

**VIII.**  
**Canto, relitto, memoria**  
**Il Mediterraneo**  
**di Badara Seck e Admir Shkurtaĵ**

---

*Gianpaolo Chiriaco*

---

Così, partendo, io mi portavo una parte del Sud per trapiantarla in un suolo straniero, per vedere se potesse crescer in modo diverso, se poteva bere nuove e fresche piogge, piegarsi sotto venti stranieri, rispondere al calore di altri soli, e, forse, fiorire...<sup>1</sup>

Nel 2010, il Premio Pulitzer Isabel Wilkerson pubblicò *The Warmth of Other Suns*, un'opera imponente, in cui l'autrice – grazie a una raccolta di interviste “epica”<sup>2</sup> e a un significativo lavoro d'archivio – restituisce il racconto di ciò che la cosiddetta Grande Migrazione ha significato per le comunità afroamericane, nonché per tutti gli Stati Uniti: sei milioni di individui emigrati, con le loro famiglie, le loro tradizioni, le loro storie, la loro determinazione. Partendo dagli stati del Sud, si sono diretti verso le città industrializzate del Nord, o della California, come parte di un fenomeno proseguito fino alla fine degli anni Sessanta, di cui la Wilkerson ricostruisce la vicende e il modo complesso in cui questo viaggio ha modificato il corso della storia americana. Cosicché, attraverso più di mille interviste a protagonisti, Wilkerson ha riportato all'interno del discorso pubblico americano una discussione sui modi e sul grado in cui la storia dell'ultimo secolo ha delineato e continua a delineare la geo-

- 1 R. Wright, *Ragazzo negro*, Einaudi, Torino 1969 (ed. or., *Black Boy*, Harper, New York 1947), p. 372.
- 2 Il sottotitolo del libro è *The Epic Story of America's Great Migration*.

grafia, i rapporti sociali, e il portato economico-politico delle disuguaglianze razziali esistenti ancora oggi.

In un'intervista<sup>3</sup>, Wilkerson afferma di aver preso il titolo del suo lavoro<sup>4</sup> da un passaggio conclusivo di una delle opere più famose di Richard Wright (citato in epigrafe). Wright racconta in chiave autobiografica l'esperienza di un giovane uomo nato nel Sud, cresciuto fra difficoltà e tentativi di emancipazione sociale in Mississippi, e finalmente in grado di emigrare verso Chicago, nella speranza di essere pronto a rispondere al calore di altri soli. L'immagine di altri soli a cui rispondere ci permette un rapido passaggio al contesto mediterraneo, con un interrogativo: è possibile immaginare un libro come *The Warmth of Other Suns* a proposito della migrazione contemporanea attraverso il Mediterraneo<sup>5</sup>? È possibile, in altri termini, immaginare un testo che, occupandosi della complessità dell'insieme delle microstorie, possa generare una riflessione su come il fenomeno migratorio interviene nelle vite di noi tutti molto più in profondità di quanto siamo portati a credere se ci limitiamo a interpretare il tutto attraverso una concezione dominante che vede il migrante semplicemente come il simbolo di un'alterità da – nell'ordine – osservare, aiutare, ricacciare?

La Wilkerson si occupa, nel 2010, di un periodo storico che va dalla Prima Guerra Mondiale agli anni Settanta, per cui le ri-

- 3 L'intervista è consultabile sul sito del libro: <<http://isabelwilkerson.com/about/author-interview/>>.
- 4 Il libro è stato tradotto in italiano e pubblicato da il Saggiatore nel 2012, ma l'uso dell'aggettivo "lontani" invece di "altri" nel titolo nella traduzione italiana, *Al calore di soli lontani*, tradisce in parte il senso del titolo originale scelto dalla Wilkerson.
- 5 Ovviamente, qui non si vuole sostenere che non ci siano stati tentativi di raccogliere le storie di chi vive la migrazione oggi attraverso il Mediterraneo. Si possono ad esempio citare i lavori di Gabriele Del Grande o il sito internet: <<http://www.storiemigranti.org/>>, che si prefigge l'obiettivo di raccontare "una storia delle migrazioni attraverso i racconti dei migranti". Tuttavia, nessuno di questi tentativi riesce con successo a inserire le storie personali in un più complesso intreccio di relazioni e connessioni sociali e storiche.

