

## I ROMANZI DI ARNA BONTEMPS

« Time is not a river », scriveva Arna Bontemps nella introduzione alla ristampa del suo secondo romanzo, *Black Thunder*. « Time is a pendulum »<sup>1</sup>. Nel suo caso, il periodo d'oscillazione era stato di più di tre decenni.

Non fa meraviglia dunque che quando, nel 1968, a trentadue anni dalla data di pubblicazione originale, *Black Thunder* è stato ripresentato in *paperback*, l'immagine che molti avevano di Arna Bontemps si sia, per un momento, confusa. Il nome di Bontemps è ormai legato, infatti, alla sua attività di storiografo degli aspetti più nascosti dell'esperienza afro-americana; si pensa a lui soprattutto come a colui che per anni è stato il coltissimo direttore della biblioteca della Fisk University — come al fine letterato la cui funzione è stata, per decenni, quella di ri-immettere nella consapevolezza del pubblico americano tante vite oscure, tanti eventi segreti, tanti momenti della storia dell'afroamericano e della sua odissea nel Nuovo Mondo che il tempo, e ancor più la volontà degli uomini, spingevano sulla via dell'oblio.

Il Bontemps romanziere era stato oscurato da una storia personale che l'esigenza dell'espressione soddisfaceva, da anni ormai, attraverso esperienze creative diversamente orientate: l'affresco storico, la biografia, il bozzetto — la ricostruzione insomma, dettaglio per dettaglio, di un'epoca più lontana nella memoria degli uomini che non, paradossalmente, nel tempo; e infine — ma in misura limitata — attraverso la poesia<sup>2</sup>. L'impossibilità stessa di avere accesso ai tre romanzi pubblicati

1. ARNA BONTEMPS, *Black Thunder*, Boston, Beacon Press, 1968, p. vii. Tutte le citazioni dall'introduzione e dal romanzo si riferiscono a questa edizione.

2. È significativo che la raccolta di versi di Bontemps, pubblicata nel 1963, porti il titolo di *Personals*.

da Bontemps lungo l'arco degli anni Trenta ammantava, ormai, questo aspetto della produzione dello scrittore con un velo di pudore, si direbbe — quasi quelle antiche esperienze creative appartenessero ad un passato su cui, per qualche ragione, conveniva sorvolare. Arna Bontemps non era più, se lo era mai stato, un romanziere. Egli era, piuttosto, l'archeologo discreto e sensibile di un'esperienza umana che urgeva, anche al costo del sacrificio delle proprie esigenze espressive, salvare dall'abbandono e dall'oblio in cui stava cadendo — era già, in parte, caduta.

Ecco allora *They Seek a City* (1945), che sarebbe poi riapparso, ampliato, nel 1966 col titolo *Anywhere But Here*<sup>3</sup>: una serie di cronache personali o ambientali che fissano, per coloro a cui preme che nulla dell'esperienza umana vada perduto, quel grande fenomeno (ignorato — *et pour cause* — dalla storiografia bianca) che è stata la diaspora nera dagli stati del Sud verso una ipotetica e mai attinta « land beyond the river » di libertà e di auto-realizzazione. Opera, questa, che non a caso porta un secondo nome accanto a quello di Bontemps: il nome, che più volte dovrà comparire accanto ad esso, di Jack Conroy; quasi a ribadire la secondarietà del creatore (o dei creatori) rispetto alla creatura.

Ecco, ancora, *100 Years of Negro Freedom* (1961)<sup>4</sup>, un'altra raccolta di profili storici alla maniera d'un Van Wyck Brooks, che segue le varie strade per cui la motivazione centrale dell'afroamericano — la ricerca della libertà — tentò, da individuo a individuo, di epoca in epoca, d'inserirsi ed imporsi nella *mainstream* della storia americana.

Ed ecco poi il Bontemps ricercatore d'archivio, instancabile filologo che si dedica alla preservazione d'un linguaggio che tutto congiura a cancellare dalla consapevolezza umana:

3. ARNA BONTEMPS e JACK KONROY, *Anywhere But Here*, New York, Hill and Wang, 1966.

4. ARNA BONTEMPS, *100 Years of Negro Freedom*, New York, Dodd, Mead & Company, 1961.

*Great Slave Narratives* (1969)<sup>5</sup> — tre testi storici, curati con l'amorosa competenza dello specialista, in cui l'urgenza di libertà dello schiavo si manifestò in testimonianze che volevano essere, e sono, esemplari.

Ma non bastava. A che scopo, in fondo, recuperare da un oblio (che ben si sapeva voluto) i nomi, i volti, le sofferenze, la presenza stessa di antichi schiavi e di artisti mai riconosciuti come tali e di *leaders* magari analfabeti che pure muovevano migliaia di altrettanto oscuri, altrettanto nobili esseri umani — a che scopo riproporre tutto ciò ad orecchi, quali quelli dei bianchi, che non volevano ascoltare, ad occhi che non volevano vedere — o ben altrimenti avrebbero conservato tanta ricchezza che era pur loro? Ad altri occhi, ad altri e non ancora insensibili orecchi ci si doveva dunque rivolgere. Ecco quindi il senso di tante opere per l'infanzia in cui si espletava quella che per Arna Bontemps era, in fondo, una missione: raggiungere quelle menti non ancora, forse, condizionate alla cecità, prima che la sistematica obliterazione di parte — e che parte! — della loro eredità avesse il modo di ucciderne, nel profondo, l'umanità.

E al tempo stesso, la battaglia sull'altro fronte: la battaglia contro il condizionamento a cui l'afroamericano era soggetto, tendente a fargli credere il suo passato irrilevante, meschino, addirittura inesistente; la lotta per sradicare dalla coscienza di un intero popolo quella concezione di sé che il sistema bianco aveva instillato: « 'There were five of us,' the ex-slave remembered clearly, 'myself, brother and three mules' »<sup>6</sup>.

Un impegno missionario, dunque, quello di Bontemps: in cui lo storico si alleava all'educatore, il ricercatore al divulgatore, l'archivista all'attivista. Entro cotale quadro, forse, l'ori-

5. *Great Slave Narratives*, selected and introduced by ARNA BONTEMPS, Boston, Beacon Press, 1969. Le tre « slave narratives » incluse nel volume sono quelle di Olaudah Equiano (o Gustavus Vassa), di W. C. Pennington, e di William ed Ellen Craft.

