

Linguae &

Rivista di lingue e culture moderne

1
2020

Soundscapes

Listening to British and American Languages and Cultures

edited by Alessandra Calanchi

Notes on Contributors	7
Alessandra Calanchi, Roberta Mullini Era subito festa. In ricordo di Sergio Guerra	11
Alessandra Calanchi Ushering in the Soundscape: For a Poetics of Listening across Time and Space	13
Jan Marten Ivo Klaver Loss of Identity in the Urban Soundscape of John Gay's <i>Trivia</i>	19
Hicham Ali Belleili Ear Perception as a Poetic Device: The Aesthetics of Sound in William Wordsworth's Poetry	35
Paolo Bugliani The Animal Soundscape of David Thoreau's <i>Walden</i>	51

Linguae & – 1/2020

<https://www.ledonline.it/linguae/> - Online ISSN 1724-8698 - Print ISSN 2281-8952

Federica Zullo	77
Roaring Trains and Ringing Bells: A Stylistic Analysis of Soundscape in Charles Dickens's <i>Dombey and Son</i>	
Rosella Mamoli Zorzi	91
Silence and Voices in James's Venice	
Adriano Elia	103
Langston Hughes. <i>Interplay</i> , bebop & hip hop	
Carla Tempestoso	119
Silences that Ride the Air: Soundscaping Slavery in Caryl Phillips's <i>Crossing the River</i>	
Maria Elisa Montironi	133
The Soundscape of <i>Ophelias Zimmer / Ophelia's Room</i>	
Ilaria Moschini, Johnny Wingstedt	155
Singing Corporate Social Responsibility: A Multimodal Analysis of the 2018 Budweiser Super Bowl Commercial	
Maria Elisa Fina	173
The Sound of Art: Soundscape in Pictorial Descriptions	
Enrica Rossi	193
Mani che cantano e occhi che ascoltano. La percezione musicale nei non udenti (Hands that Sing, Eyes that Listen: How the Deaf Perceive Music)	
RECENSIONI	201

Langston Hughes. *Interplay*, bebop & hip hop

Adriano Elia

adriano.elia@uniroma3.it

Università degli Studi Roma Tre

DOI: <https://doi.org/10.7358/ling-2020-001-elia>

ABSTRACT – In Langston Hughes’s poetics, the blues assumed a cathartic role in facing adversities, taking the shape of both a declaration of sorrow as well as of a therapy helping to relieve it, often by weakening its tragic elements through irony. To this purpose, Hughes wrote poems that could reproduce the rhythms, melodies and harmonies of the blues, using the music as an accompaniment to his suggestive poetic readings. This paper addresses the interaction of poetry and music in some of Hughes’s works. In particular, we shall focus on the one hand on the issue of the interplay between poet, musicians and public, and on the other on the influence exerted by his readings on a contemporary movement such as hip hop, revealing itself both in formal terms – rhythmic and syncopated lyrics, ideal to be read aloud – and in content, encouraging an assertive ethics aimed at the development of a form of art freed from the white dominant culture.

KEYWORDS – Langston Hughes; Poetry; Interplay; Bebop; Hip hop.

1. ATTUALITÀ DI LANGSTON HUGHES

Come sono invecchiate le opere di Langston Hughes? Che significato può avere leggerle oggi? Qual è stato il ruolo dell’attività letteraria di Hughes nello sviluppo di una coscienza identitaria del popolo afro-americano? Sono solo alcune delle domande che è opportuno porsi, volendo riconsiderare il suo contributo a oltre mezzo secolo dalla morte. Come è noto, Hughes ammirava particolarmente i *low-down folks*, quegli afroamericani che, nonostante le condizioni di vita disagiate, riuscivano ad accettare, con ironia e distacco, le disavventure della vita. A tal fine, la musica svolse un compito fondamentale: il blues, ad esempio, assunse una funzione catartica nell’affrontare le avversità, configurandosi simultaneamente come dichiarazione di sofferenza e come terapia che aiutava a liberarsene, spesso facendo ricorso a un depotenziamento del tragico attraverso l’ironia. In effetti, Hughes sottolineò, nel blues “there’s almost always something humorous [...] even if it’s the kind of humor that laughs to keep from crying” (Hughes 1941, 143-44). Il poeta divenne ben presto un grande soste-

nitore del blues (e del jazz nelle varie declinazioni), sia componendo versi che potessero in un certo qual modo riprodurne i ritmi, le melodie e le armonie, sia usando la musica come accompagnamento per i suoi suggestivi *readings* poetici.

Partendo da tali presupposti, in questo articolo esamineremo l'interazione tra poesia e musica in alcune opere di Hughes. Numerosi sono stati i contributi critici che hanno analizzato in dettaglio l'influenza musicale sulle sue opere nelle varie forme in cui si è manifestata – il blues (Tracy 1981; Chinitz 1996), il jazz (Onwuchekwa 1976; Patterson 2000), o entrambi (Bonner 1990; Huang 2011)¹. Ci sembra tuttavia opportuno ribadire in questa sede la rilevanza del ruolo pionieristico di Hughes, soffermandoci in particolare da un lato sul concetto di *interplay* tra poeta, musicisti e pubblico, e dall'altro sull'influenza esercitata dai suoi *readings* su un movimento contemporaneo come l'hip hop, che si palesa sia nella forma – versi ritmici e sincopati, ideali per essere declamati – sia nel contenuto, che incoraggiava un'etica assertiva tesa allo sviluppo di un'arte affrancata dalla cultura dominante bianca.

