

« THE AUTOBIOGRAPHY OF AN EX-COLOURED MAN »
DI JAMES WELDON JOHNSON

The Autobiography of an ex-coloured Man di James Weldon Johnson fu pubblicato nel 1912, ma non attrasse l'attenzione critica e di pubblico che meritava fino a quindici anni dopo, quando venne « riscoperto » nell'ambito della « rinascenza di Harlem » e della conseguente ripresa di interesse nei confronti della cultura afro-americana in tutti i suoi aspetti. Le ragioni di questo ritardato riconoscimento vanno viste soprattutto nei caratteri di anticipazione, di autentica avanguardia, che il libro di Johnson assumeva nei confronti della letteratura afro-americana nel particolare momento storico in cui apparve.

L'inizio del ventesimo secolo, dopo l'affermazione di Paul Laurence Dunbar e di Charles Chesnutt, che per primi avevano raggiunto livelli espressivi importanti nella poesia e nella narrativa, segna una stasi nella crescita della letteratura afro-americana, con una notevole scarsità di opere significative. In questi anni la minoranza nera, dopo la sconfitta subita con il compromesso di Atlanta del 1876 e la fine della ricostruzione¹, cerca una sua autonomia e una direzione politica espressa dal proprio interno, contro il rilancio della repressione razzista che culmina, a cavallo del secolo, nella stabilizzazione della segregazione nel sud e nell'ondata di linciaggi. Questa ricerca non avviene senza tensioni: ne è espressione il contrasto di linea tra la proposta di collaborazione subalterna avanzata da Booker T. Washington e il lungimirante umanesimo di W.E.B. DuBois, destinato a risolversi in una scelta di classe.

1. Cfr. sull'argomento W. E. B. DUBOIS, *Black Reconstruction in America*, New York, Russel & Russel, 1935.

La formazione dell'élite culturale nera è una componente di questo processo, ed è anch'essa presa nella stessa tensione. A seconda dei punti di vista, la nascita di una « intelligenza » afro-americana poteva confermare la possibilità di elevazione attraverso l'attività economica ipotizzata da Washington, oppure esprimere quel « Talented Tenth », l'avanguardia politica culturale, che DuBois lavorava per costruire. E d'altra parte va osservato che la formazione di questa sia pur ristretta classe intellettuale è anche la conseguenza della formazione di una borghesia nera, che libera energie da orientare verso la produzione intellettuale, nel quadro di una divisione tradizionale del lavoro e di una concezione della cultura ereditata di peso dalla tradizione dominante.

Ma è anche vero che la nascita della « black bourgeoisie » non è che l'ultimo stadio di un processo di stratificazione sociale all'interno della minoranza afro-americana. All'altro polo sta la nascita del proletariato nero, con l'abbandono delle campagne del sud appestate dal « boll weevil », dal razzismo e dal latifondo, per le fabbriche di Detroit e i ghetti urbani del nord. Il rapporto borghesia-proletariato nella minoranza afro-americana è un rapporto tutto particolare, mediato dal ruolo egemone della borghesia bianca, che sfrutta il proletariato nero e al tempo stesso comprime le ambizioni di espansione della borghesia afro-americana. L'effetto di questa situazione tende, da un lato, ad aumentare ancora di più l'estraniamento della borghesia nera dagli altri strati sociali afro-americani; ma, dall'altro, tende ad accomunarla ad essi nell'essere, tutti, egualmente subalterni alla borghesia « vera », quella bianca che detiene il potere economico e politico reale, ed anche l'egemonia culturale.

Il proletariato nero esprime con lucidità la propria visione di questa situazione, attraverso proprie forme culturali, che appunto in questi anni attraversano un secondo periodo di riadattamento alla realtà urbana, da cui assumono forma definitiva il blues, il gospel, e i diversi filoni del jazz delle origini. La condizione della nascente « intelligenza » nera

è più complessa. Legati, per estrazione e per modelli culturali, alla propria borghesia, gli intellettuali neri non possono non pagare lo scotto della sua subalternità, dell'angustia dei suoi orizzonti politici, della meschina strumentalità della sua visione culturale. Ma cresce anche tra loro — e James Weldon Johnson ne è l'espressione più matura — la tensione nei confronti di questi angusti limiti, la divaricazione tra chi ne accetta la logica e chi cerca invece di uscirne. Si pongono quindi i problemi del rapporto con esperienze diverse: da quello con le masse afro-americane e la loro cultura, a quello di un uso critico dell'credità culturale euro-americana, di come servirsi degli strumenti mutuati da questa non solamente per guadagnarsi un posto marginale al suo interno, ma per esprimere in modo più compiuto la propria originalità.

Da tutto questo emerge dunque *The Autobiography*: in cui il problema della cultura popolare e il ruolo della cultura bianca, la funzione della borghesia nera e quella dell'intellettuale nero sono temi centrali, affrontati per la prima volta in modo cosciente. E' proprio il confronto con questi problemi, non risolti ma presenti con tutte le loro tensioni, che rende il libro di Johnson un testo affascinante e un documento prezioso.

Figlio di un facoltoso signore della buona società bianca, e di una mulatta di pelle molto chiara, il protagonista del libro (di cui non viene mai fatto il nome) è abbastanza chiaro di pelle ed ha tratti somatici abbastanza caucasici da passare tranquillamente per bianco. Nella cittadina del New England in cui va a scuola dopo essersi trasferito con la madre dalla nativa Georgia, il protagonista frequenta i bambini bianchi e ne condivide l'atteggiamento verso i « niggers » fino al giorno in cui scopre in modo traumatico di essere nero anche lui. Vi si adatta comunque presto, anche perché il suo talento musicale lo rende popolare e accettato nel clima relativamente sereno del New England.

Sviluppa un crescente interesse per la sua terra d'origine, il Sud, e per la storia e la cultura della sua gente. Fi-