6. *100 Years of Negro Freedom*, p. 95.

ginario romanziere non aveva trovato più spazio, ed aveva quindi deciso di tacere.

E tuttavia il silenzio del Bontemps romanziere — un silenzio che la ritrovata eccellenza di *Black Thunder* rende ora tanto più arduo ignorare — solleva interrogativi che la teoria, pur suggestiva, testé proposta può solo limitatamente soddisfare. Altro deve pur esservi stato, al di là del prepotere dell'impegno ideologico, perché, dopo appena un'ultima prova successiva a quel capolavoro minore che è *Black Thunder*, l'antica vena narrativa si esaurisse. Altro, vogliamo dire, che condizionasse cotal vena dall'interno.

Esaminiamo allora, nell'ordine della loro composizione, i tre romanzi di Arna Bontemps.

*God Sends Sunday* è del 1931. Nel suo *The Negro Novel in America*, Robert A. Bone lo liquida in tre righe: « [It] is an unadulterated product of the Negro Renaissance. The setting of the novel is the sporting world of racetrack men and gamblers, of jazz and the shimmy, of fights and razor carvings »<sup>7</sup>. Per quanto opera decisamente minore, *God Sends Sunday* merita più di queste poche parole.

Il romanzo fa la storia di Little Augie, « a thin, undersized boy, smaller for his years than any other child » della piantagione dove vive con la sorella maggiore, Leah<sup>8</sup>. Il fascino della *steamboat* lo spinge ad abbandonare la piantagione in cerca d'avventure. A New Orleans diventa stalliere in una scuderia di cavalli da corsa, e quindi, grazie alla sua pratica e al suo amore per i cavalli, fantino. Comincia così per Augie una vita di successo, fama (« 'I'm Lil Augie whut you reads about' », p. 45) e soprattutto soldi — soldi per sbizzarrire ogni capriccio in fatto di vestiti e di donne. Un duello con un

7. ROBERT A. BONE, *The Negro Novel in America*, New Haven and London, Yale University Press, 1969 (revised edition), p. 120.

8. ARNA BONTEMPS, *God Sends Sunday*, New York, Brace and Company, 1931, p. 3. Tutte le citazioni si riferiscono a questa edizione.

'mac' di St. Louis per ragioni di donne si conclude con la morte del rivale e l'assoluzione di Augie (« In those days red-light murders were so commonplace they evoked but slight interest from the court authorities. Condemnations were rare », p. 87). Poi, il declino delle fortune professionali, le perdite al gioco, l'abbandono da parte della donna, la miseria. Alla fine della prima parte del romanzo vediamo Augie allontanarsi, lungo le rotaie della ferrovia, dai luoghi che l'avevano visto celebre.

Nella seconda parte troviamo un Lil Augie invecchiato, appesantito da dodici anni di vagabondaggi. E' ora in California, alla ricerca di un po' di pace nella fattoria della sorella: « I done come home an' settle down for life' » (p. 131). L'antica smania, peraltro, non tarda a riprenderlo. Ridicolo, ormai, nelle sue pretese amorose, viene compatito come una vecchia macchietta; finché un altro duello — anch'esso vagamente originato dalla presenza di una ragazza — si conclude con il rivale accoltellato. Ancora una volta « it's leavin'-time for Lil Augie » (p. 194). Su un camion che lo ha preso su, « A strangely familiar feeling came to Augie, an illusion that came with speed. When had he felt that thrill before? He recalled Mr. Woody and his fast horses. It had been a good many years. So many indeed that Augie could not remember » (p. 199).

La materia di *God Sends Sunday* è tipica del periodo in cui Bontemps aveva fatto il suo apprendistato letterario, della cultura in cui si era mosso nella Harlem degli anni Venti. La Harlem Renaissance poneva l'accento su quelli che considerava gli aspetti più genuini della società nera, sui lati che meno erano stati toccati, e pertanto contaminati, dalla società bianca. L'appello di Langston Hughes (« We younger Negro artists who create now intend to express our individual dark-skinned selves without fear or shame »)<sup>9</sup>, o se non altro l'atteggiamento intellettuale che ne era alla base, è chiaramente al-

9. « The Negro Artist and the Racial Mountain », *The Nation*, cxxii (23 giugno 1926), 692-694.

l'origine di questo romanzo — un romanzo che si muove con misura, con amore e insieme con ironia, nel mondo delle case da gioco, dei bordelli e delle piste. Non v'è, in *God Sends Sunday*, alcun tentativo di mascherare la realtà: i valori della *black bourgeoisie* sono assenti — la vita che qui è ritratta corre troppo vicino alla terra perché possa risentire delle aspirazioni mistificanti dei livelli che ambiscono a perdere la loro identità culturale.

... Della persuaded him that [attending the funeral] was the conventional thing to do. It would show that he held no rancor against the man he had shot, that the thing was really done in self-defense. Another reason was that *everybody* was going to be present, all the fancy set, and there was bound to be some fine moaning. (p. 90).

O si vedano i rapporti fra 'macs' e prostitute, dapprima introdotti editorialmente (pp. 62-63) e quindi resi drammaticamente:

« ... I gonna make you lucky too if you loves me hard enough ».

« I gonna love you hard, Lil Augie. I gonna love you worser'n ever I did love ara other man ».

« You gonna love me worser'n you do Biglow? ».

« Shucks. That nigger ain't in it. Not de way I gonna love you ».

« Yea? Tha's good. But dis gonna be de law: You can stay in de business a lil longer an' sit for de company an' all dat, but nara other man can beat you. Jes' mc. I gonna be de one to give you yo' knocks. I means it, an' I don't want no two-timin'. Nobody beats you but me. On'erstand? ».

« Sho, Lil Augie. I done promise you dat. ».

« A'right. I jes' want us to have things plain ». (pp. 68-69).

Tema, questo, che si risolverà poi, nella scena dell'addio, in un appropriato gran finale:

It occurred to him [...] that he had never given Della a beating. That was a serious neglect. A beating was an act of singular intimacy between a gal and her man. Della had been good to

him, and there was no reason why he should leave her in doubt of his passion. (p. 94).

