

Francesca Maria Villani*

Soggettività diasporiche e politiche del suono: *Indígena* di Tania León tra Glissant e il femminismo decoloniale

Ne nous arrêtons pas à ce lieu commun. Un, qu'une poétique ne nous garantit aucun moyen concret d'agir. Elle nous permet peut-être de mieux comprendre notre action dans le monde. (...) Mettre en Relation. (...) La maîtrise d'une action est donnée dans son acte. Le plein-sens d'une action est donné dans son lieu. Le devenir d'une action est donné dans la Relation.¹

Glissant 1990, p. 215

1 – Poetica della Relazione: re-immaginare il mondo

Nella *Poetica della Relazione* Édouard Glissant riflette sul nesso profondo tra estetica e politica. Come suggerito dall'epigrafe la poetica diviene uno strumento privilegiato per comprendere le modalità del nostro essere-nel-mondo. Essa è il luogo di una *politica instancabile* (Glissant 1990 p. 220) e delinea un andamento del pensiero che si contrappone alla razionalità lineare propria della filosofia classica. In luogo della presunta trasparenza tra soggetto occidentale e mondo, essa propone l'opacità di una realtà composta dal continuo intrecciarsi delle popolazioni. Questa configurazione si riflette nel rapporto con il linguaggio, portando Glissant ad affermare che le lingue occidentali – segnate dalla necessità di un continuo ritorno alla purezza dell'origine – sono monolingue, laddove invece la Relazione, esperita attraverso la poetica, è *multilingue*.

* (Orcid: 0009-0000-1171-8286)

Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

francescamaria1999@gmail.com/francesca.villani@uniba.it

¹ "Smettiamola con questo luogo comune: che la poetica non possa garantire alcun mezzo concreto d'azione. Ma una poetica, forse, ci consente di comprendere meglio le nostre azioni nel mondo (...) Mettere in relazione. Il controllo su un'azione si manifesta nel suo compimento. Il pieno significato di un'azione si manifesta nel suo contesto. Il divenire di un'azione si manifesta nella Relazione". (traduzione mia).

La teorizzazione di Glissant non si limita ad essere una metafora potente, ma è fortemente ancora al reale, perché forgiata a partire dalla dimensione territoriale dei Caraibi. Descritti come “une mer qui diffracte (ivi, p. 46)” le terre che costituiscono l’arcipelago caraibico sono il luogo in cui la Relazione diviene visibile. Attraverso la discontinuità che si esperisce nei Caraibi, Glissant ripensa il rapporto tra identità ed alterità: i margini espressi in questa visione sono polimorfici e cangianti, soggetti a perenne rinegoziazione. Non si tratta di un semplice incontro tra popolazioni ma della capacità di coniugare assieme “une dimension inédite qui permet à chacun d’être là et ailleurs, enraciné et ouvert, perdu dans la montagne et libre sous la mer, en accord et en errance (*ibid.*)²”, superando la contraddizione tra coppie binarie.

Il presente lavoro di ricerca si situa in questa cornice teorica: adottando una metodologia che attinge agli studi decoloniali e femministi, esso intende analizzare in che modo il confine e il rapporto con l’identità vengano teorizzati all’interno del territorio cubano. Per farlo, ci si concentrerà dapprima sulla necessità da parte della filosofia decoloniale di attingere a forme ibride di sapere – mescolate con la letteratura e la poesia – in contrasto con il tradizionale modo di procedere della metafisica occidentale. Tale trattazione è doverosa per comprendere come il margine sia da sempre parte del pensiero occidentale e di come esso reiteri alcune strutture di pensiero (le cui ricadute sono politiche) da cui questi studi cercano di allontanarsi.

Questa riflessione, inoltre, apre la possibilità di integrare la discussione con il contributo offerto dalla produzione musicale: pur esistendo studi sull’impatto della musica caraibica nella costruzione dell’identità (cfr. Vélez-Peña 2020), in questa sede si intende considerare la musica come una forma di pratica filosofica, volta a smantellare categorie coloniali e patriarcali. Pertanto, al fine di coniugare prassi e teoria, si è scelto di completare il testo con l’analisi di un caso studio: *Indígena* di Tania León. Compositrice cubana, León indaga la peculiare commistione di identità che caratterizza l’isola: *Indígena*, in particolare, nasce dalla sorpresa di scoprirsi straniera nella propria terra dopo un periodo trascorso negli Stati Uniti e dalla volontà di celebrare i suoni che animano la vita di Cuba.

Pur facendo riferimento a elementi di ordine tecnico, l’analisi proposta non si configura come un’indagine musicologica in senso stretto, ma come un’operazione filosofico-politica, attraverso la quale è possibile ripensare il concetto di margine e le sue articolazioni. Tale prospettiva consente di far emergere la *poetica della relazione* di Glissant in maniera

² Una dimensione inedita che consente a ciascuno di essere qui e altrove, radicato e aperto, perso tra le montagne e libero sotto il mare, in armonia e alla deriva. (traduzione mia)

sonica, in un movimento che mira a far affiorare le differenze senza poterle ricondurre a una sintesi unitaria.

