

FOLKTALES AFRO-AMERICANI

INTRODUZIONE

a) *La moda del folk e la società dei consumi di massa.* 'Folk' è diventato un aggettivo di gran moda. 'Folk music', 'Folk songs', 'Folk festivals' vengono continuamente imposti ad un pubblico quanto mai avido. Si è venuto così a creare un mercato vero e proprio, dove si tende a propinare di tutto, dal materiale 'folk' genuino a quello fasullo. Per rispondere più ampiamente e puntualmente alle esigenze di tutti, la società dei consumi di massa ricorre spesso alle sofisticazioni, servendosi di prodotti prefabbricati e creando così una *sottocultura*, mascherata da tradizione orale. La rivalutazione del folklore è sempre stato un fenomeno parallelo ad un nazionalismo riemergente, la sempre maggior ingerenza nella politica mondiale e il ruolo di nazione-guida che si sono scelti, costringono gli Stati Uniti a ricrearsi una salda tradizione popolare come alibi per una omogeneità nazionale di fatto inesistente. Il problema della maggior o minore genuinità dell'espressione folk quindi, si pone a maggior ragione per quanto riguarda l'America, dove si ha — da un lato — un mercato vastissimo, dall'altro, la mancanza di omogeneità culturale.

There is, to be sure, a popular lore that is national in character and which is known to the nation as a whole but this lore, featuring its Paul Bunyans, Johnny Appleseeds and Pecos Bills, is largely the product of magazines and newspapers, Chambers of Commerce, television and motion picture studios, and professional patriots, the folk themselves learn almost nothing of such matter through oral tradition¹.

1. TRISTAN COFFIN, HENNING COHEN, *Folklore in America*, New York, 1966, introduzione p. xiv.

Questo pseudo folklore, o 'faklore'² è naturalmente più funzionale alla società americana e alla sua stabilità, più facilmente assimilabile e meno pericoloso del folklore genuino. Di fatto, più che di folklore americano, si può parlare invece, di un folklore delle minoranze etniche, e particolarmente di quelle minoranze a cui è sempre stata negata la possibilità di assimilarsi e integrarsi in questa società. Mentre, infatti, gli immigrati di origine europea vogliono e possono liberarsi il più velocemente possibile di ogni retaggio dell'antica patria, per poter ricevere ed esprimere meglio la nuova cultura, altri gruppi, come gli afroamericani, a causa delle caratteristiche razziali, vengono immediatamente identificati, isolati, e quindi costretti ad aggrapparsi ai valori interni al gruppo per non venire completamente distrutti. Mantengono così, più a lungo, un folklore proprio, un mondo di credenze, superstizioni, costumi propri, che rappresentano l'unico loro patrimonio culturale *genuino*.

b) *Mediazioni della società sul folklore*. La società rifiuta il folklore per il suo carattere di rivolta o protesta, e quand'anche ne accetta alcuni eroi, lo fa solo dopo averli trasformati, plasmati e svuotati di ogni carica aggressiva, al fine di poterli piegare, tolto loro ogni spirito di rivolta, ai propri interessi. E ancora con le parole del Dorson: « Besides the creation of artificial folk heroes, or the bunyanizing of genuine ones, mass culture breeds its own special varieties of folklore »³. Quindi la società vede sorgere continuamente nuovi eroi, espressione di quella mitologia che i diversi gruppi sociali si creano quotidianamente. Ma questo non è più folklore, bensì cultura popolare. Mentre nuovi eroi, nuovi idoli vengono creati dalla fantasia popolare, la società si affretta a prendere i vecchi per trasfor-

2. « Folklore fasullo », termine coniato da R. M. DORSON, JAMES STEVENS, *Folklore and faklore: Folklore and the Artist*, « American Mercury », 1950, New York, LXX, n. 315, pp. 335-349: « [Faklore] denotes the misapplication of the word folklore to sentimentalized and prettified tales and songs for commercial advantage ».

3. RICHARD MERCER DORSON, *A Theory for American Folklore*, « Journal of American Folklore », 72, 1959, pp. 197-215.

marli e distruggerli. Robin Hood non è più un ribelle in lotta contro la società, un difensore degli oppressi, ma solo un esponente della classe dominante, e solo in quanto tale la società può accettarne la ribellione: la sua lotta, da lotta contro la società perché corrotta ed ingiusta, si trasforma in lotta contro una piccola parte della classe dominante. Le figure popolari vengono così completamente falsate. L'illegalità delle azioni di Robin Hood diventa legalità in quanto la sua rivolta attacca solo la parte *corrotta* dei nobili. Non si è mai dato il caso di un plebeo la cui ribellione sia stata applaudita come giusta dalla società; il plebeo, per quanto possa essere amato dal popolo, rimane un oscuro bandito per la classe dominante, e il figlio di questa, invece, diventa un nobile idealista. (La storia, del resto, è sempre stata scritta dalle classi al potere).

Altro esempio, non meno indicativo, è la figura di Pecos Bill. Il Pecos Bill, che conosciamo oggi, appare nei giornali americani solo nel 1923⁴, ma ha già un predecessore, proprio nel folklore afroamericano, in Brother Bill, un cowboy di colore che dice apertamente e con orgoglio: « *I'm a bad man* » e compie imprese da ribelle, ben lontane da quelle dell'eroe del sistema. Il racconto che segue — e che appartiene alla tradizione delle 'big lies o 'lying tales' — ne è un esempio:

... I looked down the road and seed Brother Bill coming down on a bobcat. He had two guns, one on each side; he had barbed wire for his bridle reins (on his naked hands, to) and a live rattlesnake, a diamond-back rattlesnake for a riding whip (that's the baddest snake we got in the United States). He run up to the drug store, and jumped down and ran inside to the pharmacy. Told the man to give him a big glass of glycerine mixed with twenty sticks of dynamite. Pharmacist he made it and handed it to him. Bill turns it up and drinks it down, all in one gulp. Reaches on each side and gets his two guns. Went a-walking down the street yelling, « *I'm a bad man* ». Killed him twenty men.

4. EDWARD O'REILLY, *The Saga of Pecos Bill*, « Century Magazine », 1923 (V. 106, pp. 827-833).

Came back and got on his bobcat. He left town, and I haven't heard from my Brother Bill since⁵.

Un'immagine ben lontana da quella dell'eroe della frontiera, propugnatore dei ben noti « ideali » bianchi americani.

Solo quando il conflitto tra eroe e società viene completamente falsato e reso innocuo, l'eroe può entrare a far parte della cultura popolare. Applaudito e onorato apparirà sui teleschermi a dirci, dopo una delle sue mirabolanti avventure, quanto sia buona la carne « tal dei tali ». Il ciclo è ormai completo: quelle figure che prima erano di aiuto alla società « maintaining the stability of culture and providing 'socially approved outlets' for antisocial motives »⁶ ora aiutano la società nella sua opera di condizionamento. Ormai la frattura tra cultura popolare e *mass media* tende sempre più a scomparire: l'ingranaggio della società dei consumi può considerarsi quasi perfetto. La contestazione viene quotidianamente purgata e assimilata: la radio, la televisione, i giornali, la pubblicità sono gli strumenti di questo processo di fagocitazione. Gli impulsi aggressivi che hanno generato e alimentato queste figure popolari, vengono incanalati in direzioni diverse e asserviti ai bisogni della società dei consumi. I nuovi eroi sono diversi: il 'trickster'⁷, il fuorilegge, il 'badman', spariscono, e se riappaiono sulle pagine dei fumetti, il loro significato e il loro messaggio sono completamente mutati. Se « cattivi », infatti, sono semplicemente proiezioni negative, esempi di una violenza condannata dalla società; se belli ed eroici, combattono per migliorare la società, all'esatto fine di purgarla proprio dal ribelle.

5. RICHARD DORSON, *American Negro Folktales*, New York 1967, racconto n. 220, p. 356.

6. ROGER D. ABRAMAMS, *Introductory remarks to a Rhetorical Theory of Folklore*, « Journal of American Folklore » 81 (1968), pp. 142-57.

7. Il *trickster* è un eroe molto comune nel folklore afroamericano, come anche nel folklore di altre minoranze (vedi i folktales degli Indiani d'America). Di solito è una sorta di imbroglione, la cui arma principale è l'astuzia. Dice Jung a proposito di questa figura: « He is both subhuman and superhuman, a bestial and divine being, whose chief and most alarming characteristic is his unconsciousness... » (C. G. JUNG, *On the Psychology of the Trickster Figure*, in *The Trickster*, di PAUL RABIN, Londra e New York, 1956).

Quel folklore rigettato dalla società dei consumi, perché inassimilabile è destinato a sparire in breve tempo. La televisione, la radio, il cinema stanno, infatti, sostituendo, a poco a poco, la più antica e diffusa forma di divertimento: l'arte dello *storytelling*. La secolare, fedele compagna di giovani e vecchi non interessa più: quello che la nostra società non riesce a fagocitare, lo distrugge.

