced very strongly by the African model, the African aspect of our New World/Caribbean heritage. English it may be in terms of some of its lexical features. But in its contours, its rhythm and timbre, its sounds explosions, it is not English, even though the words, as you hear them, might be English to a greater or lesser degree. (Brathwaite 1984, 16)

Si tratta di una delle formulazioni più importanti di Brathwaite, che sarà spesso ripresa nell’ambito della critica postcoloniale per illustrare la differenza tra *English* (nel senso di Standard English) e *englishes* ovvero la molteplicità di lingue nate in risposta alla lingua del colonizzatore per esprimere nel quotidiano un mondo fatto di differenze, dissonanze di esperienze altre che l’inglese standard non riusciva a “sonorizzare”. È sempre negli anni Ottanta che Brathwaite pubblica una raccolta intitolata *Jah Music* (1986) in cui egli sviluppa alcune idee già presenti in *Black & Blues* (1976) in cui la sua attenzione rispetto alla cultura popolare caraibica lo aveva porta a costruire le sue poesie sui ritmi del reggae, secondo lo stesso processo che aveva caratterizzato la composizione di *The Arrivants*, dove, come si è detto il punto di riferimento era il jazz. Non è un caso che Brathwaite sia diventato un punto di riferimento per poeti reggae e dub quali Mikey Smith e lo stesso Linton Kwesi Johnson.

La dub-poetry è, occorre precisarlo, una forma di *performance poetry* che fa uso delle antiche tradizioni orali africane fondendole con i ritmi e i suoni della musica reggae. I dub poets (Habekost 1993) sono degli *storytellers* che utilizzano gli stessi canali di

comunicazione dei dj e dei musicisti reggae, ovvero, dischi e concerti, per raggiungere il proprio pubblico. I *performance poets* possono scegliere di esibirsi a cappella, ovvero senza accompagnamento strumentale, oppure con il supporto di un'intera band reggae. Uno dei maestri del genere è appunto Linton Kwesi Johnson, nato in Giamaica e trasferitosi ancora adolescente a Londra. Nell'opera di Johnson Londra diventa uno spazio conflittuale, un luogo di scontro tra l'establishment bianco che si esprime attraverso le forze dell'ordine e i giovani anglo-caraibici, vittime di discriminazioni e soprusi di ogni tipo. Durante l'incontro all'ICA presente nel *BLSA* questa idea emerge soprattutto nel più noto dei poemi di LKJ, ossia "Inglan is a bitch", in cui al minuto 49,40 l'enunciazione del celebre refrain "Inglan is a bitch, dere's no escapin it" vede ironicamente il poeta mettere in scena un senso di rassegnazione che in realtà un invito alla mobilitazione. La poesia orale di Johnson si pone infatti come invito all'azione, alla risposta nei confronti di tali violenze, attraverso la valorizzazione della cultura reggae (*Bass Culture* appunto) e la cooperazione tra immigrati di ogni provenienza (si pensi a un poema/brano come "It Dread inna Inglan"). Nel suo rapportarsi alla musica l'arte di Johnson si pone come arte del basso appunto come arte che viene dal basso – lì dove il "sound" dell'arte di Brathwaite è profondamente nutrito, si è detto, da quello del tamburo africano – e che in quanto tale ci invita a pensare la parola e la musica come fatti necessariamente sonori. Ciò che risulta particolarmente interessante nell'opera di Johnson è la lingua, un patois metropolitano, in cui nel cuore stesso dell'impero, lo Standard English viene decostruito and *performed* in termini di (Anglo-Jamaican) *english*. Si tratta di una lingua che Johnson offre anche in trascrizione, in una trascrizione fortemente sonora, nelle sue raccolte poetiche, di cui la più recente è stata, non senza ironia, pubblicata nel 2002 da Penguin Classics.