Indígena, infatti, presenta due livelli di lettura: il primo è il rapporto tra Stati Uniti e Cuba, il secondo è la rappresentazione sonora dell'isola a partire dalla pluralità di etnie che la compongono. La dimensione sonora diviene lo spazio politico in cui non solo i rapporti di potere si manifestano, ma si costituisce anche come il luogo in cui queste dinamiche possono essere decostruite, aprendo attivamente la possibilità di immaginare un futuro differente.

2 – Deformazione del margine: verso un pensiero decoloniale

Attingere alla letteratura e alla poesia, radicandosi nella materialità della lingua e nella sua intraducibilità, è il gesto che delinea un vero e proprio cambio di paradigma nel pensiero del Novecento. A differenza della filosofia classica, che rivendica la possibilità di descrivere il mondo, il testo poetico mantiene una certa ambiguità, rendendo impossibile una assoluta trasparenza del pensiero. Il suono delle parole, così come l'impossibilità di esaurire l'interpretazione e le sfumature generate da questa dinamica sonora, fanno della poesia il veicolo privilegiato del pensiero femminista. Non sorprende, dunque, che Hélène Cixous tragga ispirazione dalle poesie di Marina Cvetaeva, che Audre Lorde adoperi la poesia come strumento della propria militanza, o che Gloria Anzaldúa elabori testi-manifesto in cui la saggistica si intreccia e si fonde con la scrittura poetica.

Questa fuoriuscita dal sistema coloniale e patriarcale si inserisce in una più ampia trattazione che riguarda il concetto di *outside*, ossia della produzione di una voce che provenga dai margini e parli per essi. Come evidenziato da Catherine Malabou, *Philosophy and the Outside: Foucault and Decolonial Thinking* (2022) esistono due modi di intendere questo termine: il primo è interno alla filosofia occidentale stessa e descrive un nuovo spazio di pensiero che non è più possibile chiamare filosofia. Il secondo, invece, attinge agli studi provenienti dall'America Latina, contribuendo ad aprire "an outside of the outside (Malabou 2022, p. 179)". Sebbene la parola rimanga la stessa, le implicazioni delle due forme di *outside* sono radicalmente diverse. Se è vero che Foucault parla dell'esteriorità lo fa, tuttavia, *a partire da* e utilizzando un sistema di pensiero che è quello della filosofia occidentale.

Indagare la nozione di *outside* consente di mettere in luce come le idee possano essere portatori di marchi di violenza e dominazione, occultandoli dietro una coltre di neutralità che nasconde la prospettiva eurocentrica. Mettere in questione tali configurazioni filosofiche significa scan-

dagliare in che modo – e se – i linguaggi della filosofia possano ospitare l'alterità, senza ridurla a un mero oggetto di categorizzazione.

Si tratta, in termini più concreti, di affrontare il problema del margine che, come osserva Derrida è sempre appartenuto alla filosofia, la quale lo “ha riconosciuto, concepito, posto, declinato in tutti i modi possibili; e di conseguenza, nello stesso tempo, per meglio disporne, l'ha trasgredito. Era necessario che il suo proprio limite non gli restasse estraneo (Derrida 1972, p. 5)”. Esso non può rimanere impensato: questo ha comportato un'interazione continua con ciò che, formalmente, non appartiene alla filosofia: pratiche, arti, musica. Attraverso il gesto di includerle nel discorso filosofico queste realtà vengono comprese dall'interno e, al contempo, disciplinate. Da questa tensione nascono espressioni come filosofia della musica o filosofia dell'arte, in cui il genitivo funziona come strumento per delimitare e controllare quell'esteriorità.

Resta da chiedersi se esista un modo per impedire alla filosofia di adoperare le proprie categorie anche per il *logos dell'altro* (*ibid.*), opzione possibile solo a partire da una deformazione del *timpano filosofico* (ivi: p. 10) per far sì che esso possa “sfuggire alle mani del filosofo per fare al fallogocentrismo un'impressione che esso non riconosca, in cui esso non si ritrovi più (...) e senza poter dire “io l'avrò anticipato, con un sapere assoluto” (ivi, p. 21)”.

Nel caso degli studi decoloniali questa deformazione avviene nella lingua in cui scrive: la lingua *mestiza*, infatti, è in primo luogo una lingua *un'aberrazione linguistica* (Anzaldúa 1987; tr. it. 2022, p. 81), usata dalla cultura dominante per separare e categorizzare. Essa è, al contempo, il luogo in cui un nuovo sapere prende forma, consapevole della violenza coloniale e dalla necessità di un pensiero *altro* radicato alle corporeità e ai luoghi in cui esso si forma.

Se la metafisica occidentale non è stata capace di andare oltre sé stessa e se, il pensiero decoloniale utilizza forme ibride per sfuggire ad una dominazione epistemica, allora è legittimo chiedersi se non risieda proprio nelle arti la possibilità di mettere a nudo queste forme di violenza concettuale e di smantellarne i presupposti ideologici.