Il termine hip hop viene spesso utilizzato come sinonimo di rap, ma almeno inizialmente esisteva una distinzione ben precisa tra quest'ultimo – il genere musicale che si diffuse a partire dalla metà degli anni Settanta a New York, nel Bronx – e l'hip hop – l'intero movimento culturale giovanile afroamericano e afrocaraibico che praticava il rap, la break dance e l'arte dei graffiti (Rose 1994, 2). Per quanto riguarda il jazz, Hughes ne fu attratto fin dall'inizio della sua carriera, come testimoniano poesie come “Jazzonia” (1923), la raccolta *The Weary Blues* (1926) – soprattutto poesie come “Harlem Night Club” e “Lenox Avenue: Midnight” – e successivamente le raccolte *Montage of a Dream Deferred* (1951) e *Ask Your Mama* (1961), significativamente sottotitolata *12 Moods for Jazz*. Soltanto nel 1958, tuttavia, Hughes realizzò il primo vero album musicale, *The Weary Blues*, un *reading* basato sulle poesie della raccolta del 1926, con un accompagnamento orchestrale jazz a cura di Leonard Feather e Charles Mingus².

¹ Si vedano inoltre Johnson and Farrell, Jr 1980; O'Brien Hokanson 1998; Lenz 1998; Otto 1998; Lowney 2000; Nielson 2012. Tra i contributi italiani, ispirati dall'importante lavoro critico di Piccinato (1979), già nel 1960 curatrice di una raccolta poetica di Hughes, molto interessanti Rubeo 1987 (sulla ricezione delle opere di Hughes in Italia); Fargione 2010 (sul ruolo della musica e delle traduzioni); Francescato 2010 (sulle traduzioni talvolta controverse delle opere di Hughes); e De Angelis 2017 (approfondita analisi della poesia “The Weary Blues”). Le edizioni più importanti delle poesie in traduzione italiana sono a cura di Piccinato (1968) e di Lanati (1979).

² Tra le altre opere “musicali” di Hughes ricordiamo i musical *Street Scene* (1947), in collaborazione con Kurt Weill, e *Simply Heavenly* (1963), l'adattamento del romanzo

Uno degli obiettivi di Hughes fu quello di rievocare in versi le suggestioni musicali per celebrare la quotidianità dei “low-down folks”: come affermò nell’autobiografia *The Big Sea* (1940), il suo proposito era di “write poems like the songs they sang on Seventh Street”, una strada di Washington abitata da persone appartenenti alla *black working class* (Hughes [1940] 1993, 209)³. In realtà, già nel 1926, nel celebre saggio “The Negro Artist and the Racial Mountain”, Hughes aveva compreso non solo che il blues e il jazz rappresentavano forme artistiche dalla valenza politica, oltre che estetica, ma anche l’importanza del ruolo dell’ironia nell’affrontare la discriminazione e le avversità: “But jazz to me is one of the inherent expressions of Negro life in America: the eternal tom-tom beating in the Negro soul – the tom-tom of revolt against weariness in a white world, a world of subway trains, and work, work, work; the tom-tom of joy and laughter, and pain swallowed in a smile” (Hughes [1926] 1994b, 94-95).

Va detto che non sempre le opere di Hughes hanno riscosso consensi unanimi. Sebbene il suo stile poetico sia stato talvolta criticato per un’eccessiva semplicità, in varie occasioni Hughes dimostrò di saper comporre densi versi ad alta valenza intertestuale e allusiva: ad esempio, poesie come “Summer Evening” (1949) presentano giustapposizioni bizzarre e inaspettate che rievocano l’“objective correlative” di T.S. Eliot⁴. Inoltre, nella raccolta *Montage of a Dream Deferred*, considerata da Hughes come un’unica singola poesia, frutto di una lunga jam session, dissonante e discontinua, il poeta svelò l’intenzione programmatica di elaborare strutture poetiche ispirate dal jazz, in particolare del bebop, la sua declinazione più sperimentale. Sviluppatesi a New York negli anni Quaranta grazie al sassofonista Charlie Parker e al trombettista Dizzy Gillespie, il bebop si configurò, nelle parole di LeRoi Jones, come una reazione “against the sterility and formality of Swing as it moved to become a formal part of the mainstream American culture” (Jones [1968] 2010, 21)⁵. Attuata

Tambourines to Glory (1958), i drammi gospel *Black Nativity* (1961) e *The Prodigal Son* (1965), il manuale di jazz per bambini *The First Book of Jazz* (1954) e altri saggi come *Famous Negro Music Makers* (1955), oltre alle note di copertina per dischi di Harry Belafonte e Nina Simone, che registrò una versione della sua poesia “Backlash Blues”. Si veda Hughes 1994a, 8-20; e Anon. 2004.

³ Hughes scrisse anche un’altra autobiografia, *I Wonder as I Wander* (1956).

⁴ Anche Anita Patterson (2000, 651-82) ha sottolineato un’affinità tra alcune poesie di Hughes e di Eliot.

⁵ Nel capitolo 12 di *Blues People*, intitolato “The Modern Scene”, Jones illustrò in dettaglio la portata della rivoluzione bebop. Si veda Jones [1963] 2002, 175-236.

da giovani e talentuosi musicisti neri che, dopo il lavoro con le orchestre swing, si ritrovavano nei locali di Harlem per improvvisazioni notturne, questa svolta formale – precisò Hughes – si manifestò in una musica “mad, wild, frantic, crazy”, che avrebbe potuto essere concepita e apprezzata solo da musicisti e da un pubblico che avevano provato grandi sofferenze (Hughes 1949, 6).

“Bebop” è un’onomatopea che indica una brevissima frase di due note utilizzata come segnale per terminare un brano. Nella definizione di Thomas Owens, un motivo bebop è un “short melodic or rhythmic fragment, used repeatedly, but not regularly and constantly, in a phrase, in several phrases, or even throughout a solo or composition” (Owens 1995, 281). Oltre che nel contenuto musicale, l’avvento del bebop rappresentò una rivoluzione anche per quanto concerne il messaggio che esso intendeva veicolare. Riferendosi alla rivolta di Harlem nel 1943, lo stesso Hughes, attraverso il suo alter ego Simple, non mancò di sottolineare l’evidente connessione tra bebop e repressione – il termine Bop proviene del suono dei manganelli della polizia che percuotono le teste dei neri, ed “every time a cop hits a Negro with his Billy club, that old club says, ‘BOP! BOP! ... BE-BOP! ... MOP! ... BOP! ...’ That’s what Bop is” (Hughes 1949, 6; see Bergoglio 2007).

