

Alessandro Portelli

The Power of Blackness: gli afroamericani, le macchine, e l'energia del sottosuolo

1. "Sono nera perché vengo dall'interno della terra": Audre Lorde, "Coal", in *The Norton Anthology of American Literature*, a cura di Nina Baym et al., New York, Norton, 1992, vol. II, p. 2736

2. Jean Baudrillard, *L'America*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 19.

3. Ralph Ellison, *Invisible Man*, Harmondsworth, Mids., Penguin, 1965, p. 177.

4. J. Baudrillard, *L'America*, cit., p. 10.

5. R. Ellison, *Invisible Man*, cit., p. 455.

6. Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*, Harmondsworth, Mids., Penguin Books, 1986, p. 150.

7. Intervista con Frank Majority, scalpellino, n. 1918, registrata a Whitesburg, Ky., a cura di Alessandro Portelli, il 22 ottobre 1988. Il nome originario di Frank Majority è Francesco Mongiardo.

8. Il racconto di Frank Majority corrisponde alla situazione sociale dell'Appalachia nell'epoca in cui è ambientato. Il West Virginia infatti è lo stato in cui è più accentuato l'uso di forza lavoro immigrata e nera. Nel 1900, due anni prima dell'arrivo del padre di Frank Majority, neri e immigrati erano circa un terzo della forza lavoro in miniera. In alcune contee, gli italiani – spesso importati proprio per sostituire i neri – costituivano il 15-20% della forza lavoro. Cfr. Sterling D. Spero – Abram L. Harris, *The Black Worker*, New York, Atheneum, 1969 (1931), pp. 215 sgg.

9. N. Hawthorne, *The Scarlet*

I am Black, because I come from the earth's inside
[Audre Lorde, *Coal*]¹

1. Fard

"Bellezza dei Neri, dei Portoricani a New York": è Jean Baudrillard che parla, in abbagliato viaggio per strade e deserti d'America. E prosegue:

Al di là dell'eccitazione sessuale data dalla promiscuità razziale, bisogna dire che il nero, il pigmento delle razze scure, è come un fard naturale che, messo in risalto dal fard artificiale, crea una bellezza – non sessuale: animale e sublime – che manca irrimediabilmente ai "visi pallidi."²

Proviamo ad ascoltarla, una di queste facce nere: Ralph Ellison, in *Invisible Man*. Chi parla è Lucius Brockway, ctonia divinità nascosta nei sotterranei di una fabbrica di vernici:

Qui facciamo la migliore vernice bianca del mondo, e non importa se qualcuno non è d'accordo. Il nostro bianco è tanto bianco che ci puoi dipingere un pezzo di carbone e poi ti toccherebbe spaccarlo a martellate per dimostrare che non è tutto bianco anche dentro.³

Fard nero, vernice bianca; nero come strato di superficie steso su una "neutralità" o una mancanza; nero come strato profondo di incancellabile materialità coperta ma non annullata dalla vernice dell'egemonia. "Ho cercato l'America *siderale*, quella della libertà astratta assoluta delle *freeways*, mai quella del sociale e della cultura," spiega Baudrillard.⁴ Toccherà a noi allora occuparci del concreto e del relativo, scendere dal siderale al sotterraneo, leggere il sociale e la cultura, ascoltare voci forgiate nel fuoco profondo ("un diamante s'invera in un nodo di fiamma... il suono s'invera in una parola...") e identità fatte di oscurità e di suono: "Io \ è il nero totale, che è detto \ dall'interno della terra" (Audre Lorde).

Per questo, cominciamo dal carbone: energia pietrificata scavata dalle viscere della terra, sprigionata nei sotterranei attraverso il fuoco delle fornaci per muovere i macchinari della rivoluzione industriale; metafora tangibile dell'energia del nero trasformata in potere dell'invisibilità dal melvilliano "power of blackness" materializzato in "black power":

...e mi sentii sprofondare giù, sempre più giù; una lunga caduta che terminò su un carico di carbone alzando una nuvola di polvere, e rimasi disteso nella nera oscurità sopra il nero carbone [in the black dark upon the black coal]

senza più fuggire, senza più nascondermi o preoccuparmi...⁵

2. Dark Miners

Cominciamo dalla *Scarlet Letter* di Hawthorne. È il momento in cui Roger Chillingworth scava nel “dim interior” del cuore del reverendo Dimmesdale.

A volte una luce brillava da dentro gli occhi del medico, bruciando blu e minacciosa come i riflessi di una fornace o, diciamo, come uno di quei raggi di fuoco spettrale che dardeggiavano dall’orrida soglia sul fianco della collina di Bunyan e tremolavano sul viso del pellegrino. Il suolo sul quale era al lavoro questo scuro minatore [dark miner] gli aveva forse dato indicazioni che lo incoraggiavano.⁶

Prendiamo adesso il racconto orale di Frank Majority, figlio di un minatore italiano immigrato nelle regioni carbonifere dell’Appalachia all’inizio del secolo:

Allora, successe molti anni fa, nel 1902. Mio padre era sbarcato a New York e dopo che aveva passato l’immigrazione lo portarono fuori alla Grand Central Station, e gli misero a tutti le etichette di dove dovevano andare – come bestiame, insomma. E gli misero l’etichetta con scritto West Virginia. Dopo un po’ che stavano alla stazione finalmente il treno fu pronto e salirono sul treno – gli controllarono le targhette e li spedirono in West Virginia. Così quando arrivarono era sul tardi. E il treno arrivò lì, a Beckley, mi pare. E lungo i binari c’erano tutti forni coke – era il cuore della zone delle miniere, e i forni bruciavano il carbone per fare il coke. Accendeva tutto il cielo e mio padre non aveva mai visto niente del genere. Guardavano e vedevano i fuochi, e quando scesero dal treno e li videro più da vicino videro un uomo di colore, grandissimo, con una sbarra d’acciaio, tutto sudato, a torso nudo, che tirava fuori il coke e sudava – e pensarono, be’, siamo arrivati all’inferno, e questo è il diavolo.⁷

È impossibile sfuggire alle analogie fra i due testi: al centro di entrambi, sono figure di “dark miners”, circondati da sinistri fuochi provenienti da fornaci scavate sul fianco di una collina, che bruciano nella notte e nelle tenebre. Ambedue i testi condividono le connotazioni diaboliche e l’ambientazione sotterranea (il “dim interior”, la cupa interiorità, del cuore di Dimmesdale, la miniera, le fornaci). Le analogie sono tanto più significative in quanto si tratta di testi che hanno uno statuto molto differente: il primo è un’allegoria letteraria, il secondo è una memoria storica; il primo è “finzione”, il secondo è “fatto”.⁸ Tuttavia, le allegorie si fanno con il materiale che la storia mette a disposizione, e la storia si concettualizza attraverso le allegorie culturalmente consolidate. Così, entrambi i testi condividono l’idea della corrispondenza fra interno ed esterno, fra corpo ed anima: Chillingworth ha il viso sempre più “sooty”, fuliginoso, perché ha l’anima sempre più nera; per converso, il corpo nero dei minatori afroamericani implica in qualche modo che tale sia anche la loro anima. Comune ai due racconti è anche la connotazione inquietante del fuoco e della materia sotterranea che lo alimenta: i “dark miners” del West Virginia bruciano carbone estratto dalle viscere della

Letter, cit., p. 149.

