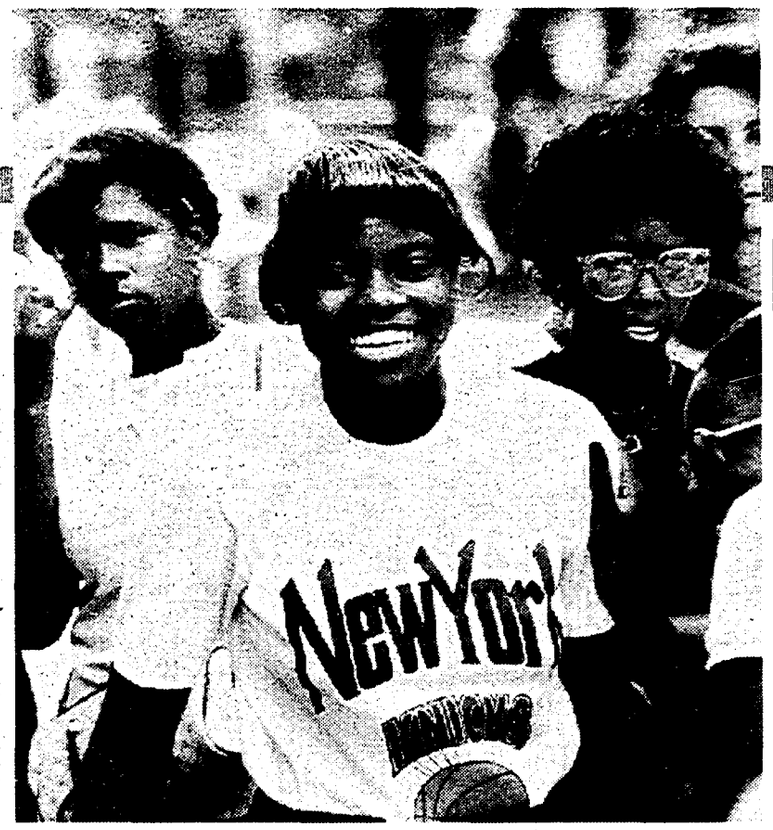
Cultura

Il Nobel alla scrittrice afro-americana affonda le sue radici in una grande tradizione letteraria. Riscopriamo due autori «classici» e d'avanguardia: Jean Toomer e Ralph Ellison

Neri, Morrison ma non solo



Qui accanto e al centro, sotto il titolo, due immagini di neri in America

Il Nobel a Toni Morrison ha riproposto il contributo decisivo degli artisti neri all'identità universale della cultura americana. Un contributo che è ormai parte integrante della sua tradizione. Ed è proprio in virtù di questo intreccio profondo che l'opera della scrittrice è meno innovativa di quanto possa apparire. Almeno rispetto a *L'uomo invisibile* di Ralph Ellison e a *Canne* di Jean Toomer, apparsi di recente in Italia.

VITO AMORUSO

L'assegnazione del premio Nobel per la letteratura a Toni Morrison è stato subito controbilanciato, come si è visto, dall'attribuzione di quello per l'economia a Robert William Fogel, l'autore del controverso *Time on the Cross* (1974), nel quale, insieme a Stanley Engerman, Fogel forniva una versione «scientifica» e tutta riduttiva degli orrori del sistema schiavistico nel Sud, esibendo cifre e statistiche così dette neutre, ma in verità fradice di ideologismi.

Da parte della prudentissima giuria del Nobel, questa doppia scelta metteva bene in luce, ancora una volta, il segno marcatamente politico delle sue opzioni.

Ovviamente, questo nulla toglie al valore del riconoscimento tributato alla scrittrice afro-americana, valore che, in un certo senso, va ben al di là del merito della scelta.

Non c'è dubbio, infatti, che il riconoscimento segnala il contributo decisivo degli artisti neri alla grandezza e all'identità universale della cultura americana. Per di più, questo contributo è ormai parte integrante della sua tradizione, nonostante tutti quegli specifici tratti distintivi di linguaggio e di valori che esso conserva non «contro» ma dentro il «canone» della letteratura statunitense.

Ma qui è il punto: la meritata popolarità di cui gode oggi in America l'opera di Toni Morrison è esattamente legata a questa integrazione profonda con il *mainstream* di quella letteratura che la sua narrativa documenta. La ricerca delle radici di una identità afroamericana, dell'autoctono, inconfondibile «timbro» del suo linguaggio, sono dalla Morrison innestate stabilmente nelle forme classiche del modernismo americano del Novecento, e cioè, per dirla tutta, del Faulkner innovativo di *Assalonne, Assalonne!* o di *L'urlo e il furore*. Su questi modelli formali e su queste tecniche di narrazione è anche costruita, ad esempio, la perturbante voce narrativa di *Jazz*.