Ispirato dalle poesie in versi liberi di Walt Whitman e Paul Lawrence Dunbar, dalle poesie moderniste di e.e. cummings, Pound ed Eliot e soprattutto dalla raccolta *Jazz Fantasies* (1919) di Carl Sandburg, Hughes si dedicò quindi alla composizione di poesie jazz, caratterizzate da versi esuberanti, ritmi sincopati e frasi brevi e irregolari che si susseguono ininterrottamente: “sudden nuances, sharp and impudent interjections, broken rhythms, and passages sometimes in the manner of the jam session, sometimes the popular song, punctuated by the riffs, runs, breaks, and disc-tortions of the music of a community in transition”⁶. Come vedremo, la componente improvvisativa e il linguaggio frenetico e informale delle poesie jazz di Hughes rappresentano elementi stilistici che si sarebbero ripresentati nel lavoro di poeti come Amiri Baraka e nei testi di numerosi artisti hip hop. Prima di considerare alcuni esempi, soffermiamoci sul ruolo dell’*interplay* nei *readings* poetici di Hughes.

⁶ Per Rampersad e Roessel (in Hughes, 1994a, 4), fu principalmente *Jazz Fantasies* di Sandburg a ispirare Hughes nella composizione di versi “musicali”. Si veda anche Hughes 2001, 4.

2. INTERPLAY: POESIA, MUSICA, PUBBLICO

L'*Oxford English Dictionary* definisce il concetto di *interplay* come “the way in which two or more things have an effect on each other”. Nel caso dei *readings* poetici, si tratta di una modalità di interazione che ha maggiore successo quando i musicisti non si limitano esclusivamente a proporre una sorta di sottofondo musicale, ma invece interagiscono con i versi recitati, sia trasformando i temi verbali principali in temi musicali, talvolta reiterandoli per generare tensione e intensità, sia facendo ricorso a una dinamica in mutamento, un'esecuzione a un'intensità maggiore o minore a seconda della necessità di mettere in risalto questo o quel verso, creando dei crescendo e dei diminuendo che enfatizzano o attenuano particolari passaggi poetici (Otto 1998, 22).

Da tale definizione emerge un indizio interessante, ovvero il fatto che nell'interazione possano essere coinvolti più di due elementi. In effetti, oltre all'*interplay* tra poeta e musicisti, è fondamentale anche l'approccio del poeta con il pubblico. Il poeta diventa a sua volta un musicista e deve decidere come stare sul palco, se cercare di coinvolgere il pubblico o se invece adottare un atteggiamento distaccato. E qui è interessante notare come Hughes, probabilmente per reazione a decenni di *minstrel shows*, in cui la persona di colore veniva sempre rappresentata come una caricatura stereotipata da un bianco truccato da nero, decide di assumere un atteggiamento sobrio e imperturbabile. È un segnale importante che il poeta vuole lanciare, oltre al significato dei propri versi, per diffondere l'idea di *coolness*, che avrebbe avuto un'enorme fortuna di lì a venire.

In effetti, ricorda Erik Nielson, fu decisivo il sassofonista Lester Young, uno degli ispiratori del bebop, nella diffusione dello stile *cool*, un atteggiamento che interiorizzava le emozioni facendo ricorso a una maschera impassibile che proteggeva dalle forze ostili e provocatorie provenienti dall'esterno (Nielson 2012, 171). Hughes adottò un'analogia tattica performativa, come possiamo percepire dal *reading* della poesia “The Weary Blues”, con accompagnamento jazz a cura della Doug Parker Band nel 1958⁷. Il fatto che Hughes si presentasse come figura autorevole e imperturbabile, astenendosi

⁷ Si veda Dinerstein 1999, 239-76. La poesia “The Weary Blues” fu pubblicata nel 1925: per il reading si rimanda a <https://www.youtube.com/watch?v=uM7HSOwJw20> (10/10/2019). La performance si tenne a Vancouver, con un gruppo stranamente composto solo da musicisti bianchi, forse perché in quel periodo era difficile trovare musicisti neri in Canada.

dal coinvolgere i musicisti e il pubblico tramite strategie come il *call and response*, rende paradossalmente ancor più efficace il suo modello di *interplay*, legato a doppio filo al concetto di *coolness*. Teso alla trasmissione di un messaggio preciso sia ai musicisti (peraltro tutti bianchi) sia al pubblico televisivo, lo stile recitativo di Hughes era finalizzato al sovvertimento del loro orizzonte di aspettative riguardo la performance di un intellettuale nero – due termini che, anche alle soglie degli anni Sessanta, ancora venivano visti da un certo tipo di audience bianca come ossimorici.

Hughes contribuì inoltre ad arricchire lo slang attraverso la creazione di neologismi e inversioni semantiche. Già nel 1922, nella poesia “Danse Africaine”, aveva utilizzato onomatopee, ripetizioni e un immaginario misterioso per ricreare un’atmosfera magica che collocava il lettore, quasi come in trance, in una danza rituale africana, in tal modo anticipando sorprendentemente le suggestioni di alcuni passaggi del *Cabier d’un retour au pays natal* (1939), il poema surrealista di Aimé Césaire. Ecco Hughes: “The low beating of the tom-toms, / The slow beating of the tom-toms, [...] Stirs your blood. Dance!”; ed ecco Césaire: “tam-tams de mains vides / tam-tams inanes de plaies sonores / tam-tams burlesques de trahison tabide” (Césaire 1995, 110-11). Oltre alla poesia “The Weary Blues”, anche “The Trumpet Player: 57th Street” (1947) manifesta in maniera estremamente efficace il dialogo tra poesia e musica. La scelta delle parole, le ripetizioni, l’uso della metonimia, suggeriscono una certa affinità tra questi versi e una frase musicale suonata con la tromba: “The music / From the trumpet at his lips / Is honey / Mixed with liquid fire. / The rhythm / From the trumpet at his lips / Is ecstasy / Distilled from old desire –”⁸ (Hughes 1994a, 338).

