

La ripetizione nella cultura nera*

James A. Snead

La portata della ripetizione nella cultura

Il mondo, come la forza, non può essere pensato come illimitato, perché non *può* essere pensato a questo modo. Noi ci vietiamo il concetto di una forza *infinita*, in quanto incompatibile con il concetto di "forza". Dunque, al mondo manca anche la facoltà di eterna novità.

Nietzsche, *La volontà di potenza*

Dopo tutto, gli uomini hanno dovuto fare pace con l'idea che né il mondo, nelle sue molteplici combinazioni, né la vita, nelle sue varie sembianze e forme, siano inesauribili. Alla cultura deve interessare anche il modo in cui siamo venuti a patti con la discrepanza tra la nostra crescita personale, modello stesso dell'unicità e dello sviluppo lineare, e l'eterno piano fisico su cui si svolge la vita, caratterizzato da una generale ricorsività e ripetizione. Venire a patti può significare rifiuto o

* James A. Snead, 'Repetition in Black Culture'. *Black American Literature Forum* 15-4 vol. 1, 1981: 146-154. Traduzione italiana di Annapaola Varaschin.

accettazione, repressione o accentuazione, ma in ogni caso è la *trasformazione* la risposta della cultura al proprio timore per la ripetizione.

Oltre a rivelare e occultare le ripetizioni dell'esistenza materiale, una terza risposta è possibile: ammettere che la ripetizione abbia avuto luogo, ma che, data una "differenza qualitativa" (*quality of difference*) rispetto a ciò che è avvenuto prima, essa sia diventata non tanto una "ripetizione", quanto una "progressione", se positiva, o una "regressione", se negativa. Questa terza risposta, che in Occidente ci è più familiare, tende ad abbattere qualsiasi nozione di polarità (che una cultura, cioè, o riconosca o neghi l'esistenza della ripetizione), ma enfatizza il fatto che sia rintracciabile una scala di tendenze da cultura a cultura. In ogni caso, ogni volta che incontriamo la ripetizione nelle forme culturali, non stiamo effettivamente vedendo "la stessa cosa", ma la sua trasformazione. Non solo uno stratagemma formale, ma spesso il volontario innesto all'interno di una cultura di una comprensione essenzialmente filosofica della forma del tempo e della storia. Eppure, anche se non nell'emulazione intenzionale della ciclicità naturale o materiale, la ripetizione avrebbe bisogno di manifestarsi. La cultura come serbatoio di novità inesauribili è impensabile. Pertanto, la ripetizione dovrebbe, prima di tutto, inevitabilmente insinuarsi nella dimensione della cultura, così come dovrebbe insinuarsi in quella del linguaggio e del significato, a causa della scorta finita di unità elementari e del bisogno di riconoscimento che si riscontrano nella comprensione umana. Si possono facilmente classificare le forme culturali a seconda che tendano a riconoscere o occultare questi elementi di ripetizione al loro interno.

Ciò che è importante per una cultura è che non sia morta. O, se è morta, che le sue trasformazioni continuino a vivere nel presente. La cultura deve essere allo stesso tempo immanente e storica, qualcosa di *presente* e qualcosa da studiare nella sua forma attuale e nella sua eziologia. La nostra nozione moderna di “cultura” è nata solo all’inizio di questo secolo, dopo un periodo di cinquecento anni in cui nella lingua inglese indicava un processo anziché un’identificazione, riferendosi alla cura degli animali o dei raccolti piuttosto che ai tipi di musica, letteratura, arte e temperamento attraverso cui un gruppo di persone viene resa consapevole e si autodefinisce per gli altri e per se stesso¹. Eppure, questa connotazione iniziale può essere ancora mantenuta. “Cultura” nel suo uso attuale significa sempre anche la *cultura* della cultura: una certa continuità nel nutrire quei concetti e quelle esperienze che hanno aiutato e stanno aiutando a dare autocoscienza e consapevolezza a un dato gruppo. Non solo la cultura deve essere immanente ora, ma deve anche promettere di esserlo *continuamente*. Così il secondo modo in cui la ripetizione entra nella dimensione della cultura risiede nella necessità per ogni cultura di mantenere un senso di continuità rispetto a se stessa: anche di fronte a stravolgimenti interni, un’identità personale di base non deve essere alterata. Stranamente, però, ciò che la recente cultura occidentale ed europea ripete continuamente è proprio la convinzione che nella cultura *non* ci sia ripetizione, ma solo differenza, definita in termini di progresso e crescita.

¹ Raymond Williams, che definisce la parola *cultura* come “una delle due o tre parole più complicate della lingua inglese” (Williams 1976, 76-82), offre un’accurata ricognizione dell’uso della parola in *Keywords*.

Swift diceva che “la felicità... è la proprietà perpetua d’essere bene ingannati”². Non siamo lontani qui da una definizione appropriata di cultura. L’uomo trova almeno un tipo di “felicità” attraverso una ripetizione perpetua di consenso e di accordo apparenti, che fornisce un senso di sicurezza, identificazione e “giustizia”. Tuttavia, per quanto la cultura nutra con fervore questa convinzione, un tale senso di sicurezza è anche una sorta di “protezione” [*coverage*], sia nel senso rassicurante di “assicurazione” contro la rottura accidentale e improvvisa di una struttura complessa e preziosa, sia nel senso meno positivo di Swift di un “occultamento” [*cover up*], o di un nascondere ai sensi dei fatti altrimenti sgradevoli³. Come ogni assicurazione, questo tipo di *protezione* [*coverage*] non garantisce l’assenza di incidenti, ma promette di essere in grado di fornire i mezzi per sopravvivere ad essi. Inoltre, questa assicurazione tiene pienamente conto, in un senso attuariale (*actuarial*), dei punti *più* o *meno* probabili di intrusione o corruzione dell’immagine che la cultura ha di sé e li cela [*covers*] di conseguenza⁴.

Per esempio, la maggior parte delle culture sembra abbastanza disposta a tollerare e spesso assimilare certi *giochi* stranieri come gli *scacchi*, importati in Europa dal Medio Oriente già dalla prima o seconda

² Swift 1975, 108; trad. it. Swift 1990, 130.

³ In tutta la *Favola della botte*, Swift (come Carlyle dopo di lui) impiega immagini di svestizione e nudità per denotare la morte e la patologia, mentre equipara il vestiario al potere della cultura e del linguaggio.

⁴ Il termine “attuariale” si riferisce all’applicazione del calcolo delle probabilità alle attività assicurative, in particolar modo per quanto concerne le assicurazioni sulla vita, qui intese in senso metaforico. In questo paragrafo l’A. introduce la nozione di “*coverage*” nell’ambivalente significato di una “copertura” che funge tanto da protezione quanto da occultamento. Nella traduzione si è preferito esplicitare il diverso significato in base al contesto, a discapito dell’utilizzo continuativo del termine “*coverage*” e del verbo “*cover*” e affini, segnalando l’originale tra parentesi [N. d. T.].

crociata nel dodicesimo secolo, o il *tennis sull'erba*, sviluppato e brevettato in Inghilterra nel 1874 sulla base di una precedente forma di tennis. Il destino delle *parole* straniere nella lingua, tuttavia, è stato spesso meno felice, come testimoniato nella *tutela* [coverage] che le lingue nazionali europee istituiscono contro le “invasioni di parole straniere” che le annacquano, esemplificata in Inghilterra dalla “scuola di Cambridge” del sedicesimo secolo (Ascham, Cheke e Wilson), nella Francia del diciassettesimo secolo dal purismo di Boileau e dell'*Académie Française* (una xenofobia linguistica che non ha per nulla ancora fatto il suo corso), e dai ricorrenti tentativi di espellere forestierismi dalla lingua tedesca a partire da Leibniz nel diciassettesimo secolo e da Herder nel diciottesimo e vista più recentemente nelle meno innocue censure dei nazionalsocialisti nel secolo attuale⁵.

Infine, come in tutte le assicurazioni, si paga una regolare maggiorazione per la *copertura*; la cultura ha un prezzo. L'espressione di Swift “magagne e imperfezioni della natura” non potrebbe includere anche la sconcertante consapevolezza che il corso apparentemente lineare verso l'alto dell'impresa umana esista all'interno dell'ineluttabile circolarità della natura, e che la nascita e la vita terminino nella morte e nella decadenza⁶?

⁵ Per gli esempi inglesi, si veda Potter 1976, 59-61, 117-21. A proposito dei tentativi tedeschi di espellere parole straniere – in particolare francesi –, si veda Ergang 1966, 131-32, 142-43, 163.

⁶ Si paragoni l'ammonizione quaresimale per la somministrazione delle ceneri durante il mercoledì delle ceneri, un'affermazione della vita come inevitabile decadenza – “Memento, o homo, quod cines es, et in cinerem rivertatis” (Ricordati, uomo, che polvere sei e polvere ritornerai) – con l'uso della metafora della crescita umana che fa Pascal (nel *Fragment d'un traité du vide*) quando parla dello sviluppo della cultura “...non solo ciascuno uomo progredisce di giorno in giorno nelle scienze, ma tutti gli uomini insieme realizzano un continuo progresso, man mano che l'universo invecchia” (citato in Pascal 1967, 484; trad. it. Pascal 2020, 651-53).

Le culture, quindi, sono di fatto tutte varietà di *coperture* “a lungo termine”, contro minacce sia esterne che interne – autodissoluzione, perdita di identità; o repressione, assimilazione, sequestro (nel senso di una “confisca” legale); o attacco da culture vicine o straniere – con tutte le connotazioni positive e negative degli “occultamenti” così prodotti. In questo, la cultura nera non fa eccezione. Le culture si differenziano tra loro soprattutto per la tenacia con cui l’“occultamento” viene mantenuto e per la distanza e la regolarità degli intervalli in cui smettono di occultare, concedendo uno spazio di manovra nell’illusione di una crescita a quelle rotture che si verificano il più delle volte nei *déjà-vu* della ripetizione puntuale.