Sia nell'opera di Brathwaite che in quella di Johnson – come testimoniato tra l'altro dalla conversazione inclusa nel *BLSA* – abbiamo a che fare con un rapporto tra blackness e performance che eccede l'idea di presunta autenticità (nello specifico caraibica) e ciò come si è visto a livelli diversi; i suoni caraibici di Brathwaite e Johnson vengono pensati in rapporto a suoni di matrice afroamericana quali il jazz e nel caso di Johnson nonché del suo maestro Bob Marley di certo soul. Del resto come afferma Patrick Johnson – proprio in rapporto alla dialogica che mette in rapporto due concetti profondamenti instabili quali appunto quelli di *blackness* e *performance* – "some sites of cross-cultural appropriation provide fertile ground on which to formulate new epistemologies of self and Other" (Johnson 2003, 6). Sono questi aspetti questa enunciazione dalla soglia a conferire straordinaria potenza alle performance musico-letterarie di questi poeti.

Un archivio musicale *possibile* della diaspora giamaicana: *Exodus* di Bob Marley

Tornando al *BLSA* è possibile dunque affermare che *Sounds* include in sostanza due tipologie di tracce sonore, ovvero da un lato interviste/conferenze/letture/discorsi politici e dall'altro musica e *soundscapes*. È interessante tuttavia notare come per accedere a uno dei testi sonori più noti del contesto musicale e letterario caraibico ossia *Exodus* di Marley – rispetto al quale l'opera di Brathwaite e Linton Kwesi Johnson fungono in un certo senso da cornice temporale e tematica – si debba fare richiesta della copia in vinile che è poi possibile ascoltare nella Reading Room della Library.

È questo a nostro avviso un testo, o meglio un archivio sonoro, da cui è possibile e forse necessario partire per indagare l'idea stessa di migrazione. Sebbene vi siano nell'enorme corpus della musica caraibica e in particolare del reggae caratterizzate da

una maggiore urgenza politica, si è scelto di privilegiare l'analisi di *Exodus* (album, va detto, abitato da una profonda pulsione mistico-religiosa), non solo perché si tratta del lavoro più noto, nonché dell'esito maggiore di uno dei più grandi artisti caraibici del secolo scorso ma anche perché si tratta – soprattutto grazie ad alcuni episodi quali “Jammin” e “One Love” – di un lavoro “traducibilissimo” in culture, mondi e comunità diverse; un'idea questa su cui è costruito il lungometraggio diretto da Kevin MacDonald intitolato *Marley* (2012) che si chiudeva proprio con un elogio alla capacità di “One Love”, in quanto ultima traccia dell'album di attraversare soglie e abitare attraverso il suono o meglio il canto di “ciascuno” il confine tra stesso e altro. C'è poi da tener presente che l'album è stato scritto e registrato (come vedremo) proprio a Londra, il che problematizza la sua posizione di testo o meglio archivio sonoro caraibico incluso nel *BLSA*, in quanto si tratta di un lavoro enunciato a partire da una soglia ben precisa.

Exodus rappresenta, dunque, un archivio, una raccolta che parla di esodo e che è essa stessa da ormai quarant'anni coinvolta in un processo senza fine di migrazione, esodo e spostamento continuo. Il reggae di Marley risulta infatti interessante proprio per la sua capacità di mettersi in viaggio offrendo al mondo intero la possibilità di ascoltare una vocalità che dice un tempo e un intervallo altro. Il caso di *Exodus* risulta, tra l'altro, particolarmente interessante se consideriamo il vinile, l'album in quanto archivio mobile, migrante appunto, raccolta di scritture, di episodi di vissuti, di punti di vista, infinitamente riproducibile (Benjamin) Quella di *Exodus* è una scrittura reggae, dub, che privilegia il basso, le *bass narratives*,⁷ la scrittura dal basso, che al pari di quella dello stesso Johnson resiste ad ogni divisione e sistematizzazione.