Hughes sviluppò ulteriormente queste strategie soprattutto nelle raccolte *Montage of a Dream Deferred* (1951) e *Ask Your Mama* (1961). La prima presenta una serie di poesie interconnesse in cui viene descritta la vita quotidiana degli afroamericani ad Harlem. Lo stile poetico si basa sulla tecnica cinematografica del montaggio, attraverso una giustapposizione incessante di immagini disparate. Alcuni *leitmotive* si ripetono da poesia a poesia (ad esempio, le espressioni “Have you heard?”, “boogie-woogie rumble” e lo stesso “dream deferred”). Inoltre, in poesie come “Jam Session” e “Dream Boogie”, espressioni onomatopeiche come “Re-bop”, “Pop-a-da”, “Daddle-do” rievocano lo *scat singing*, quello stile vocale improvvisato che imita le melodie degli strumenti musicali attraverso fonemi privi di senso, reso celebre

⁸ Patterson 2000, 677-78.

dal brano “Heebie Jeebies” (1926) di Louis Armstrong e ripreso in seguito da musicisti e cantanti come Dizzy Gillespie ed Ella Fitzgerald.

Dal punto di vista contenutistico, la concezione di un sogno “posticipato” denuncia la procrastinazione forzata del sogno afroamericano di uguaglianza e libertà. Fin dagli anni Venti Hughes era stato accusato di essere frequentatore di circoli radicali e militante comunista, anche in seguito a un viaggio in Unione Sovietica nel 1932 che era stato visto con un certo sospetto. Pertanto, successivamente, in pieno maccartismo, fu un gesto coraggioso pubblicare queste poesie che denunciavano il persistente razzismo nei confronti degli afroamericani. Per Hughes, i sogni sono importanti, ed è fondamentale aspirare a farli diventare immediatamente realtà. Se vengono rinviati, “vanno a male”, per usare un’eloquente espressione di Hughes: “What happens to a dream deferred? / Does it dry up / Like a raisin in the sun? / Or fester like a sore – / And then run? / Does it stink like rotten meat?”⁹. Tale visione riemerge in poesie come “Prelude to Our Age: A Negro History Poem” (1951), che utilizza degli estratti da celebri *spirituals* come “Go Down, Moses”, “Oh freedom!”, “My Lord, What a Morning”, e infine il celebre “Swing Low, Sweet Chariot”, che metaforicamente denunciano le ingiustizie contro i neri.

La raccolta *Ask Your Mama* presenta caratteristiche analoghe, sia stilisticamente sia tematicamente, configurandosi come una sorta di apoteosi dell’interazione tra poesia e musica. Come dichiarò lo stesso Hughes, i dodici movimenti della raccolta furono composti per essere accompagnati musicalmente: “this poem was written [...] at the Newport Jazz festival [...] that is why as I wrote most of it, I could hear jazz music behind it. And so when I gave the first readings of some segments of this poem, they were read to jazz” (Kun 2005, 166). Anche se non escluse una recitazione senza accompagnamento, Hughes ne caldeggiò l’utilizzo, dal momento che, come nelle epigrafi ai capitoli di *The Souls of Black Folk* (1903) di W. E. B. Du Bois, il volume presenta degli spartiti di una piccola sezione musicale, oltre a dettagliate istruzioni per i musicisti che accompagnano i versi delle poesie: “Maracas continue rhythms of ‘When the Saints Go Marching In’ until the piano gently supplies a softly lyrical calypso joined now by the flute that ends in a high discordant cry” (Hughes 1994a, 483-84).

In definitiva, come abbiamo visto, si possono rintracciare numerosi casi di commistione tra poesia e musica nelle opere di Hughes. Elementi fondanti

⁹ La poesia è “Harlem”, presente nella raccolta *Montage of a Dream Deferred* (1951). Si veda Hughes 1994a, 426.

della sua poetica come l'idea di *coolness* e la propensione a creare neologismi sarebbero stati ripresi prima da musicisti proto-Afrofuturisti – si pensi, per rimanere in ambito jazz, a Sun Ra, oppure, nel genere funk, a George Clinton – e successivamente da numerosi esponenti dell'hip hop¹⁰.

3. DAL BEBOP ALL'HIP HOP

Hughes fu forse il primo poeta, già a partire dagli anni Venti, a proporre dei *readings* con accompagnamento musicale. La sua figura è fondamentale perché prefigurò una serie di sviluppi artistici, influenzando, inconsapevolmente e con notevole anticipo, il movimento hip hop dal punto di vista sia formale sia contenutistico. Formalmente, come è noto, Hughes compose versi liberi, ritmici, con un'interessante commistione tra lo *Standard American English* e il linguaggio dialettale e colloquiale dell'*African American Vernacular English*, mutuato dalle poesie di Dunbar. Anche nella recitazione dei testi dei brani hip hop, l'insistenza sull'alternanza dei registri linguistici determina la creazione di neologismi che spesso attecchiscono nei sostenitori del genere, diventando parte integrante del loro linguaggio quotidiano. La scelta delle parole, l'utilizzo di sillabe dure e la ripetizione di alcune frasi e locuzioni collocate strategicamente tra i versi sono elementi cruciali nelle poesie di Hughes. La declamazione fa emergere maggiormente musicalità e ritmo e, come accennato in precedenza, le onomatopee utilizzate da Hughes si contraddistinguono come esempi di *scat singing*, stile che peraltro sarebbe stato ripreso sia da cantanti reggae come il giamaicano Eek-a-Mouse, sia appunto da *rappers* come Eazy-E o come Tajai del gruppo Souls of Mischief (P. Edwards 2009, 114).