sulta più semplice interpretare le narrazioni individuali come parte di una Storia più grande. Nel contesto delle migrazioni attraverso il Mediterraneo forse manca, tra le altre cose, quella distanza temporale che permette, agli storici e ai giornalisti, di guardare indietro per ricostruire una memoria. Manca di certo la capacità di osservare come tasselli di una storia più grande le singole vicende di chi sceglie di attraversare il Mediterraneo. Eppure, questa capacità sembrerebbe oggi indispensabile, per costruire un'alternativa all'immaginario migratorio costruito da media nazionali e politici, nazionali ed europei. Tuttavia, laddove la comunicazione dei grandi media predilige le analisi statistiche o le varie declinazioni della tragedia, è spesso nel lavoro artistico che possiamo rintracciare i tentativi più apprezzabili di rappresentare la complessità delle esperienze individuali coinvolte nell'atto migratorio.

Vorrei qui concentrarmi su due lavori musicali, più precisamente di teatro musicale, che guardano al viaggio attraverso il Mediterraneo in modalità diverse e tuttavia con risultati simili. Proverò ad analizzare questi lavori – entrambi del 2014 – come espressioni artistiche che mirano a raccontare gli avvenimenti nella loro ampia globalità, nonché nel loro frammentato e multiforme insieme di soggettività. In questo senso, vorrei far emergere alcuni degli elementi simbolici e funzionali che caratterizzano questi lavori – il relitto, il canto, l'acqua, la memoria – con l'obiettivo di specificare il valore di questi elementi nel definire un immaginario comune su cui possa far leva una discussione di tipo diverso intorno al Mediterraneo e al suo attraversamento. I due lavori sono “Galghi” di Badara Seck, e “Katër i Radës. Il Naufragio” di Admir Shkurtaj. Sia “Galghi” che “Katër i Radës” mostrano il coraggio di affrontare questa complessità, un coraggio che non è possibile ritrovare per esempio in “Mediterranea”, il film pur pregevole di Jonas Carpignano (2015), e che non si ritrova neanche – secondo Mellino e Orlandini<sup>6</sup> – in “Fuocoammare” di Gianfranco Rosi (2016). Con

6 M. Mellino, G. Orlandini, *Fuocoammare o frammenti di un discorso uma-*

questo non si vuole sostenere che Seck e Shkurtaj riescono ad andare oltre i meccanismi rappresentativi in cui sono già inseriti, quelli del teatro musicale: pur mostrando la volontà di sperimentare produzioni inconsuete, il linguaggio utilizzato e (soprattutto) il contesto artistico in cui i due si muovono sono quelli (a loro) consueti. E forse questo è il limite maggiore: un tentativo come il loro – per essere del tutto efficace – richiede anche l'adozione di nuovi linguaggi e nuove strategie di presentazione del proprio lavoro artistico, ed è forse per questo che (come si vedrà) nessuno dei due lavori ha ricevuto ancora il riconoscimento che merita.

## 1. I relitti

Sia Admir Shkurtaj, compositore e fisarmonicista nato in Albania, che Badara Seck, vocalist e attore senegalese, sono residenti e attivi in Italia da molti anni. Pur in maniera del tutto separata e indipendente l'uno dall'altro, entrambi – dopo aver conquistato una solida reputazione nella world music (Seck) e nella musica contemporanea (Shkurtaj) – hanno proposto nel 2014 un lavoro più articolato, nel tentativo di raccontare le vicende non lineari dei protagonisti dell'attraversamento del Mediterraneo. A questo fine, entrambi utilizzano in primo luogo – cioè, sin dal titolo – l'immagine dell'imbarcazione. Entrambi, inoltre, hanno realizzato lavori in cui le voci dei protagonisti si uniscono e si confondono, e in cui i dispositivi performativi (musiche, scenografie, testi, citazioni, etc.) sono funzionali alla messa in scena di un evento contemporaneo complesso.