Le ragioni d'essere del folklore continuano a sussistere, le nevrosi coltivate dalla società continuano ad esplodere, ma i *mass media* fanno ora da intermediari tra società e gruppi, società e individui, imponendo e diffondendo l'ideologia dominante, condizionando e incanalando i pensieri delle masse. Al folklore viene sostituendosi il *faketore*.

c) *L'ambiente: la piantagione e il ghetto*. Per illustrare meglio quanto detto in precedenza vediamo come e dove lo *storytelling* sia nato e si sia sviluppato. L'afroamericano viene condannato dal suo destino o, più precisamente, dal colore della pelle, ad un immobilismo disperato di circa tre secoli, che appunto lo mette in condizione di preservare e sviluppare, più degli altri gruppi etnici, i suoi valori tradizionali. Il *folktale* nasce nella piantagione ed è il risultato della vita che vi si conduce. Lo *storytelling*, per secoli importante fonte di divertimento per ricchi e poveri, viene a poco a poco relegato agli strati più umili della popolazione, che per la loro condizione economica si trovano tagliati fuori dai divertimenti più costosi. Questa è una delle ragioni per cui anche nei ghetti urbani lo *storytelling*, pur in ferocce competizione con i mezzi di massa, non si è ancora estinto. Lo *storytelling* costituisce nella vita della piantagione una fonte di divertimento non solo per l'afroamericano ma anche per il bianco. Nel *folktale*, come anche nella espressione religiosa, lo schiavo si sente finalmente libero e padrone di muovere i fili della propria vicenda, e così, a sua volta, non si sente più un burattino nelle mani del bianco ma un autonomo creatore. A questo proposito vale la pena di notare come perfino il buon vecchio Zio Remo, di Joel Chandler

Harris⁸ fa dello Zio Remo un equivalente dello Zio Tom e i racconti da lui 'raccolti' sono stati spogliati da ogni carica aggressiva contestataria, e annacquati secondo i desideri del lettore bianco. L'Harris si serve continuamente di espedienti letterari, il più macroscopico dei quali è l'uso di un linguaggio 'da negri' esasperato. Ecco un esempio di come Joel Chandler Harris cerca di creare *suspense* nei suoi racconti per tener desto l'interesse dei suoi lettori:

« Did the fox eat the rabbit? » asked the little boy to whom the story had been told.

« Dat's all de fur de tale goes », replied the old man. « He mout, en den agin he mountent. Some say Jedge B'ar come 'long end loosed' imsome say he didn't. I hear Miss Sally callin'. Yu better run 'long »⁹.

Sia lo *storytelling* che le funzioni religiose rappresentano le uniche forme di vita sociale collettiva e autonoma permesse agli afroamericani. Dopo la guerra di secessione, la condizione dell'afroamericano è immutata tranne che ora chiama il padrone 'Old Boss' invece che 'Old Marster'. Unico scampo a questa staticità secolare, quando è possibile, sembra essere la migrazione a Nord¹⁰. Nel primo stadio di acculturazione dell'afroamericano, la parte determinante è giocata dalla piantagione, cui, infatti, la maggior parte degli schiavi sbarcati in Ame-

8. Joel Chandler Harris è il primo studioso bianco ad occuparsi dei folktales afroamericani. La sua prima raccolta, pubblicata nel 1880, dà inizio ad una moda vera e propria. Dopo questa l'Harris pubblicherà altri diciotto volumi di folktales.

9. JOEL CHANDLER HARRIS, *Uncle Remus*, New York, 1963. Il brano citato è tratto dal racconto: *The Wonderful Tar-Baby Story*, op. cit., p. 11.

10. Il periodo tra la fine della guerra di secessione e la prima guerra mondiale, vede, infatti, una migrazione in massa verso nord della popolazione di colore, che si è accorta ben presto come la guerra non abbia portato a nessun mutamento effettivo nei suoi riguardi. Nominalmente liberi, dopo l'accordo del 1877, gli afroamericani si trovano alla completa mercè del bianco. Da questa migrazione nascerà il *nuovo negro*, dalla coscienza finalmente acquisita della propria condizione e dello sfruttamento operato nei propri confronti, caduto anche il mito di un Nord liberale.

rica è destinata; solo un numero esiguo raggiunge la città, e in essa gli si insegna a scrivere e a leggere perché possano rendersi più utili; talora gli si insegna un mestiere e li si impiega presso altri. Lo schiavo cittadino trovandosi isolato in un mondo bianco — la percentuale degli schiavi in città è molto inferiore a quella dei bianchi — assimila la cultura del padrone in modo più completo. I *folktales* non sono per lui, e la sua protesta qualche volta cerca di esprimersi con gli strumenti culturali che il bianco gli ha dato; talora, come nel caso di Phillis Wheatley ¹¹, trovandosi in condizione privilegiata, non sente neppure il bisogno di protestare e la sua produzione letteraria non si distingue, quasi, da quella dei letterati bianchi dello stesso periodo. Lo stesso accade per gli 'house niggers', ossia gli schiavi che fungono da domestici nella casa padronale, e per gli schiavi artigiani. In posizione di privilegio rispetto ai 'fields niggers' perché godono del favore del padrone e si trovano quotidianamente a contatto con il mondo bianco, gli 'house niggers' ne assimilano i valori e la cultura, accettandoli ciecamente come propri. Ma anche se gli afroamericani della piantagione non rappresentano una massa omogenea per interessi e rivendicazioni, tuttavia la produzione folk esprime atteggiamenti comuni alla maggior parte di essi: la rabbia e il desiderio di rivolta. L'afroamericano della piantagione si serve delle espressioni folk per sopravvivere e rispondere alla violenza dell'ambiente. Le narrazioni folk afroamericane sono caratterizzate dall'uso del doppio senso, che permette allo schiavo di esprimere la propria protesta senza porsi in aperto contrasto con il mondo del bianco, che, d'altra parte, quando anche se ne rende conto, preferisce chiudere un occhio. L'afroamericano impara così a mentire. Al termine della guerra di secessione, l'afroamericano acquista piena coscienza di essere stato giocato ancora una volta: gli è stato concesso un certo tipo di libertà per vincere una guerra, ed ora, nel giro di dieci anni, si ritrova in condizioni

11. Schiava afroamericana vissuta alla fine del XVIII secolo, viene educata dai padroni e trattata come un membro della famiglia. Scrive poesie tra cui è famosa la sua ode a Washington.

peggiori di prima. Il Nord si è servito dell'afroamericano per i propri interessi, e per i propri interessi lo ricaccia, abbandonandolo alla sua secolare condizione:

There was a boy and he had a brother that had been in Chicago for a period of about four years. And he kept on writing to his brother and telling him that when he had enough money he would send for him, for he was doing fine. In about a month after that his brother send for him a ticket. And he went on up and gott him a job and they turned him off. So he went to his brother house, and axed him could he stay with him until he was able to get another job. His brother told him he just had enough room and enough food for his wife and family. And he told him to go farther. The reason he wanted to go to the North, in the first place was because the discrimination down South. He had heard that when you in the North, everybody's created equal. As he was walking down the alley he knocked on the front door of the house. A white lady came to the door and said: « Good Morning, Sir. Something I can do for you? ».

He said, « Yes mam. I'm hongry and I wonder would you give me something to eat ».

And she said, « No, because I just do have enough for my husband and my kids ».

He walked on and passed several houses through St. Louis, and he come to a house and knocked on the door. And he never noticed the sign up on the wall, that read like this: « If you have lost your way this is not an information bureau ».

He kept on walking until he came to the Mason-Dixie line. And he came up to a house in Tennessee. And he noticed he had crossed the state line, and he said, « Tennessee's the place for me ». He knocked on the door.

A big fat white man came to the door and said, « What can I do for you, nigger? ».

Said, « Boss-man, I'm hongry ».

Said, « Bring yout black self to the back door and I'll give you something to eat ».

Said, « Thanks God, I'm back home »¹².