Per quanto concerne il contenuto, Hughes fu indubbiamente molto sensibile all'atteggiamento militante del bebop, che per molti versi avrebbe caratterizzato anche la cultura hip hop. In effetti, come ampiamente riconosciuto dalla critica, il bebop si sviluppa come reazione a una sorta di tradimento del jazz delle origini¹¹. L'establishment culturale bianco aveva neutralizzato

¹⁰ Il termine "Afrofuturism" fu coniato nel 1993 dal critico culturale Mark Dery per definire un tipo di narrativa speculativa basata su tematiche afroamericane nel contesto della cultura tecnologica del ventesimo secolo. Per un'analisi dell'Afrofuturismo come movimento culturale transnazionale e interdisciplinare si veda Elia 2014, 83-96.

¹¹ Oltre a Jones [1963] 2002, 181-82, 200, 205, si vedano O'Brien Hokanson 1998, 63; Otto 1998, 4, 19-20; Lowney 2000, 365-67.

la carica sovversiva del primo jazz (che derivava dal blues e dagli *spirituals*), appropriandosene culturalmente e incoraggiando la creazione di big band swing, genere che, affermò esplicitamente LeRoi Jones, “had no meaning for blues people, nor was it expressive of the emotional life of most young Negroes after the war” (Jones [1963] 2002, 181). Nella seconda metà degli anni Quaranta, aggiunse Jones, gli afroamericani tornati dalla guerra si resero conto di essere “still treated like subhumans, that it was only ‘their country’ so long as they remained in ‘their places’” (178) – anche per questo motivo il bebop voleva essere uno stile di jazz che, nelle parole di Ralph Ellison, “could not be so easily imitated and exploited by white musicians to whom the market was more open simply because of their whiteness” (Ellison 1964, 212). Con un gesto contemporaneamente artistico e politico, i *beboppers* si riappropriarono dello spirito originario del jazz, ricreando uno stile complesso, sperimentale, radicale, caotico, in definitiva difficile da riprodurre, in cui massima importanza era attribuita all’improvvisazione e all’*interplay* ritmico e armonico tra i solisti e la sezione ritmica¹².

Condiviso da importanti figure dell’epoca come W. E. B. Du Bois, uno dei propositi di Hughes fu quindi quello di contribuire a creare “a Negro culture in America – a real, solid, sane, racial something growing out of the folk life, not copied from another, even though surrounding, race”¹³. Posizione analoga era stata espressa da Du Bois in “The Song of the Smoke” (1907), profetica poesia che aveva evocato in tempi non sospetti l’*empowerment* della comunità africana americana, quel processo di crescita di gruppo perseguibile tramite un’amplificazione dell’autostima, un nuovo sentire che sarebbe culminato nella seconda metà degli anni Sessanta in quella rivalutazione della “blackness” propugnata dal movimento Black Power (Elia 2017, 43-54).

È opinione critica consolidata l’idea che tra le influenze principali degli artisti hip hop si possano annoverare poeti come Hughes, Baraka e altri appartenenti al Black Arts Movement. In particolare, il *trait d’union* tra i *readings* di Hughes e l’hip hop è riscontrabile nel contributo dei Last Poets, un gruppo di poeti e musicisti afroamericani tuttora attivo fin dalla fine degli anni Sessanta che, insieme a Gil Scott-Heron, vero padre musicale e spirituale dell’hip hop, tramite le loro invettive politiche posero le basi per la nascita e

¹² Si veda Nielson 2012, 171-72; Owens 1995, 5; Otto 1998, 18-21 e segg. Brani come “Confirmation” o “Bloomdido” di Charlie Parker presentano notevoli affinità stilistiche con poesie come “Theme for English B.” di Hughes (1951).

¹³ Si tratta di una dichiarazione di Hughes del 1929. Si veda Rampersad 1986, 173.

lo sviluppo del movimento. Abbandonando il jazz a favore di un'espressione musicale più istintiva, contraddistinta da basi campionate da composizioni di altri musicisti e dall'utilizzo marcato della batteria elettronica, l'hip hop si configurò pertanto come latore di un doppio tributo: musicale, attraverso il campionamento di basi musicali, spesso stacchi percussivi tratti da brani di successo della tradizione rhythm & blues, soul e funky (in particolare James Brown); e testuale, con i *rappers* che, in ossequio alla tradizione letteraria, spesso citavano con rispetto le opere di vari poeti e scrittori afroamericani.

Tale influenza si è manifestata in numerosi casi. A titolo esemplificativo, il brano "The Message" (1982) di Grandmaster Flash riecheggia le tematiche trattate nella poesia "Black Art" (1965) di Amiri Baraka; i Public Enemy, il gruppo decisivo nella diffusione dell'hip hop su scala mondiale, hanno esplicitamente espresso la loro ammirazione nei confronti del contributo di Scott-Heron, in particolare della poesia "The revolution will not be televised" (1970), aggiornandone – nel brano "She watch Channel Zero?!" (1988) – il messaggio di denuncia della superficialità dell'intrattenimento televisivo che svia l'attenzione dai problemi reali, e citandone il verso che dà il titolo alla poesia nel brano "Countdown to Armageddon" (1988); infine, autoattribuendosi il titolo di "Abstract Poet", il *rapper* Q-Tip del collettivo A Tribe Called Quest, nel brano "Excursions" (1991), si colloca in una lunga tradizione poetica che include anche Hughes: "The Abstract Poet, prominent like Shakespeare / (Or Edgar Allan Poe, or Langston Hughes, or...)". Del resto, anche David Toop, uno dei primi e più competenti studiosi del rap, aveva evidenziato la molteplicità delle tradizioni poetiche afroamericane a cui ha attinto il movimento: "Rap's forebears stretch back to disco, street funk, radio DJ's, Bo Diddley, the bebop singers, Cab Calloway, Pigmear Markham, the tap dancers and comics, the Last Poets, Gil Scott-Heron, Muhammad Ali, acappella and doo-wop groups, ring games, skip-rope rhymes, prison and army songs, toasts, signifying and the dozens, all the way to the griots of Nigeria and Gambia" (Toop 1984, 19)¹⁴.