In certi casi, la cultura, progettando un’immagine *per gli altri*, rivendica una radicale differenza *rispetto agli altri*, spesso ulteriormente definita in senso qualitativo come *superiorità*. Già in questa insistenza sull’unicità e sullo sviluppo “più in alto” si avverte una spinta lineare e antropomorfa. Per secoli (e specialmente negli ultimi tre), l’Europa si è trovata in un’accesa contesa interna proprio su questo problema. La cultura è stata territorializzata e, con essa, i gruppi dei suoi diversi seguaci. Le guerre culturali sono diventate guerre territoriali e queste poi ancora guerre culturali, e infatti in questo vortice sono stati risucchiati i concetti di “razza”, “virtù” e “nazione”, per non riemergere mai più⁷. Non è tanto il contenuto di queste faide multiculturali a spaventare, quanto la veemenza e l’aggressività con cui gruppi di persone litigano per determinare dove una *copertura* finisca e un’altra cominci. Il nascente desiderio di definire “razza” e “cultura” contemporaneamente a “identità” e “nazionalità” coincide infine con i grandi sconvolgimenti

⁷ Ergang 1966, 7. Si veda anche Weinstein 1972, 81-82.

del diciassettesimo e diciottesimo secolo in Europa, tra cui il rovesciamento delle monarchie feudali dell'Europa centrale e la scoperta e la sottomissione delle masse non bianche al di là dei mari. Qui la parola *cultura* acquista due sensi fatali: "Quello con cui un intero gruppo marca aggressivamente la sua superiorità di fronte a un altro", e uno più sottile, "tenuto a un livello superiore rispetto al gruppo o alla massa, a beneficio della cultura nel suo insieme, da parte dei pochi coscienti (cioè la distinzione tra *alta e bassa cultura*)"⁸. Nello stesso momento in cui gli europei definivano se stessi rispetto ad altre nazioni europee, e alcuni di essi anche rispetto ai membri delle loro stesse nazioni, essi erano anche impegnati a definire la "cultura europea" come diversa rispetto alla "cultura africana", la massima alterità, la *massa* ultima. Solo avendo raggiunto questo punto possiamo dare un qualsiasi senso alla nozione di "*cultura nera*" e a ciò a cui essa potrebbe opporsi⁹.

⁸ Che questa separazione tra "cultura" e "massa" sia un "concetto centrale dell'ideologia fascista tedesca" e che conduca direttamente all'identificazione dell'esercito "d'élite" con le forze della cultura nazionale (e, viceversa, alla trasformazione della cultura in un'arma) è mostrato in modo molto convincente in Theweleit 1980, 47-74, nei capitoli "Masse und Kultur – Der 'hochstehende einzelne'" e "Kultur und Heer". Göring viene citato per aver detto durante i processi di Norimberga: "Gli americani semplicemente non sono acculturati abbastanza per comprendere il punto di vista tedesco" (*ivi*, 47).

⁹ Per gli scopi di questo saggio ho scelto di trattare la "cultura europea" in opposizione alla "cultura nera", intendendo con questo sia la cultura degli africani che quella degli afroamericani, essendo esse le uniche identità utilmente identificabili. Ho evitato qualsiasi menzione della "cultura americana", concordando nel complesso con Ralph Ellison quando afferma: "Non riconosco alcuna cultura americana che non sia la parziale creazione di gente nera", e confidando nel fatto che i termini "europeo" e "nero" esauriscono effettivamente la maggior parte delle manifestazioni culturali nell'America contemporanea (Ellison 1974, 44).

Quello di “cultura nera” è un concetto creato per la prima volta dagli europei e definito in opposizione alla “cultura europea”. Hegel, per esempio, vedeva la “cultura nera” come lo stadio più basso di quel lodevole processo autoriflessivo manifestato dalla cultura europea, il cui risultato finale deve essere lo stato o la nazione. Nella sua visione ottocentesca, per nulla atipica, Hegel sosteneva che la cultura nera semplicemente *non esisteva* nello stesso senso della cultura europea. La cultura nera (in quanto una delle numerose culture non occidentali) non aveva alcuna espressione di sé (cioè, nessuna scrittura); non c’era alcun *Volksgeist* nero, a differenza che in Europa, e nemmeno particolari tribù o gruppi di africani sembravano minimamente preoccupati di definire se stessi sulla base di un particolare *Volksgeist*. Hegel (come gran parte dell’Europa) era confuso dagli Africani: dove stavano i neri all’interno del “corso della storia del mondo”¹⁰?

In questa parte principale dell’Africa non può aver luogo una storia vera e propria. Sono *accidentalità, sorprese* che si susseguono.

Non vi è un *fine*, uno stato, a cui si possa mirare: non vi è soggettività, ma solo una serie di soggetti che si distruggono. Finora non è stata prestata che poca attenzione *al peculiare carattere di questo modo dell’autocoscienza [...]*.

Queste osservazioni danno, per converso, una definizione piuttosto affascinante della cultura europea (almeno per come Hegel introduce i suoi connazionali, nel suo “noi”):

Dobbiamo dimenticare tutte le categorie che sono base della nostra vita spirituale, e l’abitudine di sussumere le cose sotto queste forme: dove la difficoltà [di

¹⁰ Questa citazione di Hegel e le successive sono tratte da Hegel 1955, 216-18 (corsivi dell’A.); trad. it. Hegel 1961, 241-43, 262.

questo dimenticare quando si esamina l’Africa N.d.A.] consiste appunto nel fatto che il contenuto delle nostre rappresentazioni non si può eliminare totalmente, tornando sempre inavvertitamente a farsi valere.

Dal momento che Hegel fornisce la prima e tutt’ora più perspicace definizione sistematica del “carattere africano” (e, conseguentemente della cultura nera) da parte di un Europeo, per quanto in un tono estremamente negativo, vale la pena citarlo per esteso:

In generale, dobbiamo dire che nell’Africa interiore la coscienza non è giunta ancora alla contemplazione di qualcosa di saldamente oggettivo, di un’oggettività. Salda oggettività vuol dire Dio, l’eterno, il giusto, la natura, le cose naturali. [...] Gli Africani, invece, *non sono ancora* giunti a questo *riconoscimento dell’universale* [...]. Ciò che noi chiamiamo religione, stato, realtà sussistente *in sé e per sé*, assolutamente *valida*, tutto ciò non esiste ancora per essi. [...] Non troviamo dunque, qui, che l’uomo nella sua immediatezza: tale è l’uomo in Africa. In quanto l’uomo si fa avanti come uomo, esso costituisce il termine di antitesi rispetto alla natura: ed è questo il suo primo modo di esser uomo. [...] Il ne*ro rappresenta l’uomo naturale nella sua totale *barbarie e sfrenatezza*: per comprenderlo, dobbiamo abbandonare tutte le nostre intuizioni europee.

Ciò che intendiamo propriamente come Africa è quel suo essere non storico e non dispiegato, che è *ancora* tutto immerso nel grado naturale dello spirito, e che quindi doveva esser messo innanzi qui, dove si è ancora alle soglie della storia del mondo.

L’Africano secondo Hegel costituisce un’alterità assoluta rispetto all’Europeo. Questo fatto ci consente opportunamente di rileggere la critica di Hegel come un’acuta classificazione e tassonomia delle tendenze dominanti di entrambe le culture. L’opera di Hegel ha

un secolo e mezzo, ma la sua verità è ancora valida, a proposito delle tendenze, nelle forme attuali che saranno discusse più avanti, delle culture che Hegel descrive.

Quali sono le principali caratteristiche che Hegel individua per distinguere la cultura nera dalla cultura europea? È interessante notare che Hegel comincia sostenendo che la cultura nera è resiliente perché reticente o, a causa della sua stessa arretratezza, intoccabile; essa è totalmente *altra* e incomprensibile per l'Europeo, mentre altre culture, come quella dei nativi americani, hanno combattuto gli Europei e hanno perso:

[...] la sottomissione del paese segnò il suo tramonto. [...] Per quanto riguarda la razza umana, non rimangono ormai che pochi discendenti dei primi Americani, essendo stati distrutti circa sette milioni di uomini. [...] E in generale tutto il mondo [nativo N.d.A] americano è perito, sotto la pressione invadente degli Europei. [...] Esse [le stirpi dell'America del nord N.d.T.] decadono, sì da mostrare che non hanno la forza di unirsi ai Nordamericani, negli stati liberi. *Questi popoli di costituzione debole tendono a scomparire al contatto di popoli più civilizzati, di cultura più intensa*¹¹.

È degna di nota qui la persistente connessione tra la soppressione fisica e territoriale, il sequestro e lo sterminio, da una parte, e l'inadeguatezza culturale, dall'altra.

La definizione hegeliana della cultura nera è solamente negativa: è la cultura europea in continuo sviluppo a essere il prototipo per il compimento futuro della cultura; la cultura nera ne è l'antitipo, sempre sulla soglia. La cultura nera, catturata nella "mancanza di storia" (*Geschichtslosigkeit*), è d'altra parte protetta dall'attacco o dall'assimilazione proprio grazie alla sua indigena intangibilità (sebbene gli stessi specifici neri possano non

¹¹ Hegel 1955, 200-201 (corsivi dell'A.); trad. it. Hegel 1961, 223.

essere così protetti di per sé). Secondo Hegel, l'Africano, che ha un effetto radicale sull'Europeo, è una "peculiare forma di autocoscienza": non proiettato verso scopi trascendenti e spaventosamente vicino ai cicli e ai ritmi della natura. L'Africano, in primo luogo, rovescia tutte le categorie logiche europee. In secondo luogo, non ha alcuna concezione della storia o del progresso, ma invece permette che "accidenti e sorprese" si impadroniscano del suo destino. Non è nemmeno consapevole di essere in uno stadio inferiore di sviluppo e forse non ha neppure idea di cosa sia lo sviluppo. Infine, egli è "immediato" e intimamente legato alla natura con tutti i suoi elementi ciclici e non progressivi. È perché non ha autocoscienza che è "immediato" – cioè *sempre lì* – in ogni momento. Qui possiamo vedere che, essendo lì, l'Africano è anche *da sempre già lì*, o forse *da prima sempre lì*, mentre l'uomo europeo è *diretto lì*, o meglio, *non ancora lì*.