12. RICHARD M. DORSON, *American Negro Folktales*, op. cit., racconto n. 189, p. 317.

La condizione dell'afro-americano peggiora dopo che egli ha assaporato una parvenza di libertà: il bianco del sud non lo considera più, ormai, un oggetto utile, ma un nemico che ha osato ribellarsi e aspirare ad un libertà che non è per lui, un ingrato, un sovvertitore dell'ordine costituito, un violatore dei 'sacri' valori, oltre che, naturalmente, uno stupratore accanito di donne bianche. Mentre prima l'uccisione di uno schiavo toccava il bianco almeno economicamente, oggi non lo preoccupa più dell'uccisione di una mosca. Negli ultimi anni del secolo diciannovesimo, l'afroamericano perde, uno ad uno, tutti quei diritti che la fine della guerra sembrava avergli portato¹³. Unica libertà che non gli si può negare è quella di movimento, che dà origine a quella mobilità incessante, a quella incapacità di adattarsi, di trovare e scegliersi una dimora fissa, che è ancora oggi uno dei problemi maggiori dell'afroamericano. L'ostilità dell'ambiente lo spinge a ricercare una qualsiasi possibilità di sussistenza — sempre negata. Una volta emigrato a nord, per cercare un rifugio nella città, l'afroamericano si rende conto che la città del nord non gli permette una libertà maggiore: confinato nella sua isola-ghetto da cui non gli è permesso uscire, si trova a dover affrontare un ritmo di vita diverso, che lo travolge e lo uccide proprio nel momento in cui spera di aver raggiunto la libertà. Nel ghetto, il razzismo assume naturalmente altri nomi, quali mancanza di specializzazione, basso livello di istruzione, e simili, ma l'effetto è identico: la sua completa frustrazione. La realtà gli è ostile, e il sentirsi completamente escluso lo rende impotente e rabbioso verso se stesso e verso la società. Vi è un unico fattore positivo nel suo spostamento, e cioè l'aver finalmente preso coscienza della sua impotenza e l'aver trasformato la sua rabbia in una violenza sempre meno rivolta verso se stesso o la sua comunità, sempre più contro il sistema. Presa di coscienza che trova ottima esemplificazione nella sua narrativa e nella trasformazione che subisce la figura dell'eroe afroamericano nel passaggio dalla pianta-

13. COMER VANN WOODWARD, *The Strange Career of Jim Crow*, New York, 1957.

gione al ghetto. La protesta, prima in qualche modo celata, diventa sempre più manifesta: il ritmo del ghetto modifica la forma e lo stile della sua narrazione.

1. IL FOLKLORE AFROAMERICANO. Il folklore assume dunque il ruolo di mediatore tra la società, con le sue leggi e imposizioni, e l'individuo o il gruppo, e serve ad incanalare e a scaricare ogni stimolo aggressivo contro la società medesima. Il che spiega le diversità che si riscontrano nei patrimoni folk di classi diverse. Mentre il folklore degli intellettuali¹⁴ si incentra per lo più su particolari funzioni del corpo e del sesso, gli unici tabù delle classi abbienti, quello della parte più umile della popolazione, vede come elemento centrale la figura del fuorilegge, del bandito, del *trickster*, ossia del sovvertitore dell'ordine costituito, il vendicatore di ogni sopruso. Si ha una sorta di regressione infantile: nel racconto si proiettano le ostilità, i sentimenti di rivalsa del gruppo e dell'individuo, per cui l'eroe fa quello che si dovrebbe fare. In questo modo ogni conflitto viene, almeno momentaneamente, risolto e la società può continuare a dormire tranquilla. Proprio perché il sentimento di rivalsa, l'ostilità e il processo di liberazione sono simili in ogni parte del mondo, si tende oggi a parlare di universalità del folklore. L'espressione folk prende di mira quanto mette in pericolo l'esistenza del gruppo, e sotto questo aspetto costituisce una forza di coesione interna alla comunità. Proprio per la sua carica di rivolta ai tabù e alle imposizioni della società, il folklore è destinato a rimanere orale, soggetto in questo modo a continui arricchimenti e a influssi sempre nuovi.

Gli eroi delle minoranze sono caratterizzati da una estrema malvagità e violenza, ed è interessante osservare come questa violenza del mondo folk non si eserciti soltanto al di fuori del gruppo a cui l'eroe appartiene, ma molto spesso all'interno di esso. L'eroe è spesso il *numskull*, si comporta cioè da sciocco,

14. RICHARD A. WATERMANN, *The Role of Obscenity in the Folktales of the 'Intellectual' Stratum of Our Society*, «Journal of American Folklore» 62 (1949), pp. 162-165.

ma ha la meglio proprio grazie alla sua stupidità, reale o fasulla che sia:

The colored man was arrested in a town in Mississippi for crossing a red light. He explained, 'I saw all the white folks going on the green light, I thought the red light was for us colored folks'. The judge let him off¹⁵.

Il *folktale* di ogni gruppo esprime, infatti, spesso la messa in ridicolo e la rivolta contro quei valori che la cultura imposta dalla classe dominante sanziona e tutela gelosamente. Non vengono risparmiati neppure quei valori abitualmente considerati sacri e inviolabili, quando il gruppo non li senta intimamente propri, ma ne percepisca ancora una volta la funzione di dominio. Un'esemplificazione estremamente interessante di quanto detto sopra è il racconto *Origin of Races*¹⁶ dove si assiste al rovesciamento completo della tradizione bianca, naturalmente; eccolo:

Brudders an' sisters, de fust whut de Lord made, been named Adam. De fust 'oman been named Eve. Dey had two chilluns, Cain an' Abel. De ma an' pa an' all dem chilluns wuz black, wuz cullud fokes.

Now, Cain wuz a bad Negro, allus shootin' an' cuttin' an' gamblin'. He wuz jealous uv his brudder Abel an' killed him one day in a 'spute ovah de bes' watermillon in de patch. Den de Lord came up behin' Cain and say, sez he: « Cain whar am dy brudder? » Dat Cain wuz a sassy Negro, so he don't turn 'round to see who 'tis, but jes' ansers up biggity: « Am I my brudder's keeper? I ain't got him in my pockets. I s'pose he's of somewhar shootin' craps! ».

Den de Lord he spoke more angry-like: « Cain, whar am dy brudder? ». Den dat Negro turn 'roun' an' he see it wuz de Lord, an' he got so skeered dat his hair stan' up right straight an' his

15. RICHARD M. DORSON, *American Negro Folktales*, op. cit., racconto n. 179, p. 309.

16. Tratto da LANGSTON HUGHES, ARNA BONTEMPS, *The Book of Negro Folklore*, New York 1966, racconto citato p. 155.

face turn right pale, — an' sisters an' brudders, dar am whar de fust white man come frum¹⁷.

Uno dei più comuni eroi-*trickster* del folklore afroamericano, il Brer Rabbit, è completamente investito della parte giocata dall'afroamericano nella piantagione del Sud, ed è una figura potentemente drammatica proprio perché, nel momento stesso in cui si ribella, continua a rivestire quel ruolo cui il bianco lo ha relegato: quello del bambino irresponsabile che ricorre continuamente a trucchi spesso crudeli. Brer Rabbit è incosciente, amorale, crudele, proprio come il bambino che si ribella a una punizione ricevuta senza colpa; e rifiuta ogni responsabilità, dato che, del resto, il bianco gli ha sempre negato la possibilità di assumersene una.

2. LO STUDIO DEI FOLKTALES AFROAMERICANI. Non può essere una semplice coincidenza se una presenza così importante sulla scena culturale americana come il folklore afroamericano sia rimasta completamente ignorata fino a dopo la Guerra Civile. Le prime raccolte di canti risalgono, infatti, al 1867, circa, mentre per i racconti si deve aspettare fino al 1880, ossia al primo volume pubblicato da Joel Chandler Harris¹⁸. Saranno uomini del Nord, trovatisi nel Sud in seguito alla guerra, a scoprire l'importanza del folklore afroamericano e a valorizzarlo. Fatto che stupisce ancor più quando si pensi che, nella vita culturale del Sud, gli spettacoli che gli schiavi tenevano nelle piantagioni, rappresentavano anche per il padrone quasi l'unica fonte di svago, data la mancanza di un teatro vero e proprio. Lo schiavo diviene ben presto « the South's official jester »¹⁹: impara, infatti, velocemente, grazie al suo istinto di conservazione, come divertire il padrone sia l'unico modo per accattivarsene le simpatie e fargli smaltire la rabbia. E quella che era soltanto l'unica arma di difesa per lo schiavo verrà col tempo considerata un sintomo del suo infantilismo, e concorrerà con

17. Il racconto viene attribuito a un predicatore della *Black Belt*.

18. Vedere a questo proposito nota 8 e 9 del presente saggio.

19. MARGARET JUST BUTCHER, *The Negro in American Culture*, New York 1967, citazione p. 25.

altre leggende alla creazione di quello stereotipo dell'afroamericano che domina fino ad oggi. Anche tra gli studiosi 'liberali' ha preso piede questa immagine del negro dalla personalità completamente distrutta ad opera della schiavitù, e quindi, retrocesso a un livello infantile. Il che può ben considerarsi una visione illuminata di fronte all'altro atteggiamento che parla addirittura di primitivismo.