A riprova dell'importanza della figura di Hughes, significativo è il fatto che echi della sua poetica si ritrovano nella produzione di esponenti hip hop

¹⁴ Si veda inoltre Rose 1994, 85. Il *toast* è una forma orale improvvisata e in rima; il *signifyin'* è una forma elaborata e indiretta di insulto e presa in giro caratterizzata dall'utilizzo di espressioni dal significato ambiguo; il *dozen* è una tecnica che punta ad annientare oralmente un avversario, spesso insultandone la madre. Si veda Henry Louis Gates Jr. [1988] 2014, 49-50; 57-59. Si veda anche Sommers 2011.

di varie generazioni e molto diversi tra di loro – da Afrika Bambaataa, ai *rappers* della seconda generazione (Public Enemy, Ice-T, Tupac Shakur, Mos Def), fino a superstar di oggi come Kendrick Lamar¹⁵. Ad esempio, Mos Def, oltre ad aver contribuito con un *reading* della poesia di Hughes “Harlem Sweeties” (1921) alla serie televisiva *Def Poetry* (2002), nel brano “Hip Hop” (1999) aveva sintetizzato efficacemente ed eloquentemente il percorso di crescita degli afroamericani (“We went from picking cotton / To chain gang line chopping / To Be-Bopping / To Hip-Hopping”), rievocando le rivendicazioni di uguaglianza presenti in poesie come “I, Too” (1925) di Hughes. Dai testi di un’altra superstar del rap, Kanye West, è emersa in varie occasioni la concezione di servo inteso come versione moderna di schiavo, ripresa probabilmente da versi di Hughes come “I am the Negro, servant to you all”, tratti dalla poesia “Let America Be America Again” (1936). Anche l’utilizzo di “we”, che manifesta una responsabilità condivisa, come se tutti i lettori fossero neri, è una strategia retorica che sembra essere stata mutuata da parte di West dalla stessa poesia di Hughes: “We must take back our land again, / America!”.

Dal punto di vista linguistico, l’urgenza del movimento hip hop di affrancarsi dai modelli culturali e dall’estetica dominante, creando un’arte “nera” indipendente, con proprie caratteristiche e peculiarità, si sarebbe manifestata, ad esempio, nel riscatto del termine “nigger” che, nella variante “nigga”, se non utilizzata da un bianco, in determinati contesti cessa di essere un epiteto dispregiativo, assumendo invece connotazioni positive di forza e di fiera. In realtà, già nel 1926 Hughes aveva espresso una posizione analoga nel citato “The Negro Artist and the Racial Mountain”, in cui aveva presentato la metafora della montagna per designare l’ostacolo rappresentato dall’imitazione della cultura bianca: “the mountain standing in the way of any true Negro art in America – this urge within the race toward whiteness” (Hughes [1926] 1994b, 91). La musica diventava quindi quello spazio libero metaforico che consentiva agli artisti neri di raggiungere la sommità della montagna per superare questo impedimento.

Ulteriore evidente esempio della persistente influenza di Hughes sull’hip hop è riscontrabile nel fatto che nel 2015 il prestigioso teatro Barbican di Londra ha commissionato al *rapper* californiano Ice-T (e al trombettista Ron McCurdy) una performance basata sulla raccolta poetica di Hughes *Ask Your Mama*. Il responsabile della programmazione artistica del Barbican ha considerato Ice-T come un credibile interprete contemporaneo delle poesie e della

¹⁵ Si veda Beauchamp 2016; e Anon. 2016.

persona di Hughes. A tale proposito, è interessante notare le affinità di alcune dichiarazioni di Hughes e di Ice-T, separate da vari decenni. Ecco Hughes nel 1926: “We younger Negro artists who create now intend to express our individual dark-skinned selves without fear or shame. If white people are pleased, we are glad. If they are not, it doesn’t matter. We know we are beautiful. And ugly too” (Hughes [1926] 1994b, 95); ed ecco Ice-T oggi: “I rap about my life, and I rap about it in the hardest, most blatant sense. I consider what I say as real. This is the way the world I come from is. This is the way I talk and I live. This is the only way I can be”¹⁶. Oltre ad Ice-T, altri artisti come Tupac Shakur o Kendrick Lamar sono stati indicati come epigoni contemporanei di Langston Hughes – esiste un gruppo hip hop che ha perfino scelto “Langston Hughes III” come proprio nome.

4. CONCLUSIONE

Come abbiamo visto, Hughes è stato un pioniere sia per quanto concerne il concetto di *coolness* nell'*interplay* tra poeta, musicisti e pubblico, sia per l'influenza esercitata dai suoi *readings* su un genere contemporaneo come l'hip hop. Col passare del tempo, in ambito afroamericano si è creata una corrispondenza biunivoca tra musica e letteratura: il bebop ha ispirato la poesia di Hughes, che a sua volta ha successivamente influenzato la musica hip hop. Del resto, come a ragione hanno sostenuto alcuni critici (Gates Jr. 1979, 104; Nielson 2012, 167), a differenza di altre forme artistiche la musica *black* ha avuto il merito di evolversi senza subire eccessive interferenze dalla musica bianca. Tale assunto venne condiviso da personalità importanti come Richard Wright, che attribuì esclusivamente alla musica la prerogativa di richiamare “the forms of things unknown”, ovvero il patrimonio di conoscenze e di espressioni popolari che rimangono distinti dalla cultura dominante; e Baraka, secondo cui il blues e il jazz “have been the only consistent exhibitors of ‘Negritude’ in formal American culture simply because the bearers of its tradition maintained their essential identities as Negroes; in no other art [...] has this been possible”¹⁷.

