

## ***ExPost*: un archivio futuro di pratiche artistiche e performance afromediterranee in Italia**

**Gianpaolo Chiriaco**

Università degli Studi del Salento

**Serena Guarracino**

Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”

### **ABSTRACT**

***ExPost*: some thoughts on a future archive of artistic practices related to migration in Italy**

“Expressing Africas: Analysis of Artistic Practices Related to African Diasporas within a Postcolonial Context” is the title of a research project designed by a collective of young scholars from various disciplinary areas. The research looks at the ways in which the Afro-Mediterranean migrant imagination is expressed in Italy through artistic practices such as literature, music, and the visual and performance arts.

The study on migration from sub-Saharan Africa and the Maghreb has only recently profited from a new attention to the cultural expressions that embody the hopes and ordeals embedded in these global flows, shaping ever-changing aesthetic universes. The analysis of the African diaspora through related creative practices, from the present as well as from the past, demands to recognize how migration contributes to the elaboration of Italian identity as well as to its deconstruction as an authoritative discourse in the socio-political debate. The archive collecting these practices will necessarily be ‘future’ or ‘living’, as Arjun Appadurai writes, but also *ex post*, witnessing and interpreting the role that writers, musicians and artists already play in the media and within the academy.

This paper will use Gabriella Ghermandi’s work as a case study. The author of a well-known novel titled *Regina di fiori e di perle* (2007), Ghermandi has recently oriented her practices to musical performances. Since 2013, she has been singing, together with her *Atse Tewodros Project*, what she defines as “songs Ethiopian partisans sang while marching to fight against the Fascist army.” Through an analysis of the audio-visual documentation of one of her 2014 concerts, our contribution will focus on how her performance embodies a “cultural transit of the present,” working at the same time as memory of a removed past and practice of a democratic cohabitation ‘to come’. Ghermandi’s performing body is part of a future archive of migrant performances and performativities, but it also works as an archive of bodily, vocal and visual memories of colonial Italy, standing at the very crossroads between postcolonial criticism and artistic practices that *ExPost* aspires to map out.

Il nostro archivio del futuro – perché non ancora esistente, e perché mira a testimoniare pratiche presenti e future – prende il nome provvisorio di *ExPost*, acronimo di “Expressing Africas: Analysis of Artistic Practices Related to African Diasporas Within a Postcolonial Context.” L’intenzione è registrare l’impatto culturale della diaspora africana in Italia attraverso una mappatura delle pratiche artistiche che ne narrano volti e storie. Si tratta di un archivio del futuro immaginato come una piattaforma digitale e multimediale in grado di documen-

tare l'emergere e la risonanza di attività, produzioni, e processi artistici quali espressioni di un ampio e rilevante fenomeno sociale.

Attraverso una ricerca teorica e sul campo, *ExPost* vuole prender parte a un discorso pubblico che inesorabilmente confonde differenze etniche, culture e migrazione. Pertanto, il progetto intende – da un lato – operare una critica all'immaginario, dominante dal punto di vista mediatico, che descrive la presenza nera in Italia come puro effetto di una migrazione contemporanea. Dall'altro, l'analisi di produzioni artistiche dispiegate su tempi diversi, quindi non solo contemporanee, mira ad allargare i confini disciplinari e temporali di questo tipo di lavoro. L'archivio di queste pratiche sarà quindi necessariamente 'futuro' o 'vivente' secondo la formulazione di Arjun Appadurai (2003), ma anche *ex post*, testimone e interprete della natura meticciosa delle pratiche culturali presenti sul territorio italiano nel passato come nel presente.

L'archivio pertanto è stato pensato come una struttura aperta, in grado di accogliere narrazioni eterogenee, riflessioni, prodotti e riproduzioni di diverso tipo. In questa prospettiva cronologicamente ampia e discontinua, è per noi fondamentale non limitare l'archivio agli autori e artisti che abbiamo imparato a definire postcoloniali, ma riconoscere un ruolo anche alle produzioni di artisti – italiani di lunga generazione – che si interrogano sulla diaspora come condizione di vita del presente, partecipando così alla negoziazione di identità culturali la cui continua ridefinizione è l'oggetto di principale interesse di questo lavoro.

Anche il modo in cui l'idea progettuale è nata costituisce, per noi, parte integrante della narrazione che si vuole proporre. Del resto, immaginare archivi a venire è l'unica cosa possibile in questi tempi contraddittori, in cui da un lato si promuovono l'interdisciplinarietà e le collaborazioni per portare la ricerca fuori dalle università, e dall'altro le pratiche istituzionali premiano l'esatto opposto. *ExPost* nasce dall'incontro fra alcuni ricercatori precari, provenienti da diverse università, con sensibilità simili e interessi intersecanti, che si sono uniti pur appartenendo ad ambiti disciplinari diversi (rispondendo cioè a quanto, almeno superficialmente, viene richiesto oggi alla comunità accademica). Nata come una collaborazione ad hoc, finalizzata a una proposta progettuale elaborata per il bando FIRB 2013, la riflessione e la ricerca del gruppo sono diventate un percorso comune, fatto di incontri, mail, scambi, riflessioni, di una notevole forza relazionale.

Dopo la stesura della prima idea, infatti, sono venute una seconda proposta progettuale – nell'ambito del bando SIR 2014 – e un blog. Quest'ultimo, nato nel 2015 e inaugurato proprio in concomitanza con il convegno di Padova "Archivi del futuro," punta a dare al gruppo di ricerca che si è venuto a formare una visibilità che l'elaborazione di proposte progettuali, per quanto articolate e benché parte integrante del lavoro di un ricercatore, non offrono in alcun modo.

Abbiamo pubblicato sul sito del blog i due abstract delle proposte progettuali FIRB e SIR (<https://dizionidiasporiche.wordpress.com/progetto-2/>). Quello che non abbiamo pubbli-

cato sono le valutazioni ricevute. In queste, con toni diversi ma con effetti simili, abbiamo riscontrato un'estrema polarizzazione: alcuni valutatori hanno espresso pareri del tutto positivi, quando non proprio un aperto entusiasmo; altri hanno invece sostenuto che il progetto fosse "non originale," inficiato da una "visione etnografica classica," fino ad affermare che "a oggi non ci sono artisti africani nazionali o internazionali nel nostro paese." Oltre a offrire un'interessante dimostrazione di come l'anonimato non sia garanzia di una valutazione scevra di pregiudizi (ma questo è un altro discorso), ciò che tale polarizzazione suggerisce è che il lavoro proposto si inserisce in un contesto in cui un'appassionata difesa – da parte di una fetta di accademici italiani – del multiculturalismo come degno oggetto di analisi si contrappone a un'altra tendenza che invece considera tale approccio, al tempo della globalizzazione e degli accordi di Schengen, superato e improduttivo.

D'altronde il nostro percorso di ricerca non è finalizzato a una fotografia del 'multiculturalismo' italiano, bensì a tracciare un solco accademico che metta in risalto le relazioni già esistenti e già proficue – e che si distendono sia sul piano geografico che su quello storico – fra artisti, fruitori e critici. Pur continuando, per scelta e necessità, con le *grant applications*, la ricerca è già approdata sul nostro blog, *Dizioni Diasporiche*, il cui principale obiettivo è continuare il dialogo che ha dato vita a *ExPost*, ampliandolo ad altre soggettività che già sono o saranno in relazione con il nostro gruppo di ricerca. *Dizioni Diasporiche* vuole rendere evidente, in questa prima fase, l'esistenza di universi espressivi più vasti e delle loro interrelazioni. Pertanto, il blog – con le sue caratteristiche e con la sua polivocalità – va considerato non solo come un archivio in divenire, ma anche come il divenire dell'archivio.

A testimonianza della varietà di voci e della natura relazionale del progetto, il blog si è aperto, il 6 febbraio 2015, con un intervento di Gabriella Ghermandi, artista italo-etiope la cui produzione si muove tra scrittura e performance musicale, interpellando le competenze di chi di noi partecipava al convegno. Nelle giornate di Padova abbiamo pertanto elaborato un primo discorso critico sul lavoro di scrittrice di Ghermandi, ma soprattutto sulle sue performance. Tuttavia, per evitare la cristallizzazione delle competenze – Serena Guarracino la 'letterata' e Gianpaolo Chiriaco l'etnomusicologo – abbiamo proposto una modalità espressiva che, come *ExPost* e come *Dizioni Diasporiche*, ci è molto cara: quella del discorso a più voci.

Per dare risalto a quest'aspetto, Gianpaolo Chiriaco ha letto e commentato il contributo critico di Serena Guarracino, e Guarracino ha fatto lo stesso con il contributo di Chiriaco. Una modalità espressiva dal carattere sperimentale (almeno per un convegno universitario che ha messo a tema il personalismo accademico e il senso di proprietà delle ricerche personali), per evidenziare invece l'elemento collaborativo e interstiziale della ricerca di gruppo. In aggiunta, entrambe le nostre ricerche si occupano della dimensione performativa dell'espressione artistica, e questo non può non farci riflettere sull'elemento performativo presente nel lavoro intellettuale e universitario, a cui vogliamo dare pieno risalto.

Sebbene la pagina scritta rimuova in parte questo aspetto del nostro intervento, riproponiamo le nostre relazioni a firma congiunta. Manteniamo però la prima persona singolare nelle due sezioni (la prima a firma di Guarracino; la seconda a firma di Chiriaco) in modo da lasciare traccia dei percorsi personali che ci hanno portato a questo singolare intreccio fra diverse dizioni diasporiche.

### Riflessioni per un performativo postcoloniale

La domanda che mi sono posta nel pensare all'archivio delle pratiche artistiche legate alla diaspora in Italia, nata dalla mia esperienza di ricercatrice di letteratura postcoloniale anglofona, è: si può sostenere che il postcoloniale è un performativo? E definire il postcoloniale un performativo può aiutarci a pensare l'archivio futuro delle pratiche artistiche della migrazione in Italia, con il suo rapporto complesso e idiosincratico con ciò che è accaduto e accade in altri luoghi e altre lingue?

È una domanda che nasce dalla necessità e insieme dalla problematicità di riprendere una cornice teorica – quella del postcoloniale – incontrata ad altre latitudini e soprattutto, per quanto mi riguarda, in un'altra lingua, e trovarne un'incarnazione o un'eco nella lingua e nello spazio immaginario definibile come 'italiano'. Questo spostamento è cosa fatta in qualche modo, attraverso pratiche critiche che mettono in scena una ripetizione con differenza di codici esistenti altrove; ed è proprio in questa ripetizione con differenza che il performativo di Judith Butler – elaborato in un contesto teorico ancora diverso, quello degli studi di genere – emerge come strumento d'analisi efficace per confrontarsi con la complessa congiuntura del 'postcoloniale' e dell'italiano'.

Per Butler il performativo è un insieme di pratiche basato sulla ripetizione di azioni precedenti, che accumula autorità non attraverso l'esposizione originale bensì intrecciando variazioni di pratiche autorevoli: "if a performative provisionally succeeds [...], then it is [...] because that action echoes prior actions, and *accumulates the force of authority through the repetition or citation of a prior and authoritative set of practices*" (Butler 1997, 51; corsivo degli autori). Questa definizione di performativo risuona di recenti sviluppi delle teorie sulla performance, dove il concetto di "restored behaviours" (Schechner 2006, 28-30) viene utilizzato per definire tutte quelle istanze in cui si mettono in pratica unità di comportamento che precedono il soggetto. Butler, che procede da Foucault, chiama questo insieme di pratiche "regime di verità," una struttura che permette al sé narrativo di essere riconosciuto da se stesso e da altri (Butler 2005, 22). In che modo quindi, se è possibile affermarlo, il 'postcoloniale' può essere considerato un regime di verità, o un insieme di comportamenti riprodotti? E se ciò è possibile, in che modo questi comportamenti vengono riprodotti sul suolo e nella lingua italiana, ed esiste una verità che tentano di mettere a regime?

Il nostro caso studio, ossia la parabola artistica e professionale di Gabriella Ghermandi, ci aiuta nella lettura delle correnti interpretative del postcoloniale italiano. Ghermandi emerge sulla scena italiana come autrice del romanzo *Regina di fiori e di perle* (2007), che riprende molti temi cari al panorama postcoloniale in lingua inglese, come la narrazione di storie subalterne, la messa al centro delle storie della periferia coloniale, e persino, come sottolinea Cristina Lombardi nella sua postfazione, un accenno alla riscrittura di un 'classico' della letteratura della madrepatria, *Il tempo di uccidere* di Ennio Flaiano (Ghermandi 2007, 305-306). Non solo, ma *Regina di fiori e di perle* è anche una messa in scena della parola o del racconto, un "dare conto" di sé. Il sé è naturalmente quello narrativo di Mahlet, la protagonista che raccoglie le storie dell'occupazione italiana dell'Etiopia per portarle "nella terra degli italiani," per diventare "la voce della nostra storia che non vuole essere dimenticata" (Ghermandi 2007, 6), come le impone l'anziano Yacob; ma è anche il sé autoriale di Ghermandi, che nel mettere in scena il racconto delle singole storie dà conto del proprio situarsi come narratrice di storie prevalentemente etiopi ma in lingua italiana.

Il riconoscimento di Ghermandi da parte di studiose e studiosi italiani come autrice postcoloniale fu abbastanza immediato (per esempio Curti 2009) e accolto da lei stessa, che di recente ha commentato come "per un lungo tempo mi sono sentita di definirmi 'scrittrice post-coloniale' per riempire quel vuoto creato dalle parole che non erano venute fuori con quegli anziani della mia adolescenza" (Ghermandi 2015). L'uso che Ghermandi fa del termine 'post-coloniale' sottolinea la funzione performativa che il postcoloniale ha in questi discorsi, come pratica discorsiva che 'produce ciò che nomina' (Butler 1993, xxi): ogni discorso sul postcoloniale italiano, da parte di studiose e studiosi così come di artiste e artisti, produce il soggetto postcoloniale italiano, intrecciando pratiche già consolidate nell'ambito anglofono (e in misura forse minore ma certo non trascurabile francofono, ispanofono e lusofono) con peculiarità legate alla lingua e al contesto nazionale.

Le pratiche artistiche italofone (e italografe) non si generano quindi in un vuoto pneumatico, e l'uso del termine 'postcoloniale' da parte di coloro che fanno pratica artistica può essere di adozione così come di distanza, una negoziazione continua di una cornice teorica pre-esistente. Una doppia temporalità definisce infatti lo spazio di elaborazione del postcoloniale italiano: da una parte si tratta di un discorso *ex post*, che si inserisce in un panorama globale già concretizzatosi in un *corpus* artistico e scientifico così come in pratiche di mercato (Ponzanesi 2014), nonché in un immaginario collettivo da rinegoziare. D'altra parte, Ghermandi e altre artiste e artisti che danno forma al postcoloniale italiano configurano una declinazione futura di figura autoriale dalla visibilità 'nuova' rispetto alla lingua e al discorso italiani, la cui ricaduta già travalica i confini linguistici e nazionali. Ciò vale sia per le pratiche artistiche che spesso vedono all'opera gruppi transnazionali, sia nelle pratiche di ricerca, dato che questi studi intrecciano il lavoro di ricercatrici e ricercatori italiani a loro volta migranti in collaborazione con coloro che ancora vivono e fanno ricerca in Italia.

Dopo la sua esperienza con il romanzo, il lavoro di Ghermandi è proseguito su un binario diverso, concretizzando la 'visibilità differente' (Guarracino 2014) dell'autrice postcoloniale attraverso la messa a tema del corpo performativo: la scrittrice è diventata performer, passando dalle brevi esibizioni che chiudevano le presentazioni di *Regina di fiori e di perle* a una ricerca musicale che in qualche modo rompe con l'esaltazione di un certo multiculturalismo globale che è invece molto diffuso nelle scritture postcoloniali *mainstream*.

Se non inserita in questo percorso storico, l'operazione di Ghermandi potrebbe essere interpretata come un gesto conservatore, l'elaborazione di un'identità nazionale basata su una 'comunità immaginaria' (quella etiopica) che condivide lingua e storia senza scarti o idiosincrasie. La sua performance, invece, perché situata sì in Etiopia, ma anche in Italia, delocalizza il discorso nazionale italiano e insieme quello etiopico, mettendo in scena la doppia temporalità postcoloniale come rimemorazione di un passato rimosso e pratica di convivenza democratica 'a venire'; ma ciò senza la sanitizzazione dello scontro, che invece viene ogni volta rimesso in scena attraverso la performance dei canti dei partigiani etiopici durante l'occupazione fascista. Assia Djebar sosteneva che scrivere nella lingua 'nemica' (la lingua del colonizzatore francese, nel suo caso) "è appoggiare il gomito molto distante dal corpo, lontano oltre l'argine" (1995, 233): Ghermandi canta in un complesso intreccio di lingue e di melodie, con il diaframma in Africa e la gola in Italia, un'Italia che deve farsi carico di questo archivio perché è anche il proprio.

### La dissimulazione come pratica artistica

Ho incontrato Gabriella Ghermandi la prima volta nell'estate del 2014. Al nostro primo incontro, le ho rivolto una domanda che può apparire forse ovvia, ma su cui ancora oggi continuiamo a interrogarci insieme. Le ho chiesto perché – dalla sua esperienza di scrittrice e narratrice – fosse passata al canto e, più in generale, a performance di tipo musicale. La prima risposta fu: "perché i partigiani etiopici me l'hanno chiesto."

La conversazione è poi proseguita, ma quel giorno (e con quella domanda) è nata quella che sembra essere una proficua relazione professionale, nonché una preziosa amicizia. Con Gabriella ci confrontiamo su argomenti legati al suono e alla voce, ma anche sugli aspetti produttivi ed economici del lavoro della sua band, a cui ha dato il nome di Atse Tewodros Project, dall'imperatore Tewodros, che ascese al trono – pur non possedendo sangue imperiale – grazie al carisma e alla forza di volontà.

Mesi dopo la nostra prima conversazione, le ho proposto una lunga intervista, durante la quale mi ha spiegato come la sua esigenza espressiva emerge laddove percepisce "l'assenza di una voce." In fondo è un tema ricorrente nel suo lavoro: il personaggio di Mahlet in *Regina di fiori e di perle*, affidandosi al racconto, colma il vuoto di una voce mancante, quella di Yacob e degli anziani di casa, ma anche la sua. La voce mancante che dà vita all'Atse Tewodros Project è quella dell'associazione dei patrioti etiopici, che lei ha incontrato ad Addis

Abeba dopo un *reading*, e che le hanno chiesto di cantare quelle vecchie canzoni che più nessuno cantava. Raccogliendo l'eredità sonora dei patrioti/partigiani, Gabriella assegna anche a loro un timbro e una materialità. Ma soprattutto, attraverso il canto, quella memoria si oppone ai confini dello spazio, arrivando sia in Etiopia che in Italia, e del tempo, giacché – come sottolinea Lambek (1998, 108), occupandosi di performance che, come quella dell'Atse Tewodros Project, riattivano la storia – “the space of performance enables the display of successive temporalities.”

L'interpretazione di “canti partigiani” e l'esistenza di “voci non ascoltate” fanno leva su quella che è la novità del discorso musicale di Gabriella: una particolare attitudine artistica che si può definire come dissimulazione. Qui la dissimulazione non è da intendersi nei termini di Westhelle (2010, 40), per il quale si tratterebbe di una tattica di apparente deferenza nei confronti di coloro che detengono il potere, ma come una strategia assai più complessa, simile a quella che Emoff (2002, 270) descrive come “*phantom nostalgia*” e che agisce sui desideri e sulle nostalgie proprie tanto del “colonizzato” quanto del “colonizzatore.” Gabriella, contravvenendo costantemente alle aspettative dell'ascoltatore e alle convenzioni della performance, mette in atto pratiche di rappresentazione che manifestano la dissimulazione attraverso una non appartenenza. Per esempio: dichiara di non essere cantante pur cantando; pur non essendo una partigiana intona i loro canti di lotta; dà voce a un repertorio tradizionalmente maschile; si presenta come non totalmente italiana e nemmeno completamente etiopica. In questa maniera, il senso della performance slitta continuamente – proprio nel momento esatto in cui sembra stabilizzarsi – per approdare al livello successivo, dove un'altra dissimulazione prenderà forma.

Sembrerebbe che Ghermandi elevi alla massima potenza la retorica propria dei versi *wax and gold*: un particolare attributo della lirica etiopica, dove un significato superficiale protegge un significato segreto. Nei poemi dedicati al contadino e combattente (impegnato contro gli italiani) Bäläy Zälläqä, il verso “trebbia mischiando bianco e nero” sottolinea l'abilità di Bäläy nelle mansioni contadine legate alla coltura di due varietà di *tef* (quello bianco e quello scuro), ma anche la sua capacità di sconfiggere sia gli italiani (bianchi) che gli ascari (neri) che combattevano con le truppe fasciste (Gelaye 2006, 593 nota 36). La dissimulazione di Gabriella, però, si muove a più livelli (e non solo linguistici), per cui il significato nascosto (*gold*) di un dato elemento diventa superficiale (*wax*) nella successiva significazione, la quale a sua volta sottintende un nuovo significato (*gold*).

Ma proviamo a vedere nel dettaglio quali sono alcuni di quegli aspetti su cui si regge la strategia di dissimulazione. Quest'elenco probabilmente non sarà esaustivo, ma forse potrà risultare utile a decodificare i video che documentano la data di L'Aquila dell'Atse Tewodros Project (23 luglio 2014, <http://www.afrovocality.com/multimedia-file/atse-tewodros-project-laquila-july-23rd/>).

1. Cantare permette a Gabriella di esprimersi in amarico, esaltando la sua identità africana, ancorché con testi non scritti da lei.

2. In questa maniera, ha modo di presentare racconti per lei emblematici, aiutandosi anche con lunghe introduzioni parlate, ma sfuggendo all'identificazione tra performer e protagonista di quelle storie: attraverso le narrazioni della resistenza etiope, Ghermandi cantante ritorna al ruolo a lei caro di cantora.

3. Tratteggiando i patrioti etiopi come 'partigiani', Ghermandi stabilisce una congiuntura (azzardata ma possibile perché in un contesto performativo) fra le lotte partigiane etiopi e quelle italiane.

4. Il meccanismo delle diverse voci narranti, presente già nel suo romanzo, viene reso più stratificato nella trama sonora. Cosicché i lunghi assoli dei musicisti incrementano lo spessore dello sfondo rispetto alla presenza della performer principale. E i confini individuali, inevitabilmente, si sfocano.

5. Parallelamente anche i confini fra le identità nazionali dei musicisti dell'ensemble (quattro etiopi e tre italiani, più Gabriella) iniziano a farsi meno netti. Ed è la stessa Ghermandi a sottolineare con orgoglio la presenza di musicisti etiopi e italiani insieme sullo stesso palco.

6. La sua condizione personale, inoltre, le permette di calibrare il linguaggio in modo che arrivi a chi ha vissuto, come lei, l'esperienza della diaspora. A chi emigra e, per usare le sue parole, "non si ferma a riflettere."

7. L'Atse Tewodros Project – con la sua sezione ritmica "all'europea" – ricorda fortemente, almeno negli arrangiamenti, l'impianto strutturale di quel genere detto Ethio-jazz, "la marque de fabrique de Mulatu Astatké (ou Astatké)" (Falceto 2005, 114), nonché del filone più contemporaneo definito, in termini critici, come Ethio-groove da Mekonnen: "the genre of music created [in America and in Europe] by the bands that draw their repertoire from 1960s to 1970s Ethiopia" (2010, 301). Né lei né i componenti della sua band, tuttavia, nominano l'Ethio-jazz o qualcuno dei suoi padri fondatori: dichiarare un'appartenenza a un genere significherebbe esaltare l'aspetto musicale e strumentale ai danni della componente del racconto, fatto di canti tradizionali e composizioni originali.

8. Gabriella mette spesso l'accento sul suo dilettantismo – come cantante non dotata di una tecnica specifica, come artista parlante amarico ma incapace di comporre versi in quella lingua. Il suo dilettantismo fa emergere più chiaramente il ruolo simbolico del suo corpo performante, ma allo stesso tempo diventa il terreno ideale affinché la dissimulazione possa far presa ed elevarsi al grado di condizione estetica.

In virtù di questa operazione elaborata, ma dai risultati artistici sorprendenti considerando che la sua esperienza musicale ha pochissimi anni di vita, Gabriella Ghermandi riattiva un passato storico nello spazio della performance. In altri termini, miscelando materiali tradizionali e contemporanei, idiomi e racconti, contribuisce a traghettare nel futuro l'archivio di



una diaspora (nel suo caso, di quella etiopica). Il suo lavoro rappresenta così un esempio perfetto del tipo di pratiche artistiche che *ExPost* vuole portare alla luce, rivelandone la complessa, multivocale capacità di narrare il contemporaneo.

