

IL TEATRO DI LEROI JONES

Nella nota che LeRoi Jones antepone alla raccolta di saggi *Home* troviamo: "... V'è una verità che chiunque legga questi saggi dovrebbe capire: e cioè il senso di movimento: la lotta, in me, per rendermi conto dove e chi io sia e per muovermi in conformità a questo intendimento... Questi movimenti, il più delle volte inconsci, ... mi sembra che siano stati sempre diretti verso ciò che io ebbi venendo al mondo, senza fatica, il mio essere nero... Il giorno in cui questo libro uscirà, sarò anche più nero"¹. Questo stesso processo di identificazione razziale offre uno strumento all'analisi dell'opera teatrale di LeRoi Jones, consentendo di individuare nei primi tre lavori, *Dutchman*, *The Toilet* e *The Slave*, la espressione di quel conflitto con il mondo dei bianchi che, una volta risolto, avrebbe sgombrato il terreno per il nuovo teatro, concepito in funzione politica, inteso al servizio esclusivo della comunità nera.

L'importanza che *Dutchman*, rappresentato a New York il 24 marzo del 1964, viene ad assumere nell'ambito della storia del teatro nero è duplice. Sul piano formale, esso spezza la tradizione naturalistica che, imperando negli anni quaranta e cinquanta, aveva costretto in un giudizio di insufficienza artistica il teatro degli Afro-Americanì nel suo insieme, ed aveva fatto sì che anche alle opere di autori come Richard Wright e Langston Hughes fosse riconosciuto il valore esclusivo di documenti sociologici. Sul piano contenutistico, *Dutchman* irrompe con un rifiuto netto e devastante dell'integrazione, rivolge ai bianchi una denuncia militante condotta in termini che essi non possono più manipolare a loro piacimento. Con questo breve, sconcertante atto unico, Jones si pone, secondo

1. LEROI JONES, *Home*, William Morrow, New York 1966, pp. 9-10.

la definizione del critico nero Clayton Riley, come "il primo NIGGER autenticamente non apologetico del teatro"². Utilizzando un linguaggio ed una concezione del mondo specificatamente neri, egli rende inoperanti, nello stesso tempo, i giudizi critici dei bianchi che avevano sempre paragonato, per smi- nuirli, gli autori neri agli autori bianchi più noti. Di *Dutchman*, nessuno potrà dire di avere difronte semplicemente, come nel caso di *A Raisin in the Sun*, di Lorraine Hansberry, un *Awake and Sing* negro³.

La vicenda rappresentata in *Dutchman* è riassumibile, bre- vemente, come il tentativo di seduzione operato da una donna bianca, Lula, nei confronti di un giovane nero, Clay. Clay, pas- sato da una reazione di semplice compiacimento ad una di aperta e violenta ribellione, trova la morte per mano di Lula. L'azione, come indicano la nota meccanicamente tracciata dalla donna su un taccuino e l'ingresso di un secondo ragazzo nero, è in procinto di ripetersi, fa parte di un ciclo di mortale inevitabilità. Il lavoro trova un primo momento di validità in quanto registrazione di una realtà concreta. Metallica, striden- te, fisicamente presente come violenza dell'agglomerato urba- no, la metropolitana di New York accoglie l'incontro di Clay e Lula, incontro reale, nel suo andamento incerto, angosciato, mobile, fatto di ambivalenza, attrazione, repulsione, diffiden- za, di un nero e di una bianca prima che confronto fra i due archetipi del conflitto razziale. Trattata specificamente nella sua dimensione di concretezza, la vicenda di Clay e Lula, del tutto priva di sovrapposizioni intellettualistiche, si colora di toni mitici ed assume una esemplarità universale. Esplicita nel titolo e operante a livello di unità strutturale, la leggenda dell'Olandese Volante offre, in un contrappunto di analogie e di opposizioni, un approfondimento ed una risonanza di signifi- ficati. Dalla metropolitana, silenziosa, scivolante in moto pe- renne su se stessa, emblema terrificante di una civiltà disuma- na e meccanizzata, trasluce il Vascello Fantasma, condannato

2. CLAYTON RILEY, *A Black Quartet*, Signet, New York 1970, p. XII.

3. DORIS E. ABRAMSON, *Negro Playwrights in the American Theatre*, Columbia University Press, New York 1969, p. 270.

dalla maledizione demoniaca a solcare i mari in eterno; così come dai passeggeri, spettatori e complici, bianchi e neri, dell'assassinio di Clay, traspare l'immagine dell'equipaggio spettrale, muto, fisso, immobile, traspare la presenza degli allucinanti morti nella vita.

Se la connessione di Lula alla figura dell'Olandese Volante fa sì che una condanna ed un sottile senso di morte si ripercuotano su tutto il mondo dei bianchi, ancora più importante è il legame che intercorre fra Clay e la Senta della leggenda. Mentre la dedizione totale della fanciulla consente agli amanti wagneriani di ricongiungersi dopo la morte, trasfigurati nella apoteosi finale, la dedizione di Clay a Lula comporta il dono di qualcosa di irrinunciabile, l'abbandono del suo essere nero, la perdita totale della identità razziale. Di questa identità Lula è, come suggeriscono i suoi tentativi continui di esorcizzazione, minacciosamente consapevole:

LULA - And we'll pretend the people cannot see you. This is, the citizens. And that you are free of your own history. And I am free of my history. We'll pretend that we are both anonymous beauties smashing along through the city's entrails

(She yells as loud as she can)

Groove!⁴.