Seguono gli schiaffi rituali:

... he thought of the lamp. No quarrel between lovers was authentic, in their circle, unless terminated by the man's hurling a lamp in the direction of the woman. So, accordingly, Augie reached for theirs and let it fly.

« You love me all that, Lil Augie? ». (p. 95).

Tutto ciò è senza dubbio molto divertente — ed è inteso ad essere tale. Ma al di là dell'implicito commento a rapporti così elementari, v'è un amore profondo per il mondo in cui questi rapporti si sviluppano — forse, semplicemente, per la familiarità, accettata e coltivata, di quel mondo, a distanza di più di trent'anni, un Nathan C. Heard recupera, in *Howard Street*, lo stesso materiale — i 'macs' (ora 'pimps'), le prostitute, le zuffe, perfino la lampada — lo fa senza il minimo compiacimento estetico: perché si tratta ora dell'unica realtà nota, e non più — com'era in fondo per Bontemps — di un mondo da recuperare. La *Howard Street* di una Newark degli anni Sessanta non può prestarsi alla rievocazione velatamente romantica della *Targee Street* della *St. Louis belle époque*.

Questo è, appunto, il limite della prima parte di *God Sends Sunday*. Quel mondo, più che espresso, è rievocato. Esso viene proposto come un oggetto da contemplare, da godere nelle sue forme e nei suoi colori — e tuttavia, rimane distante. Bontemps conosce bene *Targee Street*, ma non vi appartiene: « in *their circle* », infatti. Davanti ai nostri ma soprattutto davanti ai *suoi* occhi, la scena che egli ricrea si sviluppa come un balletto — è la quarta scena del primo atto de « *The Great White Hope* », ma prima che arrivino i manifestanti bianchi, e senza neppure il rullo del tamburo che li annuncia. Si tratta della idealizzazione, non della riproduzione, d'una trancia di vita.

Che non è quanto dire, peraltro, mistificazione. Bontemps sa dare il senso della presenza del dolore, del tormento,

della solitudine. Egli lo dà, questo senso, tramite il frequente ricorso di Little Augie alla sua fisarmonica, tramite il rifugio nel *blues*. Solitudine, tormento, dolore, hanno anch'essi — come i rapporti fra 'mac' e prostituta — un loro canale obbligato, una formula espressiva che è, essa stessa, parte del costume, della cultura, del mondo rievocato; dimensione intima eppure collettiva, o, se vogliamo, passabile d'esser recepita dall'ambiente e da esso consentita. In un agire esistenziale tutto estroverso, l'occasionale, periodico ritrarsi nel *blues* è una pausa prevista dal copione, una pausa che i coattori rispettano e di cui, talvolta, essi stessi approfittano per un istante.

Tutto ciò Bontemps rende con delicatezza — qui veramente, per dirla con Henry James, lo scrittore « give[s] all the sense [...] without all the substance or all the così come, del resto, non è insistita alcuna delle componenti surface ». La dimensione del *blues* non è mai insistita — la realtà di *God Sends Sunday*. Ma proprio questo aleggiare, lieve e semplice, dello scrittore al di sopra del suo soggetto indica la qualità — idealizzante appunto — del suo interesse per esso.

Tale qualità scompare peraltro nella seconda parte. Qui, le semplici abitudini della vita di campagna apportano alla pagina un peso nuovo e una nuova consistenza emotiva. Spariti sono i colori sgargianti delle vesti di Augie, dei fantini, dei 'macs', delle *belles de nuit* il loro posto è ora preso dalle tonalità calde e serene della campagna, che toccano peraltro note più sentite. Si avverte qui una partecipazione dello scrittore più genuina — un amore, o forse soltanto una consuetudine, più antica.

Viste al di fuori del loro primitivo contesto, le stravaganze senili di Augie (« [he] toyed with the red laces in his ridiculous oversized shoes. In spite of his general wretchedness, this single touch of color seemed to give him a curious pleasure », p. 169), ce lo avvicinano — laddove nella prima parte le stesse eccentricità lo allontanavano in una prospettiva divertita sì, ma elusiva. Questo vecchio incapace di superare le motivazioni e i sogni dei



suoi vent'anni cessa ora d'essere la macchietta, la sgargiante figurina in mezzo ad altre, solo un po' meno sgargianti, figurine, e si umanizza: diventa, in altre parole, personaggio.

Ora, in questa seconda parte, i cavalli, i colori una volta vistosi ma ormai spenti del panciotto di Augie, la fisarmonica che con quel panciotto è l'unica prova rimastagli dell'antico splendore, si evidenziano come simboli sottilmente intessuti nella narrazione. Ed è soprattutto attraverso la storia interna di tali segni che la vicenda di Augie acquista, al contempo, autenticità ed esemplarità.

Questo più stretto rapporto solidale fra materia e sua funzione simbolica, o per lo meno emblematica, è tanto più evidente nel trattamento del tema del cavallo — un tema introdotto fin dall'inizio e che costituisce una delle strutture portanti del romanzo.

L'amore di Augie per i cavalli data dalla sua fanciullezza. Come dice sua sorella Leah, « He always talk his troubles to de hosses — ever since he was a boy » (p. 129) È un amore, o meglio una comunione, che dà un senso — rilevante anche al di là delle implicite connotazioni freudiane — ad una vita di solitudine: « it was not so much the actual racing he craved, as the unbroken companionship of the horses » (p. 92). Nei momenti di crisi, la fondamentale insicurezza di Augie (che egli cerca di mascherare anche a se stesso assumendo atteggiamenti grandiosi o aggressivi) può trovare sollievo soltanto nella « warm unembarassing presence » (p. 130) dei cavalli.

È nel contatto coi cavalli dunque che Augie esprime la sua più vera umanità. Di ciò, tuttavia, nella prima parte l'autore ci informa attraverso interventi editoriali: la resa drammatica della materia si compie soltanto una volta, nell'episodio dell'aneddoto, udito dal barbierc, del « big black nigger hitched to a buggy lak a hoss »:

« ... He was tied up beside de hitchin'-bar, drinkin' outa de tub. Directly a white lady come out o' de sto', got in de scat, an' switched his behin' wid a lil hoss whup, an' off he went trottin' down de street ».

This amused Augie. « Wha, wha! If I'd 'a' been dat hoss, I'd 'a' run off wid dat buggy. Sho nuff; I'd 'a' run off jes' as sho as I's a nigger ». (p. 34).