### Riferimenti

- Appadurai, Arjun. 2003. "Archive and Aspiration." In *Information is Alive. Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*, edited by Joke Brouwer and Arjen Mulder, 14-25. Rotterdam: NAI.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge.
- . 1997. *Excitable Speech*. New York: Routledge.
- . 2005. *Giving an Account of Oneself*. Ashland, Ohio: Fordham University Press.
- Curti, Lidia. 2009. "Transcultural Itineraries in Women's Literature of Migration in Italy." In *Feminist Theory & Activism in Global Perspective: FR Conference Proceedings*, e79-e92. <http://www.palgrave-journals.com/fr/conf-proceedings/n1s/full/fr201126a.html>. Accessed May 30, 2015.
- Djebar, Assia. 1995. *L'amore, la guerra*. Como-Pavia: Ibis.
- Emoff, Ron. 2002. "Phantom Nostalgia and Recollecting (from) the Colonial Past in Tamatave, Madagascar." *Ethnomusicology* 46 (2): 265-283.
- Falceto, Francis. 2005. *Abyssinie Swing. Images de la musique éthiopienne moderne*. Addis Abeba: Shama.
- Gelaye, Getie. 2006. "Amharic Praise Poems of *Däggazmaó Bälay Zälläqä* and the Patriots of Goggam during the Italian Occupation of Ethiopia, 1936-1941." In *Proceedings of the 15th International Conference of Ethiopian Studies in Hamburg*, 587-597. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Ghermandi, Gabriella. 2007. *Regina di fiori e di perle*. Roma: Donzelli.
- . 2015. "Sono un'identità multipla." *Dizioni diasporiche*. <https://dizionidiasporiche.wordpress.com/2015/02/06/gabriella-ghermandi-sono-unidentita-multipla/>. Ultimo accesso 7 giugno 2016.
- Guarracino, Serena. 2015. "La visibilità differente dell'autrice postcoloniale." *Dizioni diasporiche*. <https://dizionidiasporiche.wordpress.com/2015/02/25/la-visibilita-differente-dellautrice-postcoloniale/>. Ultimo accesso 7 giugno 2016.
- Lambek, Michael. 1998. "The Sakalava Poiesis of History: Realizing the Past through Spirit Possession in Madagascar." *American Ethnologist* 25 (2): 106-127.
- Mekonnen, Danny A. 2010. "Ethio-groove on the World Stage: Music, Mobility, Mediation." *Callaloo* 33 (1): 299-313.
- Ponzanesi, Sandra. 2014. *The Postcolonial Cultural Industry. Icons, Markets, Mythologies*. New York: Palgrave Macmillan.
- Schechner, Richard. 2006. *Performance Studies: an Introduction*. London: Routledge.
- Westhelle, Vitor. 2010. *After Heresy: Colonial Practices and Post-Colonial Theologies*. Eugene, Oregon: Wipf and Stock.

**Gianpaolo Chiriaco** is a post-doc researcher at the University of Salento, Italy. He worked as a fellow at the Center for Black Music Research (Columbia College Chicago) for three

years, and has been awarded a Marie Curie Fellowship for the research project ROTVOSCI-AME (The Role of Traditional Vocal Styles in Reshaping Cultural Identities Related to African Diasporas in America and Europe). He is curator and organizer of the symposia “Black Vocality: Cultural Memories, Identities, and Practices of African-American Singing Styles” (Columbia College Chicago). His work is focused on a cultural history and anthropology of the black singing voice within the Atlantic diaspora. Results of his research and publications can be found on the website of his project, [www.afrovocality.com](http://www.afrovocality.com). Chiriaco has received a PhD from the University of Salento (Italy, 2010) with a dissertation titled *The Cultural Heritage of Moresca. African Presence and Stylizations in Italian Renaissance Music*.

Serena Guarracino received her PhD from the University of Naples “L’Orientale” in 2005, and subsequently authored *La primadonna all’opera. Scrittura e performance nel mondo anglofono* (2010), and *Donne di passioni. Personagge della lirica tra differenza sessuale, classe e razza* (2011), which deals with contemporary rewritings of Carmen and Madama Butterfly from a postcolonial perspective. She also co-edited (with Marina Vitale) a double issue of the journal *A.I.O.N. Anglistica* (<http://www.unior.it/ateneo/10564/1/aion-anglistica-new-series.html>) titled *Voicings: Music across Borders* (13.1-2, 2009). More recently, she has published a series of articles on the role of the postcolonial writer in the public arena, featuring as case studies Salman Rushdie, J.M. Coetzee, Caryl Phillips and Chimamanda Ngozi Adichie. She is currently teaching 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century English Literature at the University of Naples “L’Orientale.” She was a member of the scientific board of the Società italiana delle letterate (Italian Society of Women Scholars of Literature) from 2011 to 2015.