Diventa più pregnante il senso della sovrapposizione che si viene a creare, nel personaggio di Lula, tra la figura della donna nella sua dimensione mitica di Circe, di incantatrice, di agente di una sottomissione degradante, e quella dell'Olandese Volante. Non a caso, in quella vettura metropolitana che è anche ("flying underbelly of the city") un sottosuolo, un inferno urbano, la compromissione di Clay è segnata dalla mela, antichissimo simbolo del dono d'amore, che la donna gli tende. L'acquiescenza di Clay alla società bianca americana, delineata nei termini di una acquiescenza sessuale, trova la sua espressione concreta nella sopraffazione, nell'oltraggio, nella

4. LEROI JONES, *Dutchman*, in *Dutchman and the Slave*, William Morrow, New York 1964, p. 21.

evirazione, in breve, che Clay, e secondo Jones l'uomo nero collettivamente, è costretto a subire. Dopo la descrizione del rapporto immaginario che Lula ha tratteggiato ed al quale Clay, al culmine della propria degradazione, ha partecipato, la donna può dirgli (ed il momento coincide con l'ingresso improvviso e minaccioso dei primi passeggeri nella vettura):

LULA - Into my dark living room. Where we'll sit and talk endlessly, endlessly.

CLAY - About what?

LULA - About your manhood, what do you think? What do you think we've been talking about all the time?

CLAY - Well, I didn't know it was that. That's for sure. Every other thing in the world but that. (p. 25)

Tuttavia, secondo quanto Jones ha scritto nei saggi di *Home*, "il negro non avrebbe mai potuto diventare bianco, e questa era la sua forza". L'iniziazione di Clay (il "ragazzo che cerca disperatamente di diventare uomo" - ha scritto ancora LeRoi Jones - "*Dutchman* tratta il problema di quanto sia difficile diventare uomini in America"⁵) alla vita è coscienza di sé ed interpretazione del mondo in termini razziali, è rigenerazione spirituale raggiunta attraverso la morte fisica. Al di sotto del viaggio illusorio verso l'America bianca, nel quale Clay, il "Baudelaire nero", come egli stesso si è ironicamente definito, si è inconsapevolmente imbarcato, scopriamo la presenza incancellabile di un altro viaggio: quello della nave che nel 1619 recava, agli ordini dell'uomo di guerra olandese (ecco chiarirsi un'altra dimensione del titolo dell'opera), i primi schiavi neri nelle colonie della Virginia. Alla base dell'esperienza dell'uomo nero in America, Jones vuole indicare il permanere della schiavitù.

Il recupero razziale è diretto in *Dutchman* specificatamente al negro borghese ("Come on, Clay... let's do the thing. Uhh! Uhh! Clay! You middle-class black bastard. Forget your social-working mother a few seconds and let's knock stomachs.

5. LEROI JONES, *Home cit.*, p. 188.

Clay, you liver-lipped white man. You would-be Christian. You ain't nigger, you're just a dirty white man") (p. 31), maggiormente esposto, a causa dei privilegi di classe, alle lusinghe dell'integrazione. L'acquisizione di Lula, nella dimensione mitica di donna bianca, circondata da tutti i tabù protettivi che la società le impone nei confronti dell'uomo nero (CLAY - "Hey, what was in those apples? Mirror, mirror on the wall, who's the fairest one of all? Snow White, baby, and don't you forget it") (p. 30), assume il valore di una partecipazione mediata al mondo dei bianchi, realizzata attraverso uno dei suoi simboli maggiori, raggiunta al prezzo di un processo di alienazione, al prezzo dell'accettazione di fronte a se stessi del pregiudizio di colore. La sequenza che citiamo, tratta da "Peau noire et masques blancs" di Frantz Fanon, mette in luce le implicazioni contenute nel desiderio di un uomo nero "colonizzato" nei riguardi di una donna bianca:

Dalla parte più nera della mia anima, attraverso la zona d'ombra sale alla superficie di me stesso questo desiderio d'essere tutto a un tratto *bianco*. Non voglio essere riconosciuto come *negro*, ma come *bianco*. Ora, ed è questo un riconoscimento che Hegel non ha descritto, chi può farlo, se non la bianca? Amandomi ella mi prova che io sono degno di un amore bianco. Mi si ama come un bianco. Sono un bianco. Il suo amore mi apre lo splendido solco che conduce alla gravidanza totale... Sposo la cultura bianca, la bellezza bianca, la bianchezza bianca ⁶.

L'onniscienza che Lula manifesta nei confronti di Clay, valida paradossalmente come denuncia della inautenticità del ruolo assunto da Clay, come attacco alla menzogna che è alla base della sua esistenza ("LULA - You look like you been trying to grow a beard. That's exactly what you look like. You look like you live in New Jersey with your parents and are trying to grow a beard. That's what. You look like you've been reading Chinese poetry and drinking lookwarm sugarless tea") (p. 8), si ritorce d'altro canto su Lula stessa, tipica esponente

6. FRANTZ FANON, *Il negro e l'altro*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 89.

del radicalismo bianco con le sue colpe di presunzione e di paternalismo nei confronti dei neri. Il comportamento falsamente anticonformista della donna, mirante a far assumere a Clay il ruolo che Eldridge Cleaver definisce, nella sua analisi corrosiva sulla mitosi sessuale americana, di "Servo Super-Virile", fa scattare il rifiuto di Clay.

La seconda parte di *Dutchman*, consistente nel lungo lirico monologo di Clay, inserisce LeRoi Jones, come ha notato Cecil Brown, nella tradizione "tematica" della letteratura negra⁷.

Essenziali sono, nell'esposizione di Clay, l'individuazione della propria vita, e della vita di tutti i neri, come una sindrome di reazione ai bianchi, come un complesso di finzioni e di espedienti atti a controllare una furia omicida latente; l'interpretazione della propria poesia, del *blues* di Bessie Smith, del *jazz* di Charlie Parker e del prodotto artistico in generale come semplici sfoghi emozionali e compensatori, volti a sostituire l'atto di violenza liberatoria; la rivendicazione ai neri, ed ai neri soltanto, della capacità di comprendere e di dirigere la propria esistenza:

CLAY - I'm not telling you again, Tallulah Bankead!
Luxury.

In your face and your fingers. You telling me what
I ought to do.

(Sudden scream frightens the whole coach)

Well, dou't! Don't you tell me anything! If I'm a
middle-class fake white man... let me be. And let
me be in the way I want.

(Through his teeth)

7. CECIL BROWN, "Black Literature: LeRoi Jones", *Black World*, June 1970, pp. 24-31. Con letteratura "tematica", Brown intende la letteratura nella quale l'autore si rivolge direttamente al pubblico (lirica, saggistica, poesia didattica, oratoria), in contrapposizione alla letteratura "narrativa" (*novels*, poesia epica, teatro), implicante l'uso di caratteri interni, la creazione di un ambiente, ecc... Alla prima classificazione appartengono, secondo Cecil Brown, le opere di Frederick Douglass, Ralph Ellison, James Weldon Johnson, Richard Wright, Malcolm X, Eldridge Cleaver, ed i saggi di James Baldwin.

I'll rip your lousy breasts off! Let me be who I feel like beeing. Uncle Tom. Thomas. Whoever. It's none of your business. You don't know anything except what's there for you to see. An act. Lies. Device. Not the pure heart, the pumping black heart. You don't ever know that. And I sit here, in this buttoned-up suit, to keep myself from cutting all your throats. I mean Wantonly.... Charlie Parker? Charlie Parker. All the hip white boys scream for Bird.... Bird would've played not a note of music if he just walked to East Sisty-seventh Street and killed the first ten white people he saw. Not a note! And I'm the great would-be poet. Yes. That's right. Poet. Some kind of bastard literature... all it needs is a simple knife thrust. Just let me bleed you, you loud whore, and one poem vanished. A whole people of neurotics, struggling to keep from beeing sane. And the only thing that would cure the neurosis would be murder. Simple as that. (pp. 34-35)

Clay, "uomo nero in transizione"⁸, incapace di tradurre il pensiero in prassi ("Murder. Just murder! Would make us all sane... Ahhh. Shit. But who needs it? I'd rather be a fool. Insane. Safe with my words, and no deaths, and clean, hard thoughts, urging me to new conquests") (p. 35), diventato nello stesso tempo, a causa della coscienza che ha preso, una minaccia insostenibile per i bianchi, non può che essere eliminato.

Dutchman comunica con il pubblico dei bianchi e con il pubblico dei neri a due diversi livelli. Attaccati nei sensi e nelle emozioni, i bianchi subiscono, con il procedere dell'azione, il rovesciamento del mito sessuale americano, derivante dal corteggiamento senza pudori di un negro da parte di una bianca; l'odio ed il disprezzo contenuti nel monologo di Clay; il processo di identificazione con l'assassino. Ai neri Jones rivolge un messaggio sotterraneo, conducendoli, attraverso il cammino percorso da Clay, ad una chiarificazione e ad una identificazione progressiva. La giustapposizione del giudizio critico di un bianco a quello di un nero può gettare luce sui due diversi modi di recepire il messaggio di Jones. Mentre Philip Roth, attenendosi a criteri puramente naturalistici, trova poco credi-

8. LARRY NEAL, "The Black Arts Movement", *The Drama Review*, Summer 1968, p. 34.

bile l'innocenza iniziale di Clay, arrivando a sostenere che egli "fa la morte non di un negro, ma di un ingenuo"⁹, Clayton Riley definisce quella medesima innocenza come "una finzione quasi perfetta che Jones impiega allo scopo di delineare per noi le finzioni conosciute - e utilizzate - da ogni uomo nero in questo paese nei suoi rapporti con i bianchi. Il Clay dei momenti iniziali di *Dutchman* nasconde molto di quello che la personalità apertamente ribelle di Bigger Thomas conteneva. La sua innocenza è una maschera scarsamente visibile a coloro che non hanno esperienza di questo sentimento, della finzione, della menzogna. E certamente non può risultare logica"¹⁰.

Importante è anche il valore politico che *Dutchman* ricopre. La primavera del 1963 aveva visto la marcia dei 250.000 su Washington, ideata da A. Philip Randolph ed appoggiata da tutte le associazioni integrazioniste; l'inizio del 1964 l'approvazione della legge per i diritti civili presentata da J. F. Kennedy. Quello che Jones vuole recuperare al proprio gruppo razziale è "il cono scelto", Clay, individuabile, sulla scena, dal modo di parlare, di vestire, e di gestire, timido, bene educato, rispettabile, rassicurante, con i suoi occhi fissi sul libro: il simbolo per eccellenza della integrazione, il prodotto meglio riuscito di una volontà mistificante ed illusoria di "progresso".

In *The Toilet*, rappresentato a New York il 16 dicembre 1964, LeRoi Jones si muove, come in *Dutchman*, secondo le direttive del "Teatro della Crudeltà", tenta di ricreare, in una azione immediata e violenta, la realtà brutale, implacabile della esperienza odierna.

In armonia con le indicazioni di Artaud, secondo il quale il teatro deve essere "una realtà credibile, che possa dare al cuore ed ai sensi il morso concreto che ogni vera sensazione richiede"¹¹, Jones conduce il pubblico - "un gruppo ignaro di

9. PHILIP ROTH, "Channel X", *The New York Review of Books*, May 28 1964, p. 12.

10. CLAYTON RILEY, *A Black Quarter*, cit., p. XIII.

11. ANTONIN ARTAUD, *The Theatre and its Double*, Grove Press, New York, 1958, p. 85.

turisti bianchi"¹², ha scritto Clayton Riley – nella latrina di una scuola del ghetto, sottoponendolo ad un attacco massiccio di violenza, ad un assalto brutale che attanaglia i sensi mediante percezioni trasmesse quasi materialmente.

L'ambiente fisico ("The scene is a large bare toilet built of gray cement. There are urinals along one wall and a partition separating them from the commodes which are along the same wall. The toilet must resemble the impersonal ugliness of a school toilet or a latrine of some institution. A few rolls of toilet paper are spread out on the floor, wet through. The actors should give the impression frequently that the place smells"¹³), diventa emblema di una condizione spirituale, esprime concretamente la costrizione e la frustrazione di un potenziale umano. In questo microcosmo che è, notiamo, ancora un sottosuolo, cadono per gli spettatori i veli di protezione, si rivela, al di fuori di ogni mistificazione, la controparte della facciata smagliante che è la realtà americana, si rivela la vita come è plasmata da un regime di oppressione.

L'andamento serrato, ritmico del lavoro è sostenuto dalla cadenza del linguaggio spezzato, inarticolato dei personaggi, al quale fa da contrappunto il movimento continuo, l'azione nel suo significato estremo di comunicazione gestuale, di espressione cinestetica, come indica il succedersi ininterrotto delle risse, delle lotte, delle partite e dei giochi simulati:

HINES. Sheet, Man, you what you call a self-checker. I don't even have to block that shot. I just take it off the back-board like this. (*He spins around and leaps up at the imaginary basket and scoops the imaginary ball off, landing and shaking his head as if to shake off imaginary defenders.*) Another rebound! (*Makes motion of long pass down toward opposite "court"*) Now, the fast break. (p.42)

L'azione che viene drammatizzata in *The Toilet* è la violenza ritualistica inflitta da un gruppo di ragazzi neri ad un ragazzo bianco, Karolis, colpevole di avere inviato una lettera

12. CLAYTON RILEY, *op. cit.*, p. XV.

13. LEROI JONES, *The Toilet*, in *The Baptism and the Toilet*, Grove Press, New York 1966, p. 37.

d'amore al leader del gruppo stesso, Foots. Il problema che Foots deve fronteggiare è ancora un problema di identificazione col proprio gruppo razziale. In modo più specifico, esso consiste nel codice di violenza cui Foots è costretto ad attenersi, in armonia con le esigenze che la sua posizione in seno al gruppo comporta, consiste nella repressione di ogni moto di pietà e di ogni inclinazione verso una sensibilità che non verrebbe tollerata. Illuminante è in questo senso la reazione di Foots di fronte al volto sanguinante di Karolis:

FOOTS: (*looks at ORA quickly with disgust but softens it immediately to comic disdain*): What the hell you hit him with, Ora, a goddamn train? (p.52)

Sparse nel testo sono allusioni ad un legame di Foots con il mondo dei bianchi, ad una tentazione verso l'instaurazione con essi di un rapporto paritario che lo isola e lo estranea dal "sottogruppo" cui appartiene:

FOOTS: That goddamn Van Ness had me in his office. He said I'm a credit to my race. (*Laughs and all follow*). He said I'm smart-as-a whip (*imitating van Ness*) and should help him to keep all you unsavory (*again imitating*) element in line. (p. 51)

È lo stesso Karolis ad esprimere, nel culmine della rissa, la nozione di un Foots diverso, estraneo agli altri ragazzi, capace di una tenerezza che la violenza dell'ambiente circostante costringe a rimanere inespressa:

KAROLIS: No, his name is Ray, not Foots. You stupid bastards. I love somebody you don't even know. (p.60)

L'ambivalenza e la tensione irrisolta del giovane Foots si manifestano nel suo gesto finale, nel ritorno furtivo, fatto soltanto dopo l'uscita dei compagni, al corpo pesto e sanguinante di Karolis, rimasto in terra dopo il massacro ("...FOOTS comes in. He stares at Karolis' body for a second, looks quickly over his shoulder, then runs and kneels, before the body, weeping and cradling the head in his arms"). (p.62)

La constatazione della impossibilità dell'amore fra bianchi e neri sembra accompagnata, in *The Toilet*, da una nota elegiaca di rimpianto.

D'altro canto, la rappresentazione di una situazione rivoluzionaria durante la quale l'"eroe" nero elimina l'esponente del radicalismo bianco ha fatto sì che *The Slave*, messo in scena assieme a *The Toilet* nel dicembre del 1964, fosse recepito come manifestazione incontrollata di quello che i bianchi definiscono "razzismo alla rovescia" (fa testo in questo senso, la definizione di David Littlejohn: "urlo immodulato di insulto razziale"¹⁴), o come semplice manifesto di propaganda rivoluzionaria. In realtà *The Slave*, il cui sottotitolo è "A Fable in a Prologue and two acts", costituisce un esame tormentato e doloroso dei processi interiori, dei recessi della psiche del protagonista; sottopone alla prova della rivoluzione Walker Vessels, ex poeta, ex critico sociale, ex insegnante universitario, ora capo delle armate nere in lotta.

Quello che Walker, che ha tradotto nell'esperienza concreta la nozione di violenza liberatoria che il Clay di *Dutchman* possedeva solo a livello intellettuale, deve ora affrontare, è la distruzione di quella parte di sé che l'ideologia della classe dominante ha plasmato. Il ritorno di Walker, fatto al culmine della battaglia, alla casa di Grace e Bradford Easley, entrambi bianchi, sua ex-moglie l'una, suo ex-amico e collega l'altro, è un tentativo, come indicano le ultime parole di Easley morente: "Ritual drama. Like I said, ritual drama..."¹⁵, di ricreare e rivivere la propria storia per poterla comprendere, controllare, dirigere. Il tentativo di Walker è presentato nella forma di un *flash-back*, attraverso la scelta di un mezzo espressivo, cioè, quello del teatro nel teatro, che è consapevolmente, di per se stesso, rito, parabola.

Il momento presente, la situazione in atto, è rappresentato nel prologo, è costituito cioè dal monologo affranto che Wal-

14. DAVID LITTLEJOHN, *Black on White*, Viking Press, New York 1966, p. 75.

15. LEROI JONES, *The Slave*, in *Dutchman and the Slave*, cit., p. 81.

ker, nelle vesti di uno schiavo delle piantagioni, vecchio, lacerato, trascinate i piedi, proferisce:

WALKER. Whatever the core of our lives. Whatever the deceit. We live where we are, and seek nothing but ourselves. We are liars, and we are murderers. We invent death for others. (p.43)

Sappiamo, ancor prima di testimoniare la conclusione dell'*iter* di Walker, che egli sarà sconfitto, che uscirà dal rito ancora schiavo, incapace di uccidere in se stesso i germi di decadenza, l'individualismo che la cultura bianca ha generato, incapace di raggiungere attraverso l'azione la propria identità.

GRACE. There are so many bulbs and screams shooting inside you, Walker. So many lies you have to pump full of yourself. You're split so many ways... your feelings are cut up into skinny horrible strips... like umbrella struts... holding up whatever bizarre black cloth you're using this performance as your self's image. I don't even think you know who you are any more. No, I don't think you ever knew. (p. 61)

Implicita nelle parole di Walker è la convinzione della superiorità culturale dei bianchi, l'incapacità di vedere nella lotta che sta conducendo l'affermazione di nuovi valori:

WALKER. in spite of the fact that I have killed for all times any creative impulse I will ever have by the depravity of my murderous philosophies... despite the fact that I am beeing killed in my head each day and by now have no soul or heart or warmth, even in my long killer fingers, despite the fact that I have no other thing in the universe that I love or trust, but myself... in spite, despite, the resistance in the large cities and the small towns, where we have taken, yes, dragged piles of darkies out of their beds and shot them for being in Rheingold ads, despite the fact that all my officers are ignorant mothertuckers who have never read any book in their lives, despite the fact that I would rather argue politics, or literature, or boxing or anything, with you, dear Easley, with you...

(*Head slumps, weeping*). (pp. 66-67)

Incapace di uscire dall'autocommiserazione e dall'auto-compiacimento, Walker si appropria dei criteri di giudizio dell'oppressore, null'altro vedendo nell'atto della presa del potere da parte degli oppressi se non un semplice alternarsi di un gruppo di individui (assente è il concetto di classe) ad un altro. Walker, come Clay intellettuale e borghese, fallisce nella sua missione con implicazioni che sono ancora più gravi e più sinistre di quelle contenute nella sconfitta di Clay: dalla uccisione delle bambine, perpetrata da Walker ancor prima di affrontare la moglie, dalla distruzione, in esse, di ogni legame con i bianchi, emerge la visione apocalittica di Walker, nella quale bianchi e neri sono accomunati. La uccisione rituale di un mondo non porta con sé una rigenerazione morale né affermazione di nuovi valori, ma tutto travolge e distrugge in un impeto di disperazione nichilista:

WALKER. They are dead, Grace. Catherine and Elizabeth are dead.

GRACE.

(Looking up at him frantically, but she is dying)

Dead? Dead?

(She starts to weep and shake her head)

Dead?

(Then she stops suddenly, tightening her face)

How... how do you know, Walker? How do you know they're dead?

...WALKER. They're dead, Grace!

(He is almost shouting)

They're dead! (p.88)

"Clay, in *Dutchman*, Ray in *The Toilet*, Walker in *The Slave* sono tutte Vittime"¹⁶ ha scritto LeRoi Jones nel saggio "Il Teatro Rivoluzionario": vittime, possiamo intendere, del terrorismo psicologico dei bianchi, della frantumazione della identità, dello estraniamento dalla loro gente. Ambivalenti nei riguardi della cultura e del mondo dei bianchi, attratti e nello stesso tempo ostili ad esso, incapaci di accettare fino in fondo

16. LE ROI JONES, *Home, cit.*, p. 211.

la violenza verso di esso che pur sentono necessaria, i tre protagonisti passano dall'accettazione della autodistruzione in *Dutchman* al vagheggiamento nostalgico di una riconciliazione in *The Toilet* alla distruzione totale, apocalittica in *The Slave*. Scopertamente autobiografici nei loro riferimenti, tutti e tre i lavori scavano nei recessi dell'animo dell'artista nero in transizione, più di quanto non gettino luce sulle lotte reali degli Afro-Americanì nel loro insieme. ("Il carattere meglio riuscito e più memorabile di LeRoi Jones è LeRoi Jones stesso", ha scritto Cecil Brown¹⁷).

Grandissima parte ha nelle tre opere la protesta contro i bianchi, l'attacco violento contro la cultura devitalizzata, astratta, separata dalla realtà, dei radicali americani in modo particolare. Non bisogna dimenticare, d'altro canto, che tutti e tre i lavori sono stati presentati off-Broadway, e che hanno trovato proprio nell'ambito del radicalismo americano la loro collocazione più adatta: al Cherry Lane Theatre, da "Theatre 64" (un *workshop* formato nel 1960 da Edward Albee, Clinton Wilder e Richard Barr), con i profitti realizzati a Broadway da *Who is Afraid of Virginia Woolf*, *Dutchman*; alla St. Marks Playhouse, nell'East Village, *The Toilet* e *The Slave*. I lavori valsero a LeRoi Jones, pur fra controversie critiche accessissime, riconoscimenti notevoli: a *Dutchman*, specialmente, fu assegnato un Obie Award, come migliore lavoro presentato off-Broadway, ed un John Hay Whitney Award. Agli inizi del 1965 (del 13 dicembre 1964 è l'articolo della *New York Herald Tribune* che lo salutava come "re dell'East Village") LeRoi Jones si trasferiva improvvisamente nel cuore di Harlem per fondare, in prossimità della Lenox Avenue, la Black Arts Repertory Theatre School, destinata a servire i bisogni culturali della comunità nera.

Il BART'S era la prima istituzione nella storia degli Afro-Americanì che si attenesse in modo programmatico ad una politica di nazionalismo culturale: oltre a formare giovani scrittori, attori, registi neri ed a curare la rappresentazione di lavori

17. CECIL BROWN, *op. cit.*, p. 31.

teatrali neri fra i quali i nuovi di LeRoi Jones, *Experimental Death Unit*(1, *A Black Mass*, *Jello*), il BART/S promuoveva riunioni politiche, letture di poesie e concerti *jazz*, organizzava recitazioni in versi di brani di storia africana nelle strade stesse di Harlem. Il netto rifiuto che Jones oppose alla intromissione di patroni bianchi portò, nel giro di sette mesi, alla sospensione dei fondi concessi in un primo tempo dall'organismo assistenziale dello Harlem Youth Unlimited Opportunities and Associated Community Teams, ed alle incursioni poliziesche che, sotto il pretesto di aver trovato nella sede del BART/S un deposito di armi e di munizioni, ne decretarono la chiusura. Tornato nel ghetto di Newark, New Jersey, dove era nato, Jones vi organizzava la Spirit House, istituzione tuttora operante, retta in base a quei medesimi principi che avevano ispirato la creazione del BART/S. Quello fatto da Jones è il tentativo, innanzitutto, di porre fine alla separazione tradizionale dell'artista dalle masse, separazione che, se riferita alla condizione dello scrittore nero in America, implica, in quanto asservimento ai moduli bianchi e borghesi, la connotazione duplice di tradimento "di classe" e di tradimento "etnico": "È compito del cosiddetto artista, dell'artista nazionalista, far sì che il teatro sia in armonia con le masse stesse. Non può esservi separazione perché l'artista stesso deve essere in primo luogo in armonia. La separazione è provocata dall'artista che impone una forma inorganica alle masse. Il teatro dovrebbe essere essenziale alle masse. Questo deve essere il nostro punto di arrivo: far sì che il teatro sia parte organica della comunità e che le masse lo sentano come necessario perché fa parte della comunità"¹⁸. Non si può non scorgere, nel principio di autodeterminazione culturale, vista come premessa indispensabile, come parte integrante della autodeterminazione politica, l'influsso delle dottrine del Black Power, diventato fra il 1966 ed il 1967 un movimento di massa: "Tutta l'energia nera deve essere imbrigliata per la liberazione della Nazione. Il teatro è una delle armi

18. LEROI JONES, "What is Black Theatre? An Interview", *Black World*, April 1971, p. 33.

nell'arsenale, e null'altro.... Il teatro deve essere un'istituzione per indurre al cambiamento. Parte della rivoluzione culturale, usata per vincere la mente delle masse. I fratelli parlano di rivoluzione, nel frattempo ai neri si danno immagini di Ibj, di un gesù bianco, di dustin hoffman, dei beatles, di tutti i veri porci schiavisti... L'arte deve essere l'espressione comune delle masse. La lotta politica presentata sotto un aspetto che la renda di più facile apprendimento. Non PIÙ DIFFICILE FRATELLO JONES!!! Ma più semplice, più veloce, più forte, più dura, più umiliante, più esaltante. Lavora nella direzione della immediatezza e della semplicità. Lavora nel MOVIMENTO DI MASSA... Ricerca la perfezione e la spinta costante della Liberazione della Nazione. Tutto questo è arte"¹⁹.

Il teatro che LeRoi Jones ha scritto dopo il 1965 abbandona ogni dialogo - anche se condotto nei termini di una flagellazione violentissima - con i bianchi, per offrire ai neri personaggi nei quali essi possano identificarsi, situazioni che offrano direttive di comportamento per la esistenza e per la lotta quotidiane. Al protagonista singolo, scandagliato impietosamente nei suoi dilemmi di integrazione, si sostituisce la coralità dei personaggi visti nei rapporti interni con la comunità o di fronte a situazioni concrete e riconoscibili di oppressione. In *Mad-beart*, l'intenzione didattica di LeRoi Jones trova nella forma del "Morality play" il veicolo più adatto di espressione. Attraverso il conflitto di Black Man e di Devil Lady, astrazioni personificate del bene e del male, Jones vuole impartire ai fratelli ed alle sorelle nere, ai quali il lavoro è dedicato, una lezione morale; attraverso gli errori di Sister e di Mother indicare le tentazioni, i tranelli che devono essere evitati. Sister, la sorella nera che ha avvertito l'uccisione della donna bianca come perdita del proprio corpo, denuncia l'alienazione estrema di quei "niggers folli, che tentano di essere bianchi"²⁰, diventa simbolo di quell'odio di sé che è implicito nel voler conformarsi ai valori bianchi:

19. LEROI JONES, "Black Art is the Same as Black Life", *Ebony*, feb. 1971, p. 82.

20. *Ibidem*.

SISTER: Where... where's she... ooh... Where's my body... my beautiful self? What'd you do, you black niggers? What'd you do to me? Where'd you hide me? Where's my body? My beautiful perfumed hole²¹?

I personaggi escono dall'azione scenica vera e propria offrendo in un "a parte" al pubblico, l'esortazione morale:

BLACK MAN: I used to see her in white discothèque boots and sailor pants. (*Pointing to the crawling women*) This is the nightmare in all of our hearts. Our mothers and sisters groveling to white women, wanting to be white women, dead and hardly breathing on the floor. Look at our women dirtying themselves. (*Runs and grabs wig off SISTER'S head*) Take off filth. (*He throws it onto the dead woman's body*). Take your animal fur, heathen. (*Laughs*) Heathen. I've made a new meaning. Let the audience think about themselves, and about their lives when they leave this happening. This black world of purest possibility. (*Laughs*) All our lives we want to be alive. We scream for life²².