Più precisamente, se la poesia è il limite della trattazione filosofica per il legame con il suono delle parole, allora ci si può domandare se non si incarni, nella dimensione sonora intesa in senso più ampio, la capacità di articolare il pensiero secondo una modalità diversa da quella determinata dal fallogocentrismo. Come evidenzia Naomi Waltham-Smith (2021) ascoltando la propria voce il soggetto husserliano si presenta a sé stesso come un presente indiviso. Tuttavia se si adotta un approccio più vicino alla decostruzione, la musica diviene una forma di resistenza, perché legata alla relazionalità dell'ascolto. Attraverso questa dinamica il pensiero è proiettato al di fuori dell'idea dell'autosufficienza del soggetto

e orientato verso l'alterità, al punto che Derrida si chiede se la filosofia non abbia inteso soffocare la musica, poiché in essa non vi è possibilità per il canto di risuonare. (Derrida; Weber 1995, 394-395 come citato in Waltham-Smith 2021, p. 405).

Nella prospettiva decoloniale e femminista la pratica musicale non può essere intesa unicamente come una delle possibili forme di produzione culturale. Essa si configura come una forma di pensiero in atto, una pratica teorica incarnata che rende necessario interrogarsi sulle modalità attraverso cui il limite e il margine vengono concettualizzati e performati all'interno della partitura.

Muovendo da queste premesse, nelle sezioni successive si procederà all'analisi di *Indígena* di Tania León, al fine di evidenziare come la scrittura musicale possa incorporare e riflettere una *poetica della relazione*, capace di destabilizzare le categorie interpretative eurocentriche e di favorire l'emergere di forme di soggettività plurali.

3 – Decostruire l'identità

Prima di procedere con l'analisi della partitura è necessario soffermarsi sulla questione dell'identità cubana, ricostruendo le principali linee teoriche che si sono affermate nel pensiero afro-caraibico nel Novecento.

Jorge Duany in *Reconstructing Cubaness: Changing Discourses of National Identity on the Island and in the Diaspora during the Twentieth Century* (Duany 2000, pp. 17-43) ha ripercorso la storia del concetto di *cubaness*: tra gli studiosi citati nell'articolo vi è Fernando Ortiz (1997), il quale si discosta dalle interpretazioni nazionaliste che legano l'identità all'appartenenza territoriale, alla razza o alle tradizioni, per proporre invece una concezione di identità nazionale priva di essenza, concepita come processo in continuo divenire. Ortiz elabora quindi una metafora capace di sostituire quella del *melting pot* statunitense per promuovere un'idea di ibridazione e mescolanza: l'*ajiaco*. Il piatto cubano diviene, in ambito teorico, simbolo dell'intensa mescolanza razziale e culturale che definisce le caratteristiche identitarie dell'isola. Questa formulazione si rivela controversa, poiché assume, senza problematicizzare, la corrispondenza tra la definizione di un carattere nazionale e il territorio. (Duany 2000) Un'impostazione affine è rintracciabile nel pensiero di Vítier (1970) il quale, pur riconoscendo che la *cubaness* non possa essere fissata in un'essenza immutabile, individua nella produzione letteraria – e nella ricorrenza di dieci temi fondamentali – l'espressione privilegiata del carattere del popolo cubano. Il rischio è quello di una visione teleologica dello sviluppo identitario, concependo la *cubaness* come un percorso orientato verso una forma compiuta di realizzazione culturale. Duany scrive:

First, he assumes that literature mirrors the development of an ideological consciousness among Cubans in general, not just the intellectual elite. (Most of the poets cited were white men from privileged social backgrounds.) It remains to be shown to what extent Cuba's popular classes shared or resisted the dominant discourse of the upper classes. Second, Vitier's culturalist and idealist slant overlooks the myriad connections between poetry and politics, broadly conceived as the struggle for power in all forms of social relations, including the power to write and define Cubanness. (...) Finally, *Lo cubano en la poesía* presents an overly disembodied, almost Platonic, portrait of Cubanness (Duany 2000, p. 26)

Tali discussioni sull'identità pur dichiarando la necessità di valorizzare la mescolanza e *polifonia* del tessuto caraibico, finiscono per ricadere in forme di essenzialismo, privilegiando spesso un'idea astratta che non tiene conto dell'intersezione di razza, genere e classe.

In linea con Duany questo lavoro sostiene la necessità di adottare una formulazione diversa per riuscire a comprendere in che modo queste tematiche entrano nei lavori di León. Le partiture di Tania León, infatti, lasciano emergere un forte rifiuto di qualsiasi tipo di etichetta, rendendola più vicina alle posizioni di un soggetto *mestizo* così come teorizzato da Gloria Anzaldúa, capace di rendere conto non soltanto della mescolanza linguistica e culturale ma anche del sostrato sociale e dell'intersecarsi degli assi di discriminazione.

La posizionalità della compositrice non si esprime unicamente nella scrittura musicale, ma affiora anche nelle interviste. In uno di tali contesti, successivamente ampiamente ripreso nella letteratura di settore, ella ha dichiarato: "I'm not a feminist, am not a black conductor, and am not a woman conductor. I am nothing that the people want to call me. They do not know who I am. The fact that I'm using this *physical costume* does not describe my energy, does not describe my entity. My purpose in life is to be a musician, a composer, a conductor. (Lundy, A., DeCoteau, D., León, T., Robinson, J. 1998, p. 219)".

Tali affermazioni sono state percepite, all'interno del mercato musicale, in tensione con il profilo pubblico e il riconoscimento istituzionale della compositrice (cfr. Madrid 2021). Il suo successo, infatti, è stato alimentato anche dalla presenza nelle classifiche discografiche, nei cartelloni delle stagioni concertistiche e nella produzione editoriale e accademica, che hanno alternativamente enfatizzato la sua appartenenza di genere e la sua provenienza afro-cubana, trasformandole in forme di legittimazione e visibilità.

In accordo con Alejandro Madrid (2021), è possibile leggere le critiche mosse alle sue affermazioni come frutto di una generale incomprensione rispetto a un posizionamento che la compositrice adotta e che si riflette nelle sue composizioni. Affermando "I am nothing that the *people want to*

call me”, ciò che viene ad essere rifiutato non è la sua materialità corporea ma ad essere contestata è la necessità *del mondo esterno* di dover inserire questo suo corpo all’interno di categorie. Sebbene le frasi successive, in cui parla di *physical costume* e della necessità di essere riconosciuta *solo* per il suo lavoro come compositrice – quasi fosse un’entità astratta – sembrano replicare una forma di universalismo volta a cancellare i corpi, è necessario contestualizzare le sue dichiarazioni e metterle in risonanza con la sua effettiva produzione. In quest’ottica quello che si realizza non è una cancellazione delle origini ma è una rivendicazione dell’identità così plurale e fluida da dissolvere le etichette stesse.

3.1 – Cosmopolitismo o coscienza mestiza?

Per affrontare criticamente le obiezioni rivolte a León, si rende necessario interrogare la griglia teorica adottata per l’interpretazione dei suoi lavori e per la comprensione delle modalità del suo inserimento nel mercato musicale. In tale prospettiva, occorre chiarire le ragioni per cui le letture di tipo essenzialista, volte a fissare una presunta *cubaness* come principio identitario stabile, si rivelino strutturalmente inadeguate. Al contrario, risulta maggiormente utile l’adozione di dispositivi teorici provenienti dal pensiero chicano e dal femminismo, i quali consentono di articolare una concezione relazionale della soggettività e di restituire la dimensione politica che si estrinseca nei suoi lavori.

Un primo approccio alla questione è quello adottato da Marc Gidal (2010), il quale affronta i concetti di multiculturalismo e universalismo, chiedendosi quale categoria sia più adatta a descrivere il rapporto tra compositori e compositrici provenienti da determinati background territoriali (principalmente America Latina) e la scena musicale americana. Il termine multiculturalismo descrive la celebrazione delle differenze attraverso l’utilizzo di etichette relative a genere, razza o classe mentre l’universalismo, tende ad appianare queste stesse divisioni, a favore di una trascendenza della musica in grado di superare i frazionamenti interni. Analizzando anche i lavori di León, l’autore sostiene che entrambi i concetti siano insufficienti: quello di *cosmopolitismo*, invece, sarebbe in grado di conciliare la complessità tra uno sguardo universale e il particolare (rappresentato dal multiculturalismo) e di evidenziare al contempo la complessità di un certo elitismo nell’accesso al mercato musicale.

Tuttavia, questa dimensione di mediazione non cattura appieno la portata dei lavori di León: integrare tale lettura con il più vasto corpus di studi decoloniali, al contrario, consente di far emergere le dinamiche di potere sottese a queste visioni, contribuendo a mettere in luce la portata innovativa della musica della compositrice.

Si rivela fertile, come anticipato, l'adozione delle teorie di Gloria Anzaldúa, i cui scritti sono radicati nel margine: esso costituisce non solo lo sfondo, ma anche la materia viva dei suoi scritti ed esperienze biografiche. Applicare questa prospettiva teorica al contesto caraibico, e in particolare a quello cubano, richiede tuttavia una precisazione, al fine di evitare sovrapposizioni che trascurino le differenze socio-politiche e storiche. La scelta di adottare tale griglia interpretativa nasce dall'insufficienza delle categorie offerte dal pensiero cubano che non rendono pienamente conto della complessità e pluralità dell'esperienza diasporica (Duany 2000).

Tali critiche sono già emerse nell'ambito della critica letteraria, in particolare negli studi dedicati a *Dreaming in Cuban* di Cristina García (1993), in cui la protagonista, Pilar Puente, incarna la tensione di un'identità sospesa tra due mondi. Studiosi come Anja Mrak (2014, pp. 179-190) e Annabel Cox (2009, pp. 357-377) hanno sottolineato la necessità di oltrepassare le categorie offerte dal pensiero cubano, poiché la nozione di *identità duale* non risulta sufficiente a descrivere la stratificazione simbolica e linguistica della scrittura di García.