I *folktales* afroamericani entrano rapidamente a far parte del bagaglio culturale del bianco stesso, e questo spiega l'interesse e il seguito che le raccolte dello Harris suscitano fin dal loro primo apparire. Il sistema paternalistico, che caratterizza le piantagioni del Sud del secolo XIX, permette un contatto continuo tra padrone e schiavo, molto più stretto che non dopo l'emancipazione. Il figlio del padrone e quello dello schiavo crescono e giocano insieme; e dal momento che manca un vero e proprio folklore americano, ascoltano le stesse storie: quelle dei numerosi 'uncles' e 'aunties'²⁰, che popolano le prime raccolte, anche se la realtà, in effetti, doveva essere molto meno idilliaca di quanto non si sia voluto mostrare. Certo non priva di fondamento storico deve essere la creazione di tanti vecchi schiavi e schiave servizievoli e buoni, tanti 'sambi' così spesso elogiati dalla letteratura bianca, che istruiscono e divertono il padroncino con i loro racconti fantastici. Quello che non è facile chiarire è fino a che punto si tratti veramente di 'sambi', dato il tono dei racconti. Forse per le stesse ragioni, i primi raccoglitori di *folktales* afroamericani preferiscono ignorare del tutto l'esistenza di determinati cicli, dove l'accusa e la protesta dello schiavo diventano più manifeste: come, per esempio, il ciclo dell'*Old Marster and John* o quello del *Colored Man*. Le prime raccolte si incentrano, invece, su *folktales* che sono di sostegno all'atteggiamento paternalistico del bianco verso l'afroamericano, e ritraggono quest'ultimo come l'eterno bambino che risolve il suo conflitto con il bianco per mezzo di quei piccoli

20. 'Uncles' e 'aunties' erano chiamati i domestici di colore che avevano servito la famiglia per generazioni, e spesso ne avevano allevato i bambini.

trucchi, che permettono a Brer Rabbit la sopravvivenza in un mondo ostile, tra animali tanto più forti e potenti di lui. In realtà, si può osservare nell'eroe del *folktale* afroamericano un certo sviluppo dalla figura del *trickster* a quella di un vero e proprio *protest hero*, del *badman*, in lotta aperta contro la società²¹. Anche nel *trickster*, però, ci sono aspetti tutt'altro che idilliaci, che vanno al di là della pura e semplice furfanteria e preludono già alla sua futura crescita. Il *trickster*, infatti, non esprime soltanto un innocuo sentimento di vendetta e di rivalsa presente nello schiavo in modo *naïf*, come l'Harris stesso insinua timidamente nell'introduzione al suo primo volume di *folktales*²²; la genesi del *trickster* è molto più complessa. Forse una delle ragioni dell'errata, o meglio, parziale interpretazione data dai primi commentatori, è dovuta all'aver preso in considerazione esclusivamente i *folktales* di animali, degradati al rango di *nursery tales* per un processo tanto incomprensibile, quanto frequente nella letteratura, che vede le opere più amare, quelle che esprimono le accuse più dure contro la società, trasformate in raccontini per bambini.

La prima raccolta dello Harris viene pubblicata nel 1880, e ha un tale successo da convincere l'autore a pubblicare altri nove volumi del genere. Nonostante l'affermazione dello Harris che i libri non sono « cooked », ma completamente genuini, la maggior parte dei commentatori odierni è d'accordo nel considerarli opere 'letterarie' molto importanti, però completamente estranee al folklore. Le raccolte dello Harris, tranne qualche rara eccezione, prendono in considerazione soltanto racconti di animali, e questa è già una scelta molto indicativa, che influenzerà anche molte delle raccolte successive. Il Sud che qui ci viene tramandato, è un Sud dorato, idilliaco, e il negro vi esplica l'usuale tropo dello schiavo sostenuto per lungo tempo dal bianco. Per usare le parole di Sterling Brown, lo Zio Remo

21. Tema che verrà ampliato in seguito: ved.: *Genesis e sviluppo dell'eroe*, nel presente saggio.

22. JOEL CHANDLER HARRIS, *Uncle Remus, His Songs And His Sayings*, I ediz., New York, 1880.

è un « walking apologist for slavery ». Le storie, interpretate invece che raccontate spassionatamente, sono inficcate da un certo romantico sentimentalismo caro all'epoca; l'esempio più lampante è offerto proprio dalla figura dello Zio Remo, già patetica di per sé, in quanto costituisce un appello drammatico a un Sud ormai lontano. Frutto dello stesso romanticismo è l'aver manipolato il linguaggio in modo esasperato, e anche in questo i seguaci lo imiteranno. Nel momento in cui lo Harris ha deciso di fornire alle sue storie uno sfondo e un personaggio così importanti e condizionanti ai fini dei racconti stessi, come lo Zio Remo, ha dato loro una vera e propria impronta artistica. Infatti la figura dello Zio Remo e la sua caratterizzazione sono elementi tanto importanti nell'opera quanto lo *humour* che si sprigiona dai racconti, e a tal punto compenetra di sé l'opera, che un qualsiasi bambino del mondo anglosassone lo ricorda ancor oggi con tenerezza.

Lo Zio Remo è un carattere drammatico, che si attira gran parte dell'attenzione e delle simpatie del lettore, un vero personaggio, e di tale successo da produrre tutta una genia di infiniti *zii* e *zie*. La importanza dello Harris come folklorista sta dunque soprattutto nell'aver risvegliato l'interesse per il folklore afroamericano, che altrimenti sarebbe potuto passare inosservato, ma purtroppo incanalandolo in una direzione tale da generare uno sfruttamento vero e proprio: avremo così una sequela di raccolte piene di *zii* e di *zie*, scritte in dialetti più o meno incomprensibili, allo scopo di ottenere quell'effetto *nature* tanto amato dai lettori. Le storie rappresentano per il Nord un mondo ignoto e per questo tanto interessante ed eccitante; per il Sud risvegliano il ricordo di un mondo familiare, ormai soltanto un lontano sogno dorato, che del sogno ha tutta la falsità: per l'afroamericano, invece, le storie non significano nulla, in effetti, tranne un ricordo che accresce il fardello lasciategli in eredità dalla schiavitù. Il mondo che tali raccolte ricreano è completamente estraneo all'afroamericano vissuto in schiavitù: l'ex-schiavo non può riconoscersi nello Zio Remo, perché questi rappresenta solo l'idea che il bianco ha di lui,

né, tanto meno, lo può nel *Brer Rabbit* dello Harris, dove troppo spesso è ridotto al grado di semplice mascalzoncello o burlone. Gli scrittori bianchi dei primi anni dell'Ottocento guardano all'afroamericano come a una curiosità: sarà solo negli anni della Ricostruzione che incominceranno a considerarlo come un apportatore di cultura. A ciò non sono estranei il Romanticismo e la concezione del 'buon selvaggio', che sta prendendo piede anche in America. Seguendo, infatti, l'esempio dell'Europa, che aveva assistito poco prima alla rivalutazione ed esaltazione del folklore, anche l'America incomincia a guardare al proprio, e figure importanti del mondo letterario rivolgono il loro interesse a questo campo. In un paese dove i gruppi etnici più differenti vengono in contatto sperimentando una mobilità sociale senza precedenti, non si può dare un folklore vero e proprio. Ogni gruppo mantiene le proprie credenze, che poi relega nel mondo delle superstizioni, via via che sale nella scala sociale. Si ha una serie di avventure strabilianti, racconti di prodigi, alimentati dall'idea di una America 'Terra di meraviglie', la terra della Provvidenza dei primi coloni, dove tutto viene considerato possibile perché segno divino, e dove tutto sembra strano perché tanto diverso dai lontani paesi d'origine. Qui va ricercata l'origine delle *big lies*, tanto care al mondo folk americano. Gli unici gruppi etnici a cui è possibile mantenere e sviluppare il proprio folklore, sono gli Indiani e gli afroamericani. I primi, tenuti come creature infernali dai primi coloni e poi relegati nelle riserve, non hanno modo di influenzare con il loro folklore il bianco — e in questo modo la letteratura americana perde un ricco contributo; i secondi, invece, vivono in continuo contatto con il bianco, ne assimilano la cultura, ma una volta esauritosi il processo di acculturazione rielaborano in modo nuovo e originale gli elementi di questa cultura loro imposta, diventano così produttivi a livello folk. E' a questo punto che il bianco assimila, inconsciamente, il mondo folk afroamericano, proprio per le condizioni di vita del Sud. Le esperienze di base dell'afroamericano in America, insieme a quella staticità in cui lui solo è costretto a vivere, aiutano

anche a sviluppare una salda coesione di gruppo, una delle condizioni preliminari al sorgere del folklore. I bianchi poveri del Sud presentano un folklore molto simile a quello afroamericano, fatto che non deve stupire, quando si consideri che, se le esperienze emozionali sono alquanto diverse, quelle sociali ed economiche sono, invece, simili. Alla fine del secolo diciannovesimo anche gli studiosi di colore incominciano ad interessarsi al loro folklore e a capirne l'importanza, come appare da tutta una serie di articoli pubblicati in questo periodo dal « Southern Workman ». Qui si sottolinea tra l'altro l'importanza di trascrivere i racconti con la massima cura, senza lasciarsi andare ad abbellimenti e modificazioni, e la necessità di conoscere e vivere nella comunità dove si raccoglie il materiale²³. Queste sono poi le direttive che informano di sé gli odierni e più seri studi di folklore.

