

## La letteratura degli afroamericani

Alessandro Portelli

Nel maggio 1947, Cesare Pavese recensisce alla radio *Black Boy* di Richard Wright (*Ragazzo Negro*, Einaudi). Saranno le uniche pagine dedicate a un autore nero in *La letteratura americana e altri saggi*. Nel libro, il saggio reca un titolo memorabile – “Sono finiti i tempi in cui scoprivamo l’America”; ma non meno significativo è il titolo della trasmissione radiofonica: “Un negro ci parla”.

Infatti, è a suo modo sorprendente che “un negro” parli – e che parli a noi. Lo sapeva già, nel 1773, Phillis Wheatley, a cui Pavese fa inconsapevolmente eco: “Prodigioso istinto [...] un’Etiopie vi dice [...]”. Da allora a oggi, il fatto che i neri parlino, o scrivano, ha continuato a essere percepito come qualcosa di eccezionale, insolito e collaterale, nel panorama di un canone letterario americano che potrebbe benissimo fare a meno di loro. In Italia, questa percezione è stata rinforzata dalla maniera disorganica, casuale, occasionale, disinformata con cui l’industria culturale ha preso atto della cultura afroamericana, e con cui i critici e l’accademia l’hanno guardata. Per esempio: Cesare Pavese dice che *Black Boy* uscì in America nel 1937 (in realtà è del 1945) e non sembra avere notizia di *Native Son* (1940).

Forse Pavese aveva ragione, avevamo già smesso di “scoprire l’America”, dopo l’entusiasmo della Liberazione. Ancora nello stesso 1947, Bompiani pubblicava la traduzione di *Native Son* (*Paura*) e nella Medusa Mondadori usciva una dignitosissima traduzione di *I loro occhi guardavano Dio* (*Their Eyes Were Watching God*) di Zora Neale Hurston. Ma l’impatto di questa pubblicazione si può misurare dal fatto che nel 1998 – dopo che per più di un decennio questo romanzo era stato in cima al canone afroamericano e femminista in America e anzi quando la sua voga cominciava a declinare – *Their Eyes* venne ripubblicato, con un titolo cambiato e con una traduzione assai più discutibile (*Con gli occhi rivolti al cielo*, Bompiani), senza che l’editore, la traduttrice e i recensori avessero idea del fatto che era già uscito mezzo secolo prima (e mai più ristampato).

Anche il cambiamento del titolo non è innocente. Nel titolo originale, mantenuto dalla prima edizione italiana, sono i protagonisti neri che “sorvegliano” Dio, che lo guardano per vedere e giudicare che cosa farà, con tutta la dignità e soggettività che Hurston attribuisce alla loro cultura; nella moderna versione, in tempi di correttezza politica, si volgono al cielo come sudditi imploranti in preghiera, secondo uno stereotipo dei neri umili vittime che pensavamo cancellato da mezzo secolo di lotte e di movimenti. Ma è un vizio radicato: *Not without Laughter* di Lang-

---

\* Alessandro Portelli insegna Lingua e letterature angloamericane all’Università “La Sapienza” di Roma. È condirettore di “Ácoma”.

ston Hughes (1930) diventa *Piccola America Negra* (Longanesi, 1968), con tanti saluti al senso dell'umorismo e all'ironia di cui è fatto. Per fortuna, la quarta di copertina, in quell'anno fatidico, ci rassicura: "Langston Hughes ha scritto [...] un libro che vale cento sommosse".

Facendo un salto di qualche decennio, la forma occasionale del rapporto fra l'industria culturale italiana e la cultura afroamericana emerge in maniera clamorosa in occasione dell'assegnazione del premio Nobel per la letteratura a Toni Morrison nel 1993. Episodi come il telegiornale che parla dello "scrittore americano Tony Morrison" sono folklore; ma sono anche conseguenza del fatto che i suoi libri avevano ricevuto in Italia pochissima attenzione ed erano stati trattati anche dal loro editore senza la cura editoriale che si suole riservare a un possibile Nobel: senza introduzioni, con traduzioni che fu necessario in buona parte rifare (solo *Song of Solomon* era stato pubblicato da un grande editore, che gli mise una copertina che sembrava *Mandingo* e non ritenne che valesse la pena di pubblicare altro di suo). Fior di intellettuali italiani, che non l'avevano mai sentita nominare, si affrettarono ad attribuire il premio alla "correttezza politica" (nera, donna) o all'imperialismo (americana), o a tutte e due le cose insieme – mai alla sua qualità.

Il critico che commentò il premio Nobel a Toni Morrison su "Repubblica" parlava con competenza di *Sula* (1973) ma chiaramente non aveva letto *Beloved* (1987): infatti, secondo lui era la storia di una schiava che uccide il suo *bambino*, anziché la sua bambina. Che cosa è successo fra il 1973, quando un critico di valore come Beniamino Placido era così attento alla letteratura nera da essere familiare con l'opera di una semiesordiente Toni Morrison, e il 1993, quando non c'era più bisogno neanche di leggere il suo libro più importante? Semplicemente, gli afroamericani erano usciti dalla ribalta politico\mediatica in cui li avevano proiettati gli anni Sessanta e Settanta.

D'altra parte, proprio a (sacrosante) motivazioni più politiche che letterarie si deve la stagione di attenzione alla cultura afroamericana nel decennio dei movimenti, tra gli anni Settanta e Ottanta. Pensiamo a certi libri Einaudi diventati canonici: l'*Autobiografia di Malcolm X* curata da Roberto Giammanco (1967); gli *Ultimi discorsi* (1968, sempre a cura di Giammanco), o *Blues People* di Leroi Jones (Einaudi 1968, ristampato da Shake nel 1994 col nuovo nome di Amiri Baraka). Il sottotitolo dell'edizione italiana – "sociologia degli afroamericani attraverso il jazz" – segnala l'approccio, appunto, sociologico di molte di queste traduzioni (penso ad altