

La voce e il suono

Martin Luther King e John Coltrane sul lutto

di Ambrogio Cozzi e Filippo Cozzi

1963 – A Birmingham in Alabama, prima della funzione domenicale, avviene la strage della Chiesa Battista della Sedicesima Strada. Nella chiesa, frequentata da neri, esplose una bomba, messa da uomini del *Ku Klux Klan* locale, uccidendo quattro bambine dagli 11 ai 14 anni e ferendone 22.

Da tempo, nel profondo sud americano era in corso una guerra feroce tra i razzisti bianchi e gli integrazionisti. L'Alabama era in fiamme. Il governatore George Wallace aveva mandato la Guardia Nazionale a bloccare l'ingresso nelle scuole ai ragazzi neri. Alle dimostrazioni di protesta, il capo della polizia James Connor, detto «il toro», aveva sguinzagliato i cani contro i *leader* dei diritti civili. Presso Birmingham, «la città più segregata d' America» come la chiamò Martin Luther King, oltre mille membri del *Ku Klux Klan*, i macabri «cappucci bianchi», avevano dato fuoco a croci gigantesche. A Birmingham gli attentati contro la gente di colore erano così frequenti che i media l'avevano ribattezzata «Bombingham».

L' America, distratta da un'altra guerra, quella del Vietnam, s'era ormai assuefatta al clima di terrore del profondo sud. Ma quel giorno la strage della Chiesa Battista della Sedicesima Strada la sconvolse e la mobilità.

Il *Ku Klux Klan* fu messo sotto accusa. Scrisse il *New York Times*: «E' uno dei delitti più efferati della nostra storia».

Qualche giorno dopo, il 18 settembre 1963, si svolge la cerimonia funebre per tre delle bambine, l'elegia viene letta da Martin Luther King. Per il *leader* della lotta per i diritti civili si tratta di dare voce a due esigenze: quella del dolore e quella della fermezza, della necessità di superare questo

dolore per andare oltre, di non fare della violenza subita un punto di non ritorno per evitare di sacralizzare la violenza e fondare la propria identità sulla violenza subita, ma neppure cancellare quella violenza. La voce deve trovare le parole, deve testimoniare di una presenza davanti all'orrore.

Dove trovare le parole per uscire dal tunnel dell'orrore, come poter ritrovare una presenza umana che non fosse solo muta rassegnazione, come dare parola al grido che faceva eco al silenzio di un popolo annichilito dalla violenza?

Il discorso di Martin Luther King

L'elegia di Birmingham, come evidenzia Jeffrey Lamar, può essere suddivisa in cinque parti, seguendo la struttura del dramma evidenziata da Freytag:

- *Exposition* (esposizione): "This afternoon we gather in the quiet of this sanctuary to pay our last tribute of respect."⁴¹
- *Rising Action* (azione crescente): "These children—unoffending; innocent and beautiful—were the victims of one of the most vicious, heinous crimes."⁴²
- *Climax*: "The spilt blood of these innocent girls may cause the whole citizenry of Birmingham to transform the negative extremes of a dark past into the positive extremes of a bright future." Oppure, come ipotizzato da Rowland, "The death of these childrens may lead our whole southland from the low road of man's inhumanity to the high road of peace and brotherhood"⁴³

- *Falling Action* (azione decrescente): "Death is not a period that ends the great sentence of life, but a comma that punctuates it to more lofty significance." Oppure, nell'ipotesi di Steve Rowland, "They did not die in vain. God still has a way of wringing Good out of Evil."⁴⁴
- *Denouement* (risoluzione/epilogo), che in questo caso prevede una parafrasi delle ultime parole di Orazio sul corpo senza vita di Amleto: "Good-night sweet princess; may the flight of angels take thee to thy eternal rest." (Washington, 116)⁴⁵

La risoluzione apre a nuove prospettive, alla speranza che nel nuovo giorno la violenza sia vinta, che non possa più mietere vittime. Il luogo della morte (la Chiesa Battista della Sedicesima Strada) assurge a luogo della profanazione ma anche della speranza, un rinvio temporale affidato alla trascendenza, che nel ribadire la sacralità del luogo genera la sacralità delle vittime. L'epilogo rilancia la speranza per i convenuti, evita di fissarli nella violenza subita solo come vittime sottolineando il rinvio a un tempo altro.

Dall'evento di Birmingham molti cantanti hanno preso spunto per le loro canzoni, tra le più note *Mississippi Goddam* di Nina Simone e *Birmingham Sunday* di Joan Baez.

Noi abbiamo scelto di analizzare *Alabama* di John Coltrane che viene incisa nel novembre del 1963.

⁴¹ Martin Luther King Jr. - Discorsi. [Questo pomeriggio ci siamo riuniti nella quiete di questo santuario per pagare l'ultimo tributo di rispetto.]

⁴² Martin Luther King Jr. - Discorsi. [Queste bimbe - inoffensive, innocenti e bellissime - sono state le vittime di uno dei più vili e tragici crimini mai perpetrati contro l'umanità.]

⁴³ Martin Luther King Jr. - Discorsi. [Il sangue innocente di queste piccole ragazze può ben servire come forza redentiva che porterà nuova luce a questa città buia (Birmingham). La morte di queste piccole ragazze può guidare noi tutti del Sud dalla bassa strada dell'inumanità dell'uomo alla strada della pace e della fratellanza.]

⁴⁴ Martin Luther King Jr. - Discorsi. [La morte non è un punto che chiude la grande frase della vita, ma una virgola che la punteggiata a significati più vasti. Non sono morte invano. Dio trova sempre il modo di spremere il Bene dal Male.]

⁴⁵ Martin Luther King Jr. - Discorsi. [Buonanotte dolci principesse. E possa il volo degli angeli portarvi ai vostri riposi eterni.]

Alabama di John Coltrane

L'analisi da noi svolta di *Alabama* di John Coltrane prende le sue mosse a partire dalle illuminanti parole di Eric Nisenson. *It is not only a beautiful piece of music, it is a profound meditation on the death of innocence and the seemingly endless tragedy of inhumanity. [...] Sidestepping any didacticism or preachiness, Coltrane approaches the subject with the insight of the true artist, and by so doing makes us feel the tragedy and, even deeper, the hope. That he could create such a stunningly beautiful piece of music out of those horrible events was indication of how profoundly compassionate a man and artist Coltrane really was*⁴⁶.

La potenza espressiva e il grande impatto comunicativo del sassofonista di Hamlet, quando uscì *Alabama*, erano già noti da tempo. Quello che però rende *Alabama* unica è l'utilizzo, da parte di Coltrane, di tecniche compositive per lui inedite, che lo condurranno a nuove esplorazioni melodico/compositive. Come nota Ashley Kahn in *A Love Supreme*: “[...] Coltrane aveva iniziato a scrivere poesie, e lasciava in giro biglietti in versi affinché Alice li trovasse. [...] Coltrane iniziò a pensare alle sue poesie come a un vero e proprio strumento compositivo e a ricercare idee melodiche nelle cadenze del linguaggio. In passato aveva già realizzato un esperimento simile. Tyner riferisce che *Alabama* [...] aveva avuto origine da una fonte scritta. [...] Alla fine di aprile e

nel giugno del 1964 Coltrane tornò in studio per registrare un album di sue composizioni [...]. I brani erano modellati per lo più sul fluire lirico delle sue poesie.”⁴⁷

Dal punto di vista analitico possiamo evidenziare due direttrici peculiari del percorso seguito in questa sede da Coltrane: il primo è a livello strutturale di costruzione del brano, il secondo invece riguarda le scelte melodico tematiche. Come avremo modo di vedere, i due punti qui evidenziati sono strettamente legati l'uno all'altro e giungono a compenetrarsi profondamente influenzandosi reciprocamente. Riguardo alla strategia attuata da Coltrane a livello di organizzazione del materiale sonoro, è possibile affermare con una certa sicurezza che egli prese spunto dall'elogio funebre tenuto dal Dr. King nell'agosto del 1963 per la morte di quattro giovani afroamericani in seguito a un attentato dinamitardo alla *16th Baptist Church* a opera del *Ku Klux Klan*. Come ha evidenziato Jeffrey Lamar, a proposito del legame tra il brano di Coltrane e il discorso di M.L. King:

*[...]King's eulogy as a whole encompasses a traditional dramatic structure. This aspect of Dr. King's eulogy is significant, not only for its incorporation of cadences King learned from black sermons and study of literary techniques, but also because it is fundamentally mirrored by Coltrane's "Alabama".*⁴⁸

E più avanti ancora, sempre a proposito di *Alabama*, sottolinea come

⁴⁶ Nisenson, E. *Ascension: John Coltrane and His Quest*. New York: St. Martin's Press, 1993. [Non è solo uno splendido brano, è anche una profonda meditazione sulla morte (o meglio sulla fine) dell'innocenza e sulla tragedia di una disumanità che sembra non avere fine... evitando qualsiasi intento didattico o predicante, Coltrane approccia il tema con la profondità del vero artista, permettendoci di percepire tutta la tragedia per vedere affiorare, nel profondo, anche la speranza. La sua capacità di far sorgere un brano così unico e sconvolgente, nella sua bellezza, partendo da un evento così orribile ci mostra tutta la profondità e la compassione di Coltrane come essere umano e come artista.]

⁴⁷ Kahn, A. *A Love Supreme: the story of John Coltrane's Signature Album*, Penguin Group, 2002

⁴⁸ Coleman J.L. Michael S. Harper "Here where Coltrane Is" and Coltrane's "Alabama": The social/aesthetic intersections of civil rights movement poetry, 2014. [L'elegia del Dr. King, nel suo insieme, è costruita su una tradizionale struttura drammaturgica. Questo aspetto è significativo non solo per le tecniche e le strategie che il Dr. King adotta mutuandole dai sermoni e dalla letteratura (Shakesperiana ad es., n.d.A.), ma anche perché viene mutuato da Coltrane nel processo di stesura di *Alabama*.]

*One need not be familiar with the entire text of King's eulogy in order to appreciate its construction and purpose.*⁴⁹

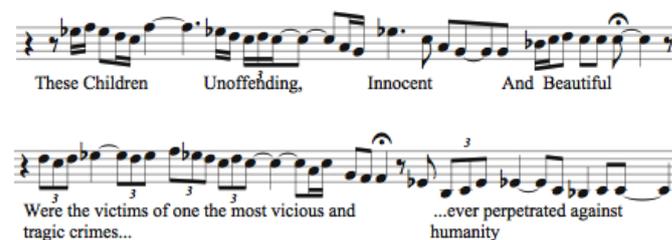
Diviene quindi indispensabile, ai fini del nostro percorso, riandare ai punti fondamentali del discorso di M.L.King, individuati in precedenza, in maniera tale da poterne meglio cogliere lo sviluppo e comprendere come sia stato possibile per Coltrane riprenderne sia le parole che i cambi di registro e intensità.

Coltrane non solo applica la forma del discorso di M.L King, ma ne utilizza i nodi cruciali come spunti ritmico tematici, creando un'opera che acquisisce, se possibile, una maggiore universalità di senso. Accostando la musica alle parole, è possibile notare sino a che livello si compenetrino, come se potessero diventare alternativamente l'una accompagnamento dell'altra. Come afferma infatti Hirsch:

When you listen to "Alabama," you understand Coltrane is writing this melody because he's reading the rhetoric of Martin Luther King's eulogy for these children. You realize that the man is actually listening to the words and then you hear, as liner notes, the words meant to accompany the melody of what they're playing. I mean there was an exact coordination. (Hirsch,11)⁵⁰

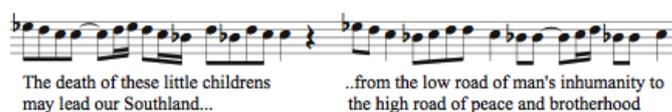
L'unica differenza rispetto alla struttura drammaturgica del discorso del Dr. King è che in *Alabama* non vi è prologo, non c'è alcuna introduzione. Come se Coltrane volesse porci immediatamente di fronte all'ineluttabilità e alla gravità dell'accaduto. Non a caso l'*incipit* della prima frase, che, come ha ipotizzato Rowland, sembra ricalcare le prime due parole della seconda sezione dell'elogio di Birmingham, è esposto in maniera netta, perentoria, dal sassofono, accompagnato solo dalle note del pianoforte, che sommesse ribollono, in un vociere sgomento che funge da contraltare.

Fig.1 (Tutte le notazioni sono da interpretare con la dicitura *Rubato*)



In questa prima parte, Coltrane articola il suo discorso su due lunghe frasi (fig.1) che, riprendendo il discorso di M.L. King, attraversano in senso discendente un'ottava e mezzo dello strumento per condurci a un primo punto di distensione sulla tonica della tonalità. Questo primo approdo risulta determinante, perché evidenzia con ancor più decisione il ritorno al registro medio-acuto in apertura della parte successiva.

Fig. 2



Dal punto di vista narrativo, ci troviamo al *climax*.

Coltrane, qui, utilizza uno stratagemma compositivo per accentuare la drammaticità di questo passaggio. Lavora su un gruppo molto ristretto di note (Eb, D, C e Bb), racchiuse tutte in un intervallo di quarta giusta, intorno alle quali costruisce gli elementi melodici portanti. Queste cellule melodiche vengono riprese dal primo al secondo frammento di sezione (cell. A, cell. B) con delle microvariazioni ritmico-tematiche. Il sassofonista di Hamlet riprende qui degli ele-

⁴⁹ Coleman J.L. Michael S. Harper "Here where Coltrane Is" and Coltrane's "Alabama": The social/aesthetic intersections of civil rights movement poetry, 2014. [E' fondamentale essere a conoscenza della struttura dell'elegia del Dr. King per poter apprezzare la sua struttura (di Alabama), e i suoi propositi (sempre di Alabama).]

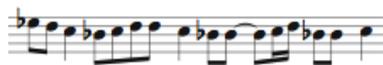
⁵⁰ Hirsch, E. Gulf Coast. November 1993: 7-14. [Quando ascoltiamo *Alabama*, comprendiamo che Coltrane ha composto queste linee perché ha letto l'elegia del Dr King per questi bambini. Realizzi che c'è una perfetta coordinazione tra le parole e note. Come se tu potessi ascoltare sia l'una che l'altra. Quasi che l'una fosse il commento dell'altra e viceversa.]

menti presentati nella prima parte, utilizzati però come *leitmotiv* dell'intera frase. Questa reiterazione assolve a due compiti a livello narrativo: da un lato accresce la tensione drammatica, quasi a rappresentare un continuo ritornare e interrogarsi su quanto accaduto in una sorta di processo di elaborazione collettiva. Dall'altro lato prepara la svolta successiva aprendo a una prospettiva nuova su quanto accaduto. Viene stabilita così una nuova ottica, che viene riconfermata nella frase che segue immediatamente dopo.

Cell. A



Cell. B



Questo procedimento di reiterazione permette un accumulo di tensione drammatica, che conduce naturalmente all'apertura che caratterizza la terza e la quarta parte.

Fig. 3



Come si può vedere nella fig.3, tale apertura viene subito evidenziata melodicamente da un ampliamento del registro verso l'alto, che rappresenta, a livello macroscopico, il punto di svolta dell'intero brano. Sin dal primo suono siamo già infatti sul quinto grado della tonalità, quasi a voler costruire un ponte tematico tra il *climax* drammatico appena attraversato e quanto seguirà. Questa nota acquisisce la

duplice valenza semantica di racchiudere in sé quanto elaborato in precedenza e aprire allo stesso tempo una finestra di fiducia sul futuro (*They did not die in vain...God still has a way of wringing Good out of Evil*). Il punto di maggior tensione melodico/narrativa diviene il punto che apre alla risoluzione. In una sola nota, Coltrane riesce a far percepire, allo stesso tempo, il massimo della drammaticità e la nascita di una nuova speranza. Come nota Jeffrey Lamar, lo stesso ribaltamento di prospettiva è presente nell'elogio di Birmingham:

While the Alabama incident was extremely disheartening, Dr. King and others remained determined in their mission to “civilize” the most hostile white American. They had become adept at using tragedy as a means for inspiration and motivation. These instances were also used to help galvanize public support for the Movement. A particularly powerful example of the manner in which hate and resistance were often appropriated and transformed can be found in King’s eulogy. His homage for the children, which passionately intersects history and traditional Southern Black Baptist preaching, goes as far as to suggest that the church bombing could possibly unite the city of Birmingham and the South, if not the entire country. Combining Christian ethos with his famously rich and punctuated delivery, he assured mourners that⁵¹

[T]hey did not die in vain. God still has a way of wringing good out of evil. History has proven over and over again that unmerited suffering is redemptive. The innocent blood of these little girls may well serve as the redemptive force that will bring new light to this dark city. The spilt blood of these innocent girls may cause the whole citizenry of Birmingham to transform the negative extremes of a dark past into the positive extremes of

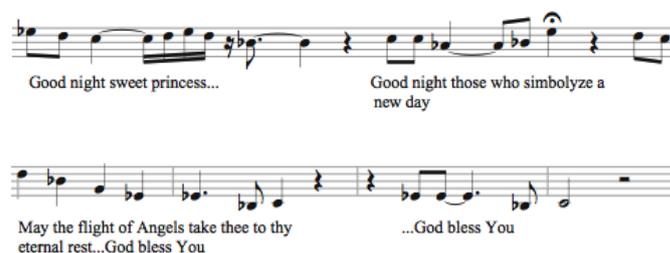
⁵¹ Coleman J.L. Michael S. Harper “Here where Coltrane Is” and Coltrane’s “Alabama”: The social/aesthetic intersections of civil rights movement poetry, 2014 [Sebbene l'incidente di Birmingham fu estremamente scoraggiante, il Dr. King e altri rimasero determinati nei loro propositi di “civilizzare” i più ostili tra i bianchi americani. Erano divenuti abili non solo nel mutare queste tragedie in strumenti di speranza e motivazione ma anche nell'usarle per aumentare il supporto al Movimento. Un esempio particolarmente efficace di come odio e resistenza vengano fatte proprie e trasformate può essere rintracciato nell'elegia di Birmingham del Dr. King. Il suo omaggio a questi bambini, che intreccia in maniera appassionata accadimenti storici con la tradizione della Chiesa Battista del Sud, arriva a suggerire una visione dell'attentato inteso qui come elemento unificatore di tutta la comunità di Birmingham, se non del sud e dell'intero paese. Combinando l'etica cristiana con la sua ricca e puntuale retorica egli consegna al lutto una connotazione secondo cui [...]]

a bright future. Indeed, this tragic event may cause the white South to come to terms with its conscience [...] We must not become bitter; nor must we harbor the desire to retaliate with violence. We must not lose faith in our white brothers. Somehow we must believe that the most misguided among them can learn to respect the dignity and worth of all human personality. (Washington, 116)⁵²

L'attentato di Birmingham acquisisce così una doppia valenza: da un lato, parafrasando Nisenson, rappresenta un'occasione di profonda riflessione sulla morte. Sull'altro versante, le parole di M.L King lo tramutano in una nuova possibilità, uno spunto di dialogo sulla pace e sulla fratellanza, facendogli acquisire una luce inedita.

Anche dal punto di vista melodico/compositivo è possibile percepire questo cambiamento. Dopo la chiave di volta rappresentata da G vi è, infatti, una ripresa del materiale tematico elaborato nelle prime due sezioni, acquisito e reintegrato, tuttavia, in una dimensione del tutto nuova. Vediamo come. L'incipit dell'ultima sezione (fig.4) riprende sì quello della seconda (il *climax*, fig.2), ma l'ottica non è più quella reiterativa, bensì quella della soluzione e del riepilogo attraverso: 1) l'apertura sulle due note coronate di Bb e Ab, a evidenziare uno spostamento rispetto alla condizione di partenza, che ci accompagna fino alla risoluzione su Eb 2) l'approdo a una lenta e cadenzata discesa dal registro medio-acuto a quello grave dello strumento, ripresa omoritmica da tutti gli strumenti 3) una chiusa finale che, non a caso, viene sottolineata da tutto il collettivo, a simboleggiare un congedo corale e lo sviluppo di una prospettiva particolare e universale al tempo stesso, frutto del processo di elaborazione di una memoria condivisa.

Fig.4



Sul lutto

La dimensione comune al discorso di M.L. King e al brano musicale di J. Coltrane è quella del lutto, della perdita e dei segni che essa lascia. In M.L. King questa dimensione assume la via di un'elaborazione del lutto, senza rimanere annihilati, coglie il senso di una tragedia. Nulla più sarà come prima, occorre però andare oltre, e in questo sforzo dell'andare oltre la voce trova le parole. Non si dimentica, ma occorre tornare a vivere mantenendo memoria di ciò che è accaduto. Nello sforzo di costruire una memoria comune la comunità si ritrova, riesce a unirsi nel dolore, e nel dolore trovare le parole per dire il dolore stesso, dargli una dimensione comunicativa, trovare le forme per esprimerlo. Non è forse questo il ruolo delle parole, quello di poter dire l'evento, di padroneggiarlo in qualche modo attraverso il linguaggio? E nel lutto la parola cerca di vincere il senso della catastrofe, dell'inutilità di quel che accade, di dargli un senso nonostante l'assenza di senso. In questa prospettiva, l'elegia funebre diviene preghiera, cerca una complicità con gli interlocutori, interpella la soggettività di chi ascolta attraverso le parole. Di fronte al vuoto di senso sollecita un'evocazione, un rimando a un tempo altro dove le ferite potranno essere lenite. Potremmo ipotizzare che questa elegia

⁵² Washington J. M, ed. *I Have A Dream: Writings and Speeches that Changed the World*. San Francisco: Harper Books, 1986. [E così, amici miei, non saranno morte invano. Dio trova sempre il modo di spremere il Bene dal Male. E la storia ha sempre dimostrato che la sofferenza immeritata redime. Il sangue innocente di queste piccole ragazze può ben servire come forza redentiva che porterà nuova luce a questa città buia. Il sangue versato di queste innocenti ragazze può spingere l'intera cittadinanza di Birmingham a trasformare gli estremi negativi di un buio passato in estremi positivi di un brillante futuro. Possa questo tragico evento condurre il sud a fare i conti con la propria coscienza. Non dobbiamo amareggiarci, non dobbiamo nutrire il desiderio di vendicarci con la violenza. Non dobbiamo perdere la fede nei nostri fratelli bianchi. In qualche modo, dobbiamo credere che anche il più lontano da noi possa imparare a rispettare il valore e la dignità di ogni essere umano.]

funebre è un lavoro sul lutto, dove il potere negativizzante della rappresentazione viene accentuato, una lotta della parola contro la voragine del nulla che cerca di corroderla e di corromperla. In fondo non è questo il lavoro di elaborazione del lutto teorizzato da Freud in *Lutto e malinconia*?

Lo stesso Freud però nel 1920, quando morì sua figlia Sophie, in una lettera a Binswanger confidava: "Il lutto acuto che causa una perdita del genere a un certo punto finisce, questo si sa. Ma si rimane inconsolabili e non è possibile trovare un sostituto"⁵³. Philippe Forrest, che a partire da una vicenda personale si è a lungo interrogato su questo tema, sostiene che Freud "sembrò mutare il suo pensiero senza peraltro ammetterlo mai"⁵⁴. Ci sembra un'ipotesi plausibile che fa segno di una difficoltà a padroneggiare in un qualche modo la perdita.

L'operazione che svolge Coltrane è radicalmente differente. Anzitutto fissa un momento, quello dei funerali, quello diviene il momento centrale del brano musicale. Il rimando continuo tra il suono del sassofono e quello del pianoforte sembra mimare il rinvio tra la voce di M.L. King e il brusio della folla. Il momento dell'elaborazione del lutto viene fissato, immobilizzato, avulso dal tempo. Anche nella musica il tempo subisce torsioni, segue una cadenza più che un ritmo, non solo perché cerca di riprendere il testo dell'elegia, ma soprattutto perché il tempo sembra essersi fermato. Al primo tic dell'orologio pare non fare seguito il tac che chiude, come se il ritmo del *fort-da*⁵⁵ freudiano si fosse interrotto. Qualcosa ha spezzato il ritmo, la perdita intervenuta ha creato una perdita del tempo. Il momento in cui la comuni-

tà si riunisce è gravato da questa sensazione di stordimento, dall'impossibilità di ritrovarsi davanti alla violenza subita. Il lutto acuto l'ha annichilita, la spinge a guardarsi intorno per reperire dei punti di orientamento che non trova, la sua parola è ridotta a mormorio, a brusio del pianoforte. Rumoreggiava, ma non trova parola, gravata da un senso di inutilità della parola.

Anche la parola di chi sta parlando viene svuotata, c'è un puro suono che rimanda nella cadenza a una parola che si è persa. La capacità di nominare viene sostituita da un suono che evoca una possibilità senza trovarla. All'elaborazione del lutto si è sostituito il lavoro del lutto, il secondo inteso come incidenza che permane. Come segno che non può essere accantonato e che accanto ad altri segni marca la vita dei soggetti. In primo piano, quasi in un'istantanea fotografica, la perdita subita si è raddoppiata nella comunità che si è persa. Le parole si sono staccate dal suono, la voce è solo suono. Nella oscillazione tra il tutto e il nulla, tra il tutto che prende forma di un suono e il niente che sembra non poter essere detto, il nulla rischia di vincere, dissolvendo la comunità. A volte il brusio del pianoforte sembra prevalere sul suono del sassofono, quasi che il rumore possa sovrastare il suono, il nulla azzerare la possibilità di dire, di evocare qualcosa del tutto che è accaduto. La possibilità di enunciazione non trova gli enunciati, ma neppure un silenzio in cui potere ascoltare ciò che è accaduto.

Poi all'improvviso il suono del sassofono sale, quasi a rilanciare una speranza, ma una speranza senza nome, segnata da un'impossibilità di sostituire ciò che è stato perso. A dif-

⁵³ Freud S. - Binswanger L., *Lettere (1908 - 1938)*, Raffaello Cortina Editore, 2016.

⁵⁴ Ibidem

⁵⁵ "Gioco del *Fort / Da* o "gioco del rocchetto" descritto da Freud nel secondo capitolo di "Al di là del principio di piacere" (1920), dove egli si propone di svelare la "misteriosa attività" instancabilmente ripetuta dal suo nipotino di diciotto mesi (il primogenito della figlia Sophie), consistente nel gettare lontano da sé, oltre il bordo della culla, un rocchetto di legno agganciato a una funicella, per poi recuperarlo, accompagnando questa altalena con due vocalizzi: "o-o-o" / "a-a-a", che la madre riconosce, in accordo con Freud, non come semplici interiezioni ma come i due fonemi di lingua tedesca *Fort* (via, lontano, partire) e *Da* (qui, ecco).

ferenza della voce il suono puro non evoca nuove presenze, si interrompe rilanciando un ultimo suono, quasi che la possibilità della comunità di ritrovarsi debba fare i conti con una perdita non emendabile, ma che comunque va detta, deve essere detta perché il futuro deve trovare la parola che oggi ha perso su quel che è accaduto, che non può oggi essere nominato, trovare un nome che gli dia senso e che il suono che rimbomba ora nel silenzio cerca di evocare. Così questa ricerca di senso diviene quasi preghiera, nel tentativo di dare senso a ciò che senso nel mondo non ha.

La radicalità del lutto che la comunità ha subito rende impossibile quel lavoro di elaborazione; certo, il cammino verso la conquista per i diritti civili proseguirà, ma la perdita oggi subita viene fissata come un momento non superabile, come una cicatrice che tenderà a riaprirsi attraverso la costruzione di una memoria che deve includere quel momento come uno dei momenti centrali, non nella speranza di ritrovarvi un senso, ma proprio in quell'assenza di senso che le parole non riescono a perimetrare e che il suono cerca di circoscrivere.

Le prime percezioni uditive che incontra un soggetto sono suoni non articolati come parole, suoni che segnano il suo ingresso nel mondo prima ancora di articolarsi in nomi delle cose, in morte della cosa come ci insegna Hegel.

Forse per questo il suono riesce a fissare qualcosa del lutto che non può essere elaborato, che negli scacchi della memoria interviene a ricordarci l'insostituibilità della perdita subita. In questo rimando a un altro tempo, più arcaico, troviamo attraverso il suono una traccia di quella prima perdita della Cosa rimemorata e supposta, forse incontrata in un tempo mitico. Il ruolo del mito è quello di mettere ordine nell'inizio, in un inizio che il suono rimemora e ritrova nella perdita di oggi, che lascia attonita la comunità. Un altro dire, un altro suono che rimanda alla parola ma che in essa non si esaurisce, come non si esaurisce il dolore che affligge oggi la comunità.

Nota degli autori:

Riportiamo qui il *link* per il file audio di *Alabama* registrata live al Birdland nel 1963



e la traduzione integrale del discorso di Martin Luther King: "Elogio per le giovani vittime dell'esplosione della chiesa Battista della Sixteenth Street", tenuto nella chiesa Battista del Sixth Avenue il 18 settembre 1963 a Birmingham, Alabama.

"Questo pomeriggio ci siamo riuniti nella quiete di questo santuario per pagare l'ultimo tributo di rispetto a queste meravigliose bambine di Dio. Sono entrate sul palcoscenico della vita appena qualche anno fa, e nei pochi anni vissuti su questa scena mortale, hanno vissuto degnamente. Ora cala il sipario; vanno verso l'uscita; il dramma della loro vita terrena si conclude. Esse sono ancora destinate a quell'eternità da cui sono venute.

Queste bimbe – innocenti e bellissime – sono state le vittime di uno dei più vili e tragici crimini mai perpetrati contro l'umanità.

E loro sono morte nobilmente. Sono state le eroine martirizzate della santa crociata per la libertà e la dignità umana. E così questo pomeriggio, in un certo senso, esse hanno qualcosa da dire a ognuno di noi con la loro morte. Hanno qualcosa da dire a ogni ministro del Vangelo che è rimasto in silenzio dietro le sicure vetrate. Esse hanno qualcosa da dire a ogni politico che si nutre col pane raffermo dell'odio e la carne putrida del razzismo. Esse hanno qualcosa da dire al governo federale che si è compromesso con pratiche non democratiche di "sudismo" dissacrante e la flagrante ipocrisia dell'ala di destra dei repubblicani del Nord. Esse hanno qualcosa da dire a ogni negro che ha accettato passivamente il male della segregazione e che si è fatto da parte nella battaglia per la giustizia. Esse dicono a ognuno di noi, neri e bianchi, che dobbiamo sostituire la cautela con il coraggio. Esse dicono a ognuno di noi che dobbiamo preoccuparci non semplicemente di chi le ha uccise, ma del sistema, del modo di vivere, della filosofia che produce le morti. La loro morte ci dice che dobbiamo lavorare appassionatamente e accanitamente alla realizzazione del sogno americano.

E così amici miei, non saranno morte invano. Dio trova sempre il modo di spremere il Bene dal Male. E la storia ha sempre dimostrato che la sofferenza immeritata redime. Il sangue innocente di queste piccole ragazze può ben servire come forza redentiva che porterà nuova luce a questa città buia. Le Sacre Scritture dicono "Un bimbo li guiderà". La morte di queste piccole ragazze può guidare noi tutti del Sud dalla bassa strada dell'umanità dell'uomo alla strada alta della pace e della fratellanza. Queste morti tragiche possono condurre la nostra nazione a sostituire un'aristocrazia di carattere con un'aristocrazia di colore. Il sangue versato di queste ragazze innocenti può spingere l'intera cittadinanza di Birmingham a trasformare gli estre-

mi negativi di un buio passato in estremi positivi di un brillante futuro.

Questo tragico evento può indurre, infatti, il bianco Sud a fare i conti con la propria coscienza.

E così questo pomeriggio io sono qui per dire a tutta l'assemblea che a dispetto dell'oscurità di queste ore non dobbiamo disperare. Non dobbiamo amareggiarci, non dobbiamo nutrire il desiderio di vendicarci con la violenza. No, non dobbiamo perdere la fede nei nostri fratelli bianchi. In qualche modo dobbiamo credere che anche il più lontano da noi possa imparare a rispettare la dignità e il valore di ogni essere umano.

Posso ora dire una parola a voi, membri delle famiglie in lutto? E' piuttosto impossibile dire qualcosa che possa consolarvi in quest'ora difficile e che rimuova le nubi profonde che attraversano i cieli delle vostre menti. Ma spero che possiate trovare una piccola consolazione dall'universalità di quest'esperienza. La morte viene per ogni individuo. C'è una sorprendente democrazia nella morte. Non c'è aristocrazia per qualcuno, ma democrazia per tutte le genti. I re muoiono e i mendicanti muoiono; uomini ricchi e uomini poveri muoiono; gente vecchia muore e gente giovane muore. La morte viene per gli innocenti e viene per i colpevoli, la morte è l'irriducibile comune denominatore per tutti gli uomini.

Spero possiate trovare una piccola consolazione dall'affermazione cristiana per cui la morte non è la fine. La morte non è un punto che chiude la grande frase della vita, ma una virgola che la punteggia a significati più vasti. La morte non è un vicolo cieco che porta la razza umana in uno stato di nullità, ma una porta aperta che conduce l'uomo alla vita eterna. Lasciate che sia questa fede audace, questa invincibile supposizione, la vostra potenza sostenitrice durante questi giorni di prova.

Ora vi dirò in conclusione che la vita è dura, a volte dura come l'acciaio temprato. Ha le sue atrocità e i suoi momenti difficili. Come l'acqua di un fiume, la vita ha i suoi momenti di siccità e i suoi momenti di piena. Come il ciclo immutabile delle stagioni, la vita ha il rassicurante calore delle sue estati e i freddi acuti dei suoi inverni. E se uno sta attento, scoprirà che Dio cammina con lui, e che Dio è in grado di sollevarti dalle fatiche della disperazione per condurti al sicuro sostegno della speranza, e trasforma le valli buie e desolate in luminosi sentieri di pace eterna.

E così, oggi, voi non camminate soli. Lasciate che i bambini accedano a questo mondo meraviglioso. Essi non vivono più le loro esistenze, ma hanno vissuto vite piene di significato. Le loro sono state delle vite piccole per quantità, ma luminosamente grandi per qualità. E nessun contributo più alto può essere pagato a voi come loro genitori, e nessun più alto epitaffio può essere loro tributato come bambine, del luogo dove sono morte e cosa vi stavano facendo. Esse non sono

morte in un posto qualsiasi di Birmingham mentre dicevano o ascoltavano barzellette sporche. Sono morte tra le sacre mura della chiesa di Dio e mentre discutevano dell'eterno significato dell'amore. Questo spicca come una meravigliosa cosa per tutte le generazioni. Shakespeare fece dire a Orazio delle parole meravigliose mentre questi era sul corpo senza vita di Amleto. E oggi, io, che mi trovo sui resti di queste meravigliose, care ragazze, cercherò di parafrasare la parole di Shakespeare: "Buona notte, dolci principesse. Buona notte, a coloro che simboleggiano un nuovo giorno. E possa il volo degli angeli portarvi ai vostri riposi eterni. Dio vi benedica."