Il concetto di *coscienza mestiza* risulta perciò decisivo: con tale termine si intende “uno sradicamento profondo del pensiero dualistico nella coscienza individuale e collettiva (Anzaldúa 1987; tr. it 2022, p. 108)”, il cui potenziale non risiede solo “nella frantumazione di paradigmi (*ibid.*)” ma anche nella possibilità di sostare nella contraddizione e nell'ambiguità. Il pensiero di León si avvicina a quello della pensatrice chicana: nell'affermare “I am tonal, atonal, post-tonal (Gidal 2010, p. 51)” non vi è mitigazione del conflitto tra musica tradizionale e canone eurocentrico all'interno della partitura, ma la formazione di una soggettività fluida, capace di inglobare tutte queste sfaccettature.

Allo stesso tempo, l'universalismo a cui, secondo le dichiarazioni rilasciate alla stampa, sembrerebbe aderire viene decostruito dall'emergere delle soggettività rappresentate nella partitura. Un esempio è l'introduzione di danze popolari all'interno delle sue composizioni. Sebbene non si tratti una novità all'interno del canone musicale occidentale, León stessa evidenzia l'applicazione di un doppio standard critico e culturale: Bach utilizzava musiche popolari all'interno delle partiture ma nella vulgata questo dettaglio è stato rimosso, attribuendo alla musica un carattere sovrasensibile poiché “we don't want to hear those traces [del sostrato popolare] in there (Raymond 1999 come citato in Gidal 2010 p. 51)”. Grazie a questo intervento, l'utilizzo di materiali popolari è considerato legittimo e nobilitante quando appartiene al repertorio europeo; mentre una compositrice donna, nera e cubana si trova nella posizione di giustificare la presenza degli stessi elementi nella propria musica. Dietro la presunta neutralità dell'universalismo si cela l'affermazione di una specifica corporeità conforme agli standard estetici e culturali dominanti, e

che rispecchia l'idea del soggetto maschile ed eurocentrico. Tale neutralità agisce sulla realtà cancellando, escludendo e classificando i corpi *altri* coinvolti, attraverso l'imposizione di etichette, volte a paralizzare coloro che vi sono intrappolati all'interno. León, rivendicando una musica la cui origine è l'ibridazione opera una decostruzione di questo paradigma, mettendone a nudo e smantellandone l'impianto filosofico alla base.

4 – Indígena: l'incubo linguistico

È proprio in *Indígena* (1991), brano per ensemble da camera, che León traduce in suono quel senso di dislocamento che accompagna la sua esperienza diasporica e il suo rifiuto di categorie identitarie rigide. Il progetto iniziale di *Indígena* nasce nel 1979, quando Alain León, nipote della musicista di soli tre anni, la incontra dopo un lungo periodo trascorso a New York. Il suo accento, tuttavia, viene percepito dal bambino come estraneo, mettendo in questione l'identità di donna cubana della compositrice. A partire da questa sensazione di estraniamento, generata dallo sguardo dell'altro/a, il pezzo prende forma. L'intento della compositrice è quello di incapsulare nella partitura le voci e gli accenti del suo vicinato: attraverso la frammentazione del testo musicale, replica uno scenario sonoro estremamente diversificato, in cui gli strumenti hanno un ruolo ben definito, quasi programmatico, sin dall'inizio³.

La precisione di León nell'organizzazione del materiale sonoro ricorda l'attenzione di Glissant per la cartografia del testo scritto. Come evidenziato da Betsy Wing, traduttrice della versione inglese de *Poetica della Relazione* la punteggiatura, gli spazi e le accentuazioni sono inseriti in maniera tale da replicare forme di oralità all'interno del testo scritto, poiché “strategies of orality, present in Creole, continue to mark spoken French in Martinique and lend an oracular tone to Glissant's language. One word will unleash another through association or some deeper, almost subconscious logic into powerfully rhythmic sentences. The discontinuities in the text, the melding of discursive syntax with a language whose beat is punctuated by repetition and improvisation (Wing 2010, p. xix)”.

L'irruzione della parola parlata fa sì che la musica invada il testo filosofico mentre, d'altro canto, l'utilizzo puntuale della strumentazione e la replicazione delle voci del vicinato all'interno della musica di León lascia che la realtà e le soggettività che la abitano si situino nella partitura. È, del resto, la compositrice stessa a rendere chiari l'intento di *Indígena* che, in una intervista condotta da Alejandro Madrid, dichiara:

³ Per una visione chiara della suddivisione degli strumenti e dei temi a loro associati cfr. Madrid 2021, p. 214.

TANIA LEÓN: there is a montuno [m. 21], it is just that it is all disfigured... and then I come out of this world of salsa and into the world of Santería [m. 26]... And all this section [mm. 40-73], it is all conversations *I had with my neighbors. When I talk to someone I hear the rhythmic structure of that person's speech*. [corsivo mio] So, I took that memory from my conversation with people I had not seen in twelve years... this is the entrance to the Havana bay [m. 79] (...)

ALEJANDRO L. MADRID What about the piano in the very end?

T.L. It is a *guajira*. [At the end] is the plane leaving Cuba (Madrid 2021, pp. 213-214)

Ascoltare i ritmi delle parlate locali è espressione di un approccio che integra la differenza all'interno della produzione musicale: le voci non sono mai neutre poiché richiamano una conoscenza situata, radicata ai corpi coinvolti. La riproduzione dello spazio che León propone è perciò molto simile a quello della relazione di Glissant, il quale scrive che un nuovo modo di fare poesia, legata alla dimensione del parlato, sta sorgendo. La *spoken poetry* è, infatti, un modo di intendere e pensare la Relazione che richiede "*toutes les langues du monde. Non pas les connaître ni les méditer, mais savoir (éprouver) qu'elles existent avec nécessité*" (Glissant 1990, p. 231)⁴.

Il *pastiche* creato da Tania León può essere interpretato come *incubo linguistico* (Anzaldúa 1987; tr. it. 2022, p. 81): esso crea problema all'interno del mercato musicale proprio per la difficoltà di inserirlo in una categoria chiara. Trascrivendo nella partitura gli accenti delle persone del vicinato, espressione della singolarità assoluta generata dalla conformazione del proprio apparato vocale, rompe il paradigma eurocentrico che vorrebbe tale intreccio sonoro soggetto a disciplinamento.

All'interno di una struttura che appare atonale, pur ruotando di fatto attorno all'accordo di sol maggiore, l'utilizzo di espedienti come la scala ottatonica chiarificano l'immagine che la compositrice ha del mondo. Tale espediente tecnico, come sottolineato da Madrid (2021) e Spinazzola (2006), consente un continuo fluire dalla musica tradizionale cubana al jazz statunitense, fino a divenire parte della generale struttura riconoscibile nei canoni della musica contemporanea classica. Elemento di continuità e disgiunzione, esso richiama l'idea di quell'articolazione relativa alla definizione di uno spazio politico in continua trasformazione.

In questo continuo alternarsi e susseguirsi di musiche provenienti da sostrati culturali differenti, la scala ottatonica, affidata alla tromba, introduce la *comparsa*, ossia un complesso di ballerini e cantanti che

⁴ "Tutte le lingue del mondo. Non per conoscerle o meditarle, ma per sapere (percepire) che esistono per necessità. Che questa esistenza determini gli accenti di ogni scrittura". (traduzione mia)

accompagnati da trombe e tamburi attraversa le strade di Cuba durante il Carnevale. León vede in questa forma musicale il suo essere *in-between*, raccontando nel corso di un seminario (León 2018) di come le ore di studio al pianoforte venissero interrotte dal suono proveniente dalla strada che annunciava l'arrivo dei musicisti. Nel fluire continuo tra educazione musicale ricevuta in conservatorio e i suoni del suo luogo natio, León elabora la sua personale visione del mondo come un palinsesto di suoni e corpi.

La visione della compositrice è frutto della consapevolezza delle diverse etnie che costituiscono i caraibi, la cui peculiarità è data dalle molteplici ondate migratorie e influenze culturali che, a partire dal XVI secolo, marciano la storia dell'isola. A tal proposito, è opportuno osservare come anche l'impiego della poliritmia – intesa come la compresenza simultanea di differenti strutture ritmiche all'interno di una medesima partitura – si fondi su una specifica concezione della temporalità che accompagna León sin dagli esordi⁵.

Già Maldonado-Torres (2016) ha sostenuto come l'articolazione di ritmi eterogenei sia alla base della capacità trasformativa della musica se intesa nell'ottica dell'estetica decoloniale. Ciò dipende dalla stretta correlazione tra ritmo e temporalità: la sperimentazione ritmica permette di decostruire l'impianto coloniale che tende a vincolare le soggettività minoritarie e razzializzate a un unico ritmo o, più precisamente, a un'unica forma di esistenza imposta dall'esterno. Il corpo rappresentato da León attraverso la poliritmia si configura come un corpo in movimento che assume la dislocazione come atto originario, integrando e rielaborando ritmi provenienti dalle tradizioni africane che hanno contribuito alla formazione culturale di Cuba. Le eredità musicali delle popolazioni Abakuá, Arará e Yoruba (Madrid 2021, p. 229), con le loro intricate strutture ritmiche, si inscrivono nella memoria storica del territorio, divenendo elemento costitutivo di una temporalità diasporica e plurale.

Si può affermare, pertanto, che la musica di León ridefinisce l'idea di margine e con esso il rapporto tra alterità e identità: se il pensiero occidentale, già definito da Glissant monolingue, reitera quella che Anzaldúa chiama *estetica del virtuosismo* (Anzaldúa 1987; tr. it. 2022, p. 94), una concezione mestiza come quella che si estrinseca in *Indígena* sviluppa familiarità con l'opacità e l'ibridazione. La prima ha come asse teorico la gestione delle energie interne al sistema, attraverso il sistema armonico, la ricerca dell'equilibrio e la risoluzione delle dissonanze. Essa è, in definitiva, interna 'al potere' (*ibid.*). La seconda, seguendo le parole della teorica chicana, segue un *pensiero divergente* (ivi, p. 87),

⁵ Cfr. *Tones* (1970-71) in cui la sovrapposizione di ritmi appare già, seppur in forma molto semplice.

sviluppando familiarità con l'opacità e l'ibridazione. Aderente a quello che si può riconoscere come il pensiero della frontiera, i bordi che León mette in musica non sono qualcosa che possono essere addomesticati poiché, al loro interno, si celebra non solo la vitalità della commistione stessa, ma anche la loro funzione di elemento disturbante del discorso di potere. Il marchio della compositrice risiede dunque in questa continuo attingere ad un materiale sonoro estremamente variegato, creando un "larger palimpsestic texture" attraverso cui "[she] speak[s] about resilience and hybridity based on her unique life experiences (Madrid 2021, p. 229)".

5 – Conclusioni

In questo scritto si è dimostrato come la filosofia decoloniale attinga spesso a forme ibride mescolandosi con la poesia e letteratura e sostituendo alla linearità del pensiero occidentale un andamento spesso frammentato, capace di riflettere le specifiche situazioni geopolitiche di un territorio. Il rapporto con il linguaggio rimane fondamentale: la mescolanza tra la lingua del colonizzatore e la parlata locale, così come l'intrusione dei suoni della voce all'interno del testo rappresentano modalità attive di decostruzione che non si limitano solo al prodotto culturale finito, ma contribuiscono attivamente a ridefinire un immaginario e di conseguenza una politica di questi luoghi. Si è cercato di portare alla luce come anche la musica rappresenti una forma epistemica in cui la possibilità di scardinare i rapporti di potere ha luogo. Rileggere *Indigena* di Tania León a partire dal pensiero chicano e femminista ha consentito di cogliere il complesso rapporto che si sviluppa non solo nella relazione tra Cuba e Stati Uniti, ma anche in che modo il concetto di identità prenda forma a partire dal sostrato culturale dell'isola stessa, ampliando le teorizzazioni provenienti dagli studiosi dell'identità cubana. Il brano dà suono alla coscienza *mestiza* di Anzaldúa, aderendo allo stesso tempo, ad una forma di estetica decoloniale intrinsecamente legata alla politica, perché annodato alle soggettività che vi prendono corpo.

Riprendendo dunque la riflessione sull'identità cubana, pensare la musica di Tania León all'interno di questa cornice teorica permette di delineare un terreno epistemologico capace di interrogare criticamente la questione identitaria. Come si è dimostrato in precedenza, le riflessioni di Ortiz, Vitier e Duany mostrano come il concetto di *cubaness* sia stato storicamente catturato da una logica essenzialista. León, al contrario, produce una contro-ontologia, aprendo lo spazio per un'identità plurale, che si realizza attraverso il suono e la relazione.

Come evidenziato da A.J. Madrid

if violence is about the perpetuation of current structures of inequality, as Frantz Fanon has argued, then León's work toward countering the real and symbolic violence against herself, as well as other women, people of color and immigrants, speaks about a radical legacy of love as hermeneutics of social change. León art, work, and love of people is expressed through a "breaking through whatever controls in order to find 'understanding and community' (Madrid 2021, p. 179)

L'intento che emerge dalla musica di León richiama intrinsecamente la poetica della Relazione di Glissant: in questo gesto creativo, la musica diventa prassi di un pensiero politico modificando la percezione del tempo e dello spazio in cui l'identità prende forma. *Indigena* si configura come un autentico manifesto, suggerendo tra le pieghe della partitura che, forse, l'unico modo per essere sé stessi e parlare di identità risiede nel collocarsi sul margine, aprendosi alla contaminazione con l'alterità.

References

Anzaldúa, G.

1987 *Bordelands/La frontera*, Aunt Lute Books, San Francisco; tr. it. *Terre di confine/La frontera. La nuova mestiza*, Edizioni Black Coffee, Firenze 2022 (Ebook version)

Cox, A.

2009 *Cristina García's Dreaming in Cuban: Latina Literature and Beyond?*, in "Latino Studies", vol. 7, no. 3, pp. 357-377.

Derrida, J.

1972 *Tympan* in Id., *Marges de la philosophie*, Les Édition de Minuit, Paris; tr. it. *Timpano*, in *I margini della Filosofia*, Einaudi, Torino 1977.

Duany, J.

2000 *Reconstructing Cubanness: Changing Discourses of National Identity on the Island and in the Diaspora during the Twentieth Century* in (a cura di) D.J. Fernandez e M. Camara Betancourt, *Cuba the elusive nation. Interpretation of national identity*, University Press of Florida, Gainesville, pp. 17-43.

García, C.