Il trionfo di Black Man su Devil Lady porta al ricongiungimento con Black Woman, pone fine ad una separazione durata tre secoli, che affondava le radici nel periodo della schiavitù.

L'allegoria è adoperata in *Great Goodness of Life, A Coon Show*, per costringere i neri a riconoscere in se stessi il costo di una esistenza strutturata nella acquiescenza ai bianchi. L'umiltà di Court Royal trasforma l'intero processo a cui egli è sottoposto dai suoi persecutori in un sinistro Minstrel Show, inscenato per il ludibrio dei bianchi. Come nell'800 lo schiavo pomposo che storpiava, nel tentativo di imitarlo, l'eloquio del padrone, aveva costituito uno degli stereotipi di questo spettacolo, così Court Royal assume per i suoi persecutori il ruolo

21. LEROI JONES, *Madheart in Four Black Plays*, The Bobbs-Merrill Company, Indianapolis and New York, p. 85.

22. *Ibidem*, p. 76.

del giullare, del clown, elencando le acquisizioni fatte in seno alla società bianca, gli emblemi tradizionali di un potere che egli ritiene di aver acquistato:

COURT ROYAL. Of course I'm not guilty. I work in the Post Office. (*Tries to work up a little humor*) You know me, probably. Didn't you ever see me in the Post Office? I'm a supervisor; you know me. I work at the Post Office. I'm no criminal. I've worked at the Post Office 12 mistake, thirtyfive years. I'm a supervisor. There must be some mistake. I've worked at the Post Office for thirty-five years²³.

Il crimine di cui egli è accusato, di avere dato ricetto, cioè, ad un assassino, durante tutti gli anni in cui è vissuto, vuole indicare la negritudine, la identità razziale, come essenza dell'anima di Court Royal, come potenziale nascosto in ogni nero. L'uccisione del figlio è l'istruzione finale, il rito purificatorio che Court deve eseguire, per tornare a vivere, "Without guilt. Without shame. Pure and blameless, your soul washed white as snow"²⁴; si rivela questa, per Court Royal, la "Gran bontà della vita".

La elaborazione del mito è un altro mezzo che Jones adopera per ricostruire l'identità frantumata della sua gente. *A Black Mass* è appunto la drammatizzazione del mito di Yacoub, centro della dottrina dei Black Muslims. Ad essa Le Roi Jones s'era accostato nel 1965, assumendo il nome di Imamu Amiri Baraka (Amiri è "capo spirituale della comunità"), riconoscendone il valore funzionale di elaborazione ideologica propria del popolo nero: "L'Islam", sostiene Jones, "riflette la totalità della coscienza nera. È una forma di culto dello spirito (una guida morale) oltre che un programma socio-economico e politico"²⁵. Il mito di Yacoub è visto da Jones come "veicolo per l'espressione di una verità a molti livelli sull'uomo, l'uomo nero, il soggiogamento dell'uomo spirituale ad opera di forze antispirituali"²⁶. La creazione dello scienziato nero Yacoub è

23. LEROIJONES, *Great Goodness of Life*, in *Four Black Revolutionary Plays*, cit., p. 47.

24. *Ibid.*, p. 62.

25. LEROIJONES, "The Black Art", *Negro Digest*, Jan. 69, p. 4.

26. *Ibid.*, p. 5.

creazione colpevole, fine a se stessa, obbediente ad un impulso astratto di conoscenza. Uscito dalla contemplazione immobile di un sapere che si appaga di se stesso, Yacoub dà vita alla dimensione temporale ed alla creatura diabolica, distruttrice, perversa, che in questa dimensione si muove, la Bestia Bianca:

NASAFI. You fell, brother. The monster's eyes are watery colorless, With endless space beyond. The thing inhabits the voids of reason. Its function was as horrible nothingness. An absence. Of feeling, of thought, of compassion. Out between the stars where life does not exist. This beast is the twisted thing a man would be, alone.... without his human soul²⁷.

In relazione a *A Black Mass*, Jones affronta il problema del linguaggio, si sottopone al compito cioè di esprimere la sensibilità che egli riconosce come specifica al popolo nero tramite notazioni che non siano quelle mutate dall'oppressore: "A volte cerco di forgiare un linguaggio puramente emozionale che a volte non ha nulla a che fare con l'inglese. Ha a che fare con suoni, e silenzi, ed enfasi, e con l'uso di ritmi in determinate maniere. Dobbiamo arrivare a una lingua che esprima tutto ciò che ha da essere espresso; e questo, io penso, si muoverà al di là del linguaggio. Sarà una combinazione di quello che riteniamo essere il linguaggio Nero - i ritmi - ma farà riferimento a idee che possono esserci per ora in parte sconosciute. Questo renderà il linguaggio diverso, questo spezzerà il suono dirigendolo verso un'altra direzione"²⁸. In realtà *A Black Mass*, considerato da Jones il primo tentativo di esprimersi secondo nodi ritmici, è troppo legato all'uso dell'inglese convenzionale per essere considerato una elaborazione autonoma degli Afro-Americani. Solo in *SlaveShip* Jones riuscirà nel suo intento, ricorrendo però alla eliminazione pressoché totale del linguaggio parlato ed alla utilizzazione parallela di altre forme di comunicazione come il gesto, il movimento, il suono, la percezione degli odori, l'espressione del volto, la danza, il canto

27. LEROI JONES, *Black Mass*, in *Four Black Revolutionary Plays*, cit. p. 35.

28. LEROI JONES, "An Interview with Marvin X", *Negro Digest*, Jan. 1969, p. 10.

corale. Il tentativo è in linea con la necessità, postulata da Jones, di ricreare, mediante un teatro epico, storico e rituale la dimensione emotiva esistente all'interno della chiesa nera.