Del resto, è per questa via che la Morrison può giustamente rivendicare l'universalità dell'esperienza degli afroamericani, e più in particolare la sua presenza, ancorché negata e rimossa, ben dentro l'immaginario artistico della letteratura americana più rappresentativa.

Senza dire che il tema stesso dell'Arte, del tormento della scrittura, di quella forza tormentata di libertà che è la creazione artistica, così accentuati in *Jazz*, ma sotterraneamente presenti anche nel *Canto di Salomone* e in *Amatissima* sono, se altri mai, ossessione tematica ricorrente non solo nei classici americani, ma più in generale nella letteratura primo novecentesca inglese, quella di Forster e, in sommo grado, di Virginia Woolf, punto di riferimento ben noto per la Morrison.

Alla luce di questa più ampia prospettiva, anche all'interno della narrativa dei neri americani e della sua storia, l'opera della Morrison si rivelerà meno innovativa e più saldamente inserita in un passato e in una tradizione.

Una conferma la si troverà in due opere di recente apparse qui da noi che rappresentano due momenti alti, culturalmente e artisticamente, di questa storia.

Il primo è *L'uomo invisibile* (1952) di Ralph Ellison (ristampato da Einaudi), il secondo è quel celebre *Canne* di Jean Toomer (1923), ora tradotto per la prima volta (*Canne*, Marsilio, 1993) e ottimamente, da Daniela Fink.

Riletto oggi, *L'uomo invisibile* a me sembra conservarvi intatta tutta la sua straordinaria forza inventiva e metaforica. Abbastanza tradizionale nella sua struttura, il romanzo affida la propria grandezza non solo alla centralità che acquista, nella sua costruzione, il linguaggio dei *blues*, o al rilievo metaforico di quegli «occhi interni» del pregiudizio razziale che rendono il nero «invisibile» non solo ai bianchi, ma anche a se stesso.

La vera novità è quella inestricabile dialettica fra bianco e nero che Ellison rivela come tragicamente fondativa dell'identità americana. Sul piano simbolico, questa dialettica è potentemente espressa in quel momento centrale della ricerca di identità da parte del protagonista che è il lavoro nella fabbrica di vernici, al Nord, dove egli ha la mansione di versare dieci gocce di colore nero nella vernice che darà, una volta miscelata, quell'ironico «Optic White». È un momento di verità grottescamente amaro che per questa via dichiara indissolubile quell'ibridazione di razze che è il fondamento, ma anche il grande «rimosso», della storia americana.

Assolutamente diverso, anzi arditamente sperimentale, è invece l'impianto di *Canne* di Jean Toomer, riscoperto come un manifesto della cultura nera negli anni Settanta, e nel vivo di un dibattito che ha diviso la comunità artistica afro-americana, anche a partire dalla controversa ambiguità etnica di Toomer, in parte da lui stesso alimentata.

La lezione del modernismo, della Stein, di Joyce, e poi della fotografia di Stieglitz, della pittura di Georgia O'Keefe è, per quest'opera, essenziale: *Canne* è insieme poema e romanzo, che contiene nuclei e frammenti di trame narrative, ma anche, in rapsodica alternanza, poesie e passaggi di dialoghi teatrali. È insomma quasi un mosaico, o più esattamente un «medley», un miscuglio di forme e strutture ritmicamente ispirate alla partitura libera della frase musicale jazzistica, e alla tensione lirica, emotivamente struggente dei *blues* e degli *spirituals*.

Chiaramente, con questa forma aperta e sperimentale, Toomer ha in qualche modo voluto trovare un equivalente formale di quella mescolanza e diversificazione di radici e di identità che fanno ai suoi occhi la difficile ricchezza della modernità americana.

Anzi, se un «pensiero dominante» v'è in *Canne*, nella sua polifonia struggente e misteriosamente magica e sensuale, esso è certamente quello di connettere nella dimensione espressiva quello che nella realtà storica americana gli appariva, ed era, rigidamente diviso per classi, genere, razza. Toomer mescola, inoltre, il mondo rurale del Sud, della Georgia, con la realtà urbana di Washington e di Chicago e poi alterna ritratti di donne e uomini neri, e poi una storia d'artista indirettamente autobiografica: a questo modo quello che in realtà viene rappresentato è un transito, un passaggio storico e simbolico, cruciale per la storia americana di quel decennio fra il 1920 e il 1930, anni di sradicamento, di mutazione profonda, di tumultuose metamorfosi.