10. Toni Morrison, *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1992, p. 5.

11. Ancora Toni Morrison: “La tipologia del diavolismo” è molto più concreta “in un paese dove c’è una popolazione residente, già nera, su cui può giocare l’immaginazione”: *Playing in the Dark*, cit., p. 36, 37. Si confronti peraltro questa scena con l’elaborata, ma molto più astratta allegoria diabolica di fornaci notturne in “Ethan Brand” sempre di Hawthorne, dove i riferimenti razziali sono molto meno visibili: cfr. Leo Marx, *The Machine in the Garden*, London, Oxford University Press, 1972, pp. 264-77

12. Ralph Ellison, *Invisible Man*, cit., p. 169.

13. *ibid.*, p. 9.

14. Tricia Rose, *Orality and Technology: Rap Music and Afro - American Cultural Resistance*, “Popular Music and Society”, 14, 4 (Winter 1989), pp. 35-44.

15. Richard Wright, *12 Million Black Voices*, New York, Thunder’s Mouth Press, 1988, p. 100.

16. R. Ellison, *Invisible Man*, cit. p. 177 (corsivo nel testo) e p. 175.

17. Spero e Harris, *The Black Worker*, cit., p. 9, 152.

18. R. Ellison, *Invisible Man*, p. 185.

19. R. Ellison, *Invisible Man*, p. 173.

20. L’uso di forza lavoro nera a contatto con le fornaci risale ai tempi della schiavitù: erano in gran parte schiavi, ad esempio, gli addetti ai forni nelle fond-

erie di Birmingham e Selma in Alabama. Come osservano Spero e Harris (op. cit., p. 155-56), "Le mansioni abitualmente ricoperte dai neri erano di solito quelle che i lavoratori bianchi nativi americani o americanizzati non volevano. Questo spiega in gran parte lo spettacolare aumento nelle percentuali di neri nelle fonderie di ferro e acciaio, dove il lavoro è sporco, caldo e sgradevole." Nel settembre 1973 intervistai a Pittsburgh un giornalista che mi spiegò che una delle argomentazioni usate localmente a dimostrazione dell'inadeguatezza della forza lavoro nera era la presunta predisposizione al cancro ai polmoni. Solo in un secondo tempo ci si rese conto che forse andava messa in correlazione con il fatto che quasi tutti i neri impiegati nelle acciaierie erano collocati vicino ai forni.

21. "John Henry disse al caposquadra: un uomo non è che un uomo, e prima di farmi battere dalla tua perforatrice a vapore morirò con il martello in mano": Guy B. Johnson, *John Henry. Tracking Down a Negro Legend* (1929), New York, A.M.S. Press, 1969, p. 5. Per un'analisi più approfondita, si veda anche Chiara Midolo e Alessandro Portelli, *La macchina nel tunnel. John Henry e l'immaginario tecnologico*, "R.S.A. Rivista di studi nordamericani", V, 7 (1989), pp. 87-100.

22. "Si girò e disse al suo nero e unto fuochista: spala dentro ancora un po' di carbone; quando passiamo la White Oak Mountain sentirai come fila la vecchia 97": "The Wreck of the Old 97", in Fred e Irwin Silber, a cura di, *Folksinger's Wordbook*, New York,

terra; Chillingworth brucia nel suo laboratorio un fuoco che "proveniva dalle regioni inferiori ed era alimentato con combustibile infernale".⁹

La correlazione fra il nero e il diavolo, diffusa in tutto l'immaginario occidentale, si alimenta negli Stati Uniti della presenza reale dei neri. Questa congiunzione conferisce ai due testi la qualità, rispettivamente, di un'allegoria storicamente fondata e di un fatto storico allegorizzato. Come scrive Toni Morrison, la "oscura, persistente, determinante presenza africana" conferisce spessore ed urgenza alla "ossessione per figure di morte e inferno" nell'immaginazione americana.¹⁰ Tanto Hester Prynne quanto l'immigrato italiano arrivano in America sapendo già che il diavolo è un Black Man; ma è solo dopo esservi arrivati che incontrano davvero uomini neri in carne ed ossa, nelle strade di Boston come nelle colline del West Virginia. Il demonismo di Chillingworth è più concreto delle visioni di Bunyan proprio perché la presenza nera rende più facile immaginare che veramente il diavolo accenda fuochi sotto il suolo d'America.¹¹

3. The machines within the machines

"Tre piani sottoterra spinsi una pesante porta di metallo con la scritta 'Pericolo' e discesi in una stanza rumorosa e flebilmente illuminata".¹² Così comincia, in *Invisible Man* di Ralph Ellison, la pericolosa discesa che si concluderà – come annuncia il prologo e ribadisce l'epilogo – in una carbonaia sotterranea illuminata da 1369 lampadine. Da qui, ai confini fra Harlem e i quartieri bianchi, l'Uomo Invisibile succhia elettricità alla Monopolated Power and Light che, dalla superficie, non sa spiegarsi le cause del suo inafferrabile malessere:

Certo, sospettano che ci sia una perdita di energia [power] da qualche parte, ma non sanno dove. Sanno solo che il contatore principale della centrale segna che un sacco di corrente gratuita continua a sparire da qualche parte nella giungla di Harlem.¹³

Come il "dark miner" di Hawthorne, anche l'Uomo Invisibile nei sotterranei di Manhattan intreccia valenze storiche e valenze metaforiche, la presenza afroamericana negli strati profondi dell'inconscio collettivo e la presenza afroamericana nelle fasce inferiori della forza lavoro e del sistema produttivo. A questo contribuisce la feconda polisemia di *power*: potere, ma anche energia, elettricità. L'Uomo Invisibile succhia corrente elettrica come i gruppi rap di strada che attaccano i loro *sound systems* alle linee elettriche dei lampioni;¹⁴ ma succhia anche potere, minando in profondità le certezze egemoniche di chi crede di avere il monopolio del potere e della luce.