Mentre la Wilkerson mette al centro del suo testo la speranza, i lavori di Seck e Shkurtaj – pur articolando in varie modalità le aspirazioni e i desideri di chi compie quel viaggio – met-

*nitario. Migrazione e cinema "embedded", 2016: <<http://www.deco-know.net/luocoammare-o-frammenti-di-un-discorso-umanitario-migrazioni-e-cinema-embedded/>>.*

tono al centro (letteralmente) il relitto di cui narrano le vicende: l'atto scenico così è ambientato sulle assi barcollanti di un'imbarcazione.

La *Katër i Radës* fu affondata la notte di venerdì santo del 1997 nel canale di Otranto, a seguito di uno speronamento da parte di una corvetta della Marina militare italiana. Il natante si era messo in moto da Valona per trasportare più di un centinaio di cittadini albanesi, intenzionati a fuggire dallo stato di crisi sociale e di guerra civile che caratterizzava la nazione in quei mesi. Il romanzo-inchiesta di Alessandro Leogrande, *Il naufragio*, da cui il libretto è tratto, rappresenta un tentativo di dimostrare l'intenzionalità da parte delle forze armate italiane di bloccare il trasporto illegale di uomini: un'intenzione costata la vita in quell'occasione a circa cento persone (81 i deceduti accertati, più circa venticinque dispersi). Il lavoro di Shkurtaj prova a raccontare la storia di chi calpestava le assi di quel barcone quella sera; per usare le parole di Leogrande, prova a “liberare l'universo umano di chi è andato incontro a una delle tante tragedie del Mediterraneo”<sup>7</sup>. Il linguaggio adottato dal compositore albanese mira a costruire un intricato tessuto sonoro realizzato con piccoli cluster strumentali, su cui si posano le voci di cinque cantanti e tre attori. Shkurtaj mira alla frammentazione del testo, per restituire le essenze di quell'esperienza: acqua, sale e ruggine, gli elementi attorno ai quali è costruita la trama strumentale; materialità, disorientamento, urlo, le maschere vocali adoperate. Si tratta di un'opera da camera contemporanea, come la definisce il suo compositore, messa in scena – con la regia di Salvatore Tramacere – per la 58° Biennale di Musica di Venezia, il 12 ottobre del 2014.

“Galghi”, andato in scena per la prima volta il 25 giugno 2014, non restituisce un vero naufragio e non utilizza il nome di una imbarcazione in particolare: il vocalist senegalese prefe-

7 A. Leogrande, *Oltre la memoria*, introduzione a “*Katër i Radës. Il Naufragio*”, libretto per l'opera di Admir Shkurtaj, 58° Biennale di Venezia, sezione Musica, Venezia, 2014.

risce invece creare un relitto simbolico (Galghi, afferma l'artista, significa barca, in Wolof), imbastendo il palco come fosse lo scheletro di una qualsiasi delle carrette del mare. Su esso si muovono, parlano, si confrontano e scontrano, cantano, danzano, si coalizzano per affrontare il capitano della nave, uomini e donne diretti a Lampedusa e provenienti da Siria, Palestina, Sudan, Senegal, Camerun. Ancora prima di una rappresentazione, è una rappresentanza multiculturale quella scelta da Badara Seck, messa in scena da attori che in alcuni casi hanno vissuto in prima persona quel viaggio. Ma sono le storie dei protagonisti di Galghi – pur personali – a essere rappresentative delle possibile scelte e dei possibili percorsi di chi attraversa il Mediterraneo<sup>8</sup>: come il filo narrativo di *The Warmth of Other Suns* si intreccia attorno alle vicende di tre individui (Ida Mae Brandon Gladney, George Swanson Starling e Robert Joseph Pershing), rappresentative delle tre rotte principali della migrazione americana<sup>9</sup>, così Seck sceglie alcune storie perché rappresentative delle varie sorti del migrante contemporaneo (il rifugiato, il migrante economico, etc.) non senza complicare le categorie imposte egemonicamente. Come potremmo definire infatti l'immagine del migrante di cui Seck racconta la storia (ispirata a un'esperienza realmente vissuta da un migrante senegalese, come spiega in una conversazione personale)<sup>10</sup>? Quest'uomo, infatti, afferma di esser partito per rendere la vita della propria madre migliore; più precisamente, per dare a lei la possibilità, con le rimesse del figlio, di riguadagnare le attenzioni del marito. Che tipo di migrante sarebbe costui? Migrante per amore? Migrante per devozione filiale?