nita la scuola superiore, sceglie quindi di iscriversi all'università di Atlanta; ma appena vi arriva viene derubato di tutti i suoi soldi e rinuncia agli studi. Dopo varie vicissitudini, finisce per lavorare qualche tempo in una fabbrica di sigari a Jacksonville, in Florida. Ma la fabbrica chiude, e il protagonista emigra a New York, dove entra in contatto con la vita notturna di Harlem. Qui si spoglia rapidamente della rigida educazione moralistica ricevuta nel New England e confermata dalla frequentazione della borghesia nera del Sud, e diventa giocatore d'azzardo e frequentatore di locali notturni, ma soprattutto diventa un eccezionale suonatore di *ragtime*. Le cattive compagnie lo mettono in un pasticcio dal quale viene tirato fuori grazie all'intervento di un suo ammiratore, un ricco signore bianco, che lo ingaggia e lo porta con sé in Europa, col compito di intrattenerlo suonando solo per lui e per i suoi amici la nuova straordinaria musica di Harlem. In Europa, il protagonista entra in contatto con la tradizione culturale del vecchio mondo, ma viene infine ripreso dal desiderio di affermarsi come compositore — anzi, come il primo grande compositore negro — adattando la ricchissima cultura musicale del Sud ai livelli « elevati » della musica colta con cui si è familiarizzato. Torna quindi negli Stati Uniti, e intraprende nel Sud una ricerca su campo, in cui scopre il sermone popolare, una nuova importante forma espressiva tradizionale. Ma capita ad assistere al linciaggio di un nero, e la scena — a cui presenzia senza che nessuno si accorga che è nero anche lui, altrimenti farebbe la stessa fine — lo umilia e lo spaventa a tal punto da fargli rinunciare a tutti i suoi progetti. Decide quindi di riattraversare il confine fra le razze, e torna a New York facendosi passare per bianco. Qui, senza più velleità artistiche, ha un rapido successo negli affari, e si dedica a fare sempre più soldi. Si innamora, ricambiato, di una signorina bianca della buona società; il matrimonio rischia di saltare quando le confida il segreto della sua vera identità razziale, ma tutto si ricompone. Il finale trova l'ex uomo di colore, ormai vedovo, ma padre felice e *businessman* di successo, felicemen-

te integrato e affermato — salvo il rimpianto che ogni tanto gli torna, quando vede i manoscritti musicali ingialliti che rappresentano le sue ambizioni perdute, a dargli la sensazione, come dice nell'ultima frase del libro, « that I have sold my birthright for a mess of pottage ».

La lettura della trama ci dà subito un interessante indicazione sulla natura di questo romanzo. *The Autobiography*, infatti, ha una struttura che è pienamente all'interno della tradizione anglosassone del romanzo, da Fielding a Mark Twain: quella del romanzo picaresco. Di questo tipo di romanzo esso ha le caratteristiche di essere privo di intreccio, basato sulle peripezie di un singolo personaggio centrale, con un susseguirsi avventuroso di colpi di scena e di cambiamenti di ambiente, tanto geografico che sociale. Il tema di *The Autobiography* è quello tipicamente americano del viaggio: un viaggio reale, dal New England a Sud, dall'Europa a New York; e un viaggio metaforico, attraverso tutti gli strati della società afro-americana, oltre che da questa al mondo della borghesia bianca.

Un altro tema che il romanzo di Johnson ha in comune con la tradizione narrativa americana è quello iniziatico: la graduale scoperta del mondo da parte del fanciullo, che entra in contatto con la realtà attraverso una serie di drammatiche esperienze, ed infine vi trova la propria collocazione definitiva. Non solo dunque la parte dedicata all'infanzia acquista, nel romanzo di Johnson, la stessa rilevanza che ha in tanta parte della letteratura americana; ma *The Autobiography* è proprio costruita in modo evidentissimo attorno alle esperienze iniziatiche. L'iniziazione è, in etnologia, accompagnata da riti che determinano il cambiamento di status del soggetto (riti di *passaggio*). Ora, *The Autobiography* ruota tutta attorno a due « passaggi »: quello dalla razza bianca alla nera all'inizio, e il ritorno alla bianca nel finale. Ambedue sono accompagnati, come ogni iniziazione, da esperienze traumatiche. Soprattutto nel primo « passaggio », il protagonista si rende pienamente conto del meccanismo che è in atto. In quell'ora, scrive,

« was wrought the miracle of my transition from one world to another; for I did indeed pass into another world »². Il modo stesso in cui avviene questa esperienza sembra fatto apposta per metterne in rilievo l'inattesa brutalità:

One day near the end of my second term at school the principal came into our room and, after talking to the teacher, for some reason said: « I wish all of the white scholars to stand for a moment ». I rose with the others. The teacher looked at me and, calling my name, said: « You sit down for the present, and rise with the others ». I did not quite understand her, and questioned: « Ma'm? » She repeated, with a softer tone in her voice: « You sit down now, and rise with the others ». I sat down dazed. I saw and heard nothing. When the others were asked to rise, I did not know it. When school was dismissed, I went out in a kind of stupor. A few of the white boys jeered me, saying: « Oh, you' re a nigger too ». I heard some black children say: « We knew he was coloured »³.

Una brutalità di altro genere si esprime nell'esperienza iniziatica del linciaggio, ma i suoi effetti sul protagonista

2. Le citazioni da *The Autobiography of an Ex-Coloured Man* sono tratte dall'edizione del 1960, edita dalla Hill and Wang, N. Y., con prefazione di Arna Bontemps. Il brano qui citato è a pag. 20 di questa edizione.

3. Pag. 16. Vorrei qui far rilevare una curiosa e interessante coincidenza, che sta a mostrare come il tono di Johnson in questa scena sia volutamente tragicomico, grottesco. Esiste un famoso « joke » (che io ho appreso per « tradizione orale » intorno al 1958, e ricordo di aver visto sul « Reader's Digest » nel 1960), che sfrutta a fini comici un identico meccanismo di inattesa brutalità. La storiella è questa. Su una portaerei in navigazione arriva la notizia della morte della madre del marinaio Williams. Il sergente di turno, ricevuto il telegramma, va all'altoparlante e grida: « Marinaio Williams, la tua vecchia è crepata ». Comprensibile shock del marinaio, e scandalo sulla nave. Il sergente viene invitato dal capitano a dare notizie simili con più tatto. Così, quando pochi giorni dopo arriva la notizia che è morta la madre del marinaio Jones, il sergente convoca tutti i marinai: « All hands on deck! All hands on deck! » Li fa schierare sul ponte e poi ordina: « Will all the sailors whose mother is still alive please step forward? Not so fast, Jones! » E' difficile stabilire se esistano rapporti diretti tra la barzelletta e la scena del libro di Johnson; ma è abbastanza probabile che qualcosa del genere dovesse esistere, e che lo scrittore vi si sia volutamente richiamato proprio per creare un effetto grottesco e tragicomico.

sono sostanzialmente i medesimi: quello di lasciarlo « dazed »⁴, privo di punti di riferimento, di strumenti di comprensione, costretto a riorientarsi in un mondo in cui ha improvvisamente perso il proprio ruolo. E' significativo che, nella scena della scuola, il protagonista, una volta escluso dal novero dei bianchi, non si renda conto di doversi alzare insieme con i neri. Ciò sta a rappresentare quella fase che gli etnologi chiamano di « emarginazione » nei riti iniziatici: in cui cioè l'iniziando perde il suo status precedente (p. es., di fanciullo) senza avere ancora acquistato quello nuovo (adulto). Qui dunque, né bianco né nero, il fanciullo attraversa una crisi di identità, che comporta però anche una crisi di ben altro genere. Va rilevato infatti come in questo romanzo — e in tutti gli altri romanzi afro-americani di simile struttura — l'iniziazione sia molto meno metaforica e più reale, di quanto non lo sia invece in gran parte della corrispondente narrativa bianca.