Non è un caso, allora, che la pericolosa porta metallica che si varca per entrare nei sotterranei conduca alla sala caldaie di una fabbrica. Riassumendo l'esperienza urbana degli afroamericani, Richard Wright aveva scritto: "È come se vivessimo dentro una macchina."¹⁵ Lucius Brockway, l'uomo nero che fin dalla costruzione della fabbrica controlla le caldaie e le fornaci nascoste nei sotterranei, ribadisce: "noi siamo le

macchine dentro la macchina.” Sono i neri il motore nascosto del macchinario e dell’immaginario dell’America industriale: “Senza quello che faccio io non potrebbero fare niente, sarebbe come fare i mattoni senza la paglia.”¹⁶ E infatti non solo Lucius Brockway conosce tutti i segreti della fabbricazione della vernice, ma amministra l’energia che la rende possibile.

Sul piano materiale, l’episodio allude alla collocazione dei neri nella forza lavoro e nel processo produttivo: i ranghi inferiori (i meno qualificati, meno retribuiti, meno sindacalizzati) e i luoghi di lavoro più bassi (le cantine, le caldaie, le fornaci, le stive, le miniere). Fin da prima della guerra civile, “schiavi negri furono usati nelle fonderie come forgiatori, fabbri, fonditori. Furono usati per scavare carbone e minerali”; più tardi, la maggioranza dei neri occupati nell’industria “divennero operai non qualificati o semi-qualificati nelle acciaierie, nelle fabbriche d’auto, nelle fonderie, nei mattatoi.”¹⁷

Sul piano storico, è in gioco invece il ruolo degli afroamericani nelle fondazioni del paese. Lucius Brockway dice che lui ha “aiutato a scavare le prime fondamenta” della fabbrica, e ricorda al narratore il vecchio usciere della centrale idraulica del suo paese, che ci lavorava già “all’inizio, prima che si cominciasse a tenere gli archivi”. È una duplice immagine di una presenza che risale al rapporto dimenticato e negato fra la schiavitù afroamericana e l’origine degli Stati Uniti e del loro sviluppo industriale: una presenza rimossa e sotterranea, invisibile ma operante nell’inconscio nazionale.

Infine, le connotazioni sociali e storiche si intrecciano con connotazioni mitiche legate ai mondi sotterranei. Lucius è piccolo e vagamente deforme come uno gnomo, ed è ricoperto di pece come il Tar Baby delle fiabe; a sua volta, l’Uomo Invisibile nel suo sotterraneo è come l’orso in ibernazione nelle viscere della terra.¹⁸

Mito e storia, produzione immaginaria e produzione materiale, potere simbolico e fonti energetiche istituiscono dunque una complessa rete di sotterranei rimandi reciproci, a cui contribuiscono simboli che ci sono già familiari. Anche qui, infatti, c’è una fornace dai bagliori sinistri, dello stesso colore di quelle che Chillingworth vede nel cuore di Dimmesdale: “Per prima cosa, le fornaci erano diverse, e le fiamme che lampeggiavano dalle fessure delle camere di combustione erano troppo intense e troppo blu”.¹⁹ Collocate nei luoghi più segreti e inaccessibili, le fornaci ribadiscono il legame fra il nero storico come operaio e il nero mitico come demonio: sono il simbolo del potere segreto, dell’energia sotterranea e minacciosa che, generando il vapore, fa girare i “dark satanic mills”.²⁰ La fornace comandata da Brockway è a petrolio, ma il carbone compare – come abbiamo già visto – nel rifugio finale del protagonista. Oltre alle connotazioni che abbiamo già visto, Ellison sottolinea anche l’ironica correlazione fra carbone e identità nera, richiamando sarcasticamente uno stereotipo del folklore egemonico – “Un negro nel carbone [Nigger in the coal pile], eh, Joe?”. Mimetizzato nel “black dark,” confuso tra il carbone e il buio, l’Uomo Invisibile diventa ancora più carico di pericolo per chi non è capace di vederlo: come dice Lucius Brockway, “Qui giù

Oak, 1973, p. 104; cfr. anche Bill C. Malone, *Country Music U.S.A.*, Austin, University of Texas Press, 1968, p. 42.

23. “Mr. Casey disse al fuochista: scalda la caldaia, metti dentro acqua, metti dentro carbone”: “Kassie Jones”, in Josh Dunson – Ethel Raim, a cura di, *Anthology of American Folk Music*, New York, Oak Publications, 1973, p. 64 (da un disco di Furry Lewis); Spero-Harris, *The Black Worker*, cit., p. 284-85. Caycee Jones era irlandese; la ballata fu composta subito dopo la sua morte, nel 1926, dal ferroviere nero Wallace Sanders. Il disco di Furry Lewis è del 1928, gli stessi anni a cui si riferiscono i dati di Spero e Harris. Si veda anche Alan Lomax, *Folk Songs of North America*, Garden City, N.J., Doubleday, 1960, pp. 554-55.

24. Una significativa conferma di questo ruolo è nel film *Jurassic Park* di Steven Spielberg, in cui è affidato all’unico personaggio afroamericano (inesistente nel romanzo di Crichton da cui è tratto) il compito di staccare la corrente del parco. Anche nel film *Mr. Hula-Hoop (Hodsucker Proxy)* di J. Coen, 1994, un vecchio nero onnisciente annidato nella sala macchine controlla sia la produzione, sia, letteralmente, il tempo.

25. Herman Melville, *Moby-Dick*, Harmondsworth, Penguin, 1986, p. 533-34; cfr. Leo Marx, *The Machine in the Garden*, cit. pp. 306-10.

26. “Il sergente e il capitano stavano litigando quando andarono a sbattere contro l’iceberg. Ed ecco Shine che sale su dal fondo, e dice – Capitano, capitano,

non ti puoi mai distrarre, perché se ti distrai c'è rischio che fai saltare in aria tutto quanto.” Come vedremo, anche questo è un simbolo ricorrente: le energie compresse nel sottosuolo, prima o poi, finiscono per esplodere.

4. Black greasy firemen

Trent'anni prima che il padre di Frank Majority scendesse dal treno a Beckley, pochi chilometri più in là, sul versante opposto della montagna, si svolgeva un leggendario confronto sotterraneo fra il nero e la macchina. È in corso lo scavo del tunnel ferroviario di Big Bend, e, come riferiscono innumerevoli ballate, *work songs* e *folk tales*, l'operaio nero John Henry sfida una perforatrice a vapore con la quale il caposquadra vuole sostituirlo, vince, e muore:

John Henry told his captain
A man ain't nothing but a man
And before I let your steam drill beat me down
I will die with this hammer in my hand.²¹

Questa storia viene abitualmente letta nei termini del conflitto fra il corpo, la forza fisica dell'operaio nero, e il potere della macchina, e quindi come un luogo del conflitto fra natura e tecnologia. Un uomo non è che un uomo, dice il verso più memorabile della canzone; ma John Henry è sia un “natural man”, sia uno “steel driving man”: non affronta la macchina solo con le mani, ma anche con un martello fatto sia di legno (materiale naturale) sia d'acciaio (prodotto industriale). Con il braccio, il legno e l'acciaio, John Henry apre nelle viscere della montagna la strada per il treno, la macchina che più di ogni altra rappresenta il progresso e la modernità. Dopo la sua morte, è sepolto accanto alla ferrovia, e gli ultimi versi della ballata ribadiscono il rapporto fra l'eroe, il treno, e l'acciaio: “quando passano rombando le locomotive, dicono: qui giace un uomo che picchiava con l'acciaio [a steel driving man]”. “Natural man” non significa dunque un uomo allo stato di natura, ma un uomo nel pieno possesso di tutte le sue potenzialità umane: più che la lotta fra l'uomo e la macchina, la ballata esprime la rivendicazione di un rapporto fra il “natural man” e la civiltà delle macchine, fra la montagna e il treno.

Il treno appare nel folklore afroamericano soprattutto come veicolo di mobilità, evasione, fuga. Ma i neri non salivano sui treni solo come passeggeri, legali o clandestini; per muoversi, i treni hanno bisogno del vapore, del carbone, del fuoco. Ed è qui, *dentro* il treno, che troviamo un'altra presenza afroamericana.

So he turned around and spoke to his black greasy fireman
Said, Shovel in a little more coal
And when we cross that Wide Oak Mountain
You can hear old 97 roll.²²

“The Wreck of the Old 97” è un classico della tradizione appalachiana bianca, inciso per la prima volta nel 1923. Non c'è dubbio quindi che sia bianco il conduttore del treno che si volge per dare gli ordini a un

lei non lo sa, ma abbiamo tre metri d'acqua in sala caldaie”: in Bruce Jackson, *Get Your Ass in the Water and Swim Like Me. Narrative Poetry from the Black Oral Tradition*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1974; cfr. anche Roger Abrahams, *Deep Down in the Jungle*, Chicago, Aldine, 1970, pp. 101 sgg.

27. Charles Johnson, *Middle Passage*, Harmondsworth, Mids., Penguin, 1991, p. 68.

28. Tuttavia esistono precedenti, sia storici, sia letterari. In *The Granddissimes* di George Washington Cable (1879) la nave negriera di chiama *Egalité*; una delle prime navi che portarono gli schiavi negli Stati Uniti si chiamava *Jesus*.

29. *ibid.*, p. 74.

30. Toni Morrison, *Beloved*, London, Picador, 1987, p. 75.

31. Oludah Equiano, *The Life of Oludah Equiano, or, Gustavus Vassa, the African, Written by Himself* (1789), in Arna Bontemps, ed., *Great Slave Narratives*, Boston, Beacon Press, 1969, p. 27.

32. *ibid.*

33. R. Ellison, *Invisible Man*, cit., p. 17; B. Davidson, *The African Slave Trade*, cit., p. 97. La paura di essere mangiati è ripresa anche in *Middle Passage* di Charles Johnson. Per le implicazioni metaforiche, cfr. bell hooks, “Eating the Other. Desire and Resistance”, in *Black Looks. Race and Representation*, Boston, South End Press, 1992, pp. 21-39.

34. Herman Melville, *Benito Cereno*, in *Billy Budd, Sailor, and other Stories*, Harmondsworth, Mids., Penguin, 1985, p. 291. L'unico momento in cui il capi-

fuochista che forse è annerito dalla fuliggine come Chillingworth, ma che più probabilmente è nero di pelle. Infatti, come scrivono Spero e Harris, nel 1924, un anno dopo l'uscita della canzone, c'erano in tutte le ferrovie d'America 33 conduttori neri, 111 macchinisti, e 6478 fuochisti. I neri erano esclusi dalle mansioni di conduttori e macchinisti perché queste "implicano l'esercizio di autorità e responsabilità", e infatti la canzone comincia con il passaggio di ordini dal conduttore al fuochista. Accade lo stesso anche in "Casey Jones," ballata ferroviaria di origine afroamericana: "Mister Casey told his fireman, get your boilers hot\ Put on your water, put on your coal..."²³

Gli afroamericani sono da sempre identificati come figura del mondo naturale ("animale e sublime," per dirla con Baudrillard); ma la loro rimossa presenza all'interno del macchinario non può non modificare questa rappresentazione. Il "dark miner" e il "black greasy fireman" annidati nelle profondità della terra e nelle viscere dei treni costituiscono piuttosto il punto di contatto, l'interfaccia mitico fra natura e tecnologia: trasformano le forze elementari della natura – il fuoco, l'acqua, l'aria, il carbone – nell'energia che fa muovere le macchine, l'America, il mondo.²⁴ Dalle profondità del *Pequod* emergono il nero Fedallah e i suoi compagni adoratori del fuoco; insieme con gli altri neri della ciurma – "le Tartaree forme dei ramponieri pagani", neri di pelle e neri di fuliggine – sono loro ad alimentare le fornaci che bruciano la balena nel suo stesso combustibile, importando le oscurità sataniche della rivoluzione industriale sulla tolda notturna della nave immersa nel nero della tenebre, "the blackness of darkness":

I loro lineamenti bronzei, ora tutti sudici di fumo e di sudore, le loro barbe arruffate, e il contrasto della brillantezza barbarica dei denti, erano tutti stranamente messi in rilievo dalle imprevedibili decorazioni delle fornaci... la loro risata selvaggia saliva biforcuta sopra di loro come le fiamme dalla fornace...²⁵

Con un sarcastico "uncivilized laughter", dalle profondità delle caldaie di un altro vascello simbolico della modernità e dei suoi naufragi, emerge Shine, eponimo fuochista nero del *Titanic* ed osceno eroe del folklore orale di strada dei ghetti afroamericani:

Now the sergeant and captain was havin' some words
When they hit that iceberg
Up come Shine from down below,
He said – Captain, captain – say – you don't know,
Say, we got nine feet of water over the boiler room floor...²⁶

Come Lucius Brockway, anche Shine (il cui nome è parimenti associato alla luce nelle tenebre) ha una doppia connotazione storica. Da un lato, ribadisce la presenza afroamericana dentro il sistema produttivo, nei macchinari che fanno muovere la modernità. Dall'altro, la sua collocazione sotto la tolda rimanda al ruolo originario degli afroamericani nella fondazione dell'America, cominciata con ben altre traversate dell'oceano Atlantico.

tano Amasa Delano si trova in uno spazio "oscuro come un tunnel" e simile ad una "cripta sotterranea" (il corridoio fra le cabine e il ponte) è anche l'ultimo momento di dubbio che precede l'esplosione della rivolta: *ibid.*, p. 279.

35. *ibid.*, p. 227.

36. "When that Great Ship Went Down," cantata da William e Vesey Smith, in Dunson – Raim, *Anthology of American Folk Music*, cit., p. 60 (da un disco di William e Vesey Smith, 1927).