Nella pagina successiva, tuttavia, il riso si spegne: ora Augie è veramente « dat hoss »: seduto accanto all'amico cocchiere, egli vede la « yella gal » di cui è invaghito salire sulla carrozza per andare al convegno col bianco di cui lui è un dipendente. È chiaro dunque che l'aneddoto è stato introdotto per preparare il brusco risveglio di Augie, e per fornire un commento indiretto sulle complesse realtà gerarchiche dell'uomo nero, della donna « gialla », e del padrone bianco.

Come si è detto, nella prima parte un trattamento tanto sottile della materia è l'eccezione piuttosto che la regola. Nella seconda parte, peraltro, il tema dei cavalli acquista, pur nella diminuita frequenza delle occasioni, una maggiore incidenza espressiva.

I cavalli hanno perso ormai, per Augie, ogni connotazione di aggancio col reale: altro essi non sono che un sogno. Nella sua senile e al contempo fanciullesca capacità di autoilludersi, egli sogna di trovare uno stallone degno della vecchia Miss Ludy, la cavalla da tiro di sua sorella, e di poter quindi fare del puledro un cavallo da corsa. Augie, naturalmente, non realizzerà il suo sogno — né, del resto, egli mai fa alcun passo concreto per realizzarlo. Gli basta tenerlo in vita dentro di sé, sommessa illusione che dà un senso e un calore ai suoi giorni.

Augie came up beside the fence and called Miss Ludy, making a clucking sound with his tongue. The drowsy mare left the hay and came to him. Standing with one foot on a rail, Augie fed her the young fruit from his hand. Patient and apparently unconcerned, he stood there a long time, stroking the bony old face. Miss Ludy took the apples in her huge teeth and crushed them wearily. (p. 128).

È con pochi tocchi di simile, intensa qualità che Bon-temps riesce a creare intorno a questa passione divenuta sogno, a questo bisogno attenuato dall'età eppur mai dimen-

ticato, un alone di delicata, diffusa poesia, fatta di rapporti interni sottili, di ricami discreti e nondimeno essenziali al discorso centrale: una rete di simboli rada, ma resistente.

Che è quanto va detto a proposito dell'altro grande tema — quello della fortuna (o, se si preferisce, del destino). 'Luck' e la complementare 'bad luck', sono i binari paralleli ma inversi su cui, ancor più che la vicenda, corre la consapevolezza che Augie ha della propria vita. Augie vive, letteralmente, la sua leggenda — « a legend that had attended him since birth, due to a mysterious veil with which he had entered the world » (p. 3). Egli è « lucky — unfailingly lucky »; il prezzo di tale fortuna, tuttavia, è che Augie può vedere ciò che è invisibile agli altri — e dopo aver scorto da ragazzo, « a 'jack-ma-lantern' in the swampy woods », comprende d'esser destinato a vagabondare per il resto dei suoi giorni: « there would be no rest for him any place until he had exhausted his luck and met the final disaster that awaited him » (p. 10).

Questo fatalismo, radicato nelle strutture profonde di una superstizione di gruppo e perciò mai messa in dubbio ma anzi utilizzata come elemento di ispirazione comportamentale, fa di Augie una figura che, a suo modo, affronta la vita con stoica fermezza. Egli accetta le proprie sconfitte senza abbandonarsi alla autocommiserazione; egli insegue i propri sogni senza lasciarsi deflettere dal saperli destinati al fallimento. Gli altri potranno ridere di lui, ma egli mai smarrisce il senso di sé e del proprio destino.

Ed è soprattutto qui, in questa acuta, obiettiva identificazione di certe strutture psicologiche elementari, nonché nella loro lucida utilizzazione a livello narrativo, che va trovato il maggior merito del primo romanzo di Bontemps.

Fra *God Sends Sunday* e il romanzo successivo, *Black Thunder*, corrono quattro anni. Furono gli anni della grande depressione — gli anni che videro, con il New Deal, il primo tentativo dell'America di pensare, ed agire, in termini

vagamente collettivi, e di coprire in qualche modo il divario tra processo tecnologico e arretratezza sociale. Anni duri, drammatici — eppure vivi, eppur vitali.

L'afroamericano, tuttavia, ancora una volta rimaneva escluso dal movimento di riorganizzazione della società americana. Nel suo *The Crisis of the Negro Intellectual*, Harold Cruse, polemizzando con le posizioni acerbamente critiche del partito comunista americano e di *leaders* neri quali Philip Randolph, spezza una lancia in favore del New Deal e di ciò che esso fece, indirettamente, per l'afroamericano<sup>10</sup>. In questa tesi il Cruse è avvantaggiato dalla prospettiva offerta dai tre decenni trascorsi; le sue conclusioni, peraltro, non toccano la realtà con cui l'afroamericano aveva a che fare, quotidianamente, durante quegli anni. Fossero o no esatte le diagnosi e le soluzioni proposte dal partito comunista e dai radicali degli anni Trenta, resta il fatto che esse cadevano su di un terreno umano che l'oppressione economica e la discriminazione sociale rendevano pronto all'ascolto. E se questo non era certo sufficiente a gettare le basi per la rivoluzione, bastava a creare uno stato d'animo collettivo tutt'altro che favorevole al sistema.

Il Bontemps di *Black Thunder* aveva alle spalle tutto ciò. Il momento in fondo idilliaco della scoperta, o riscoperta, del folklore nero era stato superato da più pressanti urgenze; la depressione aveva spazzato via ogni possibilità d'indugiare sui miti cari alla Harlem Renaissance. Già nella diversità dei titoli dei due romanzi è evidente il 'salto' programmatico d'impegno: non più luminosi giorni di festa, non più rassegnata accettazione di tutto ciò che la vita offre, bensì esplosiva asserzione d'una realtà sociale dura e intransigente. « In the gloom of the darkening Depression settling all around us, I began to ponder the stricken slave's will to freedom »<sup>11</sup>.

10. HAROLD CRUSE, *The Crisis of the Negro Intellectual*, New York, William Morrow and Company, 1967, pp. 171 sgg.

11. *Black Thunder*, p. xii.

*Black Thunder* è un romanzo storico basato sulla abortita insurrezione degli schiavi di Richmond, in Virginia, nel 1800. La vicenda copre un arco di tempo che va dalle ultime fasi della preparazione del piano alla impiccagione di Gabriel, il *leader* dei rivoltosi.