8 Come spiega Badara Seck, il significato del lavoro sta nel mettere in scena il punto di vista del migrante, attraverso il racconto di storie personali (cfr. l'intervista a Badara Seck e al regista Ferdinando Vaselli, rilasciata il 24 giugno 2014, online: <<http://video.corriere.it/galghi-la-barca-rotta-migranti/b79e4ca4-fb96-11e3-9def-b77a0fc0e6da>>).

9 Cfr. l'intervista citata.

10 Conversazione con l'autore, 3 agosto 2014.

## 2. Le trame sonore

La cifra stilistica di questi lavori può essere identificata in una pratica polidiscorsiva<sup>11</sup>. Una pratica che ha vari livelli di applicazione: il più semplice lo si può individuare nella presenza sul palco, contestualmente, di diversi attori e cantanti. Tuttavia, al di là di ciò che vediamo in scena, ciò che è da notare è come i due autori/musicisti utilizzano la pratica discorsiva per servirsi “delle parole già abitate da intenzioni sociali altrui<sup>12</sup>” costringendole “a servire nuove intenzioni<sup>13</sup>”, e pur senza annullare ma anzi valorizzando il contributo di ciascuno degli imbarcati. Ma quello che può apparire come un aspetto puramente tecnico possiede in realtà un forte significato simbolico: come spiegato, infatti, a essere rappresentate non sono le diverse categorie a cui il linguaggio mediatico ci ha abituati (rifugiato, profugo, immigrato economico, clandestino, illegale, etc.) ma le diverse esperienze, le diverse narrazioni. E sono queste narrazioni a creare delle discontinuità rispetto all’idea monolitica di tragedia del Mediterraneo: gli artisti/individui che performano, raccontando, portano sul palco le loro speranze e le loro storie. La polidiscorsività permette che sia l’insieme di voci a emergere: un insieme di voci eterogenee, come nel caso di Shkurtaj che utilizza tre voci di stampo classico (un soprano, due mezzosoprano), una “voce sperimentale” e una “voce popolare”; ma anche nel lavoro di Badara Seck, che esplora un legame performativo che collega varie geografie fino a toccare le due sponde dell’Atlantico nero<sup>14</sup>, con l’interpretazione finale, da parte di Harold Bradley, del noto spiritual *Sometimes I Feel like a Motherless Child*.

11 Cfr. M. Bachtin, *Estetica e Romanzo*, Einaudi, Torino 1979.

12 Ivi, p. 107.

13 *Ibidem*.

14 Qui il riferimento è, ovviamente, P. Gilroy, *Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Harvard University Press, Cambridge 1993.

### 3. Il contesto

I due artisti (Seck e Shkurtaj) sembrano legati da una comune sorte: dopo aver lavorato per diversi anni – quasi due decenni, in realtà – in svariati contesti musicali, entrambi arrivano a questi due ampi lavori come risultato di una nuova necessità all'interno del proprio percorso artistico. Ci si potrebbe porre la semplice domanda sul perché i due musicisti abbiano scelto, benché da due prospettive diverse, l'argomento dell'attraversamento del Mediterraneo e la rappresentazione tramite l'immagine del relitto. Ci si potrebbe quindi chiedere come mai entrambi gli artisti – per lo più impegnati in progetti di ambito squisitamente musicale prima di questo ampio lavoro compositivo e narrativo – abbiano avvertito la necessità di confrontarsi con tali argomenti, una volta approdati a questa nuova fase del proprio percorso artistico. Le risposte a questi interrogativi sarebbero necessariamente molteplici, e il tentativo di affrontare alcune di queste risposte ci porta verso nuovi interrogativi che hanno a che fare con la natura stessa delle pratiche musicali e delle loro “politiche”.