Hegel ha dato un'interpretazione della cultura nera quasi completamente corretta, ma ciò che non poteva immaginare era che proprio nella sua critica ad essa egli avesse quasi perfettamente descritto il "lì" verso cui la cultura europea era "diretta". Come tutti i modelli che insistono sull'alterità separata, la definizione di Hegel ha costituito implicitamente gli elementi della cultura nera che si sono manifestati solo in questo secolo. Solo dopo Freud, Nietzsche, l'antropologia comparativa e strutturale e lo studio della religione comparativa, le coperture della ripetizione, frenetiche ma in ultima analisi futili, da parte della cultura europea possono essere viste come superflue, anche se attraverso limitati casi di "scoprimto". Inoltre, proprio gli aspetti della cultura nera che al fenomenologo Hegel erano sembrati definire la sua inesistenza possono

essere ora valutati come termini positivi, all'interno di una rivisitata metafisica della rottura e dell'apertura¹².

I tipi di ripetizione / Le loro manifestazioni culturali

Rincorrono se stessi. Lo chiamano destino. Progresso. Noi li chiamiamo spettri. Gli spettri delle loro vittime che sorgono dalla terra dell'Africa, del Sudamerica, dell'Asia.

Ishmael Reed, *Mumbo Jumbo*

Hegel fu un celebre profeta dello sviluppo storico, ma non l'unico. Possiamo accettare che le sue analisi siano state e siano tuttora condivise, in particolare l'idea che la cultura nella storia si manifesta solo quando un gruppo arriva a uno stadio di autocoscienza sufficiente a spingerlo verso la sua "destinazione di diventare uno stato":

[...] la cultura formale, in qualunque stadio di formazione spirituale, non solo può ma anche deve nascere, prosperare e raggiungere un alto grado di fioritura, in quanto tale stadio si evolve assumendo la forma statale, e su questa base di civilizzazione procede

¹² Uso la parola *rivisitata* qui con cognizione di causa, nella misura in cui i sostenitori della "nuova apertura" non smettono mai di indicare i benefattori storici che risalgono fino a Platone. Tendo a scegliere Nietzsche come principale "revisionista", ma il ruolo chiave della "rottura" in Freud, Heidegger e Husserl obbliga a menzionarli qui. Per la lettura di Nietzsche proposta da Jacques Derrida, si veda Derrida 1979; ed. it. Derrida 1991. Per l'idea di "apertura", si veda "La fenditura" di Derrida in *Della Grammatologia* (Derrida 1974, 65-73; trad. it Derrida 2020, 97-109. Cfr. anche la prefazione di Spivak all'edizione inglese (Derrida 1974, xxi-xxxviii) per un buon resoconto introduttivo della critica derridiana-nietzschiana alla "metafisica della presenza". Si veda anche il noto saggio di Hartman "The Voice of the Shuttle: Language from the Point of View of Literature", in Hartman 1970, 337-55, e il suo più recente *Saving the Text: Literature, Derrida, Philosophy* (Hartman 1981).

alla riflessione intellettuale e giunge, come alle leggi, così a tutte le forme dell'universalità¹³.

La parola *stato* (*Staat*) non deve essere definita come un'entità politica in senso stretto, ma come un qualsiasi gruppo coerente la cui cultura progredisce dal livello di immediatezza all'autoconsapevolezza.

In che modo differiscono, dunque, la cultura europea e la cultura nera nella loro maniera di trattare l'inevitabilità della ripetizione, nei cicli annuali o nelle forme artistiche? La cultura veramente autocosciente resiste a tutte le concezioni non-progressive; essa *si sviluppa*. Hegel riconosce la categoria di cambiamento e persino il fatto che la natura si ripeta ciclicamente, ma preferisce non guardare a ciò, o se proprio deve, di guardarlo non da un punto di vista "orientale" negativo, ma da un punto di vista "occidentale" positivo. In tale ottica, Hegel afferma: "Qualsiasi sviluppo [*Bildung*] abbia luogo, esso diventa materia al di sopra di cui lo spirito eleva se stesso a un nuovo livello di sviluppo, proclamando i suoi poteri in tutte le direzioni della sua compiutezza"¹⁴. Da qui emerge la "terza opzione", ancora prevalente, menzionata sopra come risposta alla ripetizione: la nozione di progresso all'interno del ciclo, di "differenziazione" all'interno della ripetizione.

Così la prima categoria in cui la cultura europea si separa dalle culture "orientale" e "africana" consiste nel suo trattamento dei cicli fisici e naturali. Questa separazione tra "occidentale" e "orientale" deve sembrare spassosa a chiunque conosca, tra gli altri testi occidentali, il libro XV delle *Metamorfosi* di Ovidio, in cui il punto di

¹³ Hegel 1955, 163, 173. trad. it. Hegel 1961,178. Nella versione originale la traduzione è dell'A.

¹⁴ Hegel 1955, 35-36.

vista “pessimista” e “orientale” appare sulle labbra di un predecessore “occidentale” di Hegel, Pitagora:

Non vi è nulla in tutto l'universo che duri. Tutto scorre, e ogni immagine si forma nel movimento. [...] non vedi come l'anno si snodi in quattro fasi diverse, a imitazione della vita umana? [...] Puri i nostri corpi si modificano sempre [...] O tempo divoratore di ogni cosa, e tu, invidiosa vecchiaia, tutto distruggete, e a poco a poco consumate ogni cosa facendola morire, rosa dal morso dell'età, di morte lenta. [...] E neppure l'aspetto di ciascuno rimane lo stesso, la natura che tutto rinnova ricava dalle forme altre forme [...] Anche se quello passa qui, e questo lì, alla fine la somma è sempre la stessa¹⁵.

La verità è che le visioni cicliche della storia non sono “orientali”, ma erano diffuse in Europa ben prima dell'inizio dello storicismo, che si affermò non con Hegel, ma molto prima del diciannovesimo secolo (e qui si potrebbero citare come precursori di Hegel Bacone o Cartesio nell'Illuminismo, la progressiva *consummatio* nell'escatologia di Gioacchino di Fiore, l'orientamento tomistico verso la teologia, o risalire perfino al trionfo “finale” della città celeste di Sant'Agostino d'Ippona). Il dibattito interno alla cultura occidentale sulla questione della forma della storia, per la maggior parte del suo corso, è stato condotto in modo piuttosto equilibrato, in parte a vantaggio forse inizialmente persino del lato della visione ciclica. Solo con l'avvento del progressismo scientifico (come è stato previsto e formulato da Bacone in *Sull'avanzamento del sapere* nel 1605) il modello lineare

¹⁵ Ovidio 1970, 339-341; trad. it. Ovidio 2015, 163-165. Le idee pitagoriche sulla ricorrenza derivano sia dalla credenza nella *metempsychosi* (la trasmigrazione delle anime – cfr. il Fedro di Platone, 248e-249d) sia dalla probabile credenza in un ciclo storico periodico (il Grande Anno) di 9000 anni o più, che comportava un'esatta ripetizione in ogni fase (cfr. Philip 1966, 75).

è stato in grado di prendere il sopravvento, e dunque ciò non è accaduto da soli duecento anni¹⁶. La considerazione dei cicli, ora soppressa (eppure ancora irrintracciabile) nella cultura europea, è sempre stata simile alle credenze che sono alla base delle concezioni religiose della cultura nera, che osserva la rigenerazione periodica dei sistemi biologici e agricoli¹⁷.

La cultura nera sottolinea l'osservanza di tale ripetizione, spesso in omaggio a un caso o un atto generativo originario. La cosmogonia – le origini e la stabilità delle cose – prevale quindi perché si ripete, non perché il mondo continua a svilupparsi a partire da un momento archetipo. Le cerimonie periodiche sono modi in cui la cultura nera fa i conti con la sua percezione della ripetizione, esattamente evidenziando tale percezione. La danza accompagna spesso quelle occasioni rituali in cui viene festeggiato un ritorno stagionale e i “giri” della danza (come il “Ring Shout” o la “Circle Dance”) ricapitolano il

¹⁶ L'area della filosofia che si occupa di tali questioni – la filosofia della storia – recentemente (approssimativamente a partire da Croce e Toynbee) è stata piuttosto trascurata. La concezione di Hegel e Agostino da una parte, e quelle, ad esse quasi opposte nel loro concetto di storia, di Nietzsche e Vico d'altra, si può dire che delimitino grosso modo i poli del discorso occidentale su questo oggetto, nonostante l'opposizione sia più fluida di una contrapposizione. Per una discussione più completa di questo ampio e complesso argomento, si consulti: su Bacon, Farrington 1973; trad. it. Farrington 1967; sul tema generale della filosofia della storia, Berlin 1976; trad. it. Berlin 1978; Buhr 1972; Burke, 1965; Lowith 1949; trad. it. Lowith 2015; e Wells 1959. Per un tentativo recente, si veda Munz 1977.

¹⁷ Si veda Eliade 1974, 3-92; trad. it. Eliade 2018, 20-122, nei capitoli “Archetipi e ripetizioni” e “La rigenerazione del tempo”. Cfr. anche Eliade 1963. Può essere, infatti, che la cultura nera nelle sue fasi iniziali si trovi raramente al di fuori di tale impiego rituale, e che “l'arte africana in movimento” (per usare un'espressione di Robert F. Thompson) sia strettamente legata a quegli eventi ciclici che si riferiscono al ritorno e alla ripetizione di un evento precedente, nel quale non ci può essere alcuna questione di “progresso”.