La materia eventuale è quasi interamente attinta da fonti storiche. A parte qualche variazione in alcune figure minori, i nomi documentati — da quelli dei protagonisti a quelli di mere presenze di contorno — sono scrupolosamente conservati<sup>12</sup>. Poche le variazioni al livello fatico: la più notevole è l'eliminazione del fatto che Gabriel fu catturato pel tradimento di due schiavi (Bontemps lo fa consegnarsi di sua volontà per salvare un parente<sup>13</sup>). La meccanica degli eventi, peraltro,

12. Nel romanzo, Gabriel ha una donna di nome Juba; HERBERT APHEKER, in *American Slave Revolts*, New York, International Publishers, 1969 (new edition), p. 220, dà invece «Nanny» come il nome della moglie di Gabriel. Sempre secondo lo Aptheker, il nome di uno dei due schiavi che tradirono i compagni è «Tom» (p. 221); Bontemps, invece, lo chiama «Ben» — che è poi il nome con cui il traditore veniva identificato da Thomas W. Higgins, in «Gabriel's Defeat», *Atlantic Monthly*, x (settembre 1862), 337-45. In un ovvio errore di distrazione incorre il Bontemps quando nomina John Quincy Adams (p. 125): egli intendeva riferirsi al padre, John Adams, allora presidente degli Stati Uniti.

13. C. W. Bigsby, confrontando *Black Thunder* e *The Confessions of Nat Turner* di William Styron, giunge alla conclusione che «Bontemps's distortion of the truth on this point is more fundamental than any of Styron's changes»; cfr. «The Black American Writer», in *The Black American Writer*, Delano, Everett/Edwards, 1969, Vol. I, p. 19. A nostro avviso, se la verità storica fosse stata quasi scrupolosamente rispettata, si sarebbe verificato nel romanzo un pericoloso spostamento d'accento dalla lotta dell'afroamericano per la libertà alla sua compromissione col sistema schiavistico: aspetto, questo, che Bontemps aveva già abbondantemente sviluppato attraverso il rilievo accordato a Ben e Pharoah, i due traditori. Decisamente in errore è poi il Bigsby quando sostiene che «Bontemps removes a black wife and replaces her with an "apricot-colored" mistress»; lo stretto legame fra Gabriel e Juba, la «tempestuous brown wench» (p. 29), può venire ignorato unicamente per partito preso: è infatti attraverso i suoi rapporti con Juba che Gabriel acquista, sul piano personale, la sua più profonda umanità. Inoltre, dal punto di vista delle convenzioni etno-sessuali, Melody — la «apricot-colored mulattress» (p. 39) con cui Gabriel ha avuto una breve relazione — è ben lontana dalla donna bianca che Styron, rinverdendo il mito dell'afroamericano ossessionato dalle donne caucasiche, affibbia a Nat Turner, facendone al tempo stesso sparire la moglie nera.

è fondamentalemente rispettata. Dettagli storici sono inseriti a ritrovare un loro peso equivalente a quello che avevano avuto in quei giorni tragici. Testimonianze collaterali — lettere di virginiani ad amici lontani, brani da giornali dell'epoca, editti, interventi politici di varia provenienza — vengono integrate nel testo ad approfondire la nostra percezione di tutte le implicazioni culturali, politiche e umane della rivolta. Non soltanto si seguono da vicino i protagonisti neri della vicenda — Gabriel, i collaboratori più prossimi, Juba, i traditori — ma altre voci, altre presenze sono immesse a dare il senso di quanto avveniva al di là della cerchia immediata degli oppressi: i padroni — Moseley Sheppard, proprietario di Ben, uno dei traditori, e Thomas Prosser, proprietario di Gabriel; i due francesi (il cui nome non è stato tramandato) che furon sospettati d'aver aiutato Gabriel<sup>14</sup>; James T. Callender, un detenuto politico nel carcere di Richmond, il cui nome venne usato dai federalisti per mettere in difficoltà il governatore Monroe e il vicepresidente Jefferson. Monroe stesso viene visto discutere le misure di repressione da adottare, e lo si sente inquadrare la rivolta nella realtà sociale della Virginia.

Nonostante la vastità del materiale narrativo, nonostante la varietà delle prospettive a cui il lettore è costretto ad adeguarsi, *Black Thunder* è opera narrativa singolarmente omogenea. V'è inoltre del miracoloso nella rapidità (che mai peraltro sconfinava in approssimazione) con cui il romanzo si sviluppa e si compie nelle sue poco più che duecento pagine. Cerchiamo dunque di analizzare i modi di questo raro *tour de force*.

Per Robert A. Bone, « The narrative technique, which

14. A questo proposito, va notato un errore di Aptheker: il quale prende il nome di Alexander Biddenhurst per quello del « Frenchman in Arna Bontemps' beautiful novelization of the conspiracy » (*Op. cit.*, p. 101 n.). Biddenhurst è invece, nel romanzo, un abolizionista americano che vorrebbe insegnare a leggere e scrivere a Gabriel, ed il cui nome e indirizzo veran trovati addosso a uno schiavo che tenta di fuggire al Nord. Quest'ultimo episodio è di origine storica.

conveys the action by a progressive treatment of the participants, is reminiscent of the novels of Dos Passos. [...] From this constant shift in point of view, the reader must piece together the full panorama »<sup>15</sup>. Più che quello di Dos Passos, tuttavia, è il nome di Faulkner che ci sembra opportuno chiamare in causa — in particolare, il Faulkner di *As I Lay Dying* e di *Sanctuary*, opere che Bontemps poteva aver letto al tempo della composizione di *Black Thunder*. Simile alla progressione a spirale di *As I Lay Dying* è infatti il procedere della narrazione in questo romanzo: la prospettiva si sposta in continuazione, ed ogni spostamento allarga, o spinge in avanti, l'azione. Come in *As I Lay Dying*, relativamente scarso è il ricorso al *flashback*. Nella prima edizione del romanzo, poi, ogni singola sezione era preceduta dal nome del personaggio su cui il fuoco si spostava: come in *As I Lay Dying*, di nuovo. A *Sanctuary*, invece, è possibile Bontemps si sia ispirato per la particolare combinazione d'un ritmo narrativo estremamente nervoso e d'una vicenda che interessa gli strati più diversi della società; sia in *Sanctuary* che in *Black Thunder*, infatti, si assiste al tentativo di una dissezione verticale della società. *Sanctuary* può poi esser stato presente nella mente di Bontemps per la parodia di giustizia con cui si conclude — quel processo in cui si sublima la corruzione e la rovina morale del Sud, quella esecuzione d'un innocente (ed è chiaro che non si mette qui Popeye sullo stesso piano di Gabriel) il cui unico desiderio è che la farsa finisca al più presto<sup>16</sup>.