Da un lato, infatti, potrebbe sembrare una mossa opportunistica, da parte di musicisti “diversamente italiani”<sup>15</sup>, nel tentativo di sfruttare l'onda lunga e mediatica della discussione europea sulla cosiddetta emergenza rifugiati (un'emergenza che va avanti da diversi anni). Ma considerare la questione solo da questo punto di vista sarebbe riduttivo. Così come risulterebbe parziale l'opinione secondo cui il tema dell'immigrazione è un tema che appartiene a questi due artisti, perché albanese (Shkurtaj) e senegalese (Seck). Si tratterebbe di una visione parziale nella misura in cui le storie personali dei due artisti non si identificano

15 Cheik Tidiane Gaye usa il concetto di “italiani diversamente visibili”, a cui si collega l'idea di “diversamente italiani”, nel suo commento alla decisione del Senato di non procedere contro Calderoli e le sue affermazioni razziste. Cfr. C. T. Gaye, *L'assoluzione irragionevole del PD*, Manifesto, 8 febbraio 2015, online: <ilmanifesto.info/lassoluzione-irragionevole-del-pd>.



necessariamente con quelle narrate, e sarebbe un grave errore identificare i due artisti con la prospettiva migrante, come se il loro punto di vista fosse per forza di cose autentico. Piuttosto, se come sostiene Bourdieu “l’identità sociale si definisce e si afferma nella differenza”<sup>16</sup>, Shkurtaj e Seck utilizzano la loro identità di “diversamente italiani” per affermare l’importanza di esprimere il punto di vista di questa differenza quando si tratta di stabilire i confini del dialogo riguardante la migrazione.

Ma al di là delle motivazioni, pur interessanti, sottostanti alla loro creazione, occorre anche sottolineare il valore della scommessa portata avanti da questi lavori. Il dato più rilevante, infatti, non è tanto l’utilizzo del tema dell’attraversamento, quanto piuttosto la vastità e la complessità delle idee e della loro produzione.

#### 4. Il sistema

La presenza di più voci impegnate nella presentazione del punto di vista del migrante problematizza, ad esempio, la percezione e la ricezione di “Galghi”. Badara Seck, nell’universo della popular music italiana, è stato spesso invitato a ricoprire il ruolo del “cantante africano”. Lavorando come session man, ovvero all’interno di contesti artistici non a suo nome, ha fatto risuonare il suo timbro e la sua professionalità in brani pubblicati da artisti italiani più famosi e conosciuti (da Massimo Ranieri a Mauro Pagani). In molti di quegli ambiti, la presenza della voce di Badara Seck è servita a fornire alle produzioni musicali un tono esotico, un nuovo colore, una sorta di apertura al multiculturalismo. In questo quadro, il tentativo di realizzare un lavoro delle dimensioni di “Galghi” – per Badara Seck – non è soltanto il tentativo di spostare il fuoco verso una sfida più complessa, ma anche l’ambizione – confermata dallo stesso Seck<sup>17</sup> – di

16 P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Mulino, Bologna 1983 (ed. or., *La distinction*, Les Éditions de Minuit, Paris 1979), p. 175.

17 Comunicazione personale citata, 3 agosto 2014.

andare oltre quell'immagine. "Galghi", tuttavia, non ha ricevuto un'attenzione proporzionata allo sforzo e ai meriti e il lavoro è stato riproposto soltanto nella cornice di piccoli festival o iniziative ristrette. Cosicché Seck continua a operare – ottenendo anche grandi risultati – come session man in produzioni altrui, continua cioè a fornire l'apporto "africano" di cui sopra.