Romanzo picaresco, romanzo iniziatico, *The Autobiography* è dunque un tipico romanzo americano, e l'abilità con cui il suo autore si inserisce in questo filone sta a mostrare che queste tematiche non sono assunte in un subalterno rapporto di imitazione, ma assimilate a fondo, in modo creativo. Pure, non si può dimenticare che, nel momento in cui scrive Johnson, il romanzo, in Europa come in America, aveva fatto dei passi avanti notevoli, aprendosi prospettive completamente nuove, dal realismo psicologico di Flaubert e di James al naturalismo di Zola e di Norris, mentre veniva maturando una messa in questione della sua stessa struttura e del ruolo del narratore, già in atto con Conrad e prossima al culmine rappresentato di lì a pochi anni da Joyce. Di tutte queste tensioni, in Johnson non c'è traccia. Il suo romanzo conserva una struttura irrimediabilmente ottocentesca, arretrata rispetto agli sviluppi del « mainstream » letterario del suo tempo.

Ne è segno il suo uso del linguaggio: sentenzioso, con-

4. Lo stesso termine è usato nelle due scene: cfr. 16 e 187.

venzionale, « stilted », come se l'autore fosse tutto compreso e assorto nell'importanza dell'atto di scrivere un romanzo. Ormai, nel 1912, nessuno scrive più così — salvo, appunto, una serie di scrittori afro-americani (come, nei suoi romanzi, anche W.E.B. DuBois) e tutta la inevitabile retroguardia che magari scrive così ancora oggi. Il linguaggio di Johnson, più che i migliori suoi scrittori contemporanei, ricorda quello di certi scrittori vittoriani, come per esempio Mrs. Gaskell. Come il linguaggio della Gaskell resta artefatto e circonvoluto anche quando è condito con termini del lessico operaio di Manchester, così le rare espressioni afro-americane che si trovano in Johnson non lo liberano dallo stesso tipo di remore. E' comunque uno stile che Johnson usa con dignità e non senza eleganza, pur restando chiaramente « old fashioned »:

She of the brown eyes unpacked her violin, and we went through the duet several times. I was soon lost to all other thoughts in the delights of music and love. I saw delights of love without reservation; for at no time of life is love so pure, so delicious, so poetic, so romantic, as it is in boyhood. A great deal has been said about the heart of a girl when she stands « where the brook and river meet », but what she feels is negative; more interesting is the heart of a boy when just at the budding dawn of manhood he stands looking wide-eyed into the long vistas opening before him; when he first becomes conscious of the awakening and quickening of strange desires and unknown powers; when what he sees and feels is still shadowy and mystical enough to be intangible, and, so, more beautiful; when his imagination is unsullied, and his faith new and whole — then it is that love wears a halo. The man who has not loved before he was fourteen has missed a foretaste of Elysium (pp. 37-38).

A questo uso del linguaggio fa riscontro la tendenza ad affastellare il racconto di notazioni, commenti, descrizioni che risultano superflue se non si tiene conto che derivano invece proprio dalla struttura ottocentesca del romanzo, inteso ancora come ritratto della realtà. La minuziosità anche tediosa

di alcune digressioni ha quindi il ruolo di confermare l'illusione della realtà, la sensazione di leggere tutte le esperienze del « picaro » protagonista, e non solo quelle selezionate dall'autore come rilevanti all'assunto del romanzo.

Caratteristica, a questo proposito, è la parte dedicata all'Europa. Si tratta di un altro tema centrale della cultura americana, reso particolarmente attuale negli ultimi decenni del XIX secolo dall'immigrazione e dalla rottura imperialistica del tradizionale isolamento americano. Questa problematica arriva, ancora di riflesso e in ritardo, anche a Johnson. Le sue descrizioni dell'Europa sono quindi minute e dispersive, e, soprattutto, isolate rispetto allo sviluppo di tutto il resto del romanzo. Hanno, in un certo senso, il colore delle cartoline illustrate — e servono in pratica allo stesso fine: mostrare che chi le scrive, in certi posti, c'è stato davvero.

D'altra parte, proprio questa arretratezza rispetto ai livelli della letteratura del tempo sta a testimoniare lo sforzo che l'intellettuale afro-americano compie per impossessarsi in modo creativo di strumenti culturali elaborati dalla cultura euro-americana. La maniera in cui Johnson ne assorbe pregi e limiti mostra che le avanguardie culturali afro-americane di cui è rappresentante stanno liberandosi del ruolo di meri imitatori, di seguaci subalterni in cui si erano collocati i primi scrittori neri. Al tempo stesso, il ritardo di almeno una generazione con cui avviene l'assimilazione mostra come una cultura — in questo caso quella afro-americana — non possa saltare i livelli di elaborazione preliminari, per adeguarsi immediatamente a quelli di avanguardia, ma debba invece — sia pure rapidamente — fare i conti anche con le esperienze che la cultura dominante ha lasciato dietro di sé. Se dunque non si ha Joyce senza Fielding, egualmente non sarebbe concepibile un Ralph Ellison senza l'esperienza di James Weldon Johnson.

Ho accennato prima alla massa di dettagli che ingombrano la narrazione di Johnson, ma che contribuiscono a dare un maggiore senso di veridicità. Ora, se questa è comunque

una componente di un certo romanzo picaresco, la sua funzione in *The Autobiography* viene rafforzata dal fatto che Johnson, per quanto interno alla tradizione del romanzo americano, pure vi occupa un posto peculiare, inevitabile, a causa della sua identità razziale. Non è solo uno scrittore americano, ma afro-americano: e questo determina un diverso funzionamento anche degli stessi meccanismi assimilati dalla letteratura bianca.

Fino dalle sue origini, infatti, la letteratura afro-americana è in qualche modo inevitabilmente legata alla memorialistica. Anche nei suoi tentativi più spinti di svincolarsi da questo legame, altro non ha fatto che confermarlo. Così, alle origini, ogni scritto di autore afro-americano, su qualunque argomento, era oltre che opera letteraria anche documento, dimostrazione della potenzialità intellettuale della razza nera, e quindi implicita rivendicazione se non di eguaglianza almeno di dignità. Anche gli autori che hanno combattuto una battaglia per uscire dai confini della « negro literature » (si pensi a Baldwin o Ellison), scrivendo magari libri con personaggi solo bianchi, hanno con questo stesso atto espresso il rifiuto della separazione in cui i neri sono relegati⁵.