“girare” del tempo naturale: Natale, Capodanno, funerali, tempo del raccolto¹⁸. I matrimoni in particolare sono una rievocazione dell’atto iniziale di accoppiamento che creò l’umanità e sono quindi particolarmente adatti come riconoscimenti di una ricorrenza. L’osservanza culturale consapevole della ripetizione naturale non caratterizza più la cultura europea. Per esempio, la festa di matrimonio tedesca, la *Hochzeit*, è oggi completamente spogliata dei suoi legami originari con la ricorrente festa dell’anno nuovo, la *Hochgezeit*, e il senso di un matrimonio individuale come immagine in scala ridotta di un più grande rinnovamento e ripetizione è ora scomparso¹⁹. Al di fuori delle indicazioni stagionali degli almanacchi dei contadini, il tipo di celebrazione puntuale del passare e tornare del tempo che vediamo nel *Calendario del pastore* di Spenser o nei drammi ciclici dei misteri è stato fuori dal favore generale nei tempi recenti (o semplicemente consegnato alla dimensione del demoniaco come nel mefistofelico: “Quanti ne ho già sotterrati! E sempre sangue fresco e nuovo è in circolo [...]”)²⁰.

Eppure, l’anno fa ancora il giro: come si rapporta la cultura europea ai cicli percepiti? Le ricorrenti feste nazionali e sacre sono ancora segnalate, ma con ogni senso della progressione che ha preso posto tra esse. I “propositi

¹⁸ Thompson 1966, 85 – si riferisce alle religioni africane come “fedi danzanti”. Inoltre, si veda Southern 1971, 41-47, per la descrizione di James Eights delle celebrazioni annuali “Pinckster” tra gli schiavi, che ebbe origine nelle colonie centrali della prima America, e pp. 50-51 per la descrizione di Latrobe delle danze festive di origini africane a New Orleans (trad. it. Southern 2007, 65-70, 141-142). Per un elenco preciso di danze particolari praticate in combinazione con particolari feste annuali, si veda Emery 1971, 50- 102, nella sezione “Special Occasion Dances”.

¹⁹ Eliade 1974, 26; trad. it. Eliade 2018, 57.

²⁰ Goethe, *Faust* 1952, 49; trad. it. Goethe 1970, 105. Goethe 1972, 48, ll. 1371-73: “Wie viele hab’ ich schon begrabem / Und immer zirkuliert ein neues frisches Blut / So geht es fort ...”.

dell'anno nuovo" e il loro essere frequentemente disattesi ricordano esattamente il tentativo e il fallimento di imporre un carattere di progressione e di miglioramento ad un movimento temporale spesso non progressivo. Le celebrazioni pubbliche di Natale che si susseguono e gli allestimenti ornamentali fanno a gara per mostrare un aumento di dimensioni, splendore e luminosità rispetto a quelli degli anni precedenti (anche se, significativamente, la dimensione della ritualità sacra, mentre nell'immediato convive con la cultura commerciale, lavora ancora per impedire qualsiasi ripetizione inesatta della liturgia religiosa, come nella funzione della Natività). Altri cicli contemporanei, come gli intervalli di quattro anni dei Giochi olimpici e delle elezioni presidenziali, hanno un fervente bisogno di giustificare la loro ovvia ricorrenza attraverso qualche criterio di miglioramento materiale o di progresso: un nuovo e più grande sito olimpico o nuovi record olimpionici, un nuovo e migliore partito o personalità politici.

Nella cultura europea, i cicli finanziari e produttivi hanno ampiamente soppiantato il tipo di ritorno naturale presente consapevolmente nella cultura nera. L'anno finanziario è l'esempio perfetto di questa sussunzione hegeliana dello sviluppo all'interno della stasi. Perché la ripetizione deve essere esatta in tutta la contabilità finanziaria, dato che, globalmente, il capitale circola in definitiva all'interno di sistemi tautologici chiusi (cioè, la diminuzione di un investimento è o la crescita di un altro investimento o una decrescita dell'obbligazione, sia all'interno di un'impresa aziendale sia nella sua relazione con altre aziende). Il "rapporto annuale" di un'impresa, che appare ciclicamente ogni anno o a intervalli regolari (sempre nella stessa "data di bilancio"), contiene sempre gli stessi tipi di simboli riguardo lo stato di salute o il

decadimento dell'impresa. Sono soltanto le proprietà della *differenza* tra anno2 e anno1 (come quantificato dai cambiamenti numerici dei simboli – per esempio nella matrice dei flussi di cassa) che suggeriscono i mezzi attraverso cui le ripetizioni essenzialmente esatte devono essere valutate e trasformate in un vocabolario di crescita e sviluppo. Il capitale, quindi, non solo *circolerà* necessariamente, ma dovrà di conseguenza anche *accumularsi* o *diminuire*, a seconda dello stato dell'azienda. L'economia e gli affari, nel loro concetto di "ciclicità", ammettono l'esistenza e persino la necessità della ripetizione del declino, ma coprono continuamente questa rottura nell'illusione di una crescita continua con una retorica dello sviluppo "incrementale" o "a tappe", che afferma che la ripetizione del declino in un ciclo può avvenire, ma avviene solo all'interno di una tendenza complessivamente verso l'alto o a spirale²¹.

Il discorso sul capitale utilizzato nel linguaggio economico europeo rivela una comprensione più generale sul modo in cui questa cultura differisce dalla cultura nera nel suo rapporto con la ripetizione. Nella cultura nera ripetizione significa che qualcosa *circola* (esattamente alla maniera di qualsiasi flusso, compresi i flussi del capitale) secondo un equilibrio. Nella cultura europea la ripetizione deve essere vista non semplicemente come una circolazione e un flusso, ma come accumulazione e crescita. Nella cultura nera la cosa (il rituale, la danza, il battito²²) è "lì per essere raccolta quando torni indietro per prenderla". Se c'è un fine (*Zweck*) in tale cultura, è sempre rinviato; esso "taglia" [*cut*] continuamente

²¹ Si veda Sweezy 1942, per una più completa – e marxiana – analisi del bisogno di crescita verso l'alto.

²² N.d.T: si è scelto di tradurre con "battito" il termine inglese "beat", che da qui in poi verrà ripetuto più volte dall'A. in quanto concetto centrale del testo.

indietro al punto di partenza, nel significato musicale di “taglio” come una pausa improvvisa, apparentemente immotivata (un da capo accidentale) con una serie già in corso e un ritorno voluto a una serie precedente²³.

Una cultura fondata sull’idea del “taglio” soffrirà sempre in una società la cui idea dominante è il progresso materiale – ma i “tagli” possiedono il loro fascino! Nella cultura europea il “fine” è sempre chiaro: ciò in vista di cui si sta sempre lavorando. Il fine è quindi ciò che è raggiunto solo quando la cultura “porta a compimento” la sua storia. Una cultura del genere non è mai “immediata”, ma “mediata” e separata dal tempo presente attraverso il suo proprio orientamento verso il futuro. Inoltre, la cultura europea non ammette “una successione di incidenti e sorprese”, ma mantiene invece l’illusione di progresso e controllo a tutti i costi. La cultura nera, attraverso il “taglio”, include gli “incidenti” nelle sue *coperture*, quasi a controllare la loro imprevedibilità. Questa magia del “taglio”, esso stesso un tipo di *copertura* culturale, tenta di confrontarsi con incidenti e rotture non coprendole, ma facendo spazio ad esse all’interno del sistema stesso²⁴.

Inaspettatamente, tuttavia, in una sfera della coscienza europea un tale orientamento verso il “taglio” è sopravvissuto: al livello del fenomeno psicologico che Freud descrive dettagliatamente come l’emersione di ripetizioni del passato apparentemente non

²³ Il “taglio” è molto spesso segnalato da un suonatore di tamburo, come nella descrizione del tamburo nella Dagomba “Atwimewu” in Chernoff 1979, 43-67. Si veda anche la definizione cinematografica di “tagliare, editare o montare”, che cambia del tutto significato da una concezione all’altra in Stephenson, Debrix 1965, 238.

²⁴ Esempi di tale sistematizzazione dell’accidente sono rintracciabili in tutte le culture nelle quali gli oracoli ricoprono un ruolo importante – due esempi sono le *sortes Virgilianae* nella storia europea antica, o la sistematologia casuale de *I Ching* o “libro dei mutamenti” in Cina, che fa uso di entrate casuali all’interno di un sistema fisso e stabile.

volute all'interno della vita presente dell'individuo – *Wiederholungszwang* o *coazione a ripetere*. A livello psichico individuale, i divieti culturali perdono la loro validità. Quindi nella coazione a ripetere, per come Freud la descrive, la ripetizione – un'azione idiosincratica e immediata – ha sostituito la memoria, l'accesso “normale” al passato. Invece di un dialogo sulla storia già passata, si ha una nuova messa in scena del passato. Invece di riportare cosa è accaduto nella sua storia (la categoria hegeliana di oggettività), il paziente lo inscena nuovamente con tutta la precisione del rituale²⁵. Questa messa in atto ossessiva del conflitto passato represso riporta il paziente alla scena originale del dramma. La *coazione a ripetere* è un esempio di ripetizione “tagliata” o “apparentemente fortuita” (ma in realtà motivata) che appare in esplicita contraddizione con i vincoli e gli standard di comportamento della società. La società censurerebbe l'atto di ripetizione non voluta tanto quanto o anche più della trasgressione originale: entrambi sono contro il costume (*Sitten*), o immorali (*unsittlich*), ma la mancanza di volontà nella *coazione a ripetere* la rende anche inquietante (*unheimlich*). La feconda idea di Jacques Lacan della *tyché* – il tipo di ripetizione “che avviene *come per caso*” – sembra qui completare l'individuazione della *coazione a ripetere* come aspetto ulteriore della cultura non-progressiva che è stata rintracciata entro i confini della coscienza individuale europea²⁶. In virtù della sua

²⁵ Freud 1969, 210-11; trad. it. Freud 1975, 353-361. L'affermazione definitiva sul *Wiederholungszwang*, per quanto Freud fosse capace di affermazioni di questo tipo, si trova in “Jenseits des Lustprinzips” (1920) (Freud 1969, 228-29; trad. it. Freud 1979, 204-205). Per l'interessante fenomeno correlato del *déjà raconté*, si veda “Über fausse reconnaissance ('déjà raconté') während der psychoanalytischen Arbeit” (1914) (Freud 1969, 233-38; trad. it. Freud 1980, 287-292).