Si potrebbe qui formulare l'ipotesi secondo cui uno dei motivi per cui "Galghi" non ha ottenuto maggiore risonanza sia proprio il carattere multietnico della produzione, il che lo ha forse fatto apparire agli occhi di molti per quello che non è: un lavoro semi-professionale adatto solo a feste dei popoli. "Galghi" è il contrario di questo: è una performance accurata, realizzata con grande professionalità. Ma se l'ipotesi fosse corretta, allora sarebbe ironico che una produzione articolata realizzata da Seck, il quale viene ampiamente apprezzato come comparsa pop proprio per il colore "etnico" del suo canto, venga poi rifiutata sulla base della stessa motivazione. Questo aspetto mette bene in luce le contraddizioni non solo del sistema produttivo musicale italiano, ma anche della percezione di gran parte del pubblico (ivi incluso il pubblico intellettuale e di sinistra).

Una sorte simile, fino a questo momento, è toccata anche a Katër i Radës: l'opera contemporanea presentata alla Biennale di Venezia, cioè su uno dei palcoscenici più prestigiosi per un compositore, ha avuto in seguito solo poche repliche: nel Salento (dove Shkurtaj vive) e in Albania. Shkurtaj ne ha tuttavia fatto un cd, pubblicato dall'etichetta Anima Mundi, con cui l'artista albanese aveva già messo sul mercato altri lavori.

Cosicché, se da un lato i due lavori spiccano per l'ambizione con cui sono stati elaborati, un'ambizione artistica ma anche politica, sintetizzata da Seck in questa maniera: "l'idea è di fare il tour dell'Europa, e di andare anche in Africa, nei villaggi, per sensibilizzare le genti"<sup>18</sup>; dall'altro si deve notare il parziale fallimento del progetto iniziale, dovuto probabilmente alle

18 Intervista citata <[video.corriere.it/galghi-la-barca-rotta-migranti/b79e-4ca4-fb96-11e3-9def-b77a0fc0e6da](http://video.corriere.it/galghi-la-barca-rotta-migranti/b79e-4ca4-fb96-11e3-9def-b77a0fc0e6da)>.

resistenze interne di un sistema produttivo musicale che fa fatica a comprendere e accettare la complessità dei due lavori prodotti da “diversamente italiani”.

## 5. Politiche e vita

Come ho provato a dimostrare, Badara Seck e Admir Shkurtaç proporgono una visione polimorfa, articolata e non stereotipata. Così facendo, rifiutano la retorica di una morte astratta nel Mediterraneo, tipica della comunicazione mediatica e politica. Respingendo il tono drammatico, Shkurtaç e Seck parlano delle vite, e di come le memorie delle vite andate perdute alla ricerca del calore di nuovi soli sono conservate in quel Mediterraneo. Nelle intenzioni di Seck e Shkurtaç riecheggiano alcune indicazioni ermeneutiche di Cornel West. Il filosofo americano, confrontando le posizioni di Vico e Heidegger nei confronti della morte, afferma:

Here Vico is so much better than Heidegger. Vico talks about it in terms of being a corpse, Heidegger doesn't talk about corpses, he talks about death. It's still too abstract. Read the poetry of John Donne, he'll tell you about corpses that decompose. Well, you see, that's history, that's the raw, funky, stanky stuff of life. That's what bluesmen did<sup>19</sup>.

Ed è in questa indicazione di ascolto di West che possiamo individuare un aspetto importante del portato politico dei la-

19 La traduzione è a nostra: “Qui Vico è estremamente più interessante di Heidegger. Vico parla in termini di esistere come cadaveri, Heidegger non parla di cadaveri, parla di morte. È una cosa ancora troppo astratta. Se leggi i versi di John Donne, ti parlerà di cadaveri che si decompongono. Beh, vedi, questa è storia, è la cruda, puzzona, maleodorante natura della vita. Questo è quello che hanno fatto i bluesman”. Cfr. <[www.youtube.com/watch?v=xfD3X3f5C\\_w](http://www.youtube.com/watch?v=xfD3X3f5C_w)>.