Tanto più questo discorso vale dunque per l'opera di Johnson, che si pone anche coscientemente un fine didascalico, con il « viaggio » che il suo protagonista compie attraverso la società afro-americana. In un certo senso, *The Autobiography* è un tentativo di sintesi letteraria della stessa materia su cui si svolge in quegli anni il grande lavoro di documentazione e di analisi sociologica di DuBois all'Università di Atlanta.

Pure, rispetto al lavoro di DuBois, c'è una fondamentale differenza di atteggiamento. DuBois lavorava allora nella convinzione, poi dolorosamente abbandonata, che portare alla luce la verità bastasse a far cambiare atteggiamento alla na-

5. Di qui il ruolo estremamente rilevante che ha l'autobiografia nella letteratura nera: a partire dalle « slave narratives » fino agli scritti autobiografici di Malcom X, Eldridge Cleaver, George Jackson.

zione nei confronti della questione razziale. Johnson, sia pure in modo implicito e irrisolto, ha invece un atteggiamento aggressivo, quasi di terrorismo intellettuale nei confronti dei suoi lettori bianchi⁶.

Già il titolo del libro è un'aggressione, con quell'« ex-coloured », in una società basata al Nord come al Sud sulla rigida divisione tra le razze, il cui maggiore tabù era quello della « social equality » tra bianchi e neri: dove cioè si poteva anche concepire una uguaglianza di diritti politici, ma ci si ritraeva inorriditi all'idea che un negro potesse frequentare i salotti della società bianca. Ora, quell'« ex » dice che il Negro può essere dappertutto. Una qualunque di queste persone dall'aspetto caucasico che si frequentano in società e magari, ultimo degli orrori, sposano le nostre figlie, può essere un Negro — come infatti è nel libro, in cui l'alone romantico della storia d'amore non basta a coprire l'orrore della « miscegenation ». Se un Negro può diventare Bianco, anche la più salda difesa dell'ordine costituito vacilla; se non si riesce a sapere chi è nero e chi è bianco, non si è più sicuri di niente, neanche della propria identità. D'altronde, il concetto di razza su cui si basa il sistema di caste del Sud è estremamente labile. Come osserva DuBois, non esiste un criterio scientifico per stabilire chi è bianco e chi è negro, ma solo una tautologia politico-giuridica: è negro, dice, « a person who must ride Jim Crow in Georgia »⁷.

Il « Jim Crow car », la carrozza per negri, diventa dunque il simbolo di un intero modo di vita: della civiltà « aristocratica » meridionale, ma anche di una concezione della stabilità politica basata sulla rimozione fisica dei problemi, che caratterizza la borghesia americana tanto del nord che del sud. Non a caso, dunque, nelle carrozze ferroviarie si svol-

6. L'introduzione premessa dai primi editori del libro è sufficientemente chiara a questo proposito: « The reader ... is given a view of the inner life of the Negro in America, is initiated into ... the freemasonry, as it were, of the race (pag. XII dell'edizione del 1961).

7. W. E. B. DUBOIS, *Dusk of Dawn An Essay toward an autobiography of a race concept*, New York, Schocken Books, 1940, p. 153.

gono alcune delle « scene madri » della letteratura nera a cavallo del secolo⁸. E non a caso anche Johnson inserisce la sua scena di viaggio, come una delle scene di maggiore intensità del romanzo.

E' il decimo capitolo di *The Autobiography*, e ci accorgiamo subito come la prospettiva sia diversa. Anziché la solita ingiustizia del negro perbene scacciato dal vagone di prima solo per il colore della pelle, Johnson ci mostra il suo protagonista nero che si fa passare per comodità da bianco (a questo punto non ha ancora effettuato il passaggio definitivo: si dissimula solo per viaggiare più comodamente in prima) e siede nello stesso scompartimento dei banchi senza che questi se ne accorgano. Durante il viaggio, la conversazione va inevitabilmente a cadere sulla questione razziale. Johnson si serve di questo pretesto narrativo per illustrare le diverse posizioni sull'argomento, dai meridionali tradizionalisti ai settentrionali illuminati, a tutte le posizioni intermedie. Ma su tutta la scena aleggia il fatto che l'oggetto di questa civile discussione è lì presente, e con la sua sola presenza ne smaschera l'ipocrisia. Poche pagine in tutta la letteratura afro-americana riescono a trasmettere con tanta intensità il concetto per cui è la mera presenza dei neri nella società americana, indipendentemente dal loro comportamento, a renderli minacciosi e pericolosi, ad imporne l'allontanamento e l'esclusione.

Il senso di *The Autobiography* non si può però rinchiudere in un atto di terrorismo nei confronti del lettore borghese bianco. Anzi, questa caratteristica è quasi un effetto secondario, insito nelle cose descritte, più che una costruzione esplicitamente articolata dall'autore — ciò che, evitando ogni compiacimento e forzatura in questa direzione, finisce con il rendere la minaccia ancora più efficace. I problemi che Johnson affronta hanno rilevanza anche per la « intel-

8. Si veda p. es. CHARLES CHESNUTT, *The Marrow of Tradition*, Ann Arbor, U. of Michigan Press, 1969 (ma 1901), pp. 52 segg.

lighenzia » afro-americana in quanto tale, indipendentemente dai rapporti con i lettori bianchi: se infatti non potere sapere *chi* è il negro è per i bianchi fonte di insicurezza e paura, altrettanta insicurezza comporta il problema della propria identità per gli afro-americani. Il negro che incombe non visto su di loro è una minaccia per i benpensanti bianchi; ma il fatto che il bianco possa guardarlo senza vederlo è a sua volta parte del dramma della condizione nera. Il problema dell'identità, della « invisibilità » del nero, per dirla con Ellison, è un tema centrale nella opera di Johnson, che in questo modo anticipa una problematica che si svilupperà in modo molto fecondo in tutta la letteratura afro-americana.

Ogni uomo di colore, scrive Johnson, ha una « dual personality ». E aggiunge: « I have often watched with amazement even ignorant coloured men under cover of broad grins and minstrel antics maintain this dualism in the presence of white men » (pp. 21-22). In questo passo, Johnson si riferisce soprattutto alla capacità di mascherare i propri pensieri davanti ai bianchi, ma la « dual personality » di cui parla è anche qualcosa di più. C'è soprattutto qui un'eco di quella « twoness » alla quale si riferiva DuBois quando parlava appunto del conflitto di identità e di cultura che ogni afro-americano combatte anche al proprio interno⁹. C'è dunque qualcosa di più di una singolare coincidenza nel fatto che i « broad grins and minstrel antics » anticipino, nell'immagine come nel linguaggio, « Sambo the dancing, prancing », la « grinning doll » che Tod Clifton faceva danzare in *Invisible Man*¹⁰.

La dualità ha una sua espressione esteriore nel « passing », il termine con cui si designa l'atto di chi passa stabilmente all'interno della razza bianca. Si tratta di un argomento che ha affascinato gli scrittori afro-americani fin dalle origini: *Clotel* di William Wells Brown, il primo romanzo

9. W. E. B. DUBOIS, *The Souls of Black Folk*, Atlanta, 1903, p. 149.

10. RALPH ELLISON, *Invisible Man*, Penguin Books, 1968, pp. 347 e 358.

di autore afro-americano (1853), tratta appunto questo argomento. Anche il primo romanzo di Charles Chesnutt, *The House Behind the Cedars* (1900) « is the story of a girl who crosses the color line in search of wider opportunity »¹¹. Ancora nel pieno della Harlem Renaissance, Jessie Fauset intitolava *Passing* un suo romanzo¹².

In genere, il problema del « passing » è stato affrontato in modo sostanzialmente consolatorio. Il protagonista, anche da bianco, non riusciva a trovare la serenità; il che dimostrava che in fondo ci si poteva accontentare anche di restare così, e, se mai, dedicarsi alla « redenzione » del proprio popolo attraverso l'educazione e il successo negli affari. La realtà era meno semplice: basti pensare al caso di Jean Toomer, il cui « passaggio » ha segnato praticamente la fine della sua attività artistica¹³.

Il destino del protagonista di *The Autobiography* è assai simile. Il suo passaggio non è determinato né dall'ambizione né dal desiderio di risolvere un problema di identità, ma dalla vergogna e dalla paura che gli instilla la scena del linciaggio. E' dunque una vera e propria fuga, che contrasta nettamente con il giovanile entusiasmo di quando, come dice, « I felt leap within me pride that I was coloured; and I began to form wild dreams of bringing glory and honour to the Negro race » (p. 46). Questo sentimento è presto relegato nella sfera delle illusioni romantiche. Quando la visione del linciaggio lo introduce agli aspetti più brutali della realtà, il narratore parla diversamente:

A great wave of humiliation and shame swept over me. Shame that I belonged to a race that could be so dealt with; and shame for my country, that is, the great example of democracy to the world [...] I knew that it was shame, unbearable

11. ROBERT BONE, *The Negro Novel in America*, cit., p. 36.

12. BONE, *op. cit.*, p. 98.

13. fr. DARWIN T. TURNER, *In A Minor Chord. Three Afro-American Writers and Their Search for Identity*, Carbondale, Southern Ill. U.P., 1971 p. 52 segg.

shame. Shame at being identified with a race that could with impunity be treated worse than animals. For certainly the law would restrain and punish the malicious burning alive of animals (p. 191).

Il protagonista è ben cosciente di come questa sua scelta sia in realtà una fuga, che comporta non solo il fatto di muoversi in una diversa sfera sociale, ma anche un rapido adattamento della personalità, un'adesione ai modelli della borghesia in cui si inserisce definitivamente. Ne è un esempio l'atteggiamento nei confronti del denaro.

Già al tempo in cui lavorava in fabbrica a Jacksonville, il protagonista aveva imparato dagli altri operai « to be careless about money » (p. 83), una caratteristica che si intensificherà durante il suo soggiorno a Harlem, portandolo a diverse esperienze sgradevoli. Ma subito dopo aver deciso di « passare », ecco che parla in modo diverso: « I had made up my mind that I was not going to be a Negro, I would avail myself of every possible opportunity to make a white man's success; and that, if it can be summed up in any one word, means 'money' » (p. 193).

Non si tratta però solo di un'adesione esteriore, un « do as the Romans do ». Il « passaggio » non può avvenire solo a livello di pelle, e presto i valori del « white man's success » diventano anche i suoi:

What an interesting and absorbing game is money-making! After each deposit at my savings-bank I used to sit and figure out, all over again, my principal and interest, and make calculations on what the increase would be in such and such time. Out of this I derived a great deal of pleasure (p. 195).

E' questa una specie di parabola relativa al mito dell'elevazione attraverso il successo economico, propagandato da Booker T. Washington. L'elevazione economica, cioè, si può conseguire solo diventando bianchi: fuori, ma anche dentro, nella mentalità, nel modo di pensare. Tuttavia, è importante notare che il moralismo frankliniano del successo non viene tutto dall'esterno, nel momento del « passing », ma si innesta su

una tradizione di rispettabilità puritana e borghese presente a sua volta in determinati strati sociali neri. Il protagonista di *The Autobiography*, per esempio, aveva assimilato questo tipo di etica fin da quando andava a scuola nel New England:

It is strange how in some things honest people can be dishonest without the slightest compunction. I knew boys at school who were too honourable to tell a fib even when one would have been just the right thing, but could not resist the temptation to assist or receive assistance in an examination. I have long considered it the highest proof of honesty in a man to hand his street-car fare to the conductor who had overlooked it. (p. 28)

E notiamo infatti come uno stesso rituale presieda sia al suo ingresso alla Atlanta University, tempio della « Negro culture », sia al suo ingresso nel mondo bianco degli affari. Scrive, nel primo caso, che la « matron » dell'Università:

... had me register, which was in effect to sign a pledge to abstain from the use of intoxicating beverages, tobacco, and profane language while I was a student in the school. This act caused me no sacrifice as, up to that time, I was free from all three habits (p. 61).

Quando comincia ad accumulare soldi sul suo libretto di risparmio, rinunciando facilmente alle abitudini prese a Harlem, prende con se stesso il medesimo impegno, che è come spogliarsi, senza sacrificio, di tutto un modo di vita contrastante coi modelli borghesi:

I denied myself as much as possible in order to swell my savings. As much as I enjoyed smoking, I limited myself to an occasional cigar... Drinking I cut out altogether, but that was no great sacrifice (p. 195).

Ecco dunque che la borghesia bianca e l'istituzione in cui si formano i quadri della borghesia nera richiedono esattamente lo stesso comportamento morigerato, hanno i medesimi « valori morali ». Ma questa simmetria è turbata da una differenza sostanziale. Infatti, le rinunce sono, per l'aspi-

rante borghese bianco, un modo di arricchirsi, attraverso la virtù borghese del risparmio (« in order to swell my savings », dice Johnson). Per l'aspirante borghese nero, la temperanza non ha fini di risparmio economico: serve a garantirsi la *rispettabilità*, il valore supremo di tutte le borghesie subalterne »¹⁴.

E' questo il fondamento del meccanismo che riproduce, negli strati privi di potere, i valori ideologici che il potere economico reale eleva a mascheramento della propria vera natura. La piccola borghesia subalterna (come appunto è la borghesia nera in America) viene indotta dal miraggio dell'elevazione sociale ad imitare i comportamenti delle classi dominanti, senza possedere d'altra parte la ragione reale di questi comportamenti: il potere politico ed il capitale. Alla base di questa imitazione è l'illusione di potere così equipararsi alle élites, e la volontà di distinguersi dal proletariato e dagli altri strati subalterni¹⁵.