Quello che stiamo proponendo non è — sarà superfluo precisare — un rapporto di derivazione: *Black Thunder* è opera assai diversa, ed a più d'un livello, da quelle di Faulkner a cui si è fatto riferimento. Nella sua diversità e unicità, peraltro, essa affronta un problema di 'spazio' narrativo con

15. BONE, p. 121.

16. Sarà forse opportuno ricordare che la « innocenza » del gangster Popeye si riferisce al delitto, a cui è del tutto estaneo, per cui viene condannato.

lo stesso tipo di soluzioni ritmiche e prospettiche proprie di Faulkner; una prova, a nostro avviso, dell'interesse di Bontemps per i modi più recenti del narrare — che è elemento di qualche rilievo nella nostra ricerca delle possibili ragioni per cui, successivamente, il Bontemps romanziere decise di tacere.

Se la varietà prospettica vale a dare corposità longitudinale alla vicenda, ciò che — al di là della struttura ideologica portante, di cui si dirà — provvede a tenere insieme la materia tutta, a evitare il pericolo della scelta gratuita, ed a dare il senso della profondità, è l'uso sapiente del *leitmotif* e degli elementi tematici.

Si noti ad esempio, per tutta la prima metà dell'opera, e cioè fino al momento dell'insurrezione, il motivo dello 'whispering' degli schiavi (« The Negroes cupped their hands, whispered through the tall corn », p. 14): sorta di costante coro a bocca chiusa che varia, come il vento, di intensità, e che col vento talvolta si confonde. Un basso continuo che di colpo, quando la furia degli elementi ha troncato sul nascere la rivolta, cessa; né più riprende. Sostituito però (geniale soluzione contrappuntistica a *canon cancrizans*) dal meschino 'whispering' dei bianchi: un segno, ora, della loro nuova paura — laddove in precedenza esso era stato un segno della fermezza degli oppressi. E il motivo si concluderà, l'istante prima che l'ascia del boia si alzi a recidere la corda che troncherà la vita di Gabriel, con un'ultima immagine di questa nuova, di questa ormai perenne paura:

A command to the soldiers broke the absolute stillness. A wagon moved. A horse nickered. Then, here and there, the sudden, surprised intake of breath filled the air with a tiny whisper. (p. 223).

Ancor più vasta, in quanto le sue implicazioni semantiche operano, oltre che ai livelli figurativo e simbolico (come era il caso del *leitmotif* dello 'whispering'), anche a quello ideologico/culturale, è l'incidenza dell'elemento tematico dei 'signs'. Già in *God Sends Sunday*, come abbiamo visto, il tema della superstizione provvedeva ad una caratterizza-



zione folklorica di Augie e del suo mondo; e al tempo stesso, con il suo costante sottolineare il fatto predestinazione, forniva un punto di riferimento fisso allo svolgersi della vicenda. Lo stesso avviene — ma con ben più profonde conseguenze — in *Black Thunder*.

Il fatalismo — un fatalismo fortemente condizionato dalla comunione con la natura (così come, in una società diversa, lo può essere dalle coordinate di una astratta comprensione della storia) — è struttura fondamentale nella società degli schiavi quale è ritratta da Bontemps<sup>17</sup>. L'uccello che entra in cucina (un 'segno' di malaugurio già presente in *God Sends Sunday*), la richiesta d'un morente, la pioggia — tutto è passibile di una interpretazione magica. La realtà (tale la lezione del Puritanesimo) altro non è che l'insieme dei 'segni' di una volontà superiore; ed è su questi segni che l'individuo deve regolare i propri atti. Amuleti, 'charms', filtri, hanno perciò in questa cultura altrettanto peso nel determinare il corso degli eventi di quanto ne hanno, in una cultura diversa, lo studio della psicologia di massa o la statistica. Ed è la presenza di questi elementi normativi che dà a Gabriel e ai suoi compagni almeno parte della loro forza, e che assicura loro un retroterra emotivo e intellettuale capace di assorbire, e di spiegare, il fallimento del piano d'insurrezione — o, più largamente, di intendere la realtà tutta.

« Gabriel », scrive Bontemps nella sua introduzione, « attributed his reversal, ultimately, to the stars in their courses, the only factor that had been omitted in his calculations » (p. xiii). All'inizio della marcia su Richmond, quando ancora la massa degli insorti non era stata dispersa dalla pioggia torrenziale anche se troppe voci già sussurravano di cattivi presagi, Gabriel aveva osato una sfida di ordine cosmologico:

17. Per le componenti cristiane di quella che i bianchi consideravano la superstiziosità degli schiavi, cfr. KENNETH M. STAMPP, *The Peculiar Institution: Slavery in the Ante-Bellum South*, New York, Vintage, 1964, pp. 374-76.

« Thunder and lightning ain't nothing neither. If it is, I invites it to try me a barrel ». He put out a massive chest, struck it a resounding smack. « Touch me if you's so bad, Big Man ». A huge roar filled the sky. The lightning snapped bitterly. Gabriel roared with laughter, slapping his chest again and again. « Sign, hunh! Is y'-all ready to come with me? »

« We's ready », Blue said. (p. 86).

E tuttavia, uno ad uno dapprima e poi a gruppi sempre più numerosi, i suoi uomini si erano dileguati, lo avevano abbandonato. Più tardi, prima di morire, Gabriel si arrenderà all'evidenza: « It wasn't the time to hit. We should had a sign » (p. 211); ed ancora: « Maybe we should paid attention to the signs. Maybe we should done that » (p. 214).

Se il fatalismo rappresenta la componente statica della psiche degli schiavi, un altro elemento ne rappresenta la componente dinamica: la sete di libertà. Questo elemento costituisce, come si è detto, la struttura portante di *Black Thunder*.