²⁶ Lacan 1977, 54; trad. it. Lacan 2003, 53.

accidentalità (o del suo modo accidentale di mostrarsi), il ciclo di desiderio e repressione che sottende la *coazione a ripetere* appartiene alla nozione di “taglio”.

La ripetizione nella cultura nera trova la sua forma più caratteristica nella performance: il ritmo nella musica, nella danza e nel linguaggio²⁷. Che si sostengano o meno i tentativi del poeta-politico-filosofo Léopold Senghor di fissare la natura della cultura nera nel concetto di *négritude* (io non li sostengo), è vero che egli ha ben descritto il ruolo che il ritmo ricopre in essa: “La forza organizzatrice che produce lo stile nero è il *ritmo*. È la cosa più percettibile e meno materiale...”²⁸. Dove il materiale è assente, la dialettica è senza fondamento. Le parole e i ritmi ripetitivi sono stati riconosciuti da lungo tempo come un costituente fondamentale della musica africana e dei suoi eredi americani – le canzoni degli schiavi, il blues, gli spiritual e il jazz²⁹. La musica africana normalmente enfatizza i ritmi dinamici, organizzando la melodia all’interno di linee giustapposte di battute raggruppate in metri diversi. Il fatto che la ripetizione sia in un certo senso il principio di organizzazione mostra il desiderio di affidarsi a “ciò che è lì per essere raccolto”. Il progresso nel senso di un “evitare la ripetizione”

²⁷ Chernoff 1979, 55 “Nella musica africana il coro o risposta è una frase ritmica che ricorre regolarmente; i ritmi di un solista che canta o suona variano e sono lanciati contro la ripetizione costante della risposta ... noi [in Occidente] non siamo ancora preparati a capire come la gente possa trovare la bellezza nella ripetizione ...” Chernoff lo esprime bene in un altro passaggio: “I punti più importanti dell’improvvisazione, nella maggior parte degli idiomi musicali africani, sono questioni di ripetizione e di cambiamento” (p. 111).

²⁸ Citato in Chernoff 1979, 23: “Cette force organisatrice qui fait le style nègre est le rythme. C’est la chose la plus sensible et la moins matérielle...”.

²⁹ Si veda Chernoff 1979, 29, sulla continuità delle forme ritmiche africane in America. Cfr. Finnegan 1976 e Southern, passim. Di interesse a questo proposito è anche Jahn 1968.

saboterebbe subito un tale sforzo. Senza un principio organizzativo della ripetizione, la vera improvvisazione sarebbe impossibile, poiché un improvvisatore dipende dalla continua ricorrenza del battito.

Non solo l'improvvisazione, ma anche il caratteristico elemento di "botta e risposta" della cultura nera (che, nel suscitare la partecipazione generale del gruppo ai "tagli" casuali e spontanei, già esclude ogni possibilità di *haute culture*) richiede una garanzia di ripetizione:

Mentre certi ritmi possono stabilire un battito di fondo, in quasi tutta la musica africana c'è un punto dominante di ripetizione sviluppato da una conversazione dominante con un'alternanza chiaramente definita, un'oscillazione avanti e indietro dal solista al coro o dal solista a una risposta strumentale enfatica³⁰.

Che il battito sia lì per essere colto non significa che debba essere metronomico, ma semplicemente che a un certo punto debba essere iniziato e che in qualsiasi punto debba essere "sociale" – cioè, disponibile a ricominciare, all'interruzione o all'entrata di un secondo o di un terzo suonatore o alla risposta di un altro musicista. La polimetria tipica della musica nera significa che ci sono almeno due, e di solito più, ritmi in corso accanto al battito dell'ascoltatore. Il battito dell'ascoltatore è una sorta di *Erwartungshorizont* (per usare un termine preso da un'area completamente diversa) o "orizzonte di aspettativa", attraverso cui lui o lei sanno dove il battito costante deve cadere per dare propriamente senso alle pause che gli altri percussionisti coinvolti hanno lasciato

³⁰ Chernoff 1979, 55. Anche se non è necessario che il battito sia stato iniziato e mantenuto dal conteggio iniziale di un direttore d'orchestra (perché nel frattempo può essere stato "tagliato" o cambiato in un altro metro), deve essere presente in ogni punto per "raccolgere" o "seguire".

cadere³¹. Poiché un ritmo ne definisce sempre un altro nella musica nera, e il battito è un'entità relazionale, qualsiasi "autocoscienza" o "realizzazione", nel senso di un partecipante individuale che lavora in vista del suo proprio climax ritmico o tonale "sopra la massa", avrebbe risultati disastrosi.

Mentre la ripetizione nella musica nera è quasi proverbiale, ciò che nella musica nera non è stato spesso riconosciuto è l'importanza del "taglio". Il "taglio" insiste apertamente sulla natura ripetitiva della musica, portandola bruscamente indietro ad un altro inizio che abbiamo già sentito. Inoltre, quanto maggiore è l'insistenza sulla pura bellezza e sul valore della ripetizione, tanto maggiore deve anche essere la consapevolezza che la ripetizione ha luogo non su un livello di sviluppo o progressione musicale, ma sul più puro livello tonale e timbrico.

James Brown è un esempio di un brillante professionista americano del "taglio", la cui abilità è ammirata facilmente da musicisti africani e americani³². Il formato del "taglio" e della ripetizione di Brown è simile a quello della percussione africana: dopo che la band ha "cucinato" in una data chiave e in un dato tempo, un segnale, o verbale ("scatenati" o "Mayfiel" – il nome del sassofonista o "guarda qui"³³) o musicale (una breve serie di rapidi accenti percussivi di batteria e corno), dirige la musica verso un nuovo livello, dove essa "cuoce" di più o forse diventa un assolo – fino a che una ripetizione di segnali riporta indietro, "tagliando", al tempo primario.

³¹ Il termine, nel significato che gli ho attribuito, deriva dal lavoro di H. R. Jauss, come nell'articolo "Letteratura come provocazione della scienza della letteratura", contenuto nella raccolta *Storia della letteratura come provocazione* (Jauss 1970; trad. it. Jauss 2016).

³² Chernoff 1979, 55.

³³ N. d. T: in inglese "get down" e "watch it now".

Lo schema essenziale, dunque, nella sequenza tipica di Brown è ricorrente: ABA o ABCBA o ABC(B)A, dove ogni nuovo schema viene messo in risalto (cioè, è introdotto e interrotto) dal breve iato casuale del “taglio”³⁴. La rottura che ne consegue non causa una dissoluzione del ritmo; tutt’altro, lo rafforza, dato che è già incorporata nella struttura di quel ritmo.

Nell’improvvisazione jazz, il “taglio” – accanto a usi simili a quelli di Brown – è l’imprevedibilità con cui il solista si allontanerà dalla “testa” o tema e dalla sua sequenza armonica normale, o con cui il batterista si allontanerà dal battito principale, accettato e familiare, del brano. Uno degli esempi migliori di questo tipo di improvvisazione è John Coltrane, la cui padronanza della melodia e del ritmo era così completa che lui ed Elvin Jones, il suo batterista, si scambiavano spesso i ruoli – quando Coltrane faceva periodi ritmici o melodici e quando dava un “taglio” [*cut away*] al modo di suonare adottato all’inizio del brano³⁵.

La musica nera crea delle aspettative e le disattende a intervalli irregolari: che lo farà, tuttavia, è essa stessa un’aspettativa. Questa peculiarità della musica nera – di attirare l’attenzione sulle proprie ripetizioni – si estende al punto di non nascondere il fatto che queste ripetizioni avvengono unicamente al livello del suono. Lo sviluppo del “freejazz”, a partire dagli anni ‘60, nella pratica tecnica di utilizzare qualità “materiali” del suono – sui corni, per

³⁴ Thompson 1974,10-13, riprende il termine hegeliano *Aufheben*, nel significato di “una simultanea sospensione e conservazione”, e lo utilizza a proposito del “taglio” africano nel concetto di “Afrikanische [sic] Aufheben”. L’espressione di Thompson deve essere citata qui come una buona approssimazione alla natura del “taglio”, in cui ogni motivo precedente che è stato inizialmente “tagliato” fuori, continua a esistere in una forma sospesa fino a che non è reintrodotta con un nuovo “taglio”.

³⁵ Si veda Cole 1976, 72-73 e passim.

esempio, utilizzando gli ipertoni, le armoniche e i sottotoni – divenne quasi obbligatoria per il serio musicista jazz e corrispose a un movimento simile di musicisti europei che uscivano dalla tradizione classica. Eppure, la musica nera ha sempre avuto la tendenza a imitare la voce umana, e la tendenza ad “allargare” i limiti dello strumento potrebbe essere stata presente già nel lamento della prima chitarra blues, nel sussurro della prima tromba jazz smorzata o nel ruggito del primo trombonista jazz.

