

## CULTURA POETICA AFRO-AMERICANA

La diffusione del movimento del Black Power, con la sua correlativa affermazione di un'autonoma cultura afro-americana, pone sotto una nuova luce il molto dibattuto problema di quali siano le espressioni più significative ed autentiche della cultura nera in America, e delle rispettive funzioni dell'intellettuale e della cultura popolare in questo contesto<sup>1</sup>. Altro problema che assume un significato ed una rilevanza finora ignorati è quello dei rapporti della cultura afro-americana con la cultura dominante bianca.

Per molti decenni, assieme alla libertà ed ai diritti umani, ai negri d'America è stato negato anche il riconoscimento di una cultura propria distinta ed autonoma da quella bianca. Questo tipo di atteggiamento, per il quale il negro è sempre esistito soltanto in quanto « problema » per i bianchi, è caratteristico anche di intellettuali liberali o che comunque simpatizzano con la causa afro-americana: tanto per fare un esempio, la *Storia dei Negri d'America*<sup>2</sup>, di Claudio Gorlier, è soprattutto la storia di quello che i bianchi hanno fatto, detto e pensato nei confronti dei negri. Ed il classico *Main Currents of American Thought*<sup>3</sup>, di V. L. Parrington, è in realtà una storia della cultura americana bianca. Parrington descrive e simpatizza con tutti gli abolizionisti bianchi — ma gli abolizionisti neri come Henry Garnet e Frederick Douglass (senza parlare, naturalmente, degli

1. Parte del contenuto del presente articolo è ripreso dalla introduzione al libro di chi scrive, *Veleno di Piombo sul Muro*, Bari, Laterza 1969.

2. Bologna, 1963.

3. New York, 1927; edizione italiana, *Storia della Cultura Americana*, Torino, 1969.

*schiavi neri*) non hanno diritto di cittadinanza nel suo libro. E scrittori e uomini politici come Booker T. Washington e W. E. B. Du Bois per lui non sono mai esistiti: non solo, ma non mi risulta che nessun critico bianco abbia mai messo in rilievo questa omissione.

Le conseguenze di questa situazione si riflettono anche sull'atteggiamento degli intellettuali negri, almeno fino ad un'epoca recentissima. L'intellettuale negro è stato condizionato fin dall'inizio dall'aver ricevuto un'educazione che trasmetteva valori e schemi mentali fatti dai bianchi per proprio uso, per cui le influenze principali sulla produzione letteraria di questi autori erano estranee alla cultura del loro popolo ed al mondo da cui provenivano. Il fatto stesso di scrivere è un atto che non ha nulla a che vedere con la tradizione culturale afro-americana, di per sé orale, artigiana e collettiva, piuttosto che scritta, artistica e individuale come è la creazione letteraria.

Un altro elemento determinante, la cui importanza si tende in generale a trascurare, è il « mercato » a cui si rivolge il prodotto culturale degli scrittori negri; si tratta di un mercato essenzialmente bianco, per motivi sia culturali (la scarsa e insufficiente istruzione scolastica della maggior parte della popolazione di colore) sia, ovviamente, economici. In realtà, l'intera industria culturale — editoria, riviste, critica, struttura accademica — è determinata dai bianchi ed è in base ai loro criteri che il negro scrittore deve cercare, almeno fino a questi ultimissimi anni, di farsi valutare ed accettare. La stessa comprensione letterale di quanto scrive è condizionata dallo scrivere in vista di una « readership » bianca.

Questa situazione si ripercuote a tutti i livelli dell'attività dell'intellettuale afro-americano, da un Booker T. Washington che propone al suo popolo di « set their buckets down » e dedicarsi ai lavori artigianali e intermedi, lasciando la cultura ai bianchi che possono permettersela, allo stesso DuBois che, pur pieno di coscienza della dignità anche intellettuale del suo popolo, usa nei suoi scritti un linguaggio colto ed elegante, pieno di richiami culturali del tutto estranei alla sua tradizione e che esso non avrebbe mai potuto capire. Basta leggere l'in-

dice del suo *The Souls of Black Folk*<sup>4</sup> per trovare titoli come « Of the Wings of Atalanta » oppure « The Quest of the Golden Fleece », che mostrano come DuBois si servisse di una cultura bianca perfettamente appresa per trasmettere ai suoi lettori i problemi ed i sentimenti del popolo afro-americano.

Ora, se uno scrittore della coscienza politica di un DuBois era costretto ad esprimersi in questo modo, è chiaro che autori di minore sensibilità e coscienza razziale finiscono addirittura per piatire dal bianco un briciolo di accettazione. Per esempio, è indicativo il passo, citatissimo, di *The Marrow of Tradition*, di Charles Chestnutt, in cui l'autore protesta contro la segregazione delle carrozze ferroviarie perché, sostiene, i negri istruiti sono troppo simili ai bianchi per essere costretti a viaggiare coi « niggers ».

In questo penoso tentativo è implicito comunque quello che è stato il problema di autori più recenti che, tutt'altro che dimentichi della propria « negritudine », erano coscienti però di trovare in essa, oltre che una fonte di ispirazione, anche una barriera, nel senso che la critica (bianca) tendeva inevitabilmente a classificarli, valutarli e capirli come « scrittori negri » anziché come scrittori *tout-court*. Ecco in che senso quindi Ralph Ellison denuncia l'immediato scadimento di tono della critica appena questa si trova a dover parlare di un autore nero<sup>5</sup>.

È per questo che James Baldwin cerca di negare l'esistenza di una diversità tra intellettuali bianchi e neri, e lo stesso Ralph Ellison sottolinea, giustamente, come il suo *Invisibile Man* tratti il problema universale dell'uomo e non solo quello del negro. Il loro tuttavia è uno sforzo destinato a fallire: perché, sebbene la loro rivendicazione sia giusta in astratto, essi non si rendono conto di una realtà concreta in cui i criteri di valutazione dominanti sono quelli della cultura bianca occidentale. Perciò, il volersi affermare come intellettuali in assoluto, rinunciando a qualificarsi come appartenenti ad una cultura ben determinata, significa in concreto chiedere di essere

4. Atlanta, 1903.

5. Cfr. RALPH ELLISON, *Shadow and Act*, New York, 1953.

interpretati secondo gli schemi, i valori, la logica e la mentalità della cultura bianca; in altre parole, significa rischiare di cedere all'assimilazione culturale e perdere ogni possibilità di costituire effettivamente la nuova classe intellettuale afro-americana.

In pratica, quindi, l'intellettuale nero di tipo tradizionale può avere al massimo una funzione di intermediario: tradurre per i bianchi, in modo che questi possano comprenderli, i problemi e la realtà del popolo nero (ammesso che essi stessi riescano ad assimilarli fino in fondo, con il loro « background » culturale diverso) e al massimo riprendere dalla cultura del loro popolo certi elementi (il dialetto di Countee Cullen, il « blues » di Langston Hughes) e ripresentarli, mediati, in un contesto ad essi estraneo. Essi non parlano per i negri, ma per cercare di spiegare i negri ad un pubblico di bianchi; non parlano per le classi lavoratrici ma per una borghesia istruita. C'è una differenza non semplicemente meccanica, ma sostanziale, tra Langston Hughes, che mette per iscritto dei blues di sua creazione senza musica per libri che sarebbero stati letti e acquistati da bianchi o da negri istruiti, e Blind Lemon Jefferson, che ripeteva, rielaborava, innovava e cantava i blues per gli « house rent parties » del ghetto e li incideva su dischi destinati al mercato della classe lavoratrice e del sottoproletariato nero.

Da tutto questo discorso consegue che la comprensione del modo di essere e di pensare intrinseco del popolo afro-americano non possa essere ricercata nei suoi scrittori, per quanto grande possa esserne il valore. Come ogni cultura, anche quella afro-americana va compresa dall'interno, con i mezzi e gli strumenti che le sono propri, e soprattutto studiando ciò che essa ha prodotto per la propria stessa fruizione, ricercando il suo discorso culturale « inner-oriented » piuttosto che quello forzatamente « outer-oriented » dei suoi intellettuali di tipo tradizionale. In questo senso, la cultura negra è necessariamente cultura popolare, quella che scaturisce direttamente dalla vita quotidiana degli abitanti dei ghetti e degli « sharecroppers », dai campi di cotone del Sud, dai penitenziari di Angola e di Parchman Farm, dai campi di

canna sul fiume Brazos, dal « red light district » di New Orleans, dai « levee camps » del Mississippi, dalle « road gangs » e dalle ferrovie, dalle capanne del Delta — e, più indietro nel tempo, dai quartieri degli schiavi, dalle navi negriere, fino alle foreste ed alle coste dell'Africa. A questo va aggiunto il nuovo flusso creativo nato dai movimenti politici per i diritti civili e per il Black Power, con la loro base di militanti e con le loro avanguardie culturali.

Né si deve trascurare il fatto che la cultura popolare non è semplicemente un dato espressivo, ma coinvolge tutti gli aspetti dell'esistenza: ne fanno parte narrativa, mitologia, musica, linguaggio, ma anche altri elementi che nelle classi borghesi non vengono presi in considerazione in quanto cultura, ma non possono essere ignorati nello studio della cultura popolare. Questa infatti costituisce un insieme organico non scindibile nelle sue parti: il popolo non delega ad una categoria di « artisti » professionali il compito di occuparsi delle questioni culturali, ma ognuno è al tempo stesso creatore e fruitore di cultura, attraverso il linguaggio quotidiano, il modo di agire, di parlare, di mangiare (per esempio, il « soul food » dei negri d'America). Le condizioni di vita, il « background » sociologico, non sono soltanto elementi a monte della creatività popolare, ma ne fanno parte integrante: tanto più è così tra gli afro-americani, che costituiscono unità non solo etnica, ma di classe, data l'assimilazione completa della borghesia nera nella cultura dominante bianca.

Non basta, quindi, limitarsi a riconoscere, come fanno molti critici, il valore intrinsecamente poetico di molta parte della tradizione popolare afro-americana, basandosi su criteri meramente estetici: perché lo stesso vale per la tradizione popolare di ogni paese e di ogni popolo, ed il fatto che gli antologisti (per esempio, Izzo, *Poesia Americana del '900*)<sup>6</sup> considerino poesia popolare solo quella dei negri è di per sé sintomatico. Non basta dire che versi come

6. Parma, 1963.

Which way, which way does that Blood Red River run  
 Which way, which way does that Blood Red River run?  
 Honey, from my back door to the risin' sun<sup>7</sup>.

sono alta poesia, di valore universale, perché così facendo si salta a piè pari tutto quello che è il significato concreto e particolare del Red River e del sangue dei negri che ne arrossa le acque per i forzati, per i negri delle piantagioni di canna da zucchero, per i braccianti e i migranti stagionali. Non è un caso che il fiume rosso abbia ispirato alla tradizione bianca solo una romantica canzone d'amore (« Red River Valley »).

Per il negro, ogni parola ha un significato connesso ad una realtà ben precisa, al di là di astrazioni e nominalismi; ed è una realtà assai diversa da quella che il bianco ricollega agli stessi termini. Per esempio, la « back door » di cui si parla qui non è solo una porta qualsiasi di un'abitazione qualsiasi, ma quella di una capanna miserabile e cadente — e, magari, è la porta dalla quale, mentre lui va a lavorare, la sua « honey » fa entrare il suo « backdoor man ».

Di questo si rende perfettamente conto Russell Ames, quando fa notare che il verso apparentemente soltanto lirico:

When you lose your money  
 Don't lose your mind<sup>8</sup>.

sottintende tutta una realtà che si può comprendere solo quando si tenga presente a quali situazioni concrete il negro ricollegghi le singole parole. Infatti, dice Ames, « 1. la qualità di denaro che il negro può aver perso è comunque irrilevante; 2. il possesso di denaro da parte di un negro è nel migliore dei casi una cosa temporanea e transitoria; 3. le condizioni di povertà hanno costretto i negri a trovare infiniti altri modi di cavarsela senza denaro; 4. i bianchi mostrano un attaccamento esagerato al denaro e fanno grandi scene di disperazione per la

7. « Red River », incisa da Sonny Terry su disco Vogue L.D.E. 137, nel 1953.

8. « Four Day Creep », Ida Cox, Vocalion 05298.

sua perdita »<sup>9</sup>. Perciò, quando ci troviamo di fronte a versi come:

People ravin' 'bout hard times, I don't know why they should  
If some people was like me, they didn't have no money when  
[times was good]<sup>10</sup>.

non dobbiamo commettere l'errore di prenderli per l'umorismo che aiuta a sopportare una generica condizione di povertà. Il cantante di blues non è Ipponatte che prega il dio di mandargli un po' di denaro, ma un membro di una classe di sottoprivilegiati che si rende perfettamente conto, sia pure sul piano strettamente individuale, di come i negri vivano al di fuori dell'economia nazionale e dei suoi cicli di prosperità e di crisi, in una specie di limbo nel quale la loro condizione di miseria perenne è determinata da forze che sono al di fuori del loro controllo.

Sarebbe un grave errore, insomma, leggere il blues, lo spiritual, la musica negra in genere in chiave di lamento, di « self-pity ». C'è ben poca autocommiserazione in versi che mostrano invece solo una chiara coscienza della realtà, senza sentimentalismi e senza smancerie, ma con una dignità ed una sobrietà assai rare nella letteratura « colta »:

I been half worried, for 'bout a year or two  
I been half worried, for 'bout a year or two  
I have had my ups and downs, I hope my plans come  
[through];<sup>11</sup>

oppure:

I am what I am, and what I was born to be  
I am what I am, and what I was born to be  
Hard luck is in my family, and it's rollin' down on me<sup>12</sup>.

9. RUSSELL AMES, « Implications of Negro Folk Song », in *Science and Society*, primavera 1951.

10. « Hard Times Ain't Gone Nowhere », Lonnie Johnson, Decca 7388, 1937.

11. « Ups and Downs Blues », Sippie Wallace, Okeh 8328, 1926.

12. « Road Tramp Blues », Pectie Wheatsraw, Decca 7589, 1936.

e ancora:

I've been dogged and mistreated, till I done made up my mind  
I've been dogged and mistreated, till I done made up my mind  
Gonna leave this old country and all my troubles behind<sup>13</sup>.

dove l'intenzione di andarsene, lasciando indietro dei « troubles »<sup>13</sup> che sono ben determinati e che ogni negro immediatamente individua e condivide come suoi al solo accennarli, non è il viaggiare in cerca di avventure o di obbiettivi intellettuali di auto-realizzazione, né tanto meno una fuga dalla realtà, ma uno spostarsi per motivi assai tangibili di sopravvivenza:

I'm goin' to Detroit, get myself a good job  
Tried to stay around here with the starvation mob...  
I'm goin' to get me a job, up there in Mr., Ford's place  
Stop these eatless days from statin' me in the face<sup>14</sup>

Così, la apparente « self-pity » a mano a mano si sviluppa in una presa di coscienza che prelude ad un'azione concreta, a volte solo vagheggiata:

I been treated like an orphan and been workin' like a slave  
And if I never get my revenge, evilness will carry me to my  
[grave<sup>15</sup>,

altre volte progettata realisticamente:

Gonna get myself a pistol, hide behind a tree  
Shoot everybody been messin' with me<sup>16</sup>.

Il filone della tradizione afro-americana che è stato più svisato, malinteso e misinterpretato in termini di lamentela e di auto commiserazione è senza dubbio lo spiritual, che è sempre stato ascoltato in chiave di cristiana rassegnazione e di

13. « Leaving Gal Blues », Bertha Henderson, Paramount 12697, 1928.

14. « Detroit Bound Blues », Bill Blake, Paramount 12657, 1928.

15. « I've Been Treated Wrong », Washboard Sam, Bluebird 8-9007, 1941.

16. « Way Down South », da LAURENCE GELLERT, *Negro Songs of Protest*, New York, 1936.

aspirazione alla pace del cielo. A nessuno è balenato il sospetto che ci fosse qualcosa di più che il desiderio della libertà nella morte in:

Oh freedom, oh freedom  
 Oh freedom over me  
 And before I be a slave  
 I'll be buried in my grave  
 And go home to my Lord  
 And be free<sup>17</sup>.

Eppure, Nat Turner, Denmark Vesey e gli altri capi delle rivolte di schiavi che cominciarono nel 1663 e continuarono sporadicamente fino all'emancipazione mostrano ben altro modo di interpretare queste parole. Essi scelsero sì la morte piuttosto che la schiavitù: ma la morte del combattente per la libertà, non la morte per sfinimento nei campi di cotone, sotto la sferza dei sorveglianti o — come sembrava implicare la mistica della non-violenza imperante fino a qualche anno fa — sotto le percosse e le armi da fuoco della polizia e dei razzisti del sud.

Il fatto è — e qui veniamo ad un altro punto cruciale del discorso — che il senso immediatamente letterale dell'espressione popolare in genere, ma soprattutto, per motivi storici, di quella afro-americana, non è che uno dei livelli a cui questa deve essere compresa. Il popolo afro-americano è l'unica minoranza etnica in America che non abbia una lingua propria: gli schiavi, provenienti da tribù diverse e deliberatamente frazionati in modo da spezzarne l'unità etnica e linguistica, erano costretti ad usare la lingua dei padroni anche per comunicare tra loro. Ma lo facevano in modo del tutto particolare: perché non solo l'accento, la pronuncia, le strutture del discorso erano (e spesso sono tuttora) tali da rendere il loro modo di parlare letteralmente incomprensibile; ma il discorso stesso era così profondamente intriso di ambiguità, allegoria, simbolismo, che

17. «Oh Freedom», incisa in molte versioni; e.g., Odetta, AVRS 9036.

anche la comprensione delle parole e delle frasi non bastava a far capire tutto il significato:

Got one mind for white folks to see  
 'Nother for what I know is me.  
 He don't know, he don't know my mind  
 When he see me laughin'  
 I'm langhin' just to keep from cryin'...  
 Me and my captain don't agree  
 But he don't know, 'cause he don't ask me...<sup>18</sup>.

La ragione di questa situazione è abbastanza evidente: esistevano sensazioni, ansie, fremiti di rivolta che dovevano essere espressi e comunicati, ma che il bianco non doveva capire; e quindi li si faceva passare insieme con altri significati apparentemente accettabili, al di là dei quali il bianco non avrebbe mai potuto andare, anche perché non ci provava neppure (« he don't know, 'cause he don't ask me ») incurante com'era di che cosa potesse sentire la bestia da lavoro che era tutto ciò che vedeva nel negro:

I aint't gonna be your old work ox no more  
 I done my due, ain't gonna do no more<sup>19</sup>.

Con questo criterio, ecco che gli spirituals, con il loro simbolismo biblico, acquistano un significato del tutto nuovo, in cui traspare come elemento dominante non la rassegnazione con gli occhi alzati al cielo ma un desiderio di libertà, un'ansia di rivolta che solo una repressione delle più crudeli poté tenere a freno:

One of these mornings, at eight o' clock  
 This ole world gonna reel and rock<sup>20</sup>.

Il giudizio universale comprende in sé la previsione di una resa dei conti molto più concreta e terrena. Nella qualità

18. « Me and my Captain », da L. GELLERT, *op. cit.*

19. « Work Ox », *ibid.*

20. « Mary Don't You Weep »; e.g., Pete Seeger, Folkways FA 2320.

sanguigna di certi spirituals c'è il furore distruttivo di Nat Turner:

The moon ran down in a purple stream  
 The sun refused to shine  
 Every star did disappear  
 Yes, freedom shall be mine<sup>21</sup>.

I personaggi biblici acquistano una corposità tutta diversa da quella che hanno nelle pagine della Bibbia o nelle parole dei predicatori. Blind Willie Johnson, il « blues singer » texano, sapeva benissimo di non stare soltanto ripetendo le parole di Sansone quando davanti al tribunale di New Orleans cantava:

If I had my way  
 If I had my way, this wicked world,  
 I would tear this building down<sup>22</sup>.

Il Faraone persecutore di Mosé incarna in sé alcune delle caratteristiche del padrone che insegue lo schiavo fuggiasco al di là di un Mar Rosso le cui acque sono a un tempo quelle del Giordano e quelle del Mississippi:

Moses stood upon the Red Sea shore  
 Smote the water with a two-by-four  
 Pharaoh's army got drowned  
 Oh Mary don't you weep<sup>23</sup>.

La fuga oltre il fiume verso la libertà è uno dei temi fondamentali dello spiritual:

Deep river  
 My home is over Jordan<sup>24</sup>.

21. « Didn't My Lord Deliver Daniel », e.g. Paul Robeson, Orpheus MMS 2162.

22. « If I Had My Way », Blind Willie Johnson, Paramount 1281, 1935.

23. Cfr. nota 19.

24. « Deep River », e.g., Golden Gate Quartet, Columbia 33QPX 8038.

ed è ormai un luogo comune la frequente coincidenza del Giordano con il Mississippi. Quello che solo in parte è stato messo in evidenza è come i riferimenti alla « underground railroad », l'organizzazione clandestina che portava alla libertà, fossero spesso molto precisi. Le canzoni non contenevano soltanto inviti a varcare il fiume e ad annunciare ai fratelli al di là la prossima venuta di chi era ancora in schiavitù:

Wade in the water, children  
 Wade in the water, children  
 God's gonna trouble the waters.  
 If you get there before I do  
 Tell all my friends I'm coming too.  
 Wade in the water, children...<sup>25</sup>.

dove fra l'altro, a questo punto, è pleonastico mettere in evidenza il vero senso di quel « God's gonna trouble the waters ». Frequentemente, le canzoni, infatti, servivano anche da strumento di comunicazione per trasmettere istruzioni e direttive su come entrare in contatto con la « ferrovia sotterranea »:

Follow the drinking gourd  
 Follow the drinking gourd  
 For the old man is a-waiting for to carry you to freedom  
 Follow the drinking gourd...  
 The river bank will make a very good road  
 The dead trees show you the way  
 Left foot, peg foot, travelling on  
 Follow the drinking gourd<sup>26</sup>.

Spesso, il richiamo alla « underground railroad » si trova ad un livello ancora più sotterraneo di significato:

Go down Moses  
 Way down in Egypt land

25. « Wade in the Water », e.g., Brother John Sellers, Monitor MF 335.

26. « Follow the Drinking Gourd », e.g., The Weavers, Vanguard VRS 9010.

Tell old Pharaoh  
To let my people go<sup>27</sup>.

Questo è un esempio ormai risaputo di come la storia degli ebrei in Egitto racconti di nuovo il dramma degli schiavi africani; ma ha ancora un altro riferimento, molto più precisato storicamente, nel fatto che «Moses» era il soprannome dato a Harriet Tubman, principale organizzatrice della ferrovia sotterranea.

A questo punto, tuttavia, occorre mettere in rilievo un elemento importante, e cioè che c'è una differenza sostanziale tra il «double talk» afro-americano ed il simbolismo come siamo abituati a pensarlo tradizionalmente. Infatti sarebbe sbagliato dire che il Giordano simboleggia il Mississippi e che Mosé è Harriet Tubman: piuttosto, i due o più significati sono presenti contemporaneamente, senza escludersi a vicenda e senza porsi su piani diversi, ma con un continuo gioco di intreccio e richiamo reciproco, che dà all'espressione popolare afro-americana quella particolare pregnanza che la distingue e rende il suo messaggio al tempo stesso universale e individuale, assoluto e particolare.

Forse l'esempio più chiaro di come funzioni questo meccanismo è in una registrazione originale effettuata da Pete Seeger nel 1951 in una prigione del Texas<sup>28</sup>. Intercalato dal ritornello degli altri forzati che ripetono «let your hammer ring» marcando il tempo del lavoro, il solista canta:

Oh don't you hear my hammer ringing  
I says, I'm ringing in the bottom  
I says, I'm ringing in the bottom  
I says, I'm ringing for the captain  
I says, I'm ringing for the sergeant  
I says, I'm ringing for the steerer

27. «Go Down Moses», e.g. Golden Gate Quartet, Columbia 33QPX 8038.

28. «Let Your Hammer Ring», registrazione su campo, Folkways FE 4475, 191.

Well, and I'm ringing for the corner  
 I believe we ring for everybody  
 I believe we ring for everybody  
 I'm gon' tell you 'bout my hammer  
 I'm gonna tell you 'bout my hammer  
 Well, 'bout a-killing me, hammer  
 Well, 'bout a-killing me, hammer . . .

Apparentemente, qui si parla della vita in prigione, dei sorveglianti, e del martello che sarà la fine del forzato, quasi ripetendo la frase del grande eroe popolare John Henry, « hammer's gonna be the death of me ». Ma ecco che improvvisamente, senza legami sintattici o logici immediati, ma con un legame molto più profondo, il « leader » intona una di quelle strofe vaganti che si ritrovano, più o meno variate, in infiniti spirituals e canzoni di lavoro, ed in cui il significato di rivolta è evidente:

I says, God told Norah  
 About a rainbow sign  
 Well, there'll be no more water  
 Oh, there'll be no more water  
 I b'lieve fore you next time, sir  
 Oh, before next time, sir  
 Says he destroy this world, sir  
 Say he destroy this world, sir

dove la ripetizione della parola « sir » mostra abbastanza chiaramente a chi è rivolto il messaggio della canzone. E infatti, ecco il collegamento venire alla luce:

And you can hear Norah's hammer  
 Well, you can hear Norah's hammer  
 Well, you can hear many ringing  
 Well, all over the land, sir  
 He's in the country, too, sir  
 And then the weaker generation . . .

L'invocazione alla rivolta si fa esplicita, ma non senza che il significato del martello come strumento di lavoro e oppressione riappaia alla superficie prima della fine:

Now won't you ring old hammer  
 Now won't you ring old hammer  
 Why don't you ring in the timber  
 Why don't you ring like you use to  
 You used to ring like a bell, sir  
 There ain't nobody's hammer  
 There ain't nobody's hammer  
 Nobody's hammer in the bottom  
 That ring like-a mine, sir  
 I say, that's all about the hammer  
 'Bout a-killing me, hammer  
 We're gonna ring this hammer...

Se ora proviamo a rileggere, alla luce di questa analisi, i primi versi, ci accorgiamo che l'idea della rivolta non è scaturita a metà discorso con l'inserimento della strofa su Noè, ma correva sotterranea fin dall'inizio: « I'm ringing for the captain . . . I believe we ring for everybody . . . ». C'è insomma un'unità logica assoluta, una coerenza di discorso che va molto al di là di schemi formali convenzionali. Il martello è contemporaneamente strumento di lavoro (e quindi di oppressione e sfruttamento) e arma di rivolta. Se volessimo rendere il discorso in una logica più familiare, diremmo che esso significa: trasformeremo i nostri strumenti di lavoro in armi di rivolta. Ma per il forzato negro il momento dinamico manca del tutto, i due contenuti si fondono, si accavallano, vanno e vengono in continuazione, per cui l'uno o l'altro può essere prevalente in un dato momento, ma nessuno è mai escluso.

Va messo in evidenza anche il fatto che una così ammirevole unità poetica è conseguita non in un componimento strutturato e « ricevuto », ma nell'improvvisazione libera, per di più contestualmente ad un duro lavoro fisico. Questo è possibile perché l'intuizione centrale non è frutto della geniale creazione di un singolo artista, ma il « leader » non fa che trasmettere ciò che proviene dalla complessa elaborazione collettiva che costituisce la cultura popolare.

Un altro esempio, forse ancora più articolato, è il « Lazy Mule Blues », inciso da Florida Kid nel 1940:

Well, my mule was named Jim, he was too lazy to wag his  
 [tail  
 Well, my mule was named Jim, he was too lazy to wag his  
 [tail  
 Police told me, if I hit that mule again, well, they would  
 [put me in jail . . .  
 Well, that old mule sat down, when he heard what the police  
 [said  
 Well, that old mule sat down, when he heard what the police  
 [said  
 The mule looked back at me and smiled, bucked his head  
 [and crossed his legs.  
 I don't blame that old mule and neither could nobody else  
 I don't blame that old mule and neither could nobody else  
 Before that darn old mule would wiggle, woo Lord, I sat to  
 [hauling myself <sup>29</sup>.

Qui il rapporto tra il negro e il mulo è un rapporto padrone-schiavo, per cui, mentre il protagonista si lamenta dell'indolenza della sua bestia (assumendo in un certo senso il ruolo tradizionale del bianco padrone), in quanto negro si identifica immediatamente col mulo e gli dà ragione in pieno. Il mulo, in pratica, mette in atto quella tattica di non-collaborazione che, come vedremo più avanti, il negro usa per resistere al bianco: anzi, con quell'atto di « looking back », compie già un gesto di sfida, specialmente considerato quanto era rischioso per il negro alzare gli occhi sul bianco e soprattutto sulle sue donne. Perciò, il protagonista vede contemporaneamente se stesso come padrone, con il problema di far lavorare la sua bestia, e come schiavo; ed il mulo come bestia da lavoro e come proiezione della propria condizione. Anche l'accenno alla polizia è illuminante, perché è un caso abbastanza insolito in cui alla polizia è affidato il ruolo di difendere i diritti di chi lavora contro il padrone: ma essa se la prende con il protagonista appunto non come padrone, ma come negro, proprio perché il sistema non può concepire l'esistenza di un padrone negro.

29. « Lazy Mule Blues », Florida Kid, Bluebird 8625, 1940.



non sta facendo il pagliaccio alla Leoncavallo per commiserarsi sentimentalmente. Il suo è un dramma molto più profondo, perché implica la coscienza del fallimento del tentativo di impedire a se stesso di risentire della propria condizione e di ignorare la sua vera realtà:

When he see me laughin'  
I'm laughin' just to keep from cryin'.

La chiave è il « *keep from cryin'* »; il riso non serve a cercare di nascondere il pianto, né in realtà a reprimerlo semplicemente. Siamo davanti a un tentativo di rimozione a livello psicologico di certe realtà inaccettabili: ma è una rimozione che riesce solo a metà, e che riesce solo a umiliare il protagonista con la coscienza del proprio tentativo di sfuggire ad una realtà che (proprio per l'assoluta concretezza del modo di porsi di fronte all'esistenza che è tipica del negro americano) non può essere esclusa dalla coscienza.

Ora, questa ambiguità si manifesta appunto soprattutto quando il negro deve esprimere il proprio atteggiamento e la propria protesta nei confronti dei bianchi e della società in genere. La prima forma espressiva, a livello di presa di coscienza, è l'ironia, un'ironia spesso evidente:

You out in the fiel' givin' ain't enough a' mule  
Ask him for a lil' money he say, « Boy, share yo' mule ».  
Tom lives in the country, Mis' Robert's in town  
Soon this morn' Mis' Robert gonna hit that black man lyin'  
[down.  
Now tell me how's about it, yes, tell me how's about it?  
'Tell me how's about it, Mister Tom's all right with me<sup>31</sup>.

ma molto più spesso, per i motivi suddetti, assai sottile, fatta di sottintesi lessicali, di acute aggettivazioni, di mere constatazioni di fatti di per se stessi ironici:

Deestricot cote is now begin  
Twelve big jurymen, twelve hones' men<sup>32</sup>.

31. « Tell me How About it », Sleepy John Estes, Decca 7766B, 1940.  
32. citato in R. AMES, *art. cit.*

dove non soltanto il « big » è evidentemente sarcastico riferito a persone il cui senso della giustizia si rivelerà tanto meschino, ma lo « hones' men » ha tutta la carica di ironia dello « honorable men » di Antonio. E l'ironia diventa più amara subito dopo con una semplice constatazione di fatto:

Five mo' minutes, up steps a man  
He was holdin' my verdict in his right han' <sup>33</sup>.

dove la rapidità del verdetto mostra tutta la superficialità e la facilità con cui il negro viene condannato in un sistema giudiziario in cui:

Judge gave me short sentence, twenty days and five  
But court cost just about bury me alive <sup>34</sup>.

oppure:

Judge didn't give me no life time  
He say only ninety-nine <sup>35</sup>.

Certe volte la protesta è celata sotto significati convenzionali come per esempio il termine « bad luck » che spesso viene usato per rappresentare tutto il sistema della segregazione:

Got me accused of peepin' — I can't even see a thing  
Got me accused of beggin' — I can't even raise my hand.  
Bad luck, bad luck is killin' me  
I just can't stand no more of this third degree <sup>36</sup>.

oppure, in un modo che richiama la frase di Du Bois citata sopra:

I'm scared to stay here, scared to leave this old Bad Luck  
[Town <sup>37</sup>.

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*

35. « Death in This Land », L. GELLERT, *op. cit.*

36. « Bad Luck Blues », Kokomo Arnold, Decca 7540, 1938.

37. *Ibid.*

Viene fatto di chiedersi come mai, in tutta la musica e la poesia popolare negra, non appaiano le parole « razzismo », « segregazione », o simili. Il negro è estremamente concreto, non giudica la sua condizione in base a categorie astratte, ma a seguito delle loro manifestazioni concrete, anche se si rende perfettamente conto di quale sia l'origine della sua « sfortuna ». Infatti, una forma di ironia consiste anche nell'appropriarsi di certi pregiudizi del bianco per volgerli, in un certo senso, a proprio favore. Russell Ames osserva che chi dice:

I don't like a nigger nohow  
Nigger and a mule is a mighty big fool<sup>38</sup>.

è probabilmente tutt'altro che sciocco, e sta scientemente cercando di passare per tale agli occhi del padrone, in modo da poterlo ingannare e potergli rifiutare la propria collaborazione, rafforzandolo al tempo stesso nel suo ingannevole senso di sicurezza. Mi sembra sintomatico in questo senso anche l'uso che si fa qui della parola « nigger », che contiene in sé tutto il pregiudizio razzista nei confronti del negro. Il protagonista sembra insinuare: continuate pure a considerarmi un « nigger », allegro, superficiale, sciocco e pigro, se ne avete bisogno per giustificare lo stato d'inferiorità in cui mi tenete; io al tempo stesso ne approfitterò per comportarmi esattamente come i vostri stereotipi mi vogliono e per collaborare il meno possibile:

Pickin' off the cotton  
Hoein' up the corn  
I'm the laziest nigger  
Sure as you're born.  
Mmm. Ain't that the truth...  
The hardest working nigger  
I ever saw  
Now going 'round begging  
Can't work no more  
Mmm. Ain't that the truth.

38. Citato in JOHN A. LOMAX, « Self-Pity in Negro Folk-Songs », *The Nation*, 9 agosto 1917.

Laboring for white folks  
 No matter what I'm doing  
 I'm the laziest nigger  
 Sure as you're born.  
 Mmm. Ain't that the truth<sup>39</sup>.

La non collaborazione è in realtà la prima forma concreta di resistenza, il primo rifiuto di accettare il sistema di sfruttamento:

Now I started at the bottom and I stays right there  
 Don't seem like I'm gonna get nowhere.  
 I'm gonna take it easy, I'm gonna take it easy  
 I'm gonna take it easy, babe, I'm gonna take it easy<sup>40</sup>.

oppure, con l'ormai familiare meccanismo di identificazione con gli animali:

The hoss we had done seen his best  
 Walk four blocks and he sit down to rest  
 Sit down one day in some turpentine  
 Now the poor hoss done lost his mind<sup>41</sup>.

Da qui alla rivolta aperta, il passo è breve:

My old Jerry was an Arkansas mule  
 Been everywhere and he ain't no fool;  
 Weighed nine hundred and twenty-two  
 Done everything a poor mule can do . . .  
 Jerry's old shoulder was six feet tall  
 Pulled more timber than a freight can haul  
 Work get heavy, old Jerry get sore  
 Pulled so much he won't pull no more . . .  
 Boss hit Jerry and he made him jump  
 Jerry reared and kicked the boss on the rump;  
 Now, my old Jerry is a good old mule  
 Had it been me, Lord, I'd have killed that fool . . .

39. «Picking off the Cotton», da L. GELLERT, *op. cit.*

40. «I'm Gonna Take it Easy», Gabriel Brown, JD 5015, 1945.

41. «On the Turpentine Farm», Pigmeat Pete & Catjuice Charlie, Columbia 14485-D, 1929.

The boss tried to shoot Jerry in the head  
 Jerry ducked the bullet and he stomped him dead;  
 Stomped that boss till I wanted to scream  
 Should've killed him 'cause he's so damn mean<sup>42</sup>.

Non è la rivolta vagheggiata ma solo di rado messa in pratica, per motivi oggettivi, di cui parlano gli spirituals; è piuttosto l'esplosione improvvisa di rabbia di chi non ne può più:

If I had my weight in lime  
 I'd whop that captain till he went stone blind<sup>43</sup>.

oppure, mascherando il significato sotto un'espressione idiomatica ignota ai bianchi:

Gonna wash my shirt and gonna starch it with sweat  
 And I'm gonna tell all the girls I ain't bothered yet  
 And you'd better not bother me  
 No, you'd better not bother me  
 And you'd better not bother me<sup>44</sup>,

dove il tono minaccioso è sostanziato dal fatto che « gonna wash my shirt » significa, « voglio cominciare ad andare in giro armato ». D'altronde, non sempre questo viene detto per sottintesi:

If you catch me stealin', don't blame me none  
 You put a mark on my people, and it must be carried on.  
 Try one more time, won't try no more  
 Gonna load me a box balls for my forty-four<sup>45</sup>.

E l'intera condizione di sfruttamento, di degradazione, di discriminazione e di oppressione viene infine compresa e portata alle conseguenze logiche, dove la propria identità di « nigger » è sì la causa di tutti i « troubles » e tutta la « bad luck », ma anche il motivo della rivolta e della vendetta:

42. « Timbre », Josh White e Sam Gary, EKL 102.

43. « Tol' My Captain », da L. GELLERT, *op. cit.*

44. « Mule Skinner's Holler », da *Reprints from « The People's Songs Bulletin »*, edited by Irwin Silver, New York, 1961.

45. « If You Catch Me Stealing », da L. GELLERT, *op. cit.*

You take my labor and steal my time  
 Give me an old dishpan and a lousy dime  
 'Cause I'm a nigger, that's why . . .

White man, white man, sit in the shade  
 Here in the hot sun I Sweat with his spade  
 'Cause I'm a nigger, that's why . . .

Well, worm gets a-turning, cat hugs a lion  
 My hell gets rising, care nothin' 'bout dyin'  
 'Cause I'm a nigger, that's why.

I feel it coming, captain, goin' see you in God-damn  
 Take my pick and shovel, bury you in Devil's land,  
 'Cause I'm a nigger, that's why<sup>46</sup>.

Da questi brevi accenni appare come la premesse del Black Power fossero da sempre insite nella tradizione afro-americana. Gli sviluppi del movimento di liberazione non hanno determinato un cambiamento qualitativo nel modo di sentire, ma solo un nuovo modo di esprimere il proprio punto di vista, con piena coscienza dei propri diritti sul piano sia politico che culturale.

Questo ci permette di riprendere il discorso sull'intellettuale negro e sul suo ruolo nell'attuale situazione politica. In questa sede potremo indicare al più qualche elemento generale e di tendenza nei confronti di una situazione in evoluzione continua, ed estremamente sfuggente nelle sue stesse componenti.

Ad ogni modo, direi che si può mettere subito in rilievo il fatto che il discorso culturale è ora, almeno nelle intenzioni, rivolto, come quello politico, all'interno della comunità nera. Si cerca di analizzare e studiare i contenuti della propria condizione e della propria lotta, anziché sforzarsi di mediarli per i bianchi. Certo, a volte la « consciousness » verso i bianchi trapela, ma l'atteggiamento che si prende è quello di provocazione e di sfida, anziché il tentativo di venire accettati. È un modo come un altro di essere ancora condizionati dalla presenza di

46. « 'Cause I'm a Nigger », *ibid.*

un vasto pubblico bianco, e dal fatto che sono in fondo ancora i bianchi a determinare la fama di un *leader* o di uno scrittore, come è accaduto per Stokely Carmichael e, in gran parte, anche per Leroi Jones, nei cui versi l'elemento di provocazione è spesso molto evidente:

Our brothers  
are moving all over, smashing at jellywhite faces. We must  
[make our own  
World, man, our own world, and we can not do this  
[unless the white man  
is dead. Let's get together and kill him my man...<sup>47</sup>.

dove ovviamente si gioca in gran parte anche sul senso di colpa di tanti lettori bianchi. Tuttavia, la tendenza al discorso interno è prevalente, ed il teatro dello stesso Leroi Jones a Newark, dove i bianchi non sono ammessi, ne è il sintomo tangibile; ma anche il fiorire di nuove riviste letterarie dedicate agli autori ed ai lettori neri è indicativo. Quale che sia il valore intrinseco degli scritti pubblicati da « Umbra », « Black Culture Weekly », « Afro-America », è evidente che essi non sono destinati comunque ad essere letti e giudicati secondo gli schemi e le categorie dei bianchi.

Un rischio abbastanza evidente in questo atteggiamento è quello di cadere in un intellettualismo che trasformi il discorso culturale afro-americano in un fine in sé, avulso dalla situazione reale e sostanzialmente mistificatorio. Molti dei giovani poeti e artisti « beat » negri sembrano commettere proprio questo errore, e la loro poesia non ha nulla in comune, se non la scelta di alcuni temi, con la tradizione ed i problemi autentici della loro gente. Il linguaggio, sia lessicale che poetico, dei vari Ted Joans, Calvin Hernton, David Henderson sa più di Ginsberg e Ferlinghetti, con qualche venatura di Leroi Jones, che non di blues e di spirituals o di Malcolm X. Da queste fonti essi sono senz'altro più lontani dello stesso Lang-

47. « Our Brothers », in *Leroi Jones Risponde*, Libreria Feltrinelli, 1968.



non solo perché Calvin Hernton vive a Londra o Ted Joans vaga da Parigi a Marrakesh per stabilirsi infine nel Mali, ma perché tutti loro vivono in un'Africa vagheggiata e irreale, tale che il contatto con l'Africa vera finisce per lasciarli sconcer-  
tati:

Pygmy stay away from my door  
 the greasy grass has been combed  
 the large hairy eyebrow has been raised  
 the jealous husbands have come home  
 the mystic street walkers have slept  
 the money has been spent  
 Pygmy stay away from my door<sup>50</sup>.

Ho accennato alla natura mistificatoria di questo modo di concepire la funzione artistica. Non solo perché tende a creare una nuova « classe » di intellettuali che si arrogano il diritto di creare la cultura al posto del popolo, ma soprattutto perché la problematica essenzialmente astratta e sostanzialmente borghese che essi portano avanti distoglie l'attenzione dai veri problemi. Per esempio, un gruppo di artisti di Harlem, neri e portoricani, ha cercato di ottenere l'appoggio popolare per impetrare l'istituzione di una sezione del Museo di Arte Moderna destinata ad opere di artisti neri e portoricani, al fine, dicevano, di perpetuare la cultura di questi popoli e sfuggire al « genocidio » culturale.