Con la *Harlem Renaissance* e la conseguente rivalutazione di tutto il mondo afroamericano, le raccolte si moltiplicano, il campo si allarga al di là dei semplici racconti di animali, e si approfondisce. Tra gli studiosi più importanti del periodo è Elsie Clews Parsons, che svolge le sue ricerche da un punto di vista antropologico. Infatti, il folklore la interessa solo in vista di più importanti problemi di dinamica culturale. Della studiosa si hanno numerosi saggi apparsi soprattutto sul « Journal of American Folklore » e molte raccolte. Altra raccolta interessante è quella di Zora Neale Hurston, *Mules and Men*²⁴; anche qui l'interesse della studiosa va al di là del racconto per focalizzarsi sulla comunità in cui questo nasce. Nella sua esigenza di rendere l'ambiente e il carattere del narratore, e di mantenere le storie fedeli al loro carattere originale, la Hurston si ricollega agli studiosi odierni; *Mules and Men*, infatti, è una specie di diario di viaggio, dove le storie si mescolano

23. Per quanto riguarda i folktales dei bianchi poveri d'America vedi: JAMES T. PEARCE, *Folktales of the Southern Poor Whites*, « Journal of American Folklore », 63 (1950).

24. ZORA NEALE HURSTON, *Mules and Men*, Filadelfia e Londra, 1936, I edizione, 1935.

piacevolmente alla descrizione dell'ambiente, e delle persone incontrate. Mentre perciò le prime raccolte erano improntate prevalentemente a un interesse letterario — e lo testimonia l'uso eccessivo del dialetto e la presenza di un narratore che assume la fisionomia di un personaggio vero e proprio — le ultime, invece, guardano al folklore con occhio sempre più scientifico. Gli studi di Richard Dorson si sviluppano proprio in questa direzione: tutte le sue raccolte sono precedute da un accurato quadro d'ambiente, dall'analisi del carattere del narratore e della comunità a cui il folklore appartiene. Forse in questo modo i racconti divertono meno, ma si trovano nella giusta luce per essere capiti anche da chi non appartenga alla comunità, e mantengono, per quanto è possibile, la vivacità tipica dell'espressione orale. Per raggiungere la maggiore obiettività possibile, lo studioso di folklore si serve oggi del registratore, sebbene questo molte volte presenti taluni svantaggi. Infatti non va dimenticato come ogni espressione folk sia *by the folk for the folk*²⁵, ed ha, quindi, per condizione ineliminabile il rapporto narratore-pubblico. Il narratore folk è il portavoce della comunità, racconta quello che il *suo* pubblico vuole sentire e nel modo voluto dal *suo* pubblico. Il narratore racconta per il piacere di raccontare, ma anche e soprattutto per il piacere di essere ascoltato; deve perciò esprimere, incarnandoli, i conflitti, gli interessi e le speranze della comunità e in tal modo dire quanto la società normalmente gli vieta di dire. E' evidente che elementi così importanti nel *folktale*, come il narratore, la comunità e l'ambiente, non possono essere dimenticati, ma proprio perché sono fattori tanto determinanti, non possono neppure essere ricreati e plasmati a seconda del gusto dello studioso e del suo pubblico.

3. GENESI E SVILUPPO DELL'EROE. L'eroe è un elemento così importante nella collettività da essere soggetto ad ogni sorta di mutamento, creato e ricreato perché risponda meglio e sem-

25. STERLING BROWN, *Negro Folk Expression*, « Phylon », IV quarto 1950, vol. XI, pp. 318-327, citaz. p. 322.

pre più puntualmente ai bisogni della società. La sua funzione non è però soltanto quella di interpretare ed esprimere i bisogni della collettività, ma anche di propagandare e imporre la ideologia della classe dominante insieme con i suoi pregiudizi e i suoi timori, fungendo nel contempo da condizionatore e condizionato. Non è un caso, per esempio, che gli ultimi avversari dell'agente 007 fossero dei diabolici cinesi decisi a soggiogare tutto il mondo o a distruggerlo. La Russia ha perso ormai il primato di perfidia che deteneva da anni, soprattutto nel periodo di maggior tensione e crisi tra le due potenze. Il processo di autocondizionamento è quanto mai semplice e immediato: prima si identifica il nemico, poi ci si accorge che il nemico è sempre giallo, *ergo* giallo diventa, inavvertitamente, sinonimo di nemico. Il processo di creazione di eroi popolari, siano essi i 'cattivi' o i 'buoni', è continuo, e la sua molla è rappresentata dalle circostanze storiche, politiche e sociali sempre nuove. In questo processo la società si serve talora di personaggi resi celebri in vario modo, anche e soprattutto a livello popolare — leggi divi, dive, criminali di grido, cantanti, strimpellatori e giullari del *jet-set* internazionale —, che essa crea dal nulla e impone come nuovi dei. Non deve perciò meravigliare se nel mondo del *folktale* si possono trovare Rockefeller e Ford accanto a Brer Rabbit, Jack e John.

Once John D. Rockefeller and Henry Ford was woofing at each other. Rockefeller told Henry Ford he could build a solid gold road round the world. Henry Ford told him if he would he would look at it and see if he like it, and if he did he would buy it and put one of his tin lizzies on it²⁶.

Comunque, tutte queste figure, qualunque sia la loro origine, passano attraverso il vaglio della società, esprimendone i miti e gli ideali, e diventando i portavoce di migliaia di persone. Per Orrin Klapp²⁷ gli eroi della narrativa popolare possono

26. ZORA NEALE HURSTON, *The Characteristic of The Negro Expression*, in NANCY CUNARD, *Negro. An Anthology*, London, 1934, p. 42.

27. ORRIN E. KLAPP, *Heroes, Villains, And Fools*, Englewoods Cliffs, N. J., 1962.

ridursi a tre tipi: *the hero*, *the villain*, e *the fool* che servono alla società per stabilire un controllo ancor più completo sui suoi membri, determinando e imponendo le sue categorie di giudizio. La società insegna infatti ai suoi membri a scegliersi la propria parte o a classificare quella degli altri all'interno di una di queste tre categorie. L'eroe è il buono che lotta eroicamente a sostegno dei valori e degli ideali della società: il baluardo dei valori tradizionali, che dopo lunghe e faticose imprese viene ricompensato degnamente del suo operato. Il *villain*, invece, sconta alla fine i suoi atti di ribellione verso la società, pagando di persona — né potrebbe essere diversamente perché esso rappresenta una minaccia per l'ordine sociale. Vedremo, tuttavia, che quest'ultimo tipo d'eroe gode della simpatia di gran parte del suo pubblico: le sue gesta suscitano soddisfazione e gioia nelle masse più povere e sfruttate, e sebbene la sua fine venga accettata come la giusta punizione per chi viola le barriere imposte dalla società, tuttavia non sempre viene accolta con gioia. Il terzo tipo d'eroe è il *fool*. Del *fool* si ride volentieri perché è la personificazione delle nostre mancanze, dei nostri errori, e della nostra impotenza. Si deve però notare che anche il *fool* è una sorta di *villain* agli occhi della società, perché la sua colpa è quella di non comportarsi come la società vuole che i suoi membri si comportino: egli è un altro disadattato, un individuo che non riesce, o non è ancora riuscito, a iscriversi nella società e ad assumere la parte che gli spetta²⁸. Il *fool* si distingue dal *villain* vero e proprio, in quanto il suo comportamento asociale non è frutto di un volontario rifiuto né di una rivolta cosciente alla società; il *fool* non sa che la colpa della sua incapacità di adattarsi è della società stessa, ma la sente come una personale manchevolezza. Agli eroi sanzionati dalla società se ne oppongono altri, quelli delle mino-

28. Molto spesso, infatti, il *fool* è l'esponente di una minoranza; per il folklore afroamericano è spesso l'irlandese, l'afroamericano stesso o uno degli ultimi arrivati che non ha ancora avuto il tempo di entrare a far parte del meccanismo della società.

ranze, che si presentano con caratteristiche del tutto differenti²⁹. Il modulo viene ribaltato. Abbiamo visto come gli eroi presi in esame precedentemente lottino, chi al positivo, chi al negativo, in difesa di determinati valori sociali, ma le minoranze e la parte più povera e sfruttata della popolazione non partecipano della stessa visione perché poco per volta, infatti, hanno imparato a non credere più in questi valori sociali: un gruppo soggetto a continue umiliazioni, oppressioni e limitazioni nel proprio agire pratico, non può avere altro sogno se non quello di umiliare, violare e opprimere la libertà degli altri.

L'eroe principale dell'afroamericano è il *clever hero*³⁰, ossia una figura che sotto molti aspetti può considerarsi un *villain*, ma che ottiene la simpatia del suo pubblico, probabilmente perché è sempre più debole e indifeso degli avversari che vince, però, grazie all'inganno e all'astuzia. Scegliendo il *clever hero* — o *trickster* —, l'afroamericano rifiuta tutti gli altri eroi tipici del folklore americano — gli eroi del sistema — ossia quegli eroi che compiono imprese straordinarie, continui atti di coraggio e che si sottopongono a ogni più dura prova in vista di una meta finale solitamente molto edificante³¹. Questi eroi vengono sostituiti nel mondo afroamericano appunto dal *trickster*, che adempie alle stesse funzioni ma da un punto di vista rovesciato. Il *trickster* combatte, cioè, per la difesa e gli

29. Per quanto, oggi, anche gli eroi delle minoranze non si distinguono più nettamente da quelli imposti dalla società, perché pure essi ne perpetrano i valori più 'sacri'. Questo è causato dal fatto che la società tende ad impossessarsi anche di questi ultimi trasformandoli secondo il proprio utile.

30. FRED O. WELDON, *Negro Folktale Heroes*, «Publications of the Texas Folklore Society», XXIX, 1959, pp. 170-189. Il Weldon nel suo saggio fa anche notare che: «In Negro folktales about Christ and Saints, the Hero's character is reshaped to conform to the pattern of the trickster hero», *ibidem*, p. 132.

31. Tra questi il Weldon cita il *feat hero*, ossia un eroe caratterizzato da poteri straordinari che vanno al di là della natura umana, il *contest hero*, che deve di solito sottoporsi a continue prove per raggiungere lo scopo prefissosi, il *quest hero* che si sottopone a continue prove di coraggio. Sempre eroi positivi vengono considerati i martiri, i liberatori, i difensori che usano le loro doti in difesa del prossimo.

interessi del suo gruppo contro la società, come gli eroi popolari del tipo di Jesse James o Robin Hood, ossia fuorilegge che combattono per l'interesse degli umili. Jesse James riscuote la simpatia dei poveri, ma deve ugualmente pagare, essere punito affinché l'ordine della società non venga travolto. Nessun ribelle può restare impunito. In una prima fase, l'afroamericano si serve della figura del *trickster* per esprimere la propria protesta in quanto questa riesce a celare sentimenti che altrimenti sarebbero pericolosi, dietro la maschera dell'inganno e della furfanteria. Riesce a celarli, anzi, così bene perché con la figura del *trickster* l'afroamericano lusinga il bianco, rivestendo il ruolo a cui questo lo ha condannato. Con le parole dell'Abrahams la funzione del *trickster* a livello sociologico sarebbe: « a veiled reaction against overdomination while preserving the rôle in which he [l'afroamericano] has been cast »³².

Solo in un secondo momento, quando non si può più mentire o celare i propri sentimenti di protesta, l'eroe del folklore afroamericano diventa il *badman*. La malvagità del *trickster* o del *badman* non ha bisogno di giustificazione per l'uomo di colore, che conosce molto bene la società in cui è costretto a vivere e contro cui lotta. Talora anche Brer Rabbit o John³³ devono venire puniti: sbagliano e pagano, ma questo non avviene per un senso di giustizia dell'afroamericano, come affer-

32. ROGER D. ABRAHAMS, *The Changing Concept of The Negro Hero*, in *The Golden Log*, editors: M. C. BOATRIGHT, W. M. HUDSON, ALLEN MAXWELL, Dallas, 1962, saggio pp. 119-135, citaz. p. 122.

33. *John*, altro eroe comune nel folklore afroamericano, rappresenta lo schiavo che gode del favore del padrone, quindi una figura in un certo modo privilegiata. Questo suo essere 'verna' gli permette di stabilire quello strano rapporto di inganno affettuoso con il padrone, che lo costringe continuamente a far la parte del burattino, del bugiardo, del millantatore, per 'campare' ogni giorno alla meno peggio. Talora John si attaglia perfettamente allo stereotipo del bianco: un grosso fanciullone ignorante, talora, anzi decisamente stupido — con l'avvertenza che è proprio la sua stupidità a servirgli da arma contro il padrone. Anche questo ciclo è legato strettamente all'afroamericano della piantagione o dei primi anni dopo la guerra di secessione; oggi, nel ghetto, le storie di John non interessano più, e se pure vengono raccontate ancora presentano elementi nuovi, più attuali.

ma il Weldon³⁴, ma soltanto perché, ancora una volta, la società è riuscita ad imporre il suo freno. I nuovi eroi della comunità nera, invece, non pagano mai di persona, si ribellano e affermano nella loro ribellione la forza e la virilità che l'afroamericano cerca di riguadagnarsi dopo lungo tempo. Lottano, spesso, da semidei contro forze soverchianti, ma riescono vittoriosi nella maggior parte dei casi — perfino nella loro lotta contro la natura³⁵. Nessun uomo di colore affermerà, in tutta coscienza, che il suo eroe vada punito, perché conosce troppo bene i valori e la società contro cui combatte, avendone provata tutta l'ingiustizia e la durezza: e quindi se la società soccombe e l'eroe trionfa, è il suo trionfo. Lo *humour* continua a sussistere ed è ormai l'ultimo velo dietro a cui si nasconde la violenza. Il *clever hero* si guadagna la simpatia del suo pubblico sia grazie ai suoi *tricks*, sia grazie al suo *humour*. Il *trickster* è una creatura che vince non per doti straordinarie di forza, coraggio, intelligenza o per saldi principi morali, ma soltanto *per la sua astuzia e i suoi inganni*: ha capito che l'unico modo per rispondere al bastone è il ricorso all'astuzia. Questo è quanto ha capito anche il suo creatore, l'uomo di colore, nei suoi trecento anni di miserie. In alcuni saggi³⁶ il *trickster* viene considerato come un piccolo essere incosciente, amorale, il vero e proprio spirito del disordine. Si arriverebbe in tal modo, passo passo, ad affermare che, dato che l'eroe è la personificazione della comunità a cui appartiene, l'espressione dei suoi bisogni, desideri e timori, l'afroamericano, nello scegliere un eroe di questo tipo, si dimostra quel bambinone amorale, irresponsabile e istintivo, che molti bianchi « liberali » vi hanno voluto vedere. In questo modo ci si serve dei valori

34. FRED O. WELDON, JR., *Negro Folktale Heroes*, saggio citato.

35. Vedi a questo proposito, per esempio, la figura di *Shine*, di cui tratteremo ampiamente in seguito.

36. ROGER D. ABRAHAM, *Trickster, The Outrageous Hero*, in *Our Living Tradition*, T. P. COFFIN (editor), London e New York, 1968, pp. 170-178, per quanto riguarda gli afroamericani. Per quanto riguarda invece la figura del *trickster* presso gli Indiani Winnebago vedi: PAUL RADIN, *The Trickster. A Study in American-Indian Mythology*, Londra e New York, 1956.

imposti dalla società come metro di misura, senza tener presente, invece, come l'eroe si ponga e *voglia* porsi contro e al di fuori di essi. Il *trickster* si presta ad essere oggetto di un abbaglio di questo tipo proprio per quella infantilità che ne caratterizza la figura, e che non è altro che una maschera — la più innocente — della ribellione, e quindi un'ulteriore presa in giro del bianco. Il fatto che la ribellione dell'eroe afroamericano divenga poco per volta più manifesta e non abbia più bisogno, per esprimersi, di maschere di questo tipo — e cioè il passaggio dalla figura del *trickster* a quella del *badman* —, è un ulteriore indice di quanto il *trickster* non fosse altro che un *badman* in potenza. Il folklore è una materia viva, soggetta a mutamenti storici e influssi sempre nuovi. L'evoluzione di un gruppo, le sue mutate condizioni storiche e sociali portano ad altrettante evoluzioni all'interno dell'espressione folk del gruppo. Il *trickster*, dunque, non rappresenta una rivolta inconscia dell'afroamericano, e il *badman* la presa di coscienza della sua condizione di sfruttato, ma ambedue esprimono una precisa consapevolezza dello sfruttamento di cui il gruppo è oggetto, e le diversità tra le due figure sono dovute esclusivamente al fatto che esse adempiono a una stessa funzione in momenti storici diversi. Le azioni del *trickster*, più che non frutto di amoralità o incoscienza, sono forse da riguardare come reazioni tipiche di un individuo che non si sente vincolato per nulla alla società o alle sue regole. Come nota l'Abrahams³⁷ non è tanto la vittoria del *debole trickster* che genera il senso di gratificazione personale o di gruppo, quanto la sua rivolta contro l'autorità costituita; rivolta che diventa vitalmente indispensabile per la crescita dell'individuo. Oggi l'eroe preferito è il *badman*, anzi, spesso, si arriva a far soccombere, in alcune versioni, l'ultimo eroe-*trickster* — la *Signifying Monkey* —, proprio perché l'eroe-*trickster* ha ormai adempiuto al suo compito: oggi il gruppo ha bisogno di esprimere la sua protesta direttamente e apertamente e si serve perciò del *badman*.

37. ROGER D. ABRAHAMS, *The Changing Concept of The Negro Hero*, in *The Golden Age*, op. cit.

Il *badman* dichiara guerra aperta alla società in cui vive, ne viola continuamente i valori, distruggendone i miti. Dietro al *badman* non possiamo più immaginare il 'nigger' dell'uomo bianco. Eroi di questo tipo sono Stackolee e Shine.

Stackolee si presenta dicendo di se stesso: « This is that bad motherfucker named Stackolee », Stackolee è, per usare il linguaggio dei fumetti, 'il duro'. Le sue azioni violano sempre e di proposito le leggi dell'uomo bianco, e il suo disprezzo per la donna riacquista all'afroamericano quella virilità perduta fin dal tempo della schiavitù. Stackolee non ha paura dell'uomo bianco, nemmeno quando deve pagare per la sua rivolta di fronte al tribunale bianco. Eccolo nel momento in cui si pronuncia la sua condanna:

Then the old judge said, « Well how might he die? »
 one said, « Hang him », one said, « Give him gas »
 Little lady jumped up in the courtroom and said « Run
 'lectricity through the rotten motherfucker's ass ».
 I grabbed that bitch by the seat of her drawers
 and threw her out the courtroom door.
 Judge said, « Stackolee, I see you're a man without fear,
 So I'ma give you ninety-nine years ».
 I looked at him, said, « Judge, ninety-nine ain't no goddam
 [time
 My father's in Sing Sing doing two ninety-nine »³⁸.

Shine è una figura ancor più significativa. Il nome stesso³⁹ fa di lui l'eroe rappresentativo del gruppo, le sue azioni ne fanno una sorta di semidio che resiste ad ogni tentazione cui venga sottoposto da parte del mondo bianco; sotto questo aspetto potrebbe considerarsi una sorta di *quest hero*, che, conscio e orgoglioso della sua razza, attraverso dure prove riconquista virilità e autonomia al proprio popolo. Questi nuovi eroi nascono direttamente dal ghetto, e il ghetto è, in effetti, il luogo che meglio si confà a questo tipo di narrazione.

38. *Ibidem*, p. 136.

39. *Shine*, termine genericamente usato per indicare il maschio afroamericano.

È nel ghetto, infatti, che lo sfruttamento e la violenza del sistema diventano più manifesti. Nel ghetto manca perfino la leggenda di un passato dorato, tanto cara al Sud, dove il bianco e il suo 'nigger' sarebbero vissuti *insieme* in un sereno *ménage* quasi familiare. Il 'nigger' del ghetto non è più, o non è mai stato, il 'nigger' di un qualche padrone bianco, ma è solo il 'nigger' sfruttato e maltrattato da tutti. Anche i vecchi eroi, d'altra parte, mutano nel nuovo ambiente. Come la consapevolezza dell'afroamericano aumenta, il suo eroe cessa di essere infantile, perfino nell'aspetto esteriore, e quando rimane tale paga con la morte il suo infantilismo. Alla società non si reagisce più con l'inganno ma con la violenza aperta, non si accetta più il ruolo che il bianco impone, ma si ricerca la propria identità, e la si riscopre in un atteggiamento negativo di rivolta e di distruzione. Il *badman*, come il *trickster*, non sembra assolutamente lavorare per il beneficio della società, ma apertamente contro la società, per la comunità a cui appartiene. Molto spesso questi eroi incarnano *leaders* della comunità che sono stati sconfitti, e quindi segnati a dito come criminali. Non è del tutto esatto però quanto detto precedentemente, e cioè che questi eroi operino *contro* la società: infatti servono anche a sfogare ostilità e odi che altrimenti risulterebbero nocivi e distruttivi per la società stessa, e contribuiscono così a mantenere inalterato l'equilibrio interno della struttura. La loro funzione positiva è, invece, quella di mantenere vivi i valori del gruppo, il suo senso e la sua volontà di rivolta.

4. I TOASTS. I *toasts* vengono considerati come l'espressione folk più indicativa e caratteristica della nuova situazione storico-politica in cui l'afroamericano viene a trovarsi⁴⁰, la risposta al ritmo e alle esigenze del nuovo tipo di vita. Il *toast* è un poema narrativo che permette al narratore di raccontare una storia con maggiore drammatizzazione e scioltezza. È vero che anche il racconto risponde a precise regole di ritmo e reto-

40. Vedere: R. D. ABRAMMS, *Deep Down in the Jungle. Negro Narrative Folk—From the Streets of Philadelphia*, Folklore Associated Inc., Hatboro, 1964.

rica, tra le quali l'uso di ripetizioni chiuse fisse⁴¹, destinate a creare un certo ritmo nella composizione, tuttavia non lo si può paragonare con il *toast* per fluidità e rapidità, e quindi l'incalzare drammatico che quest'ultimo viene ad acquistare è di gran lunga maggiore. Oltre a ciò, il *toast* — grazie al discorso diretto — si presta più delle altre forme folk a esprimere in tutta la sua ricchezza l'eloquenza e la vivacità del linguaggio afroamericano. Il *toast* tratta di fatti e personaggi che si oppongono alla morale comune, con cui anzi sono in lotta perenne. Attraverso questi personaggi, condannati dalla società ad una morte certa per punirli della loro rivolta contro le sue leggi e i suoi tabù, il gruppo esprime la propria ribellione ai valori sanciti e imposti dall'esterno, cerca di preservare la propria integrità e autonomia e di salvare la propria indipendenza, creando ed esaltando miti che contravvengono alla morale comune. Solo in questo modo è loro permesso di sfogare frustrazioni e ansietà senza recar danno alcuno alla società, anzi, in ultima analisi, a tutto vantaggio della stabilità dell'ordine costituito. Il *toast* appartiene al repertorio della Black Face Minstrelsy, ma non si sa se tragga di qui la sua origine o dagli spettacoli tenuti dagli schiavi nella piantagione. Il *toast* ha una larga diffusione, e come il *folktale*, anche il *toast* è una sorta di trattenimento sociale: lo si recita nella comunità, in mezzo agli altri membri del gruppo, e la soddisfazione non deriva tanto dal recitarlo *agli* altri quanto dal narrarlo *con gli* altri. Infatti non è soltanto il narratore ma il grupop

41. Per quanto riguarda le ripetizioni, dice l'Abrahams: «... Psychological studies have shown us the importance of two major folkloristic matters, form and repetition, in the creation of pleasure, one of the cornerstones of any value system, especially aesthetic values », *Deep Down in the Jungle...*, op. cit., p. 14.

Ecco invece alcuni esempi di chiuse: « Biddy, biddy, bend my story is end. / Turn loose de rooster and hold de hen ». — « Stepped on a pin, de pin bent / and dat's de way de story went ». — « Goat feel down and skint his chin / Great God A'mighty how de goat did grin ».

Tutti gli esempi citati sono stati presi da Z. N. HURSTON, *Mules and Men*, op. cit.; e in ordine, p. 132, p. 160, p. 214.

stesso che si riscatta e riacquista i propri valori. Uno dei tanti valori che l'afroamericano rivendica nel suo folklore con maggior enfasi è quella virilità che « the Man » — l'uomo bianco per eccellenza — gli nega⁴². « The Man », per trecento anni, lo ha relegato in una posizione di eterna impotenza e di estrema subordinazione, facendo violenza alle donne e al mondo dell'afroamericano, privandolo di qualsiasi possibilità di affermazione nella società. Ma l'afroamericano ha, anche, un altro antagonista altrettanto potente in questa lotta: la donna⁴³.

Per secoli, infatti, il punto focale della famiglia afroamericana — per motivi politico-economici⁴⁴ — è stata la donna. La lotta e la ostilità nei suoi confronti è, se possibile, ancor più feroce. L'eroe viene dipinto sempre sessualmente 'superpotent', spregiatore della donna e, nello stesso tempo, teso a tenerla soggiogata proprio con il sesso. Una esemplificazione tipica potrebbe essere proprio la figura di Stackolce, che a buon diritto viene definito come una sorta di « hero of the tribe. His deeds are marvellous, his personality is interesting. He is admired by young and old in song and story and undoubtedly has an important influence upon the group »⁴⁵. Figure di questo genere sono comuni al repertorio folk di ogni gruppo: ogni minoranza ha il suo Stackolce, un mito di violenza, di sfida a tabù imposti dall'esterno, una rivincita psicologica sull'ordine costituito. Figura più interessante e caratteristica del folklore afroamericano è, invece, Shine, l'eroe del « Titanic » — la nave che non accetta tra i suoi ospiti

42. Non bisogna dimenticare che il *toast* è soprattutto rivolto a un pubblico maschile.

43. Non senza ragione uno degli aggettivi più frequentemente usati in questo tipo di narrativa, e uno dei più offensivi, è *motherfucker*, o *motherfucking*.

44. Durante la schiavitù i padroni di schiavi non si facevano alcuno scrupolo di dividere le famiglie; ma per ragioni pratiche, come l'allattamento, il bambino doveva essere lasciato alla madre. La società odierna offre maggiori possibilità di lavoro alla donna di colore che non all'uomo, per cui è lei a diventare il sostegno e quindi il capo-famiglia.

45. HOWARD ODUM, G. B. JOHNSON, *The Negro and his Song*, Chapel Hill, 1925, citazione p. 196.

nessuna personalità di colore. Shine, il povero marinaio negro, l'unico uomo di colore a bordo del « Titanic », diventa una sorta di *feat hero* e *quest hero* per riportare, alla fine, la vittoria sua e della sua gente sull'uomo bianco. Shine viene sottoposto a difficili prove, a molteplici tentazioni, tra cui il corpo della donna bianca — la possibilità di una strepitosa rivincita sugli stupri perpetrati per secoli dall'uomo bianco sulla sua donna — e inoltre, quella di gustare una sorta di frutto proibito, a cui per secoli gli è stato vietato perfino di pensare. Il rifiuto stabilisce un rapporto drammatico tra Shine e il mondo dell'uomo bianco. La vittoria che Shine riporta, uscendo incontaminato da queste prove, è di gran lunga superiore a quella che riscuote sul mondo naturale. Il « Titanic » rappresenta per l'afroamericano un ricco paradiso per bianchi da cui viene inesorabilmente escluso: il simbolo del suo dramma sociale ⁴⁶.