La chiesa nera deve essere posta al centro delle manifestazioni della ripetizione nella cultura nera, nel punto di congiunzione di musica e linguaggio. Diverse retoriche entrano in gioco qui: il sermone nero parlato utilizza una grande varietà di strategie, tra cui, in particolare, l'*epanalessi* (“perché il Suo potere ti dà potere, e il tuo Signore è ancora il Signore”) o l'*epistrafe* (“Dai la tua vita al Signore; dai la tua fede al Signore; alza le tue mani verso il Signore”). La ripetizione enfatica prende più spesso la forma dell'*anafora*, in cui la ripetizione avviene all'inizio della frase (invece che all'inizio e alla fine come nel primo esempio sopra, o alla fine come nel secondo caso). Tale uso della ripetizione non si limita alla chiesa nera, tuttavia, e potrebbe persino derivare in parte dagli usi della ripetizione nel testo chiave della chiesa, la Bibbia, come nella seguente *anafora* dai *Salmi*: “Il Signore siede re per sempre. Il Signore darà forza al suo popolo. Il Signore darà al suo popolo la benedizione della pace” (29:10-11).

Sia il predicatore che la comunità usano il “taglio”. Il predicatore “taglia” il proprio discorso interrompendosi con un'espressione come “lode a Dio” (il cui peso qui non può essere affatto definito denotativo o imperativo ma puramente sensibile e ritmico – un battito “sociale” di fondo offerto alla comunità). Gli ascoltatori, rispondendo

ai richiami del predicatore a intervalli casuali, producono ogni volta il loro “taglio”, un leggero cambiamento nella struttura della performance. A intervalli vari uno strumento musicale come l’organo, e spesso una danza spontanea, accompagna la ripetizione del “taglio” praticata dall’oratore. Quando arriva la fase di massima intensità, la “glossolalia” con voce stridula o il “testimoniare”, di solito pronunciato con un’unica tonalità, dà credito all’ipotesi che a essere in gioco per tutto il tempo siano stati la struttura stessa del suono e la natura del ritmo, ma non il significato esplicito delle parole pronunciate.

La ripetizione nella letteratura nera è un argomento troppo vasto per essere esaurito qui, ma si può dire brevemente che essa ha imparato da questi prototipi “musicali”, nel senso che la ripetizione di parole e frasi, piuttosto che essere trascurata, è sfruttata come un principio strutturale e ritmico. Il sermone “La nerezza del nero” che si trova all’inizio dell’*Uomo invisibile* di Ralph Ellison mette direttamente in risalto le ripetizioni dei sermoni e della musica in un testo letterario– e non semplicemente nelle ripetizioni del suo titolo (Ellison racconta di aver modellato questa sequenza sulla base della sua conoscenza della ripetizione nella musica jazz)³⁶. La natura ad hoc di molto folklore e poesia neri, così come la loro destinazione finale nella canzone, tende ad incoraggiare il ritornello che si ripete, come in questo peana per il combattente Jack Johnson:

Jack Johnson, he de champion of de worl’
 Jack Johnson, he de champion of the worl’
 Jack Johnson, he de champion
 Jack Johnson, he de champion
 Jack Johnson, he de champion of de worl’³⁷.

³⁶ Si veda l’intervista di Ellison con John Hersey in Ellison 1974, 2-3, 11.

³⁷ In Levine 1977, 432.

La struttura ripetitiva AABBA, tanto diffusa nel folklore e nei testi popolari neri spesso si ritrova nel romanzo nero (così come nel blues) in forma inalterata.

In *Canne* di Jean Toomer, la miscela di “narrativa, canzoni e poesia”, presentata in opposizione al tema della cultura nera in transizione, fornisce una buona occasione per vedere alcuni usi tipici (e non così tipici) della ripetizione nel romanzo nero. Dalla poesia “Canzone del figlio” fino all’ultima pagina, le forme ripetitive del linguaggio nero e la retorica sono predominanti fino a quando ci si accorge che gradualmente l’intera trama dello stesso romanzo è da sempre stata tesa alla forma del ritorno – il cerchio:

O terra, e rosso suolo, dove cresce il liquidambra,
 Così avaro d’erba, così prodigo di pini,
 Poco prima che il sole di un’epoca declini
 Io, tuo figlio, in tempo, da te sono tornato,
 Da te, tuo figlio, io sono in tempo ritornato³⁸.

Toni Morrison continua questo uso della ripetizione, in particolare nel *Canto di Salomone*, con il canto di Sugarman e il canto finale “Giacomo l’unico figlio di Salomone”. In quest’ultimo, dove Morrison descrive “i bambini nella loro inesauribile volontà a ripetere un gioco d’azione ritmico e in rima” e la volontà del linguaggio nero a “eseguire il giro più e più volte”, esprime a parole la componente essenziale della sua tradizione scritta. Leon Forrest (in particolare in *There is a Tree more Ancient than Eden*) e Ishmael Reed sono in grado di attingere a una lunga serie di predecessori quando includono poesie popolari e folklore nelle loro narrazioni, la cui forma non progressiva non sentono di dover giustificare.

³⁸ Toomer 1923, 21; trad. it. Toomer 1993, 77. Per la struttura circolare della novella, si veda Benson, Dillard 1980, 82-86. Cfr. anche Gayle 1975, 98.

Tuttavia, in particolare nell'opera di Reed (principalmente *Mumbo Jumbo*, ma in modo piuttosto evidente anche in *The Free-Lance Pall-bearers* e *Flight to Canada*) i tipi di ripetizione che abbiamo visto derivare dal discorso parlato diventano solo un emblema per strategie molto più ampie di circolazione e "taglio" nella scrittura nera e un modello, o un metro supplementare, per il loro futuro impiego. Il senso esplicitamente parodico del titolo *Mumbo Jumbo*, innanzitutto, rigetta il bisogno di fare una dichiarazione definitiva sulla "situazione nera in America" e implica già, come fa ogni parodia, un confronto e una rigenerazione rispetto a ciò che è venuto prima e il ritorno di un passato pre-logico dove, invece di parole che denotano un senso, c'era "mumbo jumbo". Jes Grew, la "forza" principale del romanzo, oltre ad essere ritmo disincarnato ("questo tamburellare sui Bonghi che viene chiamato Jes Grew") o "la chose la plus sensible et la moins materielle" di Senghor, è ironicamente anche l'essenza dell'anti-crescita, la personificazione di un tempo "prima della fine di questo secolo", in cui Reed predice che "gli uomini si volgeranno ancora una volta al mistero, al meraviglioso; esploreranno i vasti spazi interiori invece di continuare a misurare l'ulteriore «progresso» in questo o quell'altro campo"³⁹. Le epidemie di Jes Grew appaiono e riappaiono *come per caso*: "Così Jes Grew è alla ricerca delle sue parole. Del suo testo. A che serve infatti una liturgia senza un testo?"⁴⁰. Ma non c'è alcun testo da trovare (oltre a un "vocabolario ritmico più vasto del francese, inglese, spagnolo"), poiché il "testo" è di fatto la pulsione di Jes Grew a ripetersi ancora e ancora – la "traccia" di una di queste apparizioni è *Mumbo Jumbo*, il romanzo, ma, nella sua conclusione,

³⁹ Reed 1972, 247, 28; trad. it. Reed 2016, 45-46.

⁴⁰ Reed 1972, 5; trad. it. Reed 2016, 25.

siamo lasciati ancora con il testo della ricerca, che è la ripetizione del cercare.

Reed tronca il “taglio” della cultura nera con il “tagliare” praticato nel cinema. *Mumbo Jumbo*, reso autocosciente in chiave cinematografica (*selfconsciously filmable*), termina con una “fermo immagine”, che mette in evidenza non solo la sua natura filmica, ma anche come esso stesso sia un esempio di strumento segnaletico comune per i “tagli” cinematografici. Reed, inoltre, alla maniera del solista jazz, “taglia” frequentemente tra i vari sottotesti nel suo romanzo (titoli, fotografie, lettere scritte a mano, parole in corsivo, pubblicità) e il testo della sua narrazione principale. Anche la narrazione lineare del racconto poliziesco e del lungometraggio (*scena d'apertura, titolo, titoli di testa, storia, fermo immagine finale*) strutturano *Mumbo Jumbo*, ma non c'è nessuna idea progressiva qui, nonostante una simile prova del contrario. Il punto centrale rimane chiaro fino alle ultime parole di Reed: “gli anni Venti erano tornati. [...] Il tempo è un pendolo. Non un fiume. Più affine a un moto circolare dove quel che passa, ritorna”⁴¹. Il film si ripete all'infinito.

Il ritorno della ripetizione

Ripetizione – ecco cos'è la realtà, e la serietà dell'esistenza! Chi vuole la ripetizione – ecco chi è cresciuto sul serio! [...] Ripetizione è la nuova categoria da scoprire

Kierkegaard, *La ripetizione*

In opposizione quasi consapevole all'idea hegeliana di cultura “progressiva”, la musica e la letteratura europee, rendendosi probabilmente conto dei limiti

⁴¹ Reed 1972, 249; ed. it. Reed 2016 296.

dell'innovazione, hanno imparato recentemente a “mettere in primo piano” le loro già presenti ripetizioni, “tagli” e visioni cicliche. Poiché la musica europea usa il ritmo principalmente come un aiuto nella costruzione di un senso di progressione verso una cadenza armonica, la ripetizione è stata soppressa in favore della realizzazione dello scopo proprio della soluzione armonica⁴². Nonostante la chiara presenza di un battito o ritmo costante nelle comuni forme classiche dell'*ostinato* e del basso continuo o di qualsiasi altro strumento *continuo*, il ritmo era a malapena un obiettivo in sé e la ripetizione raramente era piacevole o bella di per sé.