Nello spiegare le ragioni per cui aveva deciso di utilizzare la rivolta di Gabriel piuttosto che quella di Nat Turner o quella di Denmark Vesey, Bontemps scrive:

« Gabriel's attempt seemed to reflect more accurately for me what I felt then and feel now might have motivated slaves capable of such boldness and inspired daring. [...] Freedom was a less complicated affair in [Gabriel's] case. It was, it seemed to me, a more unmistakable equivalent of the yearning I felt and which I imagined to be general ». (pp. XII-XIII).

Non v'è sezione, non v'è pagina quasi, che non conosca la presenza — ai livelli più vari — di questa struttura. Si tratterà a volte di un fatto simbolico: Araby, il puledro « black as anthracite » che scorazza nella pastura circondata dalla palizzata bianca (e si veda la squillante asserzione emblematica dei colori), e che è l'occasione alle prime parole di Gabriel: « Was you a white colt, I reckon I'd have to call you *mister* Araby » (p. 16). Si tratterà del *leitmotif*, « Everything what's equal to a ground hog want to be

free »<sup>18</sup>. Si tratterà della limitata concezione della libertà come evasione sentimentale: « It's a very adult sentiment », spiega Ovid, il bianco a guardia dell'arsenale su cui, di lì a poco, dovrebbero rovesciarsi i rivoltosi: « I feel sort of like a caged thing that needs the open. [...] My blood requires adventures — delightful women, that sort of things » (p. 100). Oppure si tratterà della ben più profonda, ancorché inarticolata, concezione della libertà espressa dal vecchio schiavo picchiato a morte dal padrone: « I was aiming to die free, me. [...] I don't mind dying, but I hates to die not free » (p. 34).

Ma si veda la splendida — eppur quanto sobria — scena di Gabriel che non riesce a dormire, e Juba che culla il suo gigante:

« Is you thinking, boy »? she whispered. « Is that howcome you can't sleep no mo' »?

He looked ashamed.

« I reckon so. I reckon that's it, gal ».

« That's bad ».

« I know. I can't help it, though ».

« What you thinking about, big sugar »?

[...]

« Thinking about how I'd like to be free — how I'd feel ».

Juba cried. Real tears came in her eyes.

« You thinking it too, hunh? You fixing to leave me soon ».

« No, I ain't fixing to run away, and I ain't going to leave you soon. But I wants to be free. I wonder how it'd feel ».

« The police'll get you for just thinking like that, boy. It's bad, bad ».

« I reckon so, but I can't help it » (pp. 30-1).

18. *Black Thunder*, p. 77; si veda anche alle pp. 91, 93, 94 e 210. E ancora: « 'A wild bird what's in a cage will die anyhow, sooner or later', Gabriel said. 'He'll pine hisself to death. He just is well to break his neck trying to get out' » (p. 69). E' interessante notare che Bontemps fa di Gabriel un propugnatore *ante litteram* della teoria di Frederick Douglass che gli afro-americani dovevano trovare la loro libertà nel Sud, piuttosto che cercarla nel Nord: « I ain't got no head for flying away. A man is got a right to have his freedom in the place where he's born. He is got cause to want all his kinfolks free like hisself' », p. 210.

E più tardi:

« It's a man's doings, Juba. You ain't obliged to keep following along ».

« I hears what you say ».

« The time ain't long, and it's apt to get worse and worser ».

« H'm ».

« And it's going to be fighting and killing till you can't rest, befo' it's done ».

« I know », she said.

« And you still wants to follow on »?

« Yes ».

« Well, it ain't for me to tell you no, gal ».

« I'm in it. Long's you's in it, I'm in it too ».

« And it's win all or lose all — on'erstand »?

« I'm in it. Win all or lose all ». (pp. 68-9).

E', come si vede, una sete di libertà elementare, basilare — un bisogno di indipendenza e di autodeterminazione tanto urgente da non potersi neppur porre il problema di che fare di quella libertà una volta conquistatala, di come difenderla, di come svilupparla.

« Did you imagine other well-fed, well-kept slaves would join you »?

« Wouldn't you j'inc us, was you a slave, suh »?

« Don't be impudent. You're still a black... ».

« I been a free man... » (p. 213).

Tanto pura di scorie retoriche nonché di astoriche razionalizzazioni è la sete di libertà di Gabriel e dei suoi compagni, che sgomenta come il Bone possa pensare che soltanto una « complexity of characterization, together with a tone of restraint and a tendency to underwrite » salvino *Black Thunder* « from the worst features of a propaganda novel »<sup>19</sup> La sua conclusione (« What remains of protest and of race pride limits the book but does not destroy it ») mostra peraltro che la posizione del critico è dettata unicamente da fattori

19. BONE, p. 122.

ideologici, al tempo stesso sociopolitici e letterari, che interferiscono con la sua lettura del romanzo<sup>20</sup>. Il Bone, infatti, non si pone il problema di indicare in che senso la struttura ideologica di *Black Thunder* limita, ai suoi occhi, il romanzo, ma semplicemente ne recrimina la presenza.

In realtà, questa struttura dà respiro, piuttosto che toglierlo, a *Black Thunder*. Introdotta in mille forme, osservata nelle sue più minute manifestazioni, data per scontata da parte degli oppressi oppure menzionata soltanto come sfogo occasionale o come accettata premessa della irreversibilità della strada intrapresa, la sete di libertà è quanto regge, è quanto muove, *Black Thunder*.

Nulla di tutto ciò in *Drums at Dusk*. Nei pochi anni che separano il terzo ed ultimo romanzo di Bontemps (pubblicato nel 1939) da *Black Thunder*, la capacità dello scrittore di centrare il proprio soggetto sembra scomparsa.