¹⁶ Si veda Anon. 2015.

¹⁷ Per approfondimenti si veda Nielson (2012, 167 segg.); Gates Jr. (1979, 88-119); Wright (1957, 123); Baraka 1994, 165-66.

Anche per Hughes, come sottolineato in precedenza, fu spesso la musica a ispirarne la poesia, il cui obiettivo primario risiedeva nel rievocare la potenza dell'oralità della cultura nera. Nelle sue poesie, infatti, il binomio oralità/testualità si configura come una falsa dicotomia: si tratta in realtà di fenomeni interconnessi, soprattutto in quelle in cui la componente musicale assume un ruolo di primaria importanza¹⁸. Per tale motivo, la sovrapposizione dei codici espressivi che contraddistingue la poetica di Hughes si presta perfettamente a un'analisi intertestuale e interdisciplinare e rappresenta una palese testimonianza della sua modernità.

Per rispondere quindi alle domande che ci siamo posti all'inizio di questo articolo, possiamo affermare sulla scorta di quanto illustrato che il contributo di Hughes rimane estremamente attuale, come rimane tuttora valida l'acuta definizione di poesia da lui proposta poco prima di morire: "It is the human soul entire, squeezed like a lemon or a lime, drop by drop, into atomic words" (Hughes 1994a, 5). In questo periodo storico, per un poeta è davvero fondamentale avere coraggio, cercare di dire la verità, continuare ad aspirare a tale universalità per non rendere autoreferenziale o addirittura insensato l'atto di scrivere poesie: "Hang yourself, poet, in your own words. Otherwise, you are dead" (5).

BIBLIOGRAFIA

- Anon. (2004). "Langston Hughes: The Songs on Seventh Street". <https://www.poets.org/poetsorg/text/langston-hughes-songs-seventh-street> (10/10/2019).
- Anon. (2015). "Why rap should share a stage with poetry and jazz", Nov. 23. <https://theconversation.com/why-rap-should-share-a-stage-with-poetry-and-jazz-49336> (10/10/2019).
- Anon. (2016). "The Most Important Album of the 21st Century: Kendrick Lamar's 'To Pimp a Butterfly'". *The Truth Renaissance*, Feb. 18. <http://www.thetruthrenaissance.com/journal/2016/1/30/to-pimp-a-butterfly-the-most-important-rap-album-of-the-21st-century> (10/10/2019).
- Baraka, Amiri. [1966] 1994. "The Myth of a 'Negro Literature'". In *Within the Circle: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance*.

¹⁸ Molto vasta è la bibliografia critica sul rapporto tra oralità e scrittura. Citeremo soltanto Ong 1982, Havelock 1986 e Portelli [1997] 2017. Si veda inoltre Gates Jr. [1988] 2014, 195; B. Edwards 1998; Du Ewa Jones 2002.

- sance to the Present*. Ed. by Angelyn Mitchell, 165-71. Durham: Duke University Press.
- Beauchamp, Megan. 2016. "Kendrick Lamar is the Langston Hughes of Our Generation". *The Kindland*, Mar. 14. <https://www.thekindland.com/culture/kendrick-lamar-is-the-langston-hughes-of-our-generation-1097>.
- Bergoglio, Franco. 2007. "Be bop: il suono dello sfollagente". *Jazzitalia*. http://www.jazzitalia.net/lezioni/articoli/bebop_sfollagente.asp#.XKM-zNhS-Uk (10/10/2019).
- Bonner, Patricia. 1990. "Cryin' the Jazzy Blues and Livin' Blue Jazz: Analyzing the Blues and Jazz Poetry of Langston Hughes". *West Georgia College Review* 20: 15-28.
- Césaire, Aimé. [1956] 1995. *Notebook of a Return to My Native Land*. Transl. by M. Rosello with A. Pritchard. "Introduction" by M. Rosello. Tarsset, Northumberland: Bloodaxe Books.
- Chinitz, David. 1996. "Literacy and Authenticity: The Blues Poems of Langston Hughes". *Callaloo* 19 (1): 177-92.
- De Angelis, Valerio Massimo. 2017. "'That's What the / Blues Singers Say'. La meta-poetica del blues di Langston Hughes". In *Una bussola per l'infosfera: Con Ishmael Reed tra musica e letteratura*. A cura di Nicola Paladin e Giorgio Rimondi, 147-62. Milano: Agenzia X.
- Dinerstein, Joel. 1999. "Lester Young and the Birth of Cool". In *Signifyin', Sanctifyin', & Slam Dunking: A Reader in African American Expressive Culture*. Ed. by Gena Dagal Caponi, 239-76. Amherst, MA: University of Massachusetts Press.
- Du Ewa Jones, Meta. 2002. "Jazz Prosodies: Orality and Textuality". *Callaloo* 25 (1): 66-91.
- Edwards, Brent. 1998. "The Seemingly Eclipsed Window of Form: James Weldon Johnson's Prefaces". In *The Jazz Cadence of American Culture*. Ed. by Robert O'Meally. New York: Columbia University Press.
- Edwards, Paul. 2009. *How to Rap: The Art & Science of the Hip-Hop MC*. Chicago: Chicago Review Press.
- Elia, Adriano. 2017. "Riappropriazione della 'blackness' in 'The Song of the Smoke' di W.E.B. Du Bois". *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale* 51: 43-54.
- Elia, Adriano. 2014. "The Languages of Afrofuturism". *Lingue e Linguaggi* 12: 83-96.
- Eliot, Thomas Stearns. [1919] 1921. "Hamlet and His Problems". In *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. New York: Alfred A. Knopf.
- Ellison, Ralph. [1959] 1964. *Shadow and Act*. New York: Random House.
- Fargione, Daniela. 2010. "From Langston Hughes' *Not Without Laughter* to Langston Hughes' *Piccola America negra*: Where's the Music Gone?". In *Translating*