Sebbene il ruolo chiave della “ricapitolazione” nella forma sonata ABA o AABBA (spesso all'interno di un movimento stesso, come nelle “seconde ripetizioni” così frequentemente ignorate nelle opere maggiori di Beethoven) sia indiscusso in teoria, nell'esecuzione dal vivo queste ripetizioni vengono spesso omesse per evitare l'indesiderabilità di dover “dire la stessa cosa due volte”. Ripetere l'esposizione, per quanto sia senza dubbio importante per lo “stile classico”, viene compreso all'interno della categoria generale chiamata “sviluppo” e soddisfatto da essa. Nel momento in cui la musica ritorna alla tonica di partenza, nella ricapitolazione finale, il senso è chiaramente quello di una ripetizione con differenza. Lo slancio ha elevato il materiale iniziale a un nuovo livello invece di ri-presentarlo semplicemente immutato⁴³. Anche se le opere di Wagner e dei suoi seguaci

⁴² Le analisi di Schenker presentano il polo estremo della concezione per cui la risoluzione cadenzale lineare e discendente sia lo scopo di ogni opera tonale. Per la discussione di questa idea, si veda Schenker 1977.

⁴³ Per due eccezionali analisi sul ruolo e le conseguenze della ripetizione nella sonata, si veda Tovey 1978, 10-14, Rosen 1977, 30-34; trad. it. Rosen 32-44. Cfr. anche Hadow.

rappresentano una rottura rispetto a questo tradizionale modello formale di sviluppo derivato dalla forma sonata, il Leitmotiv wagneriano, per esempio, è tutt'altro che una celebrazione della ripetizione in musica. Nel *Ring*, il veicolo perfetto di Wagner per lo stile compositivo del Leitmotiv, le frasi musicali ricorrenti sono in effetti una progressione hegeliana o un'accumulazione estesa e un accrescimento verso un obiettivo o un'espressione finale che inizia ad un certo punto durante la prima parte della *Götterdämmerung*, o ancora che parte tardi nel *Siegfried*; i Leitmotiv sono investiti a rate durante *Das Rheingold* e *Die Walküre* e sono poi ripagati con gli interessi alla fine della *Götterdämmerung*.

Nell'epoca pre-seriale, solo Stravinsky ha colto le speranze presenti della ripetizione nascosta nella tradizione classica e le ha portate alla luce, evidenziandole. In *Petruška* (1911) e *Le Sacre du Printemps* (1913), in particolare, l'uso del "taglio" e della ripetizione non nascosta è impressionante. Nella prima scena di *Petruška*, una fanfara abbreviata e un rullio di tamburo e tamburello, separa la prima sezione (lettere di chiamata 1-29) – essa stessa in forma ABACABA – dal trucco magico (30-32), che è il nuovo tempo, più lento, dopo il "taglio". Il trucco magico si conclude con un glissando dell'arpa e con una breve figura di ottavino non accompagnato – il "taglio" successivo – portando alla famosa *Danse Russe* (33-46), apertamente ripetitiva nella sua forma ABABA, che poi termina con un "taglio" del rullante (qui nel 47, così come altrove nel 62, 69 e 82). In *Le Sacre du Printemps* la ripetizione puntuale all'interno e tra le sezioni supera tutto ciò che era venuto prima. Inoltre, Stravinsky ha sviluppato il suo uso del "taglio" attraverso la variazione dello strumento che dà l'attacco⁴⁴. È interessante notare che

⁴⁴ Segue un catalogo quasi completo dei "tagli" nella *Sagra*, con gli

entrambe le composizioni di Stravinsky assomigliano alle forme musicali nere non solo nel loro “mettere in primo piano” implacabile o negli elementi ritmici e nel loro uso del “taglio”, ma anche nell’essere principalmente ideate per un uso combinato con ballerini⁴⁵.

Nella letteratura europea, il recupero della ripetizione in questo secolo è ancora più impressionante. Le ripetizioni plateali di tipo folkloristico, tradizionale e mnemonico che hanno caratterizzato la poesia orale europea, le saghe medievali e altre forme di narrazione fino alla letteratura barocca del tardo XVI secolo, cominciarono ad essere trasformate nell’illusione di una realtà esterna che viene rappresentata, culminando nel *realismo letterario* del tardo XIX secolo. In un certo senso, tutte queste convezioni rappresentative eliminano la ripetizione e il ritmo orale del racconto a favore dell’illusione della verosimiglianza narrativa. Esse ritrarrebbero così un mondo esterno, esauribile nelle sue manifestazioni dalla supposta inesauribile e sempre rinnovabile forma della scrittura, e si sottrarrebbero così al bisogno di “descrizione ripetute” di quel mondo.

Fino a poco tempo fa – in particolare negli scritti di Joyce, Faulkner, Woolf, Yeats ed Eliot – questa pratica è stata dominante. Ora il suo predominio ha cominciato in parte a venir meno. Con Joyce, soprattutto, ci siamo resi conto che la ripetizione incessante di particolari parole (come *spillo* o *cappello* nei primi capitoli su Bloom nell’*Ulisse*) non sono

strumenti coinvolti e le lettere di chiamata tra parentesi: violino (12); timpano e grancassa (37); clarinetto e ottavino (48); ottavino e flauto (54); viola, violoncello, contrabbasso, tuba e tromba (57); grancassa (72); clarinetto e violino (93); cornetto e viola (100), aggiunta di tuba, fagotto, timpano e grancassa (103-18); clarinetto basso (141); ottavino, flauto e timpano (201).

⁴⁵ Chernoff 1979, 65-67, spiega molto bene l’inseparabilità tra il suono del tamburo e la danza. Egli cita un suonatore di tamburo africano (p. 101) che dice: “ogni suono di tamburo ha la sua danza”.

descrizioni di oggetti visti ripetutamente nell'ambiente esterno e poi descritti, ma ripetizioni intenzionali di parole sparse come per caso qua e là in un testo dal suo autore.

La ripetizione narrativa tende a smontare la convinzione che in un significativo ripetuto risieda un qualsiasi altro significato rispetto al fatto che esso venga ripetuto⁴⁶. Tra i drammaturgi europei e americani, Tom Stoppard, in *I mostri sacri* (*Travesties*), arriva vicinissimo a comprendere questa intuizione. Questo spettacolo (in cui Joyce ha un ruolo importante, insieme a Tristan Tzara e Lenin) non solo rifiuta di coprire le sue ripetizioni, ma chiarisce che ci deve essere un "taglio" netto tra esse. Il "taglio" è spiegato, nelle didascalie della sceneggiatura, come una manifestazione della memoria inaffidabile del personaggio principale, Henry Carr:

Perciò il racconto esce dai binari e Carr deve riprendere da capo, cioè dal momento in cui il racconto ha deviato. In questa scena ricorrono parecchi "salti nel tempo" indicati dal ripetersi delle battute sui giornali e telegrammi che si scambiano Bennett e Carr. [...] Si potrebbero sottolineare questi momenti più marcatamente usando effetti di suono o di luce, o entrambi. Il rintoccare di un orologio a cucù artificialmente amplificato sarebbe appropriato, in quanto allude al tempo e alla Svizzera⁴⁷.

Alla base di questa nozione di "tempo" non c'è solo l'idea di Freud che la ripetizione sia un rimedio al fallimento della memoria, ma la connessa e necessaria accettazione di una rottura: nel regolare progresso in avanti dell'opera teatrale e nel movimento insistentemente in avanti del "tempo", in quelle occasioni in cui la storia "esce dai binari

⁴⁶ Per una breve e affascinante speculazione filosofica su un tipo di ripetizione narrativa, si veda "Ellissi" di Derrida 1990, 377-84; trad. ingl. Derrida 1978, 294-300. Cfr. Anche Giovannangeli 1979 per gli effetti della ripetizione nel rapporto significante-significato.

⁴⁷ Stoppard 1975, 27; trad. it. Stoppard 2005, 120.

e deve essere ripresa da capo a partire dal punto in cui ha deviato”.

L'orologio a cucù ne *I mostri sacri* (preso in prestito dal capitolo “Nausicaa” dell'*Ulisse*, nel quale ha una funzione leggermente diversa) è il perfetto segnale per i “tagli”, essendo esso stesso un emblema del tempo. Quando nel primo atto Tzara ripete trentaquattro volte la parola DADA in risposta alla predica di Carr “È dovere dell'artista abbellire l'esistenza”, si comincia a pensare che il significato della parola nel contesto, o almeno la sua etimologia (per quanto interessante possa essere per DADA) non c'entrino nulla. Un “taglio” precedente ha chiarito maggiormente il punto. Tzara (ben noto nella sua vita reale per i suoi “ritagli”, o poesie incollate insieme in modo casuale), mentre cerca di sedurre Gwendolen, ritaglia e getta le parole del diciottesimo sonetto di Shakespeare (che lei stava recitando) in un cappello, le scuote ed estrae dal cappello le parole una ad una. Invece della versione casuale dell'originale che ci si aspetterebbe, emerge una poesia piuttosto lasciva, che usa le stesse parole del precedente sonetto:

Vita mia, i tuoi dorati germogli scuoti
splende la soave stagion
di pur breve beltà
vedi come si accresce
del possesso il gran calore
sinché
della natura il corso...
sinché...il cielo!
...e declina
col velarsi dell'estate
e impallidisce beltà...⁴⁸.

Qual è il senso della “parodia [*travesty*]” di Shakespeare messa in scena da Stoppard? Il taglio del

⁴⁸ Stoppard 1975, 53-54; trad. it. Stoppard 2005, 148-49.

sonetto avrebbe dovuto produrre solo un “mumbo jumbo” o nel migliore dei casi un “intelligente non sense”, come Carr ha definito la precedente recitazione della parola DADA da parte di Tzara. Eppure, l'emersione del “nuovo” poema è l'emersione del reale: non è la poesia, ma la libidine che interessa a Tzara. Il vero messaggio del sonetto non è trascendente (sulla bellezza), ma immediato in quanto consiste di parole su carta che possono essere tagliate, ma che hanno un significato solo nel contesto del discorso, non in virtù dell'essere disposte magistralmente. Il linguaggio – persino quello di Shakespeare – si mostra qui essere, al livello più ovvio, esattamente ciò che è lì, non ciò che è altrove: è questione di desiderio, non di significato.