Il sociologo afro-americano Franklin Frazier chiama questo fenomeno « status without substance », e lo indica come la caratteristica centrale dello strato sociale che la borghesia nera chiama « society ». Qui si trova soprattutto un'ostentazione continua di consumi di ogni genere — case lussuose, macchine enormi, vestiti costosi, viaggi, feste frequenti — destinati soprattutto a dare la sensazione di un benessere nettamente superiore alla realtà. La borghesia nera vive, scrive Frazier, in un « make-believe world », alimentato dalla stampa di colore e reso credibile dalla segregazione che fa della « colored society » un piccolo mondo chiuso in se stesso, al

14. Si noti che la proibizione del linguaggio profano non viene ripetuta nel secondo caso. Infatti dire parolacce non costa niente, e l'uomo d'affari può tranquillamente permetterselo; ma rimangono poco « rispettabili » e quindi vietate all'aspirante borghese nero.

15. Nel caso di *The Autobiography*, il meccanismo di imitazione si innesca su meccanismo di controllo diretto, che mostra poi come anche la imitazione sia una scelta sostanzialmente obbligata. Infatti la università di Atlanta, come tutte le università nere, si regge sui contributi dei filantropi miliardari bianchi; e sono loro a dettare in base alla loro moralità i comportamenti da imporre agli studenti ammessi in queste istituzioni.

riparo dagli umilianti confronti con la borghesia vera. La sua funzione è, in sostanza, quella di coprire con una facciata brillante le insicurezze e le frustrazioni della condizione della piccola borghesia senza potere.

Since they have no status in the larger American society, the intense struggle for status among middle-class Negroes is, as we have seen, an attempt to compensate for the contempt and low esteem of the whites. Academic degrees, both real and honorary, are sought in order to secure status. Usually the symbols are of a material nature implying wealth and conspicuous consumption. Sometimes Negro doctors do not attend what are supposedly scientific meetings because they do not have a Cadillac or some other expensive automobile. School teachers wear mink coats and maintain homes beyond their income for fear that they may lose status¹⁶.

Johnson dedica diverse pagine alla descrizione della « society » nera di Jacksonville, ed i comportamenti che descrive clogiativamente sono proprio identici a quelli denunciati dalla dissacrazione di Frazier. La differenza sta nel fatto che il protagonista di *The Autobiography* descrive dall'interno, condividendo fino in fondo tutti i valori in questione.

In cities where the professional and well-to-do class is large they have formed society — society as discriminating as the actual conditions will allow it to be; I should say, perhaps, society possessing discriminating tendencies which will become rules as fast as actual conditions allow (p. 82).

Il criterio centrale per entrare in questa società chiusa è proprio quello della rispettabilità:

I know personally of one case in which money to the extent of thirty or forty thousand dollars and a fine house, not backed up by a good reputation, after several years of repeated effort, failed to gain entry for the possessor (p. 82).

16. E. FRANKLIN FRAZIER, *Black Bourgeoisie*, New York, Collier Books, 1962, pp. 180-181.

L'ossessione della rispettabilità è tanto maggiore in quanto in realtà le « discriminating tendencies » non servono tanto a escludere i ricchi mascalzoni quanto soprattutto gli strati popolari, a distinguersi dalle masse per apparire diversi e più accettabili agli occhi dei bianchi. In più, si tratta di coprire anche il fatto che le basi economiche su cui si fonda la « society » sono irrisorie: quando 40.000 dollari e una casa sono visti come una ricchezza straordinaria, è chiaro che resta poco più che la rispettabilità. Ed è, naturalmente, una rispettabilità ipocrita: « From time to time », osserva Frazier, « 'wealthy' doctors are arrested for selling narcotics and performing abortions », unici mezzi con cui possono procurarsi i soldi per i loro consumi cospicui¹⁷.

Le pagine dedicate da Johnson alla « society » potrebbero essere utilmente viste in modo sinottico con il libro di Frazier: quello che questi denuncia l'altro esalta, fino ai dettagli. Frazier smaschera le ragioni di profonda insicurezza che stanno dietro l'ossessione per il gioco e le feste, l'ostentazione del lusso, l'uso della religione come occasione di spreco e di esibizione. E Johnson scrive:

These people have their dances and dinners and card parties, their musical and their literary societies. The women attend social affairs dressed in good taste, and the men in dress suits which they own [...] I belonged to the literary society — at which we generally discussed the race question — and attended all of the church festivals and other charitable entertainments (pp. 82-3).

Si vede in queste righe come anche la cultura avesse in questa borghesia nera un ruolo tutto strumentale, ornamentale, come in quelle case di lusso dove si ordinano i libri a metri per metterli alle pareti. Frazier non è d'altronde il solo a rendersi conto di questo ruolo della cultura per la borghesia nera. Scrive per esempio Leroi Jones, indicando in che

17. FRAZIER, *op. cit.*, p. 181.

modo questo atteggiamento della borghesia fosse fatto proprio dagli scrittori stessi:

Literature, for the Negro writer, was always an example of « culture ». Not in the sense of the more impressive philosophical characteristics of a particular social group, but in the narrow sense of « cultivation » or « sophistication » [...] To be a writer was to be « cultivated », in the stunted bourgeois sense of the word. It was also to be a « quality » black man. It had nothing to do with the investigation of the human soul. It was, and is, a social preoccupation rather than an aesthetic one. A rather daring way of status seeking. The cultivated Negro leaving those ineffectual philanthropies, Negro colleges, looked at literature merely as another way of gaining prestige in the white world for the Negro middle class. And the literary and artistic models were always those that could be socially acceptable to the white middle class, which automatically limited them to the most spiritually debilitated imitations of literature available¹⁸.

Se applichiamo queste considerazioni di Leroi Jones al romanzo di Johnson, ci accorgiamo come quelle che esprime, non siano solo esperienze personali del protagonista, ma anche alcune delle forze che condizionano il suo stesso lavoro di scrittore. Accanto a tutte le altre motivazioni che abbiamo analizzato all'inizio di questo lavoro, giocano anche, nell'arretratezza dell'uso del linguaggio e delle strutture di *The Autobiography* tanto il ruolo di « cultivation » che il fatto di scrivere un romanzo comporta, quanto il condizionamento che lega lo scrittore afro-americano alle forme meno controverse della cultura borghese bianca. E' dunque tanto più interessante il fatto che Johnson sia riuscito a introdurre nel suo lavoro non trascurabili elementi di novità, pur continuando a risentire dei limiti complessivi dell'intellettuale di colore del suo tempo. Gran parte dell'interesse del libro sta

18. LEROI JONES, « The Myth of "Negro Literature" », in *Home. Social Essays*, New York, William Morrow & Co., 1966, pp. 107-108.

nella tensione che si crea in uno scrittore che, accettando e assorbendo i valori della « colored society », ha troppa vitalità per non uscire in qualche caso fuori dai limiti che questi gli impongono. E il prezzo che paga è il silenzio sotto cui passa per quindici anni il suo lavoro.