vorì di Shkurtaĵ e Seck. Le loro opere sono un gesto di rifiuto di quella retorica, di quell'idea "troppo astratta" di morte, nei confronti della quale si preferisce *the raw, funky, stanky stuff of life*. La vita, *the stuff of life*, interviene anche negli elementi autobiografici che i due artisti inseriscono nella struttura narrativa. Nel caso di Shkurtaĵ, il protagonista maschile in viaggio, nella manifestazione delle sue speranze, cita il jazz, affermando che "non aveva mai sentito quella parola". È un frammento della vita del compositore, il quale – arrivato in Italia – ha spesso suonato in formazioni di jazz, pur non avendolo mai suonato prima del suo arrivo da questa parte dell'Adriatico<sup>20</sup>. Badara Seck invece racconta una storia significativa, che ha ispirato il lavoro: in visita a Lampedusa, Seck ha potuto vedere una Bibbia e un Corano giacere insieme sul fondo di un barcone. Quell'immagine costituì un forte elemento simbolico, nonché una sorta di personale motivazione che lo ha portato alla realizzazione di "Galghi". Ma per Seck quello non fu semplicemente il simbolo di una convivenza possibile, i due libri sacri insieme rappresentavano la possibilità di comprendere quanto le esperienze (quella africana e quella europea, quella nera e quella bianca, quella musulmana e quella cristiana) sono sovrapponibili nella vita reale, nelle tattiche utilizzate nella vita reale per sfuggire al razzismo, di cui Seck ha parlato ampiamente<sup>21</sup>.

## 6. Le voci e il canto

Tornando alla materia di cui sono fatti i due lavori, il relitto – si diceva – diventa lo strumento per rivivere e riattivare quell'esaltazione mista a terrore nelle menti e nei cuori dei viaggiato-

20 G. Chiriaco, "Musica balcanica e musicisti albanesi. Studio introduttivo su vent'anni di convivenza", in *Kunstwollen*, 3, 2011, pp. 41-52.

21 Cfr. C. Lombardi-Diop, "Roma Residence. Senegal, Italy, and Trans-National Hybrid Spaces", in *Interventions*, 11, 3, 2009, pp. 400-419.

ri/migranti, ed è qui che entra in gioco il ruolo del canto, dal momento che la voce cantata diventa l'altro strumento per mettere in atto tale riattivazione performativa.

Il canto si articola in maniera polivocale, laddove “Katër i Radës” è organizzata attraverso la sovrapposizione fra le voci esterne e le voci di chi è a bordo. Shkurtaj dà voce alle trascrizioni delle conversazioni radio analizzate da Leogrande per la sua inchiesta, ma allo stesso tempo dà conto, in maniera performativa, dell'incontro/scontro che avviene in mare, tra voci che urlano ordini e voci che chiedono aiuto, e che è solo il primo scalino di un sistema di controllo messo in atto dall'Unione Europea e finalizzato a rendere le voci dei migranti sempre più fievoli e inascoltabili. In questo modo, nella trama musicale, la voce agisce come l'elemento che garantisce la materialità della costruzione performativa fondata sulla polidiscorsività. In altre parole, è il canto che ri-attiva la memoria del relitto, invece di lasciarla sepolta nell'acqua. È grazie al canto che la voce sperimentale di Stefano Luigi Mangia può descrivere, a conclusione dell'opera, lo spirito profondo della trama realizzata da Admir Shkurtaj; poter dare voce a quanto successo equivale a ristabilire l'ordine sconvolto dall'acqua, che può essere insieme culla e tomba: “il mare li ha mangiati” recitano gli ultimi versi, “il mare è vivo. E come tutte le cose vive, se vuole ti risparmia, se non vuole ti mangia”.

L'acqua e il canto si fondono, così – nel contesto simbolico dell'attraversamento del Mediterraneo come ricerca di altri soli – e permettono alla memoria di essere costantemente ri-attivata, in modo da instillare lentamente un nuovo corso nella costruzione di una risposta collettiva agli eventi dell'attraversamento. In questo senso, le voci nei lavori di Seck e Shkurtaj si comportano come le voci che canticchiano a bocca chiusa una jazz ballad<sup>22</sup> in *Easy to Remember*, uno dei lavori più noti del-