SlaveShip, A Historical Pageant è una evocazione metaforica della storia dell'Afro-Americano, una rappresentazione emblematica di una condizione spirituale attraverso gli eventi che l'hanno determinata. "Essa espone il pubblico", ha scritto Stefan Brecht, "all'azione di immagini successive di una condizione umana. Ogni immagine identifica una dimensione di questa condizione, presente ma sussidiaria nelle altre immagini. La prima immagine identifica la sua genesi, la seconda la sua natura, la terza il suo immanente superamento"²⁹.

SlaveShip è pulsare di vita, esplosione di oscura energia, irruzione dell'elemento fisico, trasmissione concreta di una esperienza di orrore, di sofferenza, di soffocamento, di restrizione umana. La musica nervosa, spezzata, possente di Archie Shepp si leva ad epica, costruisce le immagini, trasmette ora dolore, ora sottomissione, ora orgogliosa ribellione. "In una camera destinata a teatro Jones scatena una visione, permette che il luogo sia afferrato da mani folli di schiavi ignari dell'algebra elementare"³⁰. La prima immagine è separazione violenta dei neri dall'Africa: uno per uno essi vengono gettati ignari, lottanti, nella stiva della nave. Nello spazio buio e soffocante, urla di terrore si intrecciano a invocazioni religiose, a grida di ribellione. I processi vitali continuano, una donna partorisce, cibo ed escrementi si accumulano sul pavimento. Al rumore di catene strascinate, ai lamenti spezzati in lingua Yoruba, al pianto delle donne separate dai loro uomini fa da contrappunto la risata fredda, spietata, maniaca, implacabile del negriero bianco sulla tolda. Lo stupro di una donna regale segna la violenza subita. Il suono dei tamburi Africani si trasforma nel ritmo smorzato, nel mormorio attenuato e indistinto "di vecchie donne negre in tre secoli di lenta miseria di schiavitù".

La seconda immagine presenta l'essenza della condizione del Negro in America, identificata nella alienazione, nella rei-

29. *The Drama Review*, N. 46, p. 215.

30. CLAYTON RUBY, "SlaveShip", *New York Times*, April 22, 1969, p. 73.

ficazione. Simboli ne sono lo "schiavo di casa", figura nella quale viene individuata la prima divisione sociale all'interno della massa dei neri, rispondente alle aspettative del padrone, delatore della rivolta degli schiavi; ed il Predicatore, impegnato a mostrarsi dignitoso e rispettabile all'uomo bianco mentre calpesta insensibile il cadavere bruciato di un bambino negro, nel quale non è difficile riconoscere uno dei bambini morti di Birmingham. Sulle labbra di questi personaggi fa la sua prima apparizione la lingua inglese, parole barbugliate, insignificanti, aliene. Rapidi squarci di vita africana ci mostrano guerrieri neri danzanti, splendenti, gloriosi, folgoranti.

Sulla tolda della nave, diventata ormai ostile terra americana, donne negre invocano piangendo i nomi cristiani dei loro mariti e bambini venduti all'asta come schiavi: la degradazione culturale e la perdita di identità dei neri affondano le radici nella accettazione della religione cristiana come nella disgregazione dell'unità familiare. Nella terza immagine, i suoni dell'Africa, i lamenti, le imprecazioni della nave convergono trasformandosi in un unico, trionfante canto di vittoria; il Predicatore viene decapitato, il Cristo bianco abbattuto. Il pubblico viene coinvolto nella danza collettiva. *SlaveShip* non è un invito alla violenza né, come era stata *A Black Mass*, una esposizione della natura diabolica dei bianchi. *SlaveShip* si rivolge alla comunità nera (è stato rappresentato alla Spirit House di Newark ed all'Apollo Theatre di Harlem nel 1967 prima di passare, nel 1969, al circuito bianco), esortandola a prendere coscienza di determinati fatti storici: il rapimento del nero, la sua riduzione ad oggetto e la sua condizione di estraneità alla società americana; la distruzione della civiltà africana, vista come civiltà integrale, basata sul rapporto uomo-natura-divinità; la reale origine della fiorente economia americana, basata su un iniziale investimento di merce umana a basso costo. Il pubblico deve prendere coscienza del permanere delle radici africane, immergersi nella tradizione comune prima di rivolgersi al futuro, qualunque questo possa essere.

Molte sono le accuse mosse, proprio dai suoi fratelli neri, a LeRoi Jones: esse riguardano soprattutto l'immobilismo mi-

sticcheggiante di opere come *A Black Mass*; l'accento posto sul coinvolgimento esclusivamente emozionale del pubblico in opere come *Slave Ship*; l'ambiguità politica insita nel vagheggiamento continuo di condizioni passate, contrapposto alla mancanza di direttive per le lotte future; la posizione presa in modo dichiarato contro il marxismo, visto solo nella sua veste di elaborazione ideologica dei bianchi; lo spazio eccessivo concesso, anche nei lavori diretti alla comunità nera, alla denuncia contro i bianchi. Permane tuttavia incommensurabile l'importanza di LeRoi Jones se solo si tenga conto del processo a cui egli ha dato l'avvio; se solo si pensa al valore del lavoro di base svolto nei grandi ghetti urbani, nelle zone agricole e nei borghi rurali del Sud dai gruppi che sono sorti, numerosissimi, dal 1965 a questa parte, con l'intento esclusivo di dare vita ad un teatro che fosse finalmente "rappresentato nei teatri neri della comunità nera da scrittori neri per la gente nera intorno alla gente nera"³¹.

GABRIELLA FERRUGGIA

31. ED BULLINS, *New Plays from the Black Theatre*, New York, 1969, p. VII.