L'inedita polifonia stilistica ed espressiva di *Canne* è però avvolta nella tonalità intensa, dolcissima e incerta di un crepuscolo, e cioè in una luce di rimpianto e d'addio, nella quale anche l'orrore di un linciaggio, di una ferocia insieme antica e tutta contemporanea – come nello splendido frammento *Blood-burning Moon* incapsulato quasi al centro metaforico del libro – serba nella sua accecante verità di documento, un proprio arcano, inespugnabile mistero, come il sigillo di un enigma senza senso.

IL CONVEGNO

Il Crs ricomincia da sinistra Da tutta la sinistra

Nuovo Crs, non più legato solo al Pds, ma all'intera sinistra. S'è presentato ieri, nominando il proprio vertice: presidente Barcellona, direttore Cantaro, Cotturri dirigerà la rivista. Ricerca unitaria, dunque. Che comincia dagli errori della sinistra, accontentatasi di una democrazia «procedurale». Per arrivare a definire nuove forme di rappresentanza per ciò che resta «fuori» dalle semplificazioni maggioritarie.

STEFANO BOCCONETTI

ROMA. C'è ancora, ed è già una «notizia». Il Crs, il centro riforma dello Stato comincia la stagione del dopo-Ingrao. Meglio: del dopo presidenza Ingrao, visto che il leader comunista resterà nell'istuto, anche se rinuncia agli incarichi. E «comincia» è proprio il verbo giusto. Perchè da ieri, dall'assemblea straordinaria, nel Crs sono cambiate tante cose. Prima di tutto, la «ragione sociale»: non è più finanziato solo dal Pds, ma dall'intera sinistra. Con tanto di accordo scritto e firmato da quattro gruppi parlamentari: della quercia, di «Rifondazione», della Rete e dei verdi. Nuovo «azionariato» e di conseguenza nuovo gruppo dirigente. In più, nuovi «rapporti»: sempre l'assemblea ha reso «ufficiale» la collaborazione con ciò che si agita nella società civile. Dal movimento federativo democratico alle associazioni dei volontari. Il «centro» c'è ancora, dunque. Per ripensare le istituzioni, le sue forme, i suoi modi nell'era del dopo. Meglio al plurale: del dopo Tangentopoli, ma anche del dopo-illusione referendaria, del dopo delega alla magistratura, ecc. Il Crs c'è, più impegnativo, però, è dire se ci sarà ancora e per quanto. E siamo già all'assemblea con le parole di Cotturri: «Nessuno può dire se tra un anno i soggetti politici che si sono "consorziati" per quest'impresa saranno gli stessi. Se saranno ancora in Parlamento, se e che rapporto avranno col sociale». Tutto avviene talmente rapidamente che nessuno si sbilancia in previsioni. Ma intanto il Crs c'è: e per dirla con Tortorella è già «un fatto». Ed è forse il solo che parli di «unità a sinistra».

Si (ri)comincia, allora. Magari con un'unica certezza: che il Crs sarà solo una «camera», un luogo dove incontrarsi (la definizione è del verde Mattioli). Ma si riparte. Già, ma da dove? Una risposta la si può cercare nei tantissimi interventi all'assemblea di ieri. Qualcuno «pensato» proprio in funzione di quest'incontro, altri che sono serviti solo a testimoniare adesione. Ed altri ancora fatti solo a mo' di passerella. Ma in quasi tutti una consapevolezza: che bisogna ripartire da «quel che c'è», per dirla ancora con Tortorella, ripartire da una sinistra che esce da una sconfitta. E pesante. Ripartire dall'analisi di quella che Pietro Ingrao, che non ha parlato ma come al solito è disponibilissimo a scambiare due parole coi cronisti, chiama «l'insufficienza di una linea». Che ha puntato le sue carte su una democrazia «procedurale» e non sostanziale. Che magari si è attardata nell'analisi sulla «transizione» fra due sistemi, mentre si è già al dopo. Di nuovo Cotturri: «Quel che sta accadendo nella costituzione economica del paese e nel duopolio televisivo, ci dice che siamo già ad una fase diversa». Dove la crisi delle forme politico-parlamentari viene fatta «scorrere» con tempi propri, che sono necessariamente più lunghi rispetto alle decisioni prese negli altri campi. Che già disegnano un'altra e diversa costituzione.