37. Maxine Hong Kingston immagina il viaggio di suo padre dalla Cina all'America dentro una cassa nella stiva di una nave, come il dio degli Allmuseri, e come Gordon Pym: "The Father from China", in *China Men*, New York, Vintage, 1989, p. 49.

38. Ch. Johnson, *Middle Passage*, cit., p. 99, 155, 100. Il "box" in cui è chiuso il dio Allmuseri è un altro riferimento storico-letterario. Rimanda infatti alla storia dello schiavo fuggiasco Henry "Box" Brown, che raggiunse il Nord facendosi spedire per posta dentro una cassa di legno.

39. Sherley Anne Williams, *Dessa Rose*, New York, Berkley, 1987, pp. 9, 11.

40. Frederick Douglass, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave. Written by Himself*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1959, p. 102; Zora Neale Hurston, *Mules and Men*, New York, Harper and Row, 1970, pp. 338-42.

41. "Che cosa è per voi il 'black power'?" "È quella cosa che ci permette di volare dalla

5. In the dark, my name is Beloved

Rutherford Calhoun, schiavo emancipato e protagonista di “Middle Passage” di Charles Johnson, compie in senso inverso il viaggio del *Titanic*, fuggendo all’America in direzione dell’Africa. Nella stiva della nave, intreccia i familiari simboli sotterranei familiari del buio, della fucina, dell’inferno, con echi letterari di Melville e Poe: il ventre della balena, lo scavo archeologico, il labirinto:

Laggiù in fondo, nell’umida forcilla della chiglia, la stiva ammuflita era più scura del ventre della balena di Giona; era suddivisa in un intrico di scompartimenti bassi e sovrapposti, simili allo spaccato di uno scavo archeologico – strato su strato di cunicoli, cambuse, celle ristrette dove c’era appena spazio per girarsi – e, quando era in funzione la fornace, la cucina di prua, dove avrei lavorato io, era più calda delle piastre dell’Inferno.²⁷

La nave porta il nome allegorico di *Republic*, che mette in comunicazione il livello metaforico – la condizione sotterranea e sommersa dei neri nella repubblica americana – con la descrizione storica delle condizioni in cui viene compiuto il viaggio.²⁸ Infatti si tratta di una nave negriera e, nel viaggio di ritorno, lo spazio fisico, sociale e mitologico delle sue profondità sarà occupato da un carico di schiavi:

...gli schiavi giacevano ancora in trenta centimetri di acqua salata in una stiva più nera del ventre della balena di Giona, spinti in giù dal gatto a nove code del nostromo. Alcuni poggiavano sul grembo di altri, giù in quell’oscurità schiumosa fetida di feci, viscida di serpi d’acqua...²⁹

“Buio... sono piccola lì... Caldo. Niente da respirare laggiù, niente spazio per muoversi... C’è tanta gente quaggiù. Alcuni sono morti”: così Beloved, fantasma reincarnato di una bambina che la madre ha ucciso per salvarla dalla schiavitù, racconta i ricordi di quando era morta. Il passaggio atlantico che porta gli schiavi in America è un claustrofobico viaggio nel buio e nel profondo che è nascita e morte insieme.³⁰ Anche per questo, la simbologia dei sotterranei accompagna fin dall’inizio la memoria del passaggio atlantico degli schiavi. Prendiamo Olaudah Equiano, il primo africano che, salito a bordo di una nave negriera, sia riuscito a tramandare per iscritto il ricordo di quell’esperienza.

Quando mi guardai attorno sulla nave vidi una grande fornace di rame ribollente, e una moltitudine di neri di ogni genere in piedi gli uni accanto agli altri, tutti con espressioni di desolazione e dolore sul viso.³¹

La scena somiglia inquietantemente a quella dell’arrivo del padre di Frank Majority in West Virginia: le fornaci, le caldaie, i neri attorno ad esse. Non mancano neanche i diavoli; solo che, cambiato il punto di vista, i demoni cannibali non sono neri ma bianchi: per il colore della pelle, Equiano li scambia per spiriti maligni, e chiede ai suoi compagni di sventura “se non eravamo destinati ad essere mangiati da quegli uomini bianchi dall’aspetto orribile, le facce rosse e i capelli lunghi”.³² In un certo senso, questo è quello che è avvenuto: i bianchi hanno “divorato” i neri e adesso ce li hanno dentro, presenza intima e aliena al tempo

Nigeria all’Italia senza bisogno di prendere un aereo”: da un’intervista di Lucia Rossi con un gruppo di braccianti nigeriani, *Sezze (Latina)*, marzo 1986.

42. Richard Wright, *Native Son*, in *Early Works*, a cura di Arnold Rampersad, New York, The Library of America, 1991, p. 498-99.

43. Houston A. Baker, Jr., *Richard Wright and the Dynamics of Place in Afro-American Literature*, in Kenneth Kinnamon, a cura di, *New Essays on “Native Son”*, Cambridge, U.K., Cambridge University Press, 1990, pp. 85-116; id., *Blues, Ideology, and Afro-American Literature. A Vernacular Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1934, pp. 144, 145, 139. Scrive Baker: “traslitterato nelle lettere dell’Afro-America, il buco nero [black hole] assume la forza sotterranea dell’underground nero”: *ibid.*, p. 151.

44. Si noti l’accostamento fra i due termini nei titoli dei giornali: “GIORNALISTI TROVANO LE OSSA DI MARY DALTON NELLA FORNACE. LO CHAUFFEUR NEGRO SPARISCE”, *Native Son*, cit., p. 673.

45. Richard Wright, *Big Boy Leaves Home*, in *Uncle Tom’s Children*, in *Early Works*, p. 264.

46. H. A. Baker, Jr., *Blues, Ideology, and Afro-American Literature*, cit., p. 169, 159.

47. Richard Wright, *The Man Who Lived Underground*, in *Eight Men*, New York, Thunder’s Mouth Press, 1987, p. 84.

48. Norman Mailer, *The White Negro* (1957), San Francisco, City Lights, 1970, s.i.p.;

stesso nelle profondità del proprio stesso essere: “fai che ti ingoino intero finché vomitano o scoppiano”, dirà poi il nonno dell’Uomo Invisibile di Ellison. Più ottimisticamente, molti africani credevano che i bianchi non intendessero mangiarli, ma solo trasformarli in carbone.³³