1993 *Dreaming in Cuban*, Ballantine Books, New York.

Gidal, M.

2010 "Latin American" composers of Art Music in the United States: cosmopolitans navigating multiculturalism and universalism in "Latin America Music Review", vol. 31 n 1, published by University of Texas Press, pp. 40-78.

Glissant, E.

1990 *Poétique de la relation*, Edition Gallimard, Paris; engl. tr. *Poetics of relation*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2010.

León, T.

2018 *A Composer's Voice in the Cuban Diaspora*, Center for advanced study Millecorm, 21/02/2018 disponibile a questo link.

Lundy, A., DeCoteau, D., León, T., Robinson, J.

1998 *Conversation with three symphonic conductors*. Dennis DeCoteau.; Tania León.; Jon Robinson.; in "The Black Perspective in music", vol. 16, n. 2, pp. 213-226.

Madrid., A.L.

2021 *Tania León's stride. A polyrhythmic life*, University of Illinois press, Urbana-Chicago-Springfield.

Malabou, C.

2022 *Philosophy and the Outside: Foucault and Decolonial Thinking*, in Ead., *Plasticity The Promise of Explosion*, Edinburgh University Press, Edimburgh.

Maldonado-Torres, N.

2016 *Outline of Ten theses on Coloniality and Decoloniality*, in "Fondation Frantz Fanon", <https://fondation-frantzfanon.com/outline-of-ten-theses-on-coloniality-and-decoloniality/>

Mrak, A.

2014 *The Intersections of Magical Realism and Transnational Feminism in Cristina García's Dreaming in Cuban*, in "Interactions", vol. 23, no. 1-2, pp. 179-190.

Ortiz, F.

1991 *Los factores humanos de la cubanidad* in *Ensayos etno- sociologicos* in "Editorial de Ciencias Sociales", pp. 10-31.

Spinazzola, J.

2006 *An introduction to the music of Tania León and a conductor analysis of Indigena*, DMA thesis, Louisiana State University.

Vélez-Peña

2020 *Representaciones mediales de formas de hacer música afrocaribeña en Cuba y Puerto Rico: análisis crítico de los documentales La Rumba y Somos un solo pueblo* in (a cura di) G. Knauer; I. Phaf-Rheinberger, *Caribbean Worlds-Mundos Caribeños-Mondes Caribéens*, Iberoamericana – Vervuert, Madrid – Frankfurt am Main.

Vitier C.

1970 *Lo cubano en la poesia*, Instituto del Libro, Havana.

Waltham-Smith N.

2021 *Deconstruction*, in (a cura di) T. McAuley, N. Nielsen; J. Levinson, *The Oxford Handbook of Western Music and Philosophy*, Oxford University Press, New York, pp. 403-415.

Wing, B.

2010 *Translator's introduction*, in E. Glissant, *Poetics of Relation*, The university of Michigan press, Ann Arbor.

Soggettività diasporiche e politiche del suono: *Indígena* di Tania León tra Glissant e il femminismo decoloniale

Nella *Poetica della Relazione* Glissant riflette sulla poetica, la quale, agendo sull'immaginario, permette di rinegoziare le dinamiche di potere. Al contempo, nel contesto della teoria decoloniale, la filosofia assume spesso una forma ibrida con forti influenze letterarie e poetiche. Il presente lavoro intende indagare il nesso che si instaura tra prassi musicale e studi femministi e decoloniali, sostenendo che la musica costituisca una forma di pensiero del/dal margine, caratterizzato da una continua dislocazione, che consente di *pensare altrimenti*. Tale trattazione è accompagnata dall'analisi di *Indígena* di Tania León, in cui la compositrice indaga il confine tra USA e Cuba e il rapporto tra le varie identità che costituiscono l'isola. Vicina al pensiero di frontiera di Anzaldúa, il rifiuto delle etichette – di genere, musicali, culturali – da parte della compositrice fa sì che il suo lavoro diventi, se letto in chiave intersezionale, un vero e proprio manifesto politico.

Parole chiave: Glissant, *Indígena*, politica della musica, Tania León, soggettività diasporiche

Diasporic subjectivities and sound politics: Tania León's *Indígena* between Glissant and decolonial feminism

In *Poetics of Relation*, Glissant reflects on poetics, which, by acting on the imaginary, allows us to renegotiate power dynamics. At the same time, in the context of decolonial theory, philosophy often takes on a hybrid form with strong literary and poetic influences. This work aims to investigate the link between musical practice and feminist and decolonial studies, arguing that music constitutes a form of thinking from/about the margins, characterised by continuous dislocation, which allows us to *think differently*. This discussion is accompanied by an analysis of Tania León's *Indígena*, in which the composer explores the border between the USA and Cuba and the relationship between the various identities that make up the island. Close to Anzaldúa's frontier thinking, the composer's rejection of labels – gender, musical, cultural – means that her work becomes, when read in an intersectional key, a true political manifesto.

Keywords: Glissant, *Indígena*, politics of music, Tania León, diasporic subjectivities