It was a hell of day in the merry month of May
When the great Titanic was sailing away —
The captain and his daughter was there, too,
And old black Shine, he didn't need no crew.
Shine was downstairs eating his peas
When the motherfucking water come up to his knees.
He said, « Captain, Captain, I was downstairs eating my
[peas
When the water come up to my knees » —
He said, « Shine, Shine, set your black ass down.
I got ninety-nine pumps to pump the water down ».
Shine went downstairs looking through space.
That's when the water came up to his waist.
He said, « Captain, Captain, I was downstairs looking
[through space,
That's when the water came up to my waist ».

46. Le versioni che qui presentiamo di questi due *toasts* sono tratte dall'opera citata dell'ABRAHAM, *Deep Down in the Jungle*, raccolti dallo studioso nella comunità nera di Camingerly, Philadelphia. Altre versioni si possono trovare nell'opera di LANGSTON HUGHES, ARNA BONTEMPS, *The Book of Negro Folklore*, cit.

He said, « Shine, Shine, set your black ass down.
 I got ninety-nine pumps to pump the water down ».

Shine went downstairs, he ate a piece of bread.
 That's when the water came above his head.
 He said, « Captain, Captain, I was downstairs eating my
 [bread
 And the motherfucking water came above my head ».

He said, « Shine, Shine, set your black ass down.
 I got ninety-nine pumps to pump the water down ».

Shine took off his shirt, took a dive. He took one stroke
 and the water pushed him like it pushed a motor boat.
 The Captain said, « Shine, Shine, save poor me
 I'll give you more money than any black man see ».

Shine said, « Money is good on land or sea.
 Take off your shirt and swim like me ».

That's when the Captain's daughter came on deck;
 Hands on her pussy, and drawers 'round her neck
 Says, « Shine, Shine, save poor me.
 Give you more pussy than any black man see ».

Shine said, « Pussy ain't nothing but meat on bone,
 You may fuck it or suck it or leave it alone.
 I like cheese but I ain't no rat.
 I like pussy, but not like that ».

And Shine swum on.
 He said, « I hope you meet up with the whale ».

The whale said, « Shine, Shine, you swim mighty fine,
 But if you miss one stroke, your black ass is mine ».

Shine said, « You may be king of the ocean, king of the sea,
 But you got to be a swimming motherfucker to outswim
 me ».

And Shine swim on.
 Now when the news got to the port, the great Titanic had
 [sunk,
 You won't believe this, but old Shine was
 on the corner, damn drunk⁴⁷.

47. *The Titanic*, versione attribuita a Arthur, tratta da R. D. ABRAHAM, *Deep Down in the Jungle*, op. cit., pp. 117-118.

Altro protagonista del folklore moderno afroamericano è la *Signifying Monkey*. Come molti suoi predecessori — Anansi, Brer Rabbit, ecc., — la *Signifying Monkey* appartiene sia al mondo umano che a quello animale, e partecipa, in un certo modo, delle due nature. Abbiamo già visto come il suo essere scimmia porti ad una identificazione immediata con l'afroamericano: infatti una tale associazione si è verificata per secoli nella mente dell'uomo bianco. La *Signifying Monkey* ha le stesse caratteristiche del *trickster*: una piccola creatura che tenta di avere la meglio con l'inganno e l'astuzia nel continuo confronto con creature più forti, con potere di vita e di morte su di lei. In questo si identifica appunto con l'afroamericano: l'inganno e l'astuzia sono le uniche armi che rimangono ad entrambi.

Down in the jungle near a dried-up creek,
 The Signifying monkey hadn't slept for a week
 Remembering the ass-kicking he had got in the past
 He had to find somebody to kick the lion's ass.
 Said the signifying monkey to the lion that very same day.
 « There's a bad motherfucker heading your way.
 The way he talks about you can't be right.
 And I know when you two meet ther going to be a fight.
 He said he fucked your cousin, your brother, and your
 [niece,
 And he had the nerve enough to ask your grandmom for
 a piece ».
 The lion said, « Mr. Monkey, if what you say isn't true
 about me
 Bitch, I'll run your ass up the highest tree ».
 The monkey said, « Now look, if you don't believe what
 [I say,
 Go ask the elephant, he's resting down the way ».
 The lion let out with a mighty rage,
 Like a young cocksucker blowing his gauge.
 He ran through the jungle with a mighty breeze,
 Kicking gorillas in the ass and knocking giraffes to their
 [knees.

Then he saw the elephant resting under his tree.
 He said, « Get up, motherfucker, you and me ».
 The elephant looked up from the corner of his eye
 And said, « Scram, chickenshit, fuck with someone your
 size ».

The lion squatted and made a pass.
 The elephant ducked and knocked him flat on his ass.
 Then he jumped in his stomach and stepped in his face.
 And tore his ass hole clear out of place,
 He mashed in his face like a forty-four,
 Plucked out his eyes and dared him to roar.
 The lion crawled through the jungle more dead than alive,
 And swore to stop the monkey from signifying.
 Now that's when the monkey really started his shit
 « Jive-king⁴⁸ of the jungle, ain't you a bitch,
 All swelled up like you got the seven-year itch
 You was up there alla jobbing and jiving and swinging
 [your anus
 While the elephant was hitting you like a young king kong.
 Going around talking about you can't be beat
 Well I want you to know that me and my wife had a
 [ringside seat.
 And another thing. Everytime me and old lady try to get
 [a little bit,
 you come 'round here with that roaring shit.
 Git away from my tree before I pee ».
 The lion looked up and said, « Mr. Monkey, if you piss
 [on me

While under your tree I pass,
 I'll climb that tree and kick your motherfucking ass ».
 The monkey said, « Mr. Lion, if I piss on you while you
 [pass,

You 'll climb this tree and *kiss* my ass ».
 The monkey started jumping up and down
 His foot missed the limb and his ass hit the ground.
 Faster than a streak of lightning and a bolt of heat,

48. *Jive*: « A whole lot of talk ». Usato originariamente e ancor oggi nel senso di *fuck* e *jazz*, cioè, l'atto sessuale.

The lion was on the monkey with all four feet.
 Then the monkey's wife started her shit
 « See that, monkey, what you git
 going around signifying and shit ».
 The Monkey said. « Now look! You shut up,
 Because there is one thing I'll never be able to see
 That's how I leaped and missed a whole damn tree
 Bitch, I believe you pushed me ».
 The monkey looked up with tears in his eyes
 And said, « I'm sorry, Mister Lion, I apologize ».
 The Lion said, « There ain't no use for you to be crying,
 Because I'm going to stop you from signifying.
 Now before I put you away to rest,
 I want to hear your dying request ».
 The monkey said, « Get your motherfucking feet out
 My eyes and my nuts out of this sand,
 And I'll wrestle your ass all over this land ».
 Then when the lion got ready to fight
 The monkey jumped up and went clean out of sight
 But in the distance you could hear the monkey say,
 « As long as these weeds and green grass grow,
 I'm going to be around to signify some more.
 And another thing, Mr. Lion, you ain't no hell by the way
 [you creep
 'cause I know where three elephants sleep »⁴⁹.

La società riesce ad inglobare e neutralizzare qualsiasi protesta si manifesti al suo interno. Un chiaro esempio di ciò è stato offerto dalla Pop Art e dal movimento Beat in America. Naturalmente, nel momento stesso in cui la società la fagocita, la protesta diventa funzionale al sistema e alla sua stabilità. Via via che all'afroamericano si concede di attingere, in parte, a quanto fino a tempi recenti sembrava un privilegio esclusivo del bianco, ossia educazione e cultura, le sue espressioni orali tendono a scomparire: gli insegnano, in-

49. *The Monkey and the Lion*, versione attribuita a Arthur, tratta da R. D. ABRAHAMIS, *Deep Down in the Jungle*, op. cit., pp. 147-149.

fatti, altri eroi e altri miti: impara nuove categorie di pensiero, che lo spingono a formulare le sue azioni solo in termini di successo. Il racconto orale decade, non ha più la funzione di portavoce della comunità, dove lentamente, ma solidamente si infiltrano i mass media, che portano i messaggi e i miti funzionali alla società: successo, ricchezza e violenza. I personaggi creati dal mondo della pubblicità sono tra i più pericolosi perché creano un mondo irreali che invita a una competizione sfrenata e alla affermazione di un unico mito: il successo. Il *folktale* afroamericano è così destinato a sparire, come tutti i miti della comunità sostituiti dai nuovi, falsi, che vanno a beneficio della società dei consumi, e della sua struttura di potere.

CARMEN ENRICA DE SILVA