Johnson allude esplicitamente alla più emblematica storia sull’inscindibilità minacciosa del bianco e del nero nell’America della schiavitù. Infatti, quando gli africani trasportati si ribellano ed emergono dal fondo per impadronirsi della *Republic*, fra loro si distinguono due leader di nome Babo e Atufal: sono i nomi dei protagonisti della rivolta raccontata nel “Benito Cereno” di Melville, altra storia in cui la presenza dei neri sta per tutte le forze oscure e profonde che si agitano sotto la superficie dell’ottimismo democratico. Significativamente, tutta la vicenda narrata in “Benito Cereno” - a differenza della maggior parte dei racconti sul trasporto degli schiavi - si svolge sul ponte della nave. In primo luogo, questo funge da correlativo di una percezione che equipara la realtà alla superficie visibile: la rivolta stessa è resa possibile dal fatto che “tutti i negri dormivano sul ponte” e senza catene, perché il proprietario era convinto che fossero “tutti docili.” Ma Melville suggerisce anche qualcosa di più: i neri non hanno bisogno di *stare* nel sotterraneo, perché essi *sono* già il sottosuolo, l’ombra, il “power of blackness.”³⁴

“La *San Dominick*,” scrive Melville, “era nelle condizioni di una nave di emigranti transatlantici,” con la sua “moltitudine di carico vivente.”³⁵ Come gli schiavi, anche gli emigranti arrivano in America emergendo da sotto la tolda di una nave: sebbene la scena sia sempre sul ponte, l’immagine del “freight” rimanda alla stiva, e suggerisce che gli uni e gli altri sono merci. Lo stesso accostamento è implicito in una delle balate afroamericane sull’affondamento del *Titanic*: nella loro arroganza, i costruttori della nave “misero i poveri in basso” per cui “furono i primi a morire.”³⁶ L’esperienza afroamericana del “middle passage” è dunque il significante di un’esperienza più generale: la crisi della presenza che accompagna la trasformazione da africano o europeo in americano, il passaggio, come in *Beloved*, attraverso gli spazi sotterranei e oscuri della morte per riemergere ad una nuova identità.³⁷

6. Radici

“Abbiamo catturato un Dio africano”, annuncia spaventato e orgoglioso il comandante della *Republic*. Gli schiavi, appartenenti all’immaginaria tribù degli Allmuseri, recano con sé nelle profondità della nave un’altra presenza degli inferi, che ingenuamente il comandante crede di avere in suo potere, rinchiuso in una cassa ben stivata sottocoperta: il loro Dio, l’entità che sostiene ogni cosa nell’universo, che assicura il movimento delle galassie e delle particelle infinitesimali. Sempre nascosta “in basso”, in “oscurità... più nera della fuliggine”, questa “pericolosa creatura infernale dalla forma mutevole” rappresenta sia la indistruttibile cultura africana che gli schiavi portano con sé dall’Africa, sia il potere insopprimibile e minaccioso dell’oscurità e dei sotterranei. Quando il protagonista si trova infine in sua presenza, “la cassa si aprì e

Caroline Bird, *Born 1930. The Unlost Generations*, citato in epigrafe a *The White Negro*; Jack Kerouac, *The Subterraneans* (1958), New York, Grove Press, 1966.

49. R. Wright, *Native Son*, cit., p. 850; id., *The Man Who Lived Underground*, cit., p. 29, 92; R. Ellison, *Invisible Man*, cit., p. 257.

50. La parte centrale di *Native Son* è intitolata *Flight*: ma si inoltra sempre più verso il centro profondo del ghetto. I personaggi di Wright e di Ellison insistono sulla frustrazione per il divieto di volare sugli aerei.

51. R. Wright, *12 Million Black Voices*, cit., p. 12; H. B. Brown, *Narrative*, cit., p. 11.

52. Harriet Jacobs, *Incidents in the Life of a Slave Girl*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1987; T. Morrison, *Beloved*, cit., p. 106; H. B. Brown, *Narrative*, cit., pp. 60, 62; *The Autobiography of Malcolm X*, a cura di Alex Haley, Harmondsworth, Penguin, 1965, p. 245.

53. “Non ha forse il mio Signore liberato Daniele? ... Ha liberato Daniele dalla fossa dei leoni, Giona dal ventre della balena, e i figli degli ebrei dalla fornace ardente, perciò perché non può liberare tutti gli uomini?” Questo testo viene da una versione cantata da Paul Robeson; altre varianti in E. A. McIlhenny, *Befo’ de War Spirituals*, Boston, Christopher, 1933, pp. 77-8, e Miles Mark Fisher, *Negro Slave Songs in the United States* (1953), New York, Russell and Russell, 1968, p. 52. Secondo Fisher, questo spiritual è associato alla

ne uscì un uomo scuro”, che ha contemporaneamente i lineamenti stilizzati delle sculture del Benin e quelli perturbanti di suo padre.³⁸

È il potere di questa presenza che rende irresistibile la rivolta degli Allmuseri. Ne capiamo meglio la natura accostandolo ad un'altra metafora sotterranea. Prendiamo l'inizio di *Dessa Rose* di Sherley Anne Williams, storia di una donna che ha capeggiato la rivolta di un convoglio di schiavi diretto al Sud. Ora, prigioniera, Dessa è incatenata in un sotterraneo: “La negra [The darky] era seduta per terra nella cantina dove si conservavano le radici [root cellar], appena visibile nell'ombra”.

Il “root cellar” è lo scantinato dove vengono conservati i bulbi in attesa della stagione adatta: già di per sé dunque metafora di una potenzialità in attesa del suo momento (non a caso, Dessa Rose è incinta). Ma poche pagine dopo la stessa Dessa Rose evoca un altro significato della parola “root”, raccontando di avere usato delle radici magiche sia per impedire ad uno schiavo di fare la spia, sia per prevenire gravidanze indesiderate fra le schiave.³⁹ Sotterraneo come carcere, dunque, ma anche come luogo metaforico e letterale delle radici, luogo dove la reclusione si trasforma lentamente in potere. Come spiega Zora Neale Hurston, le “roots” sono un ingrediente essenziale nelle pratiche voodoo; e quando Frederick Douglass per la prima volta si ribella al domatore di schiavi ha in tasca una radice che un altro schiavo gli ha dato assicurandolo che lo avrebbe protetto.⁴⁰ Sepolta nel “root cellar”, anche Dessa Rose sta trasformando la sua reclusione sotterranea in potere radicale.

Nell'immagine della “radici” convergono dunque due ordini di significato: il potere della memoria e le diramazioni sotterranee di un'identità di lunga durata, popolarizzato da Alex Haley in *Roots*, e la risorsa magica e terapeutica che estende il potere nero in magia nera.⁴¹ Il dio degli Allmuseri è la materializzazione di questo doppio potere delle radici: è lui che, dal fondo della nave negriera importa in America la memoria culturale e il potere sconosciuto del luogo più oscuro, ardente e sotterraneo di tutti, l'Africa.