Ora, a parte il fatto che la gente di Harlem ha ben altre lotte da combattere, questo episodio è indicativo, perché porta alla luce le radici di quel senso di astio presente nell'opera di molti giovani intellettuali neri, la cui ipertesa dignità razziale confina molto spesso con la frustrazione ipercompensata di chi non è riuscito a farsi accettare nella cultura ufficiale dominata dai bianchi. Quello che questi artisti cercano non è, come cercano di far credere, « potere nero » al Museum of Modern Art, ma solo una nicchia in un'istituzione conservatrice che, per quanto possa fare posto ai neri, è sempre governata dai bianchi,

50. « Pygmy Stay Away From my Door », da *All of Ted Joans, etc.*, cit.

dal gusto dei loro critici e dai dollari delle loro « foundations ».

Il potere si raggiunge creando istituzioni alternative, non lasciandosi assorbire da quelle esistenti: questa è la « philosophy » dell'integrazione, con la sua conseguenza inevitabile di assimilazione — il vero genocidio culturale. E poi, la richiesta rivela la mentalità abbastanza necrofila di chi, avendo a portata di mano una cultura ricca e vitale come quella del popolo afro-americano, crede che la cultura con cui i negri di oggi dovrebbero potersi identificare sia quella seppellita nei musei e non quella che quotidianamente si crea e si evolve nelle strade e nelle case dei ghetti.

A questa cultura si ispirano invece, non soltanto per l'espressione letteraria, ma soprattutto per l'azione, i *leaders* del movimento di liberazione. Perciò non è da stupirsi che i veri grandi scrittori del movimento, coloro che hanno posto le basi per una cultura in cui la loro gente si possa riconoscere, sono gli stessi la cui opera letteraria è solo un riflesso dell'azione politica.

A parte Leroi Jones, che è un caso particolare su cui molto è stato scritto, e che è riuscito a fare politica attraverso la letteratura e letteratura attraverso la politica, lo scrittore più intensamente poetico emerso negli ultimi anni, è senz'altro Eldridge Cleaver, capo delle Pantere Nere, candidato alle elezioni presidenziali ed oggi in esilio a Cuba. Il suo *Soul on Ice* porta a livelli di assoluto lirismo il linguaggio dei ghetti e la sua esperienza di vita e di lotta. Il Black Power, d'altronde, ha già dato vita al suo capolavoro con l'*Autobiografia* di Malcolm X, un'epica di dimensioni dantesche, dall'inferno del ghetto alla purificazione del carcere, all'esaltazione della lotta. La grandezza del libro, oltre che nella personalità eccezionale di Malcolm, è nella sua continua, inscindibile connessione con la realtà del ghetto, con i suoi personaggi e la sua vita. Si può dire che il ghetto sia il vero autore di questo libro, e Malcolm X non abbia fatto che prestare la sua sensibilità e la sua capacità di espressione articolata all'esigenza di espressione del suo mondo. Messa a confronto con quella di Malcolm X, la Harlem di Ralph Ellison mostra tutti i limiti di una visione mediata,

non vissuta dall'interno, e solo parzialmente intuita nell'episodio di Rineheart. Ellison usa frasi e parole del dialetto, il libro di Malcolm X è intessuto della lingua quotidiana della sua gente non solo nel lessico ma nelle strutture e nelle cadenze — e al tempo stesso non rimane mero documento, ma si alza a linguaggio poetico. Forse non è estraneo a questo il fatto che Malcolm non abbia scritto il libro, ma lo abbia narrato a voce, conservando quindi l'immediatezza della conversazione di ogni giorno. Non è un caso che Malcolm X raggiunga vertici elevatissimi nei discorsi, quando è fisicamente in contatto con la sua gente, o nelle lettere.

Ci sono altri nomi che dovremmo fare in questo contesto, come Ethelridge Knight, o quelli dei militanti del DRUM di Detroit o del Black Panther a San Francisco, i cui componimenti appaiono nella rivista del Partito scritta con lo stesso lessico, gli stessi errori di grammatica e di ortografia della base a cui si rivolge.

My people are black

My people are blessed, blessed with a hue as deep as a moon-  
less night, as rich as the earth upon which I walk<sup>51</sup>

E ancora, poiché abbiamo parlato a lungo della tradizione musicale, è giusto anche accennare ai folk-singers ed ai cantanti di protesta del movimento. Certo, le canzoni che essi scrivono non sono direttamente popolari; ma essi provengono da quella tradizione e la raccolgono non per usarne alcuni elementi in un discorso ad essa estraneo, bensì per rivolgersi nel suo stesso linguaggio a coloro che la hanno creata e la continuano.

Uptight! That's right!

I ain't going to Viet Nam!

Hell, no!<sup>52</sup>

51. «As a Vulcano», di Eunice, da *The Black Panther*, 16 novembre 1968.

52. «Hell, no», da «Sing Out!», primavera 1967; cfr. anche *Veleno di Piombo sul Muro*, cit.

dice Matt Jones, e ancora:

You two-faced politicians  
 Who sing « We shall overcome »  
 Then support the institutions  
 I need liberation from;  
 Well, *you* and *me* ain't *we*, my friend,  
 Let this be understood,  
 It's you that we shall overcome  
 and brother, that is good<sup>53</sup>.

Anche la musica di tipo commerciale del tipo del « rhythm and blues » reca messaggi di questo genere, espressi in un linguaggio familiare ed efficace:

We demand a chance to do things for ourselves  
 We're tired of beating our heads against the wall and working  
 [for someone else<sup>54</sup>.

E Julius Lester, poeta, folk-singer, editorialista, riassume forse meglio di chiunque altro il cambiamento che sta avvenendo tra il popolo nero d'America:

There once was a time when I was ashamed of being black  
 Yes, there once was a time when I was ashamed of being black  
 But since I've been dressed like freedom the white folks are  
 [getting back<sup>55</sup>.

ALESSANDRO PORTELLI

53. « That Ain't Good », di Matt Jones, da « Broadside », settembre-ottobre 1968; incisa da F. D. Kirkpatrick nel disco *L'America della Contestazione*, Dischi del Sole, DS/179/81/CL; cfr. anche *Veleno di Piombo sul Mu-ro*, cit.

54. « Say it Loud, I'm Black and Proud », James Brown, King K12716, 1968.

55. « Dressed Like Freedom », dal disco *Julius Lester*, Vanguard VRS 9261, 1967.