Exodus veniva pubblicato in Inghilterra nel giugno del 1977; si trattava del quinto album di Bob Marley and The Wailers a cui la rivista americana *Time*, in un sondaggio del 1998, assegnò il titolo di album del secolo, ponendo in secondo piano i superfavoriti Beatles. Si tratta di un dato che fa riflettere, e che spinge a interrogarsi sulle ragioni del successo globale dell'artista giamaicano e del suo lavoro più ispirato. *Exodus*, come afferma Zanda, rappresenta “la pietra angolare della musica giamaicana, sintesi suprema delle due anime che da sempre la animano: quella rituale, che attraverso il ritmo ancestrale dei tamburi celebra le sue radici africane e il sincretismo rasta, e quella ricreativa, più solare nei suoni e terrena nei contenuti” (Zanda 2003, 149).⁸ Marley dà corpo a ciascuna delle due anime attraverso una complessa enunciazione musicale in cui il lato A del vinile si caratterizza per una “forte impronta spirituale, che parte dalla mistica animista di “Natural Mystic” e approda al crescendo maestoso e biblico di ‘Exodus’ e il lato B “riparte dalla gioia festosa di ‘Jammin’ per culminare nell'amore fraterno e universale di ‘One love’”. *Exodus* offre l'immagine di un Marley “carismatico trascinatore delle Dodici Tribù d'Israele”, è per questo che i rappresentanti del governo etiope decisero di fargli dono del leggendario anello del Leone di Giuda, appartenuto in passato al Re Salomone e a sua maestà Hailé Selassie, considerato il messia dalla religione rastafari.

⁷ E'interessante infatti soffermarsi sull'iconicità (Peirce) non solo del disco in sé e di Marley ma anche delle *bass narratives* di cui si nutrono le songs e in particolari delle riconoscibilissime linee di basso di ‘Exodus’, ‘Jammin’ e ‘Waiting in Vain’.

⁸ Per uno studio approfondito dell'album di Bob Marley, ovvero per l'analisi dei singoli brani, nonché per approfondimenti sulla genesi stessa del lavoro, si veda Goldman 2006.

In uno studio intitolato *Bob Marley: Herald of a Postcolonial World?*, Jason Toynbee si interroga sulle ragioni di un successo che è stato in grado di eccedere i confini caraibici e africani per conquistare il mondo intero, e afferma:

there is surely something of the prophet about Bob which sets him apart from other popular music stars, and enables diverse constituencies to grab him. Partly this has to do with his sense of mission, an intense drive to make music and in doing so tell the truth about the world. Partly, it comes from his poetic vision, derived in equal measure from the King James Bible and patwa, the Creole language of Jamaica. There is also the enigma of his life. Born of a black mother and an absent white father in a colonial Island in the Caribbean, he nevertheless became a world superstar. More than twenty five years after his death, he is still the only such star from the third world. (Toynbee 2008, 2)

Sebbene le vere ragioni del successo globale di Marley siano, secondo Toynbee, da rintracciare nel complesso rapporto tra Marley e l'industria culturale e in particolare musicale – e in effetti prima della scomparsa di Marley, avvenuta nel 1981, produttori e discografici erano stati in qualche modo in grado di smussare certi aspetti di un'arte che l'ascoltatore europeo o americano avrebbero trovato di difficile fruibilità – e seppure in seguito alla sua morte si è assistito ad un “systematic repackaging of Bob [...] a careful selection of marketable traits in the form of tropical beatitude, spliffed out sincerity and so on” (*ibid.*) per cui la voce di Marley sarebbe una voce postcoloniale, modellata su certi imperativi dell'establishment musicale; resta in ogni caso evidente come l'artista di Kingston sia stato in grado di utilizzare quello stesso establishment come cassa di risonanza per raggiungere il mondo intero e far ascoltare il suo messaggio di pace e amore ai popoli oppressi in ogni angolo del globo. In questo senso, Carolyn Cooper fa riferimento all'opera di Marley in termini di “glocal reggae” e scrive: “glocal signifies the local specificity of reggae in its indigenous context of first production – Jamaica – glocal simultaneously acknowledges reggae's global dispersal and adaptation in other local contexts of consumption and transformation” (Cooper 2003, xxvi). Lo spazio in cui si articola e viene enunciato il reggae⁹ è dunque un doppio spazio in cui spesso punto d'origine e d'arrivo si confondono, in un esodo senza fine di forme e contenuti.