7. Black Hole

Si alzò e la seguì scendendo per una lunga stretta scala che terminava nella cantina. Era buio; Bigger sentì uno scatto secco, e la luce si accese... Sentiva l'odore del carbone e della cenere e il ruggito del fuoco acceso. Vide un letto di tizzoni rossi che splendevano nella fornace.⁴²

Prima di Ellison, Morrison o Johnson, è stato Richard Wright a dare forma letteraria alla simbologia afroamericana dei sotterranei. Houston A. Baker, Jr., afferma che “il buco è il LUOGO degli inizi afroamericani,” e definisce Richard Wright la “black hole”, il cosmico buco nero della letteratura americana, una “massiccia concentrazione di energia”, “cosmica fornace di desiderio”, che “scoperchia il calderone ribollente della cultura afroamericana”.⁴³ È nella fornace nel sotterraneo, infatti, che il ragazzo nero Bigger Thomas consuma letteralmente il corpo della bianca Mary Dalton che non ha potuto permettersi apertamente di desiderare.

Nella ricca e filantropica famiglia Dalton, Bigger svolge due mansioni:

partenza degli schiavi liberati per la Liberia: il “ventre della balena” diventa allora gli Stati Uniti stessi.

54. R. Ellison, *Invisible Man*, cit., p. 468.

55. Austin Steward, *Twenty-two Years a Slave*, Rochester, N.Y., 1857, p. 32.

56. Langston Hughes, “Montage of a Dream Deferred”, in *Selected Poems*, New York, Knopf, 1959, p. 221.

57. R. Ellison, *Invisible Man*, cit., p. 198.

58. Sul concetto di “underclass” si veda in questo fascicolo il saggio di Raffaele Rauty, *Urban Underclass: la mobilità frantumata*.

è autista e addetto alla fornace. Anche se svolti in luoghi e tempi distinti, sono compiti simbolicamente interrelati: dopo i treni e le navi, infatti, sono i neri a far camminare anche le automobili. Il motore a combustione interna non funziona a carbone e quindi le automobili non hanno bisogno di fuochisti: questa funzione si sposta allora nello spazio sotterraneo dove Bigger, come il “black greasy fireman” dell’ “old 97”, spala carbone e tiene acceso il fuoco. Anche nella sua funzione di autista ne resta peraltro un residuo linguistico: la parola “chauffeur”, letteralmente “colui che riscalda”, trasferisce nell’automobile la memoria dei fuochisti delle macchine a vapore.⁴⁴ Non a caso, sebbene sia lo “chauffeur” a guidare materialmente la macchina, il “conduttore” - colui che dà gli ordini e dice come e dove andare - resta la bianca fanciulla Mary.

Solo dopo averne bruciato il corpo nella fornace Bigger comincia a sentire un senso di “power”, un’energia strettamente connessa allo spazio sotterraneo da cui scaturisce: si sente in controllo perché, in quanto nero, è letteralmente al disotto dei sospetti. Il potere del fuoco e l’oscurità della cantina combinano invisibilità ed energia. Sarà solo per aver dimenticato di occuparsi della fornace che Bigger verrà infine scoperto; la sua cattura avviene in uno spazio diametralmente opposto, in cima a un tetto accanto a un serbatoio d’acqua.

Nonostante il suo approccio sostanzialmente naturalistico e l’esplicita dimensione sociologica, Richard Wright tratta la simbologia dei sotterranei in modo relativamente astratto, come se le sue implicazioni immediatamente materialistiche fossero già in parte consumate e defunzionalizzate e fosse necessario trasferire il tutto su un altro piano simbolico. In “Native Son”, la separazione fra macchina e sotterraneo e la connotazione linguisticamente residuale di “chauffeur” indicano che Wright sta parlando meno della collocazione dei neri nella forza lavoro che della loro collocazione nell’immaginario: Bigger Thomas non è più un (anti)eroe proletario, ed è già un (anti)eroe esistenziale. Ma vediamo questo approccio già nel racconto che apre il suo primo libro, “Big Boy Leaves Home” in *Uncle Tom’s Children*. Inseguito da una torma di bianchi che vogliono linciarlo, il protagonista si rifugia in fornaci scavate sul fianco di una collina, e da lì vede passare un treno:

Il treno gli fece ricordare di come avevano scavato queste fornaci [kilns] nei lunghi, caldi giorni d’estate, come avevano trasformato in caldaie grossi fusti di latta, li avevano riempiti di acqua, avevano tappato gli sfoghi del vapore, e ci avevano acceso il fuoco sotto. Ricordava come ballavano quando il tappo saltava da una caldaia...⁴⁵

È significativo che il treno sia lontano, le fornaci spente, il fuoco e il vapore solo un ricordo, e le connotazioni infernali spostate (ma presenti: nel buco in cui si nasconde, Big Boy deve lottare con un serpente). Qualcosa di simile accade in un lungo racconto successivo, “The Man Who Lived Underground”: anche qui, nella fogna in cui si rifugia dai bianchi che lo inseguono per un delitto che ha confessato sotto tortura ma non ha commesso, il protagonista Fred Daniels cade su un mucchio di carbone e incontra una fornace e il suo attendente (bianco ma

nero di fuliggine). Ma questi oggetti sono presenti nel testo in maniera esplicitamente residuale: i simboli sono altri, e sottolineano la dimensione esistenziale, allegorica del viaggio agli inferi di Fred Daniels, già annunciata dal titolo coi suoi espliciti echi di Dostoevskij.

Come per l'Uomo Invisibile di Ralph Ellison, nel suo tombino illuminato, il sottosuolo diventa un punto di vista, un luogo di conoscenza, in cui Daniels "trasforma i muri della sua caverna sotterranea in una consapevole espressione delle forme essenziali del reale" realizzando una "paradossale transvalutazione dei valori di superficie".⁴⁶ Dalle fessure del suo mondo sotterraneo, Daniels intravede frammenti straniati del mondo esterno: percepisce l'intreccio fra morte e immaginario, corpo e illusione (da una parte il cinema, la chiesa, la radio; dall'altra il bambino morto, il macellaio, l'obitorio, le notizie di guerra), nega e annulla la misura ordinaria delle cose e del tempo (ruba orologi, gioielli e banconote che getta nel fango o incolla alle pareti della fogna).

Da questa percezione dell'assurdo, Fred Daniels deriva una drammatica dissociazione fra senso di onnipotenza e senso di colpa, fra "power" e "guilt". Innocente del delitto di cui lo accusano, si addossa il peso di una indefinita colpa universale: il suo viaggio all'inferno si svolge dal venerdì alla domenica, ma è un Cristo rovesciato al quale è indifferente che altri paghino per i furti che ha davvero commesso perché tutti sono comunque carichi di colpa. Quando esce dal tombino per annunciare al mondo la sua scoperta, non è più capace di farlo: ha dimenticato il suo nome, viene cacciato dalla chiesa, i poliziotti dai quali torna a consegnarsi lo prendono per pazzo. "Where in hell have you been?", dove diavolo sei stato, gli chiedono i poliziotti, promettendo di portarlo in un tranquillo e riposante manicomio; ma Fred Daniels, che all'inferno c'è stato davvero, risponde: "Vi farò vedere i sotterranei".⁴⁷ Ben altro che una rassicurante, etichettabile follia si nasconde nel sottosuolo dell'anima e della città.