Partire dalla sconfitta degli ultimi anni. Per capire, stavolta è Pietro Barcellona, che anche in Europa c'è una sinistra ancora distante mille miglia dall'aver trovato una risposta credibile all'«inafferrabilità» delle imprese sovra-nazionali: «Ma avete mai visto la solitudine di un operaio della Seat spagnola che non riesce neanche a capire chi sia la sua controparte?». Partire da una sinistra che magari si è fatta affascinare dalla retorica di Maastricht, ed ancora non ha «messo sul piatto» il problema della «legittimazione popolare delle istituzioni europee» (per dirla con Massimo Luciani). Partire da una sinistra che anche autocriticamente, come nelle parole di Cesare Salvi, si accorge che «la tecnocrazia ora tende a farsi soggetto politico».

Ripartire dal «reale». Che Cotturri dipinge così: «Il blocco di forze moderate, che da sempre regge gli equilibri palesi ed occulti, ha tenuto nelle sue mani il "timone", cambiando via-via anche la "maschera" dei piloti, ora si accinge a dare un connotato strutturale alle debolezza di legittimazione in cui si è trovato ad operare». Più semplicemente: quel «blocco» torna a consolidarsi. Magari anche per ragioni internazionali, ma l'architrave di tutta l'operazione è proprio «l'introduzione del principio maggioritario». Quello tradotto nella nuova legge elettorale. E qui, naturalmente, c'è stata polemica. Fra una relazione che parla di legge con la quale il «vecchio sistema s'è preso la sua vendetta sui riformatori per referendum», ed Ersilia Salvato che ha lasciato cadere l'invito a mettere da parte le vecchie fratture ed ha quasi riproposto i temi dello scontro fra il «sì» e il «no» al referendum. E polemica anche nelle parole di Salvi che, invece, fra i meriti del referendum, comunque «tradito» dalla riforma elettorale, ci legge la possibilità di scegliere fra due schieramenti, ora sancita nel voto amministrativo.

Ma questo è alle spalle, ormai. Conta altro, adesso. Che in due parole si può definire così: nel sistema proporzionale il sistema di «contrappesi» fra i poteri era tutto interno alle istituzioni. Garanzie per le minoranze, strumenti di controllo per i poteri. Adesso col maggioritario non è più così. Al punto che sempre Tortorella lancerà un allarme: attenzione ai rischi pesantissimi che abbiamo di fronte. Al di là di chi vince. Rischi che corre non solo la sinistra, ma che coinvolgono gli stessi principi della democrazia. Ora cambia tutto. E tutto ciò che non è «maggioranza» è destinato a restare «fuori». Addirittura dalla rappresentanza.

Si sta parlando di «poteri» e ovviamente si arriva a discutere dei magistrati. Del terzo potere. E qui, nella sala del Cenacolo, vuol dire parlare senza peli sulla lingua anche dell'inchiesta sulle «tangenti rosse». Salvi difende il diritto alla critica del Pds: «Qualcuno ci ha detto che siamo *parvenus* del garantismo. Potrei ribattere che ci sono dei *parvenus* del sostanzialismo, perchè le nostre obiezioni sono nel merito delle decisioni giuridiche. E nessuno fra i nostri critici è voluto andare a vedere di cosa davvero si stesse discutendo...». In sala, quasi nessuno dissente: fra le forme di «controllo» ancora da inventare, c'è sicuramente il diritto della gente, della gente associata in partiti, a giudicare il lavoro dei magistrati. Ma anche a Salvi interessa di più fare un discorso generale: e dire che, forse per un «residuo di consociativismo», di questi tempi non c'è stata molta attenzione al rispetto delle regole. E questa carenza ha prodotto «corporativismi». Rispetto delle regole, insiste. E Rodotà sembra dirgli: meglio tardi che mai, visto che Ciampi è quello che più le ha violate. Per esempio ricorrendo alla decretazione come mai era avvenuto.

Terzo potere. E poi c'è il quarto, quello della stampa, il quinto, quello dei mezzi televisivi ora «neolottizzati». Ma qui al Crs si guarda anche e soprattutto al «sesto». Quello della società civile, degli strumenti di cui si è dotata. Sia chiaro: si sta parlando della «vera società civile». E non – come dice Lumia, che dirige le associazioni dei volontari – andandosi ad inventare, anche a sinistra, qualche «sommerso» che non esiste. La vera società civile, autorganizzatasi anche nel decennio buio degli anni '80. L'idea è questa: perchè tutto ciò che non «rientra» nelle semplificazioni del maggioritario non prova a coordinarsi? Perchè non trovare sedi, posti che in qualche modo diano voce a quel «fuori»? E da dove cominciare, se non dal «territorio», dai Comuni? È questa l'idea di democrazia del Crs. Che superi quella solo «procedurale» che ha portato alla sconfitta. E che diventi davvero democrazia in progresso. Insomma: c'è ancora tanto da «ricercare». C'è ancora tanto spazio per il Crs.

«Attenti ai critici d'arte» parola di Oscar Wilde

Il brano che pubblichiamo è tratto dal volume «Lezioni di stile», (pagg.135, .16.000) in libreria per l'editore Abramo. Si tratta di una raccolta di articoli che Oscar Wilde scrisse, su vari argomenti, tra il 1882 e il 1889.

In libreria «Lezioni di stile», una raccolta d'opinioni che l'autore scrisse tra il 1882 e il 1889 Riflessioni su Enrico IV, sull'artigianato, sulla moda femminile e sulle poetesse inglesi accompagnate da frecciate velenose contro certi giornali dell'epoca

OSCAR WILDE

Dovrebbe esistere una legge che proibisca ai giornali non specializzati di affrontare l'argomento arte, il danno che recano col loro sciocco e insensato scriverne è tale che sarebbe impossibile sopravvalutarlo – non all'artista, che non ne esce minimamente danneggiato, ma al pubblico, che viene reso completamente cieco. Se non fosse per loro non giudicheremmo un uomo che dal suo lavoro. Al presente, infatti, i giornali stanno cercando con tutte le loro forze di indurre il pubblico a valutare, tanto per fare un esempio, uno scultore non dalle sue statue ma da come tratta la moglie; un pittore dall'ammontare della sua rendita; e un poeta dal colore della sua cravatta. Dicevo poc'anzi che ci dovrebbe essere una legge, ma in realtà non c'è bisogno di una nuova legge: basterebbe portare quella del critico da strapazzo sotto la voce categorie criminali. Ma abbandoniamo questo argomento così poco artistico e torniamo alle cose belle e piacevoli, tenendo presente che l'arte che potrebbe rappresentare lo spirito dei moderni giornali sarebbe esattamente quella da cui voi ed io ci teniamo alla larga: un'arte grottesca, dove la malizia ti motteggia da ogni portone e la maldicenza sogghigna dietro le tue spalle ad ogni angolo.

Forse vi sorprende ch'io discuta di lavoro e di artigiani. L'idea che vi sarete fatti di me, temo, attraverso il tramite dei vostri immaginosi giornali, è quella, se non proprio di un «giovane giapponese», almeno di un giovanotto cui la frenesia, il clamore e la realtà della società moderna siano antipatici, e per cui la più grande difficoltà nella vita sia quella di essere all'altezza della sua porcellana azzurra – un paradosso dal quale l'Inghilterra non si è ancora riavuta.

Bene, lasciate che vi dica come mi sia venuta l'idea di creare un movimento artistico in Inghilterra, un movimento che mostri ai ricchi di quali belle cose potrebbero gioire e ai poveri quali belle cose potrerebbero creare.

Un pomeriggio d'estate, ad Oxford – «quella dolce città dalle guglie sognanti», incantevole come Venezia nel suo splendore, nobile nella sua cultura come Roma – stavamo camminando giù per la High Street, che si snoda di torre in torre oltre il chiostro silente e l'imponente porta sino a raggiungere il lungo, bigio ponte dai sette archi che il Saint Mary guardava (dico «guardava» perché lo stanno demolendo per costruire al suo posto una tranvia e un frivolo ponte di ghisa, profanando così la più amabile città d'Inghilterra). Ebbene, stavamo passeggiando giù per quella strada – eravamo una comitiva di giovanotti, alcuni dei quali, me compreso, appena diciannovenni – e ci dirigevamo non so bene se al fiume, al tennis o al campo di cricket, quando incontrammo Ruskin in berretto e zimarra che tornava da una conferenza. Sembrava agitato, e ci pregò di riaccompagnarlo di dove era venuto, cosa che alcuni di noi fecero. Quando fummo là, ci parlò non dell'arte del nostro tempo ma della vita, dicendo che gli pareva un peccato che tutte le migliori energie fisiche dei giovanotti inglesi venissero inutilmente sprecate sui campi di cricket o in barca, senza risultato alcuno se non quello che, chi di loro remava bene poteva guadagnarsi un vaso di peltro, e chi faceva un buon punteggio una mazza con l'impugnatura a forma di pipistrello. Riteneva dunque, disse, che noi dovessimo lavorare a qualcosa che potesse essere utile agli altri, a qualcosa che ci consentisse di dimostrare che esiste un che di nobile in qualsiasi lavoro. Ebbene, eravamo eccitatissimi, e gli dicemmo che avremmo fatto qualsiasi cosa avesse desiderato. Così egli si recò nei dintorni di Oxford e trovò due villaggi, Upper e Lower Hinksey, tra i quali si stendeva un grande acquitrino che impediva agli abitanti di passare dall'uno all'altro, costringendoli così ad un percorso alternativo di molte miglia. E quando tornò, l'inverno successivo, ci chiese di aiutarlo a costruire una strada attraverso la palude in modo che la gente del villaggio potesse avvantaggiarsene. Con questo pretesto andammo giorno dopo giorno all'acquitrino e imparammo a collocare le livelle e a spaccare le pietre, a trasportare la carriola lungo una trave – cosa difficilissima da farsi. E Ruskin lavorò con noi, tra la nebbia, la pioggia e il fango di un inverno oxoniano, mentre i nostri amici e i nostri nemici se ne stavano sull'argine a lanciarci i loro motteggi. Non ci badammo molto, allora, e ancor meno ci badammo in seguito: continuammo a lavorare per due mesi interi alla nostra strada come se nulla fosse. E cosa ne fu? Ebbene, come una brutta conferenza si interruppe bruscamente – ma lei nel bel mezzo della palude. Quando tornammo per il trimestre successivo, partito Ruskin per Venezia, gli «zappatori», come ci chiamavamo scherzosamente, riamsero senza capo e se ne andarono ognuno per la propria strada. Ed io sentii che se c'era abbastanza spirito tra i giovani da indurli a lavorare da manovali in nome di un nobile ideale di vita, avrei potuto usarlo per dar corpo ad un movimento artistico capace di cambiare, come poi effettivamente ha cambiato, il volto dell'Inghilterra. Così li cercai; mi avrebbero indicato come il loro capo, ma non c'erano capi: eravamo tutti semplici ricercatori legati l'un l'altro da una nobile amicizia e da una nobile arte. Tra noi non c'era posto per i pigri. Molti poeti – tale almeno era la nostra ambizione –, qualche pittore, qualche artigiano del metallo e ceramista, e tutti decisi a cercar di creare qualcosa di bello per noi stessi: una bella opera per l'artigiano, per coloro che non ci amavano epigrammi, paradossi e dileggio.

Ebbene, noi in Inghilterra qualcosa abbiamo fatto, e qualcosa continueremo a fare. Certo, io non desidero, credetemi che voi chiediate ai vostri brillanti giovanotti e alle vostre belle ragazze di mettersi in viaggio per costruire un ponte su una palude per un qualche villaggio americano, ma ritengo che ognuno di voi debba avere una sua arte da praticare.

Dobbiamo avere, come disse Emerson, un'attività meccanica che integri la nostra cultura, una base che garantisca i più alti risultati al lavoro delle nostre mani – il fatto che molta gente non usi le mani mi sembra una delle cose più gravi ai fini pratici.

«La non astensione del lavoro manuale può benissimo non togliere nulla al veggente, sia sul piano del carisma sia su quello della veridicità», dice ancora Emerson.

L'eroismo che risveglierà in noi il ricordo di Epaminonda dovrà essere quello di conquistatori nazionali. L'eroe del futuro è colui che con bravura ed eleganza soggiogherà questa Gorgone di conformismo e convenzionalità.

Quando avrete scelto il vostro ruolo, attenetevi a quello, e non cercate, come fanno i deboli, di armonizzarvi con il mondo. l'Eroico non può essere ordinario, né l'ordinario eroico. Congratulatevi con voi stessi se avete fatto qualcosa di bizzarro e stravagante e rotto la monotonia di un'età sussiegosa. E, infine ricordiamoci che l'arte è qualcosa che la morte non può danneggiare. la casetta a Concord può anche essere disabitata, ma la saggezza del Platone del New England non è ridotta al silenzio, né il lustro di quel genio artistico offuscato; le labbra di Longfellow sono ancora melodiose per noi, sebbene le sue ceneri stiano alimentando i fiori che egli amò: e ciò che è stato per i più grandi artisti, poeti e filosofi e uccelli canori sia anche per voi.