L'esodo del reggae verso la Gran Bretagna, segue, tuttavia, in termini storici l'esodo del popolo caraibico verso il centro dell'impero – a cui il dialogo tra i due fratelli che è possibile ascoltare mediante il *BLSA* fa riferimento – che, come osserva Dick Hebdige, in un celebre studio sulla musica caraibica, intitolato *Cut'n'mix*, si pone a sua volta come nuova tappa del viaggio intrapreso dagli antenati africani degli attuali abitanti delle isole caraibiche in seguito alla scoperta delle Americhe ad opera di Cristoforo Colombo. Citando un celebre verso di “Exodus”, brano che dà il titolo all'omonimo album, Hebdige afferma:

Like the first “movement of Jah people” from Africa to the West Indies during the days of slavery, the migration of black people to England after the Second World War was a result of Britain's labour needs. Just as in the old days, the sugar barons had imported slaves to work on their plantations in the West Indies, so in

⁹ Sulle origini della musica giamaicana e del reggae si veda Kenneth Bilby e in particolare Manuel, Bilby, Largey 1996.

the 1950s the British government encouraged the descendants of the slaves – black West Indians. (Hebdige 1990, 90)

È qui che si pongono le basi per quella che diventerà la Gran Bretagna multiculturale del nuovo millennio, spazio di incontro, ma anche di scontro – si pensi ai *riots* di Notting Hill del Settembre 1958¹⁰ ma anche ai *riots* raccontati da Linton Kwesi Johnson nella sua *dub poetry* – tra differenze in divenire che daranno corpo e suono alle pagine di scrittori quali Salman Rushdie, Hanif Kureishi, Zadie Smith e Andrea Levy, solo per citare alcuni nomi. Oltre a portare con sé bag and baggage i migranti provenienti dai Caraibi portarono con sé anche il loro bagaglio culturale, la loro lingua (ovvero il loro *english*)¹¹ e soprattutto la loro musica.

L'esodo del reggae in ambito britannico, negli anni Settanta segue dunque quello del popolo giamaicano, e si pone accanto alla migrazione di altre forme quali il calypso e il carnevale provenienti da Trinidad – che avevano accompagnato l'esodo della prima generazione di migranti negli anni Cinquanta – come spazio di aggregazione e appartenenza per i più giovani, i quali trovarono nel *sound-system* (in quanto strumento democratico di riproduzione e diffusione di musica giamaicana incisa su disco) un luogo d'ascolto e condivisione. È inutile dire che in Inghilterra il più popolare tra gli artisti reggae fu Bob Marley; si può affermare che attraverso Marley la creatività caraibica abbia “colonizzato”, almeno per certi aspetti, in una sorta di “Colonization in Reverse” (Bennett 1966) quello che una volta era il centro dell'impero, nonché, come si è detto con Toynbee, il resto del pianeta. Proprio a Londra, inoltre, a fine anni Settanta si creerà una feconda alleanza tra le sottoculture punk e rasta (vedi Hebdige 1987), e ciò porterà ad esiti musicali molto interessanti esemplificati dall'opera di Joe Strummer e i Clash.¹²

In un recentissimo studio Mimi Haddon scrive a proposito della forte influenza del Dub-reggae sul post-punk inglese di band quali Police, Joy Division e Gang of Four, come:

the black Atlantic character of dub-reggae, as a genre born of the migration of people and the circulation of artefacts between Africa, the Caribbean, the United States and Britain, meant that dub-reggae, when compared to African-American blues, was able to occupy different identificatory significances in the post-punk discourse, one of which was as a quasi-indigenous UK genre. The literal proximity of Jamaican artists to British ones brought about by the post-war labour migration and Britain's colonial history afforded new musical and political alliances (2017: 5)

Quello del rapporto tra cultura caraibica e cultura globale – con la sua complessa derivazione dalla dissonante dialettica tra cultura del colonizzato e del colonizzatore – è un aspetto fondamentale per la comprensione non solo della musica ma anche della

¹⁰ La più nota rappresentazione letteraria di questi scontri è rappresentata dal romanzo del 1959 *Absolute Beginners* di Colin MacInnes.

¹¹ Sulla differenza tra English e english, Ashcroft, Griffiths e Tiffin (2002, 8) scrivono – in un celebre studio intitolato *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Postcolonial Literature* – “We need to distinguish between what is proposed as a standard code, English (the language of the erstwhile imperial centre), and the linguistic code, English, which has been transformed and subverted into several distinctive varieties throughout the world”. Sull'*english* caraibico si veda Morris 1999.