La novità maggiore di *The Autobiography* sta nella presenza del mondo popolare. Non è casuale che sia proprio qui la prima ampia descrizione di Harlem, la nascente capitale nera d'America. Non si tratta solo della registrazione letteraria di un fatto sociale ormai di prima grandezza, ma anche dell'ingresso in letteratura di tutto quello che Harlem finirà presto per rappresentare nella « renaissance » che ne prende il nome.

Il dato principale che accompagna la scoperta di Harlem — ma che in *The Autobiography* è connesso alla scoperta dell'identità razziale del protagonista — è la presa di coscienza della creatività popolare afro-americana, che nelle sue varie forme sarà fonte di ispirazione per gli autori degli anni venti. Scrive infatti Johnson:

It is my opinion that the coloured people of this country have done four things which refute the oft-advanced theory that they are an absolutely inferior race, which demonstrate that they have [...] the power of creating that which can influence and appeal universally. The first two of these things are the Uncle Remus stories, collected by Joel Chandler Harris, and the Jubilee Songs, to which the Fisk singers made the public and the skilled musicians of both America and Europe listen. The other two are rag-time music and the cake-walk (p. 87).

Ora, è importante notare che — poche pagine dopo avere magnificato la vita culturale della buona società nera — Johnson elenca come conquiste culturali del suo popolo quattro forme espressive che sono state create ed elaborate da tutt'altre classi: la narrativa popolare, lo spiritual, il jazz e il ballo, tutte espressioni della cultura proletaria, sottoproletaria e contadina nera. Johnson le cita come testimonianze della dignità umana dei neri (e quindi, come prove che è un errore discriminare la « black bourgeoisie »): ma certo, nei salotti della « society » di colore queste « four things » non

sarebbero state accettate mai, non erano abbastanza rispettabili¹⁹.

Questa contraddizione a Johnson sfugge completamente. Per quanto ammiri la creatività culturale delle masse afro-americane, Johnson non manifesta nei loro confronti, sul piano umano e politico, altro che timore e disprezzo. Arriva al punto di giustificare l'atteggiamento dei bianchi nei loro confronti, e ad addossare alla rozzezza criminale di queste masse la responsabilità per la mancata integrazione dei neri perbene (una tesi, peraltro, sempre diffusissima). Distingue dunque la gente di colore in tre classi. C'è la « society », di cui abbiamo già parlato; ci sono quelli che lavorano vicino ai bianchi, soprattutto come domestici, e che ci si affezionano, ricambiati; e poi

... There are those constituting what might be called the desperate class — the men who work in the lumber and turpentine camps, the ex-convicts, the bar room loafers [...] These men conform to the requirements of civilization much as a trained lion with low muttered growls goes through his stunts under the crack of the trainer's whip (p. 76).

Non c'è nulla di più vero di quest'ultima osservazione. Già nella rabbia, nell'inadattabilità dei braccianti, dei contadini, degli operai neri al concetto borghese di civiltà sono le radici di quella rivolta nera che, repressa per anni dalla « frusta del domatore », è esplosa negli anni '60 in tutti i ghetti d'America. L'immagine del leone ne anticipa le caratteristiche di violenza e di distruzione, ben lontane dal sogno moderato della borghesia integrazionista. La rivolta nera non è dunque il frutto di pochi demagoghi esaltati, come si sono voluti far passare i vari Malcolm X, Rap Brown, Huey Newton: Johnson ci mostra che la violenza covava da anni, e non

19. Si veda, per esempio, la descrizione del cake-walk fatta da Chesnut in *The Marrow of Tradition*, cit., p. 120 segg. Quello che è per Johnson un contributo culturale di prima grandezza, è per il suo predecessore una delle usanze un po' ridicole e un po' umilianti del « folk Negro ».

attendeva che il momento opportuno per balzare addosso al domatore. L'artificiosa sovrapposizione non è il Black Power, ma è Martin Luther King, l'amore, l'integrazione.

They cherish a sullen hatred for all white men, and they value life as cheap. I have heard more than one of them say: 'I'll go to hell for the first white man that bothers me...

This class of blacks hate everything covered by a white skin, and *in return* they are loathed by the whites...

The whites regard them just as a man would a vicious mule, a thing to be worked, driven, and beaten, and killed for kicking²⁰.

Non a caso, i blues e le canzoni di lavoro sono pieni di storie di buoi, di asini, di muli che smettono di lavorare, o che si ribellano ammazzando a calci i padroni e gli aguzzini²¹. Come sempre, insomma, Johnson riesce a vedere molto giustamente nell'atteggiamento delle masse afro-americane: ma non riesce in nessun modo a dividerlo. La presenza di queste masse ingovernabili è l'ostacolo fondamentale all'elevazione della borghesia nera: perché il compito che il potere vorrebbe affidarle è proprio quello di tenere sotto controllo questi leoni indomati e questi muli intrattabili. Ecco dunque il risentimento nei loro confronti: se se ne stessero più buoni, la borghesia nera potrebbe fare il suo dovere di « straw-boss », e avere in premio le briciole promesse dal padrone vero. Perciò, non resta che farli sparire: « I am sure there is no more urgent work before the white South ... than the decreasing of this class of blacks », anche se « decreasing their number by shooting and burning them off will not be successful; for these men are truly desperate, and thoughts of death, however terrible, have little effect in deterring them... » (p. 77).

20. P. 76, *passim*. La sottolineatura è mia.

21. Si vedano, tra gli infiniti esempi, « Lazy Mule Blues » di Florida Kid (disco Bluebird 8625, 1940) e « Timber », di Josh White e Sam Gary (disco Elektra EKL 102).

C'è come si vede una contraddizione irrisolta nell'atteggiamento di Johnson nei confronti del mondo popolare²². Come è infatti possibile conciliare la volontà di far vivere, diffondere, sviluppare la cultura popolare nera, e al tempo stesso fare sparire (sia pure con mezzi non violenti, qui la « soluzione finale » è di tipo riformistico) quelli che l'hanno creata e tenuta in vita? Come è possibile apprezzare la musica, la narrativa e la poesia delle masse popolari afro-americane distinguendole dalla rabbia, dall'odio, dalla lotta e dalla violenza che le hanno fatte nascere — anzi, salvando le espressioni artistiche e cercando di frustrarne le funzioni concrete? Perché è chiaro che la musica e la poesia popolare afro-americana non nascono « nonostante » il fatto che i loro creatori siano recalcitranti alla « civiltà », ma sono proprio lo strumento con cui la « desperate class » reagisce alla disperazione e si prepara alla rivolta, che da individuale diventa sempre più collettiva.