Il fatto saliente della cultura europea del tardo ventesimo secolo è la sua continua riconciliazione con la cultura nera. Il mistero può essere che ci sia voluto così tanto per riconoscere gli elementi della cultura nera già presenti lì in forma latente, e per rendersi conto che la separazione tra le culture era forse da sempre non un fatto di natura, ma di forza.

Bibliografia

- Berlin, I. 1976. *Vico and Herder: Two Studies in the History of Ideas*. London: Hogarth Press (trad. it. Berlin, I. 1978. *Vico ed Herder: due studi sulla storia delle idee*. Roma: Armando).
- Benson, B. J.; Dillard, M. M. 1980. Jean Toomer. New York: Twayne.
- Buhr, M. 1972. *Zur Geschichte der klassischen bürgerlichen Philosophie: Bacon, Kant, Fichte, Schelling, Hegel*. Leipzig: Phillip Reclam.
- Burke, K. 1965. *Permanence and Change: An Anatomy of Purpose*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.

- Chernoff, J.M. 1979. *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cole, B. 1976. *John Coltrane*. New York: Macmillan.
- Derrida J. 1978. *Writing and Difference*. Traduzione di Alan Bass. Chicago: Univ. of Chicago Press (trad. it. Derrida J. 1990. *La scrittura e la differenza*. Traduzione di Gianni Pozzi. Torino: Einaudi, 1990).
- . 1974. *Of Grammatology*. Traduzione di Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: Johns Hopkins University Press (trad. it. Derrida, J. 2020. *Della Grammatologia*. A cura di Gianfranco Dalmaso e Silvano Facioni. Milano: Jaca Book).
- . 1979. *Spurs: Nietzsche's Styles*. Traduzione di Barbara Hariow. Chicago: University of Chicago Press (trad. it. Derrida, J. 1991. *Sproni. Gli stili di Nietzsche*. A cura di Stefano Agosti. Milano: Adelphi).
- Eliade, M. 1963. *Patterns in Comparative Religion*. Traduzione di Rosemary Sheed. Cleveland: World, Meridian Books.
- . 1974. *The Myth of the Eternal Return, or, Cosmos and History*. Traduzione di William R. Trask. Princeton: Princeton Univ. Press (trad. it. Eliade, M. 2018. *Il mito dell'eterno ritorno*. Traduzione di Giovanni Cantoni. Torino: Lindau).
- Ellison, R. 1974. *A Collection of Critical Essays*. Curato da John Hersey, Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Emery, L. 1971. *Black Dance in the United States, From 1619 to 1970*. Diss. Univ. of Southern California.
- Ergang, R.R. 1966. *Herder and the Foundations of German Nationalism*. New Work: Octagon.
- Farrington, B. 1973. *Francis Bacon: Philosopher of Industrial Science*. London: Macmillan (trad. it. Farrington, B. 1967. *Francesco Bacone, filosofo dell'età industriale*. Traduzione di Sergio Cotta. Torino: Einaudi).

- Finnegan, R. 1976. *Oral Literature in Africa*. Oxford: Clarendon.
- Freud, S. 1969. 'Erinnern, Wiederholen, und Durcharbeiten', in *Studienausgabe*. A cura di Alexander Mitscherlich, Angela Richards e James Strachey. Frankfurt a.M.: S. Fischer (trad. it., Freud, S. 1975. 'Ricordare, ripetere ed elaborare'. In *Opere*, vol. 7. A cura di Cesare Musatti. Torino: Boringhieri).
- 1969. 'Über fausse reconnaissance ('djà raconté') während der psychoanalytischen Arbeit'. In *Studienausgabe*. Frankfurt a.M.: S. Fischer (trad. it. 'Falso riconoscimento (già raccontato) durante il lavoro psicoanalitico'. In Freud, S. 1980. *Opere*, vol. 7. Torino: Boringhieri).
- 1969. 'Jenseits des Lustprinzips', *Studienausgabe*. Frankfurt a.M.: S. Fischer (trad. it. Freud, S. 1979. 'Al di là del principio di piacere', *Opere*, vol. 9. Torino: Boringhieri).
- Gayle, A. 1975. *The Way of the New World: The Black Novel in America*. Garden City, NY: Doubleday.
- Giovannangeli, D. 1979. *Écriture et répétition: approche de Derrida*. Paris: Union générale d'éditions.
- Goethe, J.W. 1972. *Faust*. Curato da Erich Trunz. München: Beck (trad. ingl. Goethe, J. W. 1952. *Faust, Part One*. Traduzione di Louis MacNiece. Oxford: Oxford University Press; trad. it. Goethe, J. W. 1970. *Faust*. A cura di Franco Fortini. Milano: Mondadori.
- Hadow, W.H. *Sonata Form*. London: Novello.
- Hartman, G. 1970. 'The Voice of the Shuttle: Language from the Point of View of Literature'. In *Beyond Formalism*. New Haven: Yale University Press.
- 1981. *Saving the Text: Literature, Derrida, Philosophy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Hegel, G.W.F. 1955. *Die Vernunft in der Geschichte*, Hamburg: Felix Meiner, (Trad. it. G. W. F. Hegel, G.

- W. F. 1961. *Lezioni sulla filosofia della storia*, Vol. I “La razionalità della storia”. Traduzione di Guido Calogero e Corrado Fatta. Firenze: La Nuova Italia.
- Jahn, J. 1968. *A History of Neo-African Literature: Writing in Two Continents*. Traduzione di Oliver Coburn e Ursula Lehrburger. London: Faber.
- Jauss, H.R. 1970. ‘Letteratura come provocazione della scienza della letteratura’. In *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (trad. it. Jauss, H. R. 2016. *Storia della letteratura come provocazione*. A cura di Pietro Cresto-Dina. Torino: Bollati Boringhieri).
- Lacan, J. 1977. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Traduzione di Alan Sheridan. London: Hogarth (trad. it. Lacan, J. 2003. *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*. Torino: Einaudi).
- Levine, L.W. 1977. *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*. New York: Oxford University Press.
- Lowith, K. 1949. *Meaning in History*. Chicago: Univ. of Chicago Press (trad. it. Lowith, K. 2015. *Significato e fine della storia. I presupposti teologici della filosofia della storia*. Traduzione di Flora Tedeschi Negri. Milano: Il Saggiatore).
- Munz, P. 1977. *The Shapes of Time: A New Look at the Philosophy of History*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Ovidio, 1970. *Metamorphoses*. Traduzione di Mary M. Innes. Middlesex: Penguin. (trad. it. Ovidio, 2015. *Metamorfosi*. Traduzione di Gioachino Chiarini. Trento: Mondadori,).
- Pascal, B. 1967. *The Encyclopedia of Philosophy*. New York: Macmillan (trad. it. Pascal, B. 2020, *Opere complete*).

- Milano: Bompiani).
- Philip, J.A. 1966. *Pythagoras and Early Pythagoreanism*. Toronto: University of Toronto Press.
- Potter, S. 1976, *Our Language*. Middlesex: Penguin.
- Reed, I. 1972. *Mumbo Jumbo*. New: York, 1972 (trad. it. *Mumbo Jumbo*, trad. di Giovanni Garbellini e Anne Meservey. Roma: Minimum Fax, 2016).
- Rosen, C. 1977. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. London: Faber (trad. it. Rosen, C. 2013, *Lo stile classico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Traduzione di Riccardo Bianchini e Gaia Varon. Milano: Adelphi).
- Southern, E. ed. 1971. *Readings in Black American Music*. New York: Norton (ed. it. Southern, E. ed. 2007. *La musica dei neri americani. Dai canti degli schiavi ai Public Enemy*. A cura di Melinda Mele. Traduzione di Corinna Baschiroto e Simone Francescato, Milano: Il Saggiatore).
- Stephenson, R. e Debrix, J. R. 1965. *The Cinema as Art*. Middlesex: Penguin.
- Stoppard, T. 1975. *Travesties*. New York: Grove (trad. it. Stoppard, T. 2005. *Teatro delle parodie. Acrobati – I mostri sacri*. Traduzione di Laura del Bono e Elio Nissim. Milano: Costa & Nolan).
- Sweezy, P.M. 1942. *The Theory of Capitalist Development*. Oxford: Oxford University Press.
- Swift, J. 1975. *A Tale of a Tub. And Other Satires*, London: J.M. Dent (Ed. it. Swift, J. 1990. *La favola della botte*. Torino: Einaudi).
- Theweleit, K. 1980. *Männerphantasien 2.: Mannerkörper – zur Psychoanalyse des weissen Terrors*. Hamburg: Rowohlt.
- Thompson, R. 1974. *African Art in Motion: Icon and Act in the Collection of Katherine Coryton White*. Los Angeles: University of California Press.
- Thompson, R.F. 1966. 'An Aesthetic of the Cool'. *African Forum* 2: 85-102.

- Toomer, J. 1923. *Cane*. New York: Liveright (trad. it. Toomer, J. 1993. *Canne*. Traduzione di D. Fink. Venezia: Marsilio).
- Tovey, D.F. 1978. *Essays in Musical Analysis, Vol. I Symphonies*. London: Oxford University Press.
- Weinstein, L. 1972. *Hippolyte Taine*. New York: Twayne.
- Wells, G.A. 1959. *Herder and After: A Study in the Development of Sociology*. 'S-Gravenhage: Mouton.
- Williams, R. 1976. *Keywords*. Glasgow: Fontana.
- Yeston, M. ed. 1977. *Readings in Schenker Analysis and other Approaches*. New Haven, CT: Yale University Press.