¹² Ci si riferisce in particolare all'album The Clash, *London Calling*, Columbia 1979.

letteratura caraibica. Del resto in ambito caraibico le due arti sono inscindibili sotto diversi punti di vista. Cooper si è più volte soffermata sull'aspetto letterario dell'arte di Marley e in un recente studio ha affermato come "Marley's skilful verbal play - his use of biblical allusion, Rastafarian symbolism, proverb, riddle, aphorism and metaphor - is evidence of a highly charged literary sensibility" (Cooper 1993, 118). D'altro canto, sia il romanzo che la poesia caraibica si caratterizzano per un'intensa musicalità senz'altro legata al rapporto dialogico che esiste tra Africa e Caraibi. Molti scrittori caraibici si preoccupano di indagare a fondo questo rapporto, mettendo in scena un ritorno letterario (ma anche reale, come nel caso di Brathwaite stesso che si trasferirà in Ghana per alcuni anni dopo aver studiato in Inghilterra) nel continente dei loro avi e soprattutto segnalando la presenza viva e vitale della cultura africana nella quotidianità caraibica. Quella caraibica è infatti al pari di quella africana una cultura ancora fortemente orale in cui la musica e la voce giocano un ruolo centrale nello svolgimento di una vita sociale che assume spesso i tratti del "con-certo", ovvero di un fare musica insieme che non esclude il conflitto, lo scontro ma che tuttavia si pone necessariamente come spazio di condivisione e reciproco coinvolgimento. Tra l'altro, l'idea di collettività, di pluralità sempre presente nelle enunciazioni in prima persona di Marley, e che rimandano a un senso del molteplice e del possibile di matrice africana, abitano anche le pagine dei maggiori scrittori caraibici. L'io caraibico è sempre un io collettivo, polifonico, espressione di una gente che ha vissuto e continua a vivere in una sorta di esodo continuo.

Exodus di Bob Marley può rappresentare una chiave di lettura e d'accesso alla creatività caraibica, e ciò sia rispetto alla sua origine africana che alla sua feconda dispersione nel globo intero. Pubblicato nel 1977 ossia nel periodo in cui Marley, dopo aver subito nella sua residenza di Kingston un attentato di matrice politica, era stato costretto, come si è anticipato, a risiedere per diversi mesi a Londra, *Exodus* rappresenta oggi un lavoro sospeso tra l'esigenza di ritorno alle radici africane (e dunque attuazione dell'imperativo rastafari di derivazione biblica) e tensione necessaria, verso un altrove che coinciderà con il mondo intero, ma anche e soprattutto con Londra, in quanto cuore dell'ex-impero britannico. Esodo dunque ma anche esilio: non è un caso che uno dei testi più importanti di critica caraibica, ad opera di George Lamming, sia intitolato *The Pleasures of Exile* e che in esso lo scrittore di Barbados si occupi della "migration of the West Indian writer, as colonial and exile, from his native Kingdom, once inhabited by Caliban, to the tempestuous Island of Prospero's and his language" (Lamming 1991, 13).

In questo senso *Exodus* - in quanto migrazione sonora, in quanto racconto sull'esodo ed esercizio d'esilio - si pone come testo estremamente ricco e trasversale in grado di far sue la lezione biblica, la cultura rastafari, il patois giamaicano, ritmi e suggestioni afro-caraibiche e soluzioni sonore e timbriche che rimandano al canone musicale occidentale. Un testo molteplice abitato da una molteplicità di voci, un testo che non appartiene mai del tutto a un unico luogo e che, in quanto tale, si pone come straordinario esito, ma anche come versione alternativa e sonora dell'immagine della "sailing ship" individuata da Gilroy come cronotopo in grado di racchiudere diversi aspetti del suo "black atlantic" (Gilroy 1993).

Il viaggio doloroso e inumano che ha tradotto il popolo africano in ambito caraibico ha dato origine a una tempesta di creatività e inventiva di cui, *Exodus* di Marley è una delle manifestazioni più importanti. Si tratta di un racconto di viaggio - dove lo sradicamento dalla terra d'origine si trasforma in un fosteriano *passage to the new world* - e diventa una speranza d'accesso alla terra promessa, speranza che ha

viaggiato e continua a viaggiare verso ogni angolo del mondo, consegnando al mondo intero un messaggio di pace e fratellanza che solo la musica e la poesia in quanto forme dialogiche per eccellenza possono comunicare.