*Drums at Dusk* è la storia della rivoluzione di Toussaint l'Ouverture, vista attraverso gli occhi di una serie di personaggi bianchi: alcuni favorevoli alle istanze di libertà degli oppressi, altri — i più — prevedibilmente contrari. V'è Diron Desautels, un giovane legato all'ambiente degli 'Amis des Noires', le cui simpatie per la causa degli schiavi sono abbastanza note nel mondo dei ricchi possidenti creoli e francesi. V'è il sovrintendente della piantagione dov'è schiavo Toussaint, Bayou de Libertas, il quale — degno del proprio nome — è contrario, nonostante la sua professione, alla schiavitù. V'è un nobiluomo francese, il conte de Sacy, che salta-becca tra facili conquiste e ancor più facili ignominie ai danni degli schiavi. V'è un'avventuriera bella e ricca, spia del governo, che cerca di strappare a Desautels l'ammissione delle sue simpatie abolizionistiche; e v'è una giovnae fresca e innocente, Céleste Juvet, di cui Desautels s'innamora per non

20. Si veda: « By developing this tension between freedom and death, the author suggests that the determination to be free is itself a kind of bondage », p. 122.

altra ragione se non perché, come notava Henry James, « the novel has no more constant office than to remind us » che « the spell of attraction is cast upon young men by young women in all sorts of ways ».

Nello sfondo, indistinta, la figura di qualche schiavo; tra cui Toussaint, appena tratteggiato se non per la scena in cui salva dal massacro de Libertas e la ragazza: vale a dire, i 'buoni'.

Per ragioni che in seguito cercheremo di identificare, Bontemps ha scelto dunque di osservare la rivolta dall'esterno. Tuttavia, se l'insurrezione costituisce unicamente uno sfondo, manca all'opera un adeguato primo piano che nel contrasto con quello sfondo trovi la sua ragion d'essere drammatica. *Drums at Dusk* difetta, in altre parole, di un centro focale. Per gran parte dell'opera si attende che, finalmente, qualcuna delle componenti la vicenda si realizzi come centrale. Succede invece che soltanto al quinto dei sei capitoli il romanzo trovi un suo nucleo drammatico — il dilemma di Desautels tra una partecipazione emotiva alla lotta degli schiavi, o un suo rifiuto a tale partecipazione nel caso Céleste sia stata, come si teme, brutalizzata dai rivoltosi. Fortunatamente per la donzella e per il suo spasimante, se non per il romanzo, la giovane è sfuggita alle brame degli schiavi — benché non a quelle del tenace de Sacy; e pertanto Desautels non ha che da provvedere a trasferirsi, con la ritrovata fanciulla e qualche altro profugo, in una zona lontana dalle violenze. Il che avviene, con somma rapidità, nelle ultime, frettolosissime pagine.

Al mancato chiarimento e sviluppo di un centro morale, o anche soltanto drammatico, corrisponde un continuo ricorso agli espedienti più triti del romanzo di cappa e spada. Bontemps sembra ora essersi trasformato in un Anthony Hope che intenda imitare il George Washington Cable delle opere minori<sup>21</sup>. Nemmeno momenti come quelli dello spregio del

21. Spesso il dialogo raggiunge livelli alla Emilio Salgari:  
« Who is it that rides alone to-night? »

de Sacy, che sputa in bocca a degli schiavi malati, o al suicidio collettivo d'un gruppo di nuovi schiavi, smuovono l'apatia emotiva che incombe sul romanzo. Privo di un centro drammatico sufficiente, appesantito da un repertorio da melodramma, dispersivo nel suo inseguire figure che nulla possono apportare ad una struttura che non c'è, *Drums at Dusk* è, purtroppo, un'opera del tutto fallita.

A questo punto sorge, inevitabile, la domanda se il successivo silenzio del Bontemps romanziere sia dovuto ad insoddisfazione (o financo delusione) a proposito del suo strumento narrativo, oppure se *Drums at Dusk* sia già il risultato di un processo evolutivo che stava allontanando lo scrittore dal *medium* del romanzo.

Il fallimento — a livello puramente letterario — di *Drums at Dusk* può aver contribuito alla decisione di Arna Bontemps di abbandonare il romanzo. Tuttavia, un'altra ragione è forse presente.

Risulta chiaro che il diverso trattamento delle due rivolte degli schiavi — quella di Gabriel e quella di Toussaint — riflette la volontà dello scrittore di non ripetersi in una formula prospettica. Esaurita la soluzione interna (che oltre tutto già faceva uso di una vasta raggiera di prospettive esterne), non restava a Bontemps che la soluzione opposta: la soluzione, appunto, esterna.

Questo condizionamento di base ha impedito che *Drums at Dusk* disponesse della stessa verità umana, della stessa sia pur controllatissima partecipazione emotiva di *Black Thunder*. I bianchi di Haiti, in fondo, non interessavano a Bontemps.

« I am Diron Desautels, Friend of the Blacks ».

« Here is my horse. And here my pistol. *Vive la liberté!* »

« Why does the Friend of the Blacks hasten to join our enemies? »

« There is some one I must meet. She is young and shiny like a star ».

« Take our word, monsieur. Le Cap is no place for a Friend of the Blacks to-night ».

« You know that for the truth? »

« We have our ears in their bed-chambers. Pass, if you must ».

*Drums at Dusk*, New York, Macmillan, 1939, pp. 180-181.

Essi gli sono pertanto divenuti, fra le mani, dei burattini in cui lo scrittore ha invano tentato di immettere un po' di vita buttando loro addosso le vesti sontuose d'un dramrone alla Dumas. La verità 'vera', quella che premeva a Bontemps, quella che andava disseppellita dall'oblio in cui la cattiva coscienza bianca l'aveva cacciata, era dall'altra parte — era presso quelle figure da cui egli, preventivamente, aveva deciso di tenersi lontano.

*Black Thunder* era un'opera che esprimeva e fondeva in un *unicum* omogeneo sia l'interesse narrativo sia l'interesse storico/ideologico — e *Drums at Dusk* aveva dimostrato che, per Bontemps, le due dimensioni non potevano andar scisse. Il senso di non voler ripetere, addirittura imitare, l'esperienza creativa di *Black Thunder* avrà allora, forse, contribuito alla decisione di dedicarsi, da quel momento, ad altri *medium*.

Tutto ciò, com'è ovvio, è pura congettura. Quali che siano le ragioni profonde di questa decisione, peraltro, il lettore di *Black Thunder* — libro che, anche a non volersi atteggiare a profeti, resterà a lungo tra le opere più fini e più vere della narrativa americana del Novecento — non sa se più apprezzare la volontà di non rischiare d'offuscare, con altre opere minori, l'eccellenza di quel culmine narrativo, o invece rimpiangere che, lungo quella linea di probità espressiva e prospettica, altre opere non abbiano cercato di ripetere, e possibilmente superare, tale eccellenza.

MARIO MATERASSI