22 Si tratta di una famosa ballad composta da Richard Rodgers, il cui titolo completo è *It's Easy to Remember (and so Hard to Forget)* interpretata da diversi jazzisti, tra cui John Coltrane e Billie Holiday.

l'artista afroamericana Lorna Simpson. Nel video, quello che si vede sono soltanto le labbra di quindici persone, serrate eppure in movimento, in quindici riquadri accostati: l'eco – nel senso di ripetizione nello spazio – che si viene a creare con la sovrapposizione dei timbri e degli accenti possiede un enorme potere evocativo, che per un attimo esorcizza lo sgomento di fronte al tragico. Simpson aveva elaborato il suo *Easy to Remember* come risposta creativa, terapeutica ma non consolatoria, agli eventi dell'undici settembre 2001. Come ha affermato Enwezor, “il suo lavoro [di Simpson] suggerisce che la politica e l'estetica sono unite come fratelli siamesi<sup>23</sup>”, e lo stesso si potrebbe affermare per “Galghi” e “Katër i Radës”. Ma è qui il potere del canto senza parole – pur con il suo ovvio rimando a parole conosciute o banali – a stabilire la connessione con i due lavori/relitti di cui mi sono occupato. Come *Easy to Remember* è un esercizio di memoria, di come la morte possa arrivare nel corso del normale esercizio della vita, Seck e Shkurtaj ci ricordano come sia nell'esercizio della vita che la morte è arrivata sul Katër i Radës o su una qualsiasi Galghi della nostra storia recente. Ovvero, solo inserendo questi episodi nel “normale” svolgimento della vita di individui che viaggiano alla ricerca di una destinazione migliore del luogo di partenza saremo in grado di capire il senso delle due opere.

L'abbraccio ora materno ora funesto dell'acqua, allora, più che il calore di altri soli, diventa il luogo dell'immaginario dove ritrovare – grazie al lavoro di questi artisti – narrazioni comuni, collettive non perché appartenenti a tutti ma perché

23 “Simpson asks viewers to engage her subjects not as coincidence but in conjunction with the aesthetic politics of American and Western devaluation of black identity. Her work suggests that politics and aesthetics are formed like Siamese twins. And to extricate their deformed joining requires the most delicate and dexterous surgery. In fact, it requires the complete suspension of belief in the idea that representation has a powerful impact in the formation of opinion about art”. O. Enwezor, *Repetitions and Differences*, in O. Enwezor (a cura di), *Lorna Simpson*, Harry, New York 2006, p. 130.

comprensibili a un insieme di persone che non si distinguono dall'appartenere a uno stesso progetto nazionale o a una stessa ideologia più o meno mediterranea, ma da un comune tentativo di ascoltare e accogliere il ruolo di quelle storie, che per ora vengono raccontate solo da (pochi) artisti, ma che faranno parte – c'è da sperare – di una realtà collettiva più ampia, che sappia mostrare come la ricerca del calore di altri soli abbia dato forma, colore e struttura all'attuale progetto europeo.

### Riferimenti bibliografici

- Bachtin M., *Estetica e Romanzo*, Einaudi, Torino 1979.
- Bourdieu P., *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Mulino, Bologna 1983 (ed. or., *La distinction*, Les Édition de Minuit, Parigi 1979).
- Chiriaco G., “Musica balcanica e musicisti albanesi. Studio introduttivo su vent'anni di convivenza”, in *Kunstwollen*, 3, 2011, pp. 41-52.
- Enwezor O. (Ed.), *Lorna Simpson*, Harry, New York 2006.
- Gilroy P., *Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press 1993.
- Leogrande A., *Il naufragio*, Feltrinelli, Milano 2011.
- Lombardi-Diop C., “Roma Residence. Senegal, Italy, and Trans-National Hybrid Spaces”, in *Interventions*, 11, 3, 2009, pp. 400-419.
- Wilkerson I., *The Warmth of Other Suns*, Penguin Random House, New York 2010 (tr. it., *Al calore di soli lontani*, Saggiatore, Milano 2012).
- Wright R., *Ragazzo negro*, Einaudi, Torino 1969 (ed. or., *Black Boy*, Harper, New York 1947).