Così “all’interno” di uno degli archivi sonori più noti della contemporaneità, ossia il *British Library Sound Archive* – dopo aver interrogato e essere stati interrogati dalle performance musico-letterarie di Brathwaite e Johnson – ascoltando in cuffia un vecchio vinile, scritto e inciso nel cuore dell’(ex) impero, dall’ultimo degli eroi postcoloniali, è possibile incidere “con’ Marley un’altra storia, un altro mondo possibile, attraverso cui pensare il nostro presente a partire proprio dal suono e in particolare da una dimensione bassa, vibrante e continua, che mette in rapporto Londra, la Giamaica e il mondo intero e in cui io e altro non possono che, drammaticamente e musicalmente, co-incidere.

Bibliografia

- Arnheim, Rudolf. 1993. *La Radio, l'Arte dell'Ascolto*. Roma: Editori Riuniti.
- Ashcroft, Bill, Griffiths Gareth, Tiffin, Helen. 2002. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Postcolonial Literatures*, Second Edition. London and New York: Routledge.
- Bachtin, Michail. 2003. “La parola nella vita e nella poesia”. In Id. *Linguaggio e Scrittura*. Roma: Meltemi.
- Benjamin, Walter. 2014. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi.
- Brathwaite, Kamau. 1973. *The Arrivants. A New World Trilogy*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Brathwaite, Kamau. 1984. *History of the Voice. The Development of Nation Language in Anglophone Caribbean Poetry*. London and Port of Spain: New Beacon Books.
- Brown, Stuart. 1995. *The Art of Kamau Brathwaite*. Bridgend Wales: Seren.
- Burnett, Paula, ed. 2005. *The Penguin Book of Caribbean Verse in English*. London: Penguin.
- Chambers, Iain. 2012. *Mediterraneo Blues. Musiche, Malinconia Postcoloniale, Pensieri Marittimi*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Cooper, Carolyn. 2003. “Introduction. Celebrating Bob Marley – The Symposium”. In *Bob Marley – The Man and his Music*, edited by Eleanor Wint and Carolyn Cooper, xxvi-xxviii. Kingston: Arawak.
- Cooper, Carolyn. 1993. *Noises in the Blood. Orality, Gender and the 'Vulgar' Body of Jamaican Popular Culture*. London and Basingstoke: Macmillan.
- Edwards, Nedi. 2007. “Introduction”. In *Caribbean Culture. Soundings on Kamau Brathwaite*, edited by Annie Paul, Jamaica, Barbados, 1-36. Trinidad and Tobago: University of the West Indies Press.
- Feld, Steven. 1994. “Communication, Music and Speech about Music”. In *Music Grooves*, edited by Charles Keil and Steven Feld, 77-95. Chicago: University of Chicago Press.
- Feld, Steven. 2010. “Acustemologia”. In *Spazi sonori della musica*, a cura di G. Giurati e