Fred Daniels prepara il Wright esistenzialista degli ultimi anni, gli isolati e marginali eroi di "The Outsider" e "Savage Holiday". Ma anticipa anche l'eroe esistenziale americano in formazione, lo *hipster*, il "negro bianco" di Norman Mailer. Ispirato all'"emergere" del nero nell'immaginario collettivo, lo *hipster* "esiste nei sotto-mondi della vita americana" e da lì "emana un richiamo potente anche se sotterraneo" sull'immaginazione americana.⁴⁸ Tuttavia, a differenza degli "psicopatici" alternativi di cui parla Mailer (ma anche dei "subterraneans" romantici di Jack Kerouac), Fred Daniels si scontra direttamente con la materialità del potere: i poliziotti, che sanno che è innocente ma non vogliono riconoscere l'errore, lo riconducono nella fogna dove uno di loro, dall'allegorico nome di Lawson, figlio della legge, lo finisce con un colpo di pistola e chiude il tombino su lui – convinto forse di farlo sparire per sempre.

8. Deliverance

Una porta metallica si apre sui sotterranei della fabbrica in *Invisible Man*; una porta metallica si chiude su Bigger Thomas in carcere nel finale di *Native Son*: "Sentì il clangore di acciaio su acciaio di una porta lontana

che si chiudeva.” Il *clang* metallico è lo stesso suono del tombino che si richiude sull’Uomo Invisibile (“e sentii il coperchio poggiarsi sul tombino con un clangore metallico”) come su Fred Daniels quando entra nella fogna (“il coperchio ricadde con clangore”) e al momento della morte (“sentii un suono metallico [a metallic clank]; avevano rimesso a posto il coperchio del tombino”).⁴⁹

Prima di essere concentrazione di energia e punto di vista rivelatore, il sotterraneo è claustrofobia, spazio soffocante e obbligato, metafora di schiacciati rapporti di forza sul piano sociale e di repressione-rimozione sul piano psicologico. Fred Daniels, l’Uomo Invisibile, Big Boy si rifugiano sottoterra perché – rinchiusi nel ghetto, impediti di volare e salire – l’unica via di fuga che hanno è verso il basso: non è un caso se la rete di contatti che portava gli schiavi alla libertà si chiamava ferrovia *sotterranea*.⁵⁰ Il sotterraneo sono le “foul holes” delle navi negriere, le “scure e rumorose caverne infernali della schiavitù”, la tomba affollata di Beloved.⁵¹ Altre figure claustrofobiche vi fanno contorno: la soffitta in cui Harriet Jacobs trascorre sette anni nascondendosi al padrone; la “sporca, stretta cella” del carcere di Malcolm X; e tutto un paradigma di “boxes”, scatole e casse in cui i soggetti vengono rinchiusi o si fanno richiudere: il “box” dove è prigioniera Dessa Rose, i “boxes” sprofondati nella “fossa [ditch]” dove Paul D. tocca l’estremo dell’abiezione, la “scatola” in cui Henry Box Brown si fa rinchiusere e spedire per posta al Nord – “angusto carcere” e “scura abitazione”, e infine, nel momento di uscirne, “la mia tomba”.⁵² Tutto un repertorio di immagini bibliche, riprese nell’immaginario degli spirituals, fa da supporto a questo paradigma. Prima di essere posto di lavoro industriale, la fornace ardente è anche metafora della schiavitù: uno spiritual ricorda che Dio

Delivered Daniel from the lions’ den
Jonah from the belly of the whale
And the Hebrew children from the fiery furnace
So why not every man.⁵³

Da questi spazi, sembra dire lo spiritual, si esce solo se la liberazione è anche una grazia: altrimenti, il tentativo di uscita si paga con la morte, come Bigger Thomas o Fred Daniels, o con lo stallo, come l’Uomo Invisibile, sempre sul punto di uscire in superficie - “Devo venir fuori, devo emergere” - ma mai, fino alla fine, pronto per farlo.⁵⁴ Che cosa ne è allora di tutta l’energia compressa in questi sotterranei?

“Lo schiavista”, diceva l’ex schiavo Austin Steward, “sa benissimo di stare sopra un vulcano”.⁵⁵ C’è sempre scritto “Pericolo” sulle porte dei sotterranei, ed è inutile illudersi di controllarlo mettendoci un coperchio sopra, sia pure d’acciaio: come spiega bene la poesia di Audre Lorde, è proprio quando è sottoposto a pressioni inimmaginabili, a temperature indicibili, che il carbone si trasforma in diamante e il suono in parole che si annidano in gola come serpenti oppure attendono “di scoppiare attraverso le mie labbra \ come giovani passeri che esplodono dal guscio” (ma “shell” è anche il bossolo della pallottola). L’esplosione, d’altronde, è l’esito inevitabile di ogni energia compressa: per la voce di Audre Lorde

come per le caldaie della fabbrica di vernici di Ellison o per il “sogno differito” di cui parla Langston Hughes, l’esplosione è tanto più violenta quanto più soffocante è la repressione.⁵⁶

Dopo l’esplosione, l’Uomo Invisible si risveglia legato ad un’altra macchina da un filo elettrico come un cordone ombelicale. Pensa di farla saltare provocando un corto circuito, ma capisce che rischia di fulminarsi: “Non avevo nessun desiderio di distruggere me stesso, anche se serviva a distruggere la macchina”.⁵⁷ La posizione del “macchinario dentro il macchinario” afferma Ellison, è ambigua e pericolosa: in quanto essenziale alla macchina, ne è anche parte, è coinvolto nei suoi destini. Infatti, a forza di spalare carbone, anche le caldaie dell’Old 97 e di Casey Jones vanno fuori controllo, e nel disastro – metafora dei destini del progresso industriale – anche i fuochisti neri trovano la morte, come i poveri stivati in fondo al *Titanic*.

Eppure, non è detto che vada sempre così. Shine, irriverente eroe del folklore urbano, non è affatto dell’idea che siamo tutti sulla stessa barca; d’accordo con Malcolm X, rifiuta piuttosto di integrarsi in una nave che affonda. L’affondamento del *Titanic* è una tragedia che non lo riguarda: incurante delle offerte di denaro e di sesso da parte del comandante e di sua figlia, si butta in mare lasciando i bianchi al loro destino. “Verso le quattro e mezza, mentre il *Titanic* affondava \ Shine era arrivato a nuoto a Los Angeles e stava cominciando a bere”. Come ha fatto Shine a nuotare dall’Atlantico a Los Angeles, non lo sappiamo; ma è lì che lo ritroviamo, nel 1992, in mezzo alla “underclass” compressa nel ghetto, intento ad accendere altri fuochi.⁵⁸