- America: Importing, Translating, Misrepresenting, Mythicizing, Communicating America*. A cura di Marina Camboni et al., 678-85. Torino: Otto Editore.
- Francescato, Simone. 2010. "Langston Hughes' Early Italian Translations and Their Cultural Aspects". In *Translating America: Importing, Translating, Misrepresenting, Mythicizing, Communicating America*. A cura di Marina Camboni et al., 63-44. Torino: Otto Editore.
- Gates Jr., Henry Louis. 1979. "Dis and Dat: Dialect and the Descent". In *Afro-American Literature: The Reconstruction of Instruction*. Ed. by Dexter Fisher and Robert B. Stepto, 88-119. New York: MLA.
- Gates Jr., Henry Louis. [1988] 2014. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press.
- Havelock, Eric A. 1986. *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven - London: Yale University Press.
- Huang, Hao. 2011. "Enter the Blues: Jazz Poems by Langston Hughes and Sterling Brown". *Hungarian Journal of English and American Studies* XVII (1): 9-44.
- Hughes, Langston. [1940] 1993. *The Big Sea*. New York: Hill and Wang.
- Hughes, Langston. 1941. "Songs Called the Blues". *Phylon* (1940-1956) 2 (2): 143-45.
- Hughes, Langston. 1994a. *The Collected Poems of Langston Hughes*. Ed. by Arnold Rampersad and David Roessel. New York: Vintage Classics.
- Hughes, Langston. [1926] 1994b. "The Negro Artist and the Racial Mountain". In *The Portable Harlem Renaissance Reader*. Ed. by David Levering Lewis, 94-95. New York: Viking.
- Hughes, Langston. 1949. "Simple Declares Be-Bop Music Comes from Bop! Bop! Bop! Mop!". *The Chicago Defender*, Nov. 19: 6.
- Hughes, Langston. 2001. *The Collected Works of Langston Hughes, Volume 3: The Poems 1951-1967*. Ed. by Arnold Rampersad. Columbia - London: University of Missouri Press.
- Johnson, Patricia, and Walter Farrell, Jr. 1980. "The Jazz Poetry of Langston Hughes: A Reflection". *Minority Voices* 4 (1): 11-21.
- Jones, LeRoi (Amiri Baraka). [1963] 2002. *Blues People. Negro Music in White America*. New York: Harper.
- Jones, LeRoi (Amiri Baraka). [1968] 2010. *Black Music*. New York: Akashi Classics.
- Kun, Josh. 2005. *Audiotopia: Music, Race, and America*. Berkeley: University of California Press.
- Lanati, Barbara. 1979. *Langston Hughes. Blues e poesie*. Roma: Newton Compton.
- Lenz, Günter H. 1998. "The Riffs, Runs, Breaks, and Distortions of the Music of a Community in Transition: Redefining African American Modernism and the

- Jazz Aesthetic in Langston Hughes' *Montage of a Dream Deferred* and *Ask Your Mama*". *Massachusetts Review* 44 (1-2): 269-82.
- Lowney, John. 2000. "Langston Hughes and the 'Nonsense' of Bebop". *American Literature* 72 (2): 357-85.
- Nielson, Erik. 2012. "A 'High Tension' in Langston Hughes's Musical Verse". *MELUS* 37 (4): 165-85.
- O'Brien Hokanson, Robert. 1998. "Jazzing it Up: The Be-bop Modernism of Langston Hughes". *Mosaic* 31 (4): 61-82.
- Ong, Walter. 1982. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London - New York: Routledge.
- Onwuchekwa, Jemie. 1976. *Langston Hughes: An Introduction to the Poetry*. New York: Columbia University Press.
- Otto, Eric 1998. "Jazz in the English Classroom: Langston Hughes' 'Theme for English B' and Bebop Identity Form[ation]". *Teaching American Literature: A Journal of Theory and Practice* 1 (1): 17-32.
- Owens, Thomas. 1995. *Bebop: The Music and Its Players*. Oxford: Oxford University Press.
- Patterson, Anita. 2000. "Jazz, Realism, and the Modernist Lyric: The Poetry of Langston Hughes". *MLQ: Modern Language Quarterly* 61 (4): 651-82.
- Piccinato, Stefania. 1968. *Langston Hughes. Poesie*. Milano: Lerici.
- Piccinato, Stefania. 1979. "La letteratura afro-americana in Italia 1900-1975". In *Saggi sulla cultura afro-americana*. A cura di Alessandro Portelli, 337-90. Roma: Bulzoni.
- Portelli, Alessandro. [1997] 2017. "Oral History as Genre". In *Narrative & Genre. Contexts and Types of Communication*. Ed. by Mary Chamberlain and Paul Thompson, 23-45. London - New York: Routledge.
- Portelli, Alessandro, a cura di. 1979. *Saggi sulla cultura afro-americana*. Roma: Bulzoni.
- Rampersad, Arnold. 1986. *The Life of Langston Hughes. Volume I: 1902-1941*. Oxford - New York: Oxford University Press.
- Rose, Tricia. 1994. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Rubeo, Ugo. 1987. "Langston Hughes' Critical Recognition in Italy". *The Langston Hughes Review* 6 (1): 13-19.
- Sommers, Jordan (2011). *Hip-Hop: A Cultural Odyssey*. Los Angeles: Aria.
- Toop, David. 1984. *The Rap Attack: African Jive to New York Hip Hop*. London: South End Press.
- Tracy Steven C. 1981. "To the Tune of Those Weary Blues: The Influence of the Blues Tradition in Langston Hughes's Blues Poems". *MELUS* 8 (3): 73-98.
- Wright, Richard. 1957. *White Man, Listen!* Garden City: Doubleday.