La risposta, nella visione dell'intelligenza borghese afro-americana, è in un'articolazione di repressione e cooptazione. Si tratta di privare le masse proletarie nere della loro cultura. C'è una necessità politica di assorbire dentro il « mainstream » della cultura borghese la loro creatività culturale, trasformandola da strumento di lotta in fiore all'occhiello della « society », cambiandone la furia in « cultivation », la spontaneità in « refinement ». Far sparire, emarginare, ghettizzare le masse, e fare propria la loro cultura è

22. Si potrebbe aprire qui un sottile dibattito: se cioè le idee su questo argomento del protagonista di *The Autobiography* coincidano con le posizioni di Johnson. Nel romanzo non c'è nessun appiglio che indichi una presa di distanza dell'autore dal suo protagonista senza nome; e abbiamo d'altronde visto come l'uso del linguaggio e la struttura del romanzo siano coerenti ad un dato ruolo dell'intellettuale nero del suo tempo. D'altronde, l'operazione che il suo protagonista tenta di fare con gli spirituals corrisponde abbastanza a quella tentata da Johnson stesso con il sermone in *God's Trombones*. Anche qui c'è il tentativo di far vivere una forma poetica popolare indipendentemente dai suoi creatori: « The old-time Negro preacher in rapidly passing. I have here tried sincerely to fix something of him ». (dall'introduzione all'edizione originale: p. 11 dell'edizione Viking Press, New York, 1969).

il progetto politico che lega gli intellettuali neri al piano di scalata sociale della loro borghesia.

Il protagonista di *The Autobiography*, con tutta la sua sensibilità, si muove dentro questo progetto. Si propone infatti di rinnovare la musica americana introducendovi alcune delle invenzioni ritmiche e armoniche del *ragtime*, infondendo vigoroso sangue nuovo popolare in una evanescente espressione culturale aristocratica. Per fare questo, evidentemente è necessario depurare la musica popolare di tutti i suoi contenuti alternativi: dei testi che parlano di ribellione e di insofferenza; delle forme che si oppongono ai canoni classici di fruibilità estetica; delle sue stesse sedi di formazione, che ne fanno una musica senza autori, senza proprietari privati.

L'operazione prende forma una sera, in un salotto europeo. Il protagonista si è esibito ancora una volta per gli amici del suo protettore, suonando brani classici arrangiati a *ragtime*. Dopo di lui, uno degli ospiti si siede a sua volta al piano:

... taking the theme of my rag-time, [he] played it through first in straight chords; then varied and developed it through every known musical form. I sat amazed. I had been turning classic music into rag-time, a comparatively easy task; and this man had *taken rag-time and made it classic*. The thought came across me like a flash — It can be done, why can't I do it? ²³.

Si tratta dunque di prendere le « quaint songs » (p. 27) della cultura popolare e adattarle al letto di Procuste dell'estetica borghese; di rendere anche questa musica rispettabile, di « elevarla » « as another way of gaining prestige in the white world for the Negro middle class », per usare la frase di Leroi Jones. Questo spiega come mai l'ammirazione per la cultura popolare non va mai scissa in Johnson dal disprezzo per il popolo. Quando incontra i creatori della musica che ammira e di cui si vuole appropriare, li definisce « dull,

23. Pag. 142: La sottolineatura è mia. Si noti la corrispondenza di quell'« amazed » con il « dazed » che contrassegna i momenti di iniziazione.

simple people » (p. 170) senza domandarsi dove abbiano preso il genio che pure la loro arte dimostra. Gli sfugge perciò anche il fatto che questa cultura non è affatto tutta ingenua spontaneità, ma ha strutture, regole, meccanismi complessi; per cui potrà dire che l'oggetto della sua ricerca è di « catch the spirit of the Negro in his relatively primitive state » (p. 173). E' significativo che, quando per la prima volta mette piede in una città del sud, Atlanta, sente repulsione per la gente e ammirazione per il suo modo di esprimersi:

The unkempt appearance, the shambling, slouching gait and loud talk and laughter of these people aroused in me a feeling of almost repulsion. Only one thing about them awoke a feeling of interest; that was their dialect (pp. 55-56).

Con tutto ciò, resta il fatto che *The Autobiography* contiene pagine preziose di descrizioni sulla cultura popolare afro-americana, e in particolare sulle funzioni religiose. Johnson si avvede per primo della straordinaria importanza del « folk sermon », e giustamente lo allinea alle forme già riconosciute dall'arte popolare afro-americana. Lo stesso vale per il coraggio con cui riconosce nel *ragtime* non una musica di seconda classe prodotta dall'ignoranza delle regole musicali, ma una idea nuova capace di cambiare tutta la musica moderna, come infatti è stato. La presenza di queste vivide descrizioni dà al libro un valore di documento utilissimo; e, naturalmente, si tratta anche di alcune delle pagine più vivaci e meglio riuscite dal punto di vista letterario.

La contraddizione nei confronti del mondo popolare è dunque il contrassegno di un affascinante libro fatto tutto di contraddizioni. In *The Autobiography* leggiamo al tempo stesso i limiti della borghesia nera e la sua esaltazione; la scoperta del mondo popolare e la volontà di sopprimerlo; il dialogo con i bianchi, e una sotterranea aggressività nei loro confronti che si esprime fino dal titolo; l'acquisizione critica della tradizione letteraria americana, insieme ai condizionamenti della cultura « middlebrow » piccolo borghese. Dal perbenismo linguistico e morale di cui si ammantava il libro,

traspare irrefrenabile la rabbia di massa; dal generale clima di benevolenza e di civiltà non resta nascosto il terrore delle borghesie per la minaccia della « desperate class of Negroes ». E' uno spaccato del mondo afro-americano, che va anche al di là delle intenzioni dell'autore, proprio perché la sua sensibilità, la sua capacità di cogliere quello che è nell'aria gli fa registrare più di quanto non sia in grado di sistematizzare. La tensione di fondo che permea il libro è dunque quella che esiste tra il reale e l'ideologia, per l'incapacità dell'ideologia di comprendere il reale senza con questo negarsi. Johnson non arriva, né qui né in futuro, a una conclusione del genere. Ma il suo libro è testimonianza delle radici della crisi dell'intellettuale nero, dell'impotenza della borghesia di colore, della lenta crescita della rivolta di massa dei ghetti.

ALESSANDRO PORTELLI