- L. Tedeschini Lalli, 33-44. Palermo: Lemos.
- Fox, Aaron, A. 2014. "Repatriation as Re-Animation Through Reciprocity." In *The Cambridge History of World Music* Vol. 1 (North America), edited by Philip Bohlman, 522-54, Cambridge: Cambridge University Press.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. London and New York: Verso.
- Goldman, Vivien. 2006. *The Book of Exodus* New York: Three Rivers Press.
- Goulbourne, Harry. 2002. *Caribbean Transnational Experience*. London and Sterling: Pluto.
- Habekost, Christian. 1993. *Verbal Riddim. The Politics and Aesthetics of African-Caribbean Dub Poetry*. Amsterdam and Atlanta: Rodopi.
- Haddon, Mimi. 2017. "Dub is the new black: modes of identification and tendencies of appropriation in late 1970s post-punk". *Popular Music* 36.2: 283-301.
- Hebdige, Dick. 1987. *Subculture. The Meaning of Style*. London and New York: Routledge.
- Hebdige, Dick. 1990. *Cut'n'mix. Culture, Identity and Caribbean Music*. London and New York: Routledge.
- Howard, Philip. 2008. *The British Library. A Treasure House of Knowledge*. London: Scala Publishers.
- Johnson, Linton Kwesi. 1975. *Dread Beat and Blood*. London: Bogle L'Ouverture.
- Johnson, Linton Kwesi. 2002. *Mi Revaluashanary Fren: Selected Poems*. London: Penguin.
- Johnson, Patrick E. 2003. *Appropriating Blackness. Performance and the Politics of Authenticity*. Durham: Duke University Press.
- Kahunde, Samuel. 2012. "Repatriating Archival Sound Recordings to Revive Traditions: The Role of the Klaus Wachsmann Recordings in the Revival of the Royal Music of Bunyoro-Kitara, Uganda". *Ethnomusicology Forum* 21.2: 197-219.
- Lamming, George. 1991. *The Pleasures of Exile*. Seattle and London: University of Michigan Press.
- Lomuto, Michele and Augusto Ponzio. 1997. *Semiotica della Musica*. Bari: Edizioni B.A. Graphis.
- MacInnes Colin. 2005. *Absolute Beginners*. In Id. *The London Novels*. London: Allison and Busby.
- Manuel Peter, Bilby Kenneth and Michael Largey. 1996. *Caribbean Currents. Caribbean Music from Rumba to Reggae*. Philadelphia: Temple University Press.
- Marley, Bob. 1977. *Exodus*. London: Island. (LP)
- Morris, Nervin. 1995. *Overlapping Journeys: "The Arrivants"*. In *The Art of Kamau Brathwaite*, edited by Stuart Brown. Seren: Bridgend Wales.
- Nancy, Jean-Luc. 2004, *All'ascolto*. Milano: Raffaello Cortina.
- Paul, Annie, ed. 2007. *Caribbean Culture. Soundings on Kamau Brathwaite*. Jamaica, Barbados, Trinidad and Tobago: University of the West Indies Press.
- Peirce Charles Sanders. 1980. *Semiotica*, a cura di M. A. Bonfantini. Torino: Einaudi.
- Seeger, Anthony. 1986. "The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today". *Ethnomusicology* 30.2 (Spring - Summer): 261-76
- Sterne, Jonathan. 2012. "Sonic Imaginations". In *The Sound Studies Reader*, edited by Jonathan Sterne, 1-17. London and New York: Routledge.
- Toop, David. 2010. *Sinister Resonance. The Mediumship of the Listener*. New York and London: Continuum.
- Toynbee, Jason. 2008. *Bob Marley: Herald of a Postcolonial World?* Cambridge: Polity.
- Van Leeuwen Theo. 1999, *Speech, Music, Sound*. London: Macmillan.

Waerasinghe, Lali. 1989. *Directory of Recorded Sound Resources in the United Kingdom*. London: The British Library.

Zanda, Mauro. 2003. "Bob Marley and the Wailers. Exodus". In *Rock e altre contaminazioni*, a cura di Stefano Isidoro Bianchi. 149. Arezzo: Tuttle Edizioni.

Sitografia

Mancini, Azzurra. 2013. "The Postcolonial Museum. Archivi e memorie nell'era digitale. Intervista a Iain Chambers". Ultimo accesso 21 gennaio 2018.

http://magazine.unior.it/ita/content/postcolonial-museum-archivi-e-memorie-nellera-digitale-intervista-iain-chambers?quicktabs_1=2

"Conversation between brother and sister, Hector and Delores, about moving to the UK from Jamaica in the 1960s". Ultimo accesso 21 gennaio 2018.

<http://sounds.bl.uk/Oral-history/The-Listening-Project/021M-C1500X0734XX-0001V0>

"Linton Kwesi Johnson and Edward Brathwaite. Poet as Historical Witness". Accessed 21 January 2018.

<http://sounds.bl.uk/Arts-literature-and-performance/ICA-talks/024M-C0095X0002XX-0100V0>

The British Library Sound Archive. Ultimo accesso 21 gennaio 2018.

<http://sounds.bl.uk/>

Library of Congress (Sound Archive). Ultimo accesso 21 gennaio 2018.

<https://www.loc.gov/audio/>

Culturalequity (Alan Lomax Sound Archive). Ultimo accesso 21 gennaio 2018.

<http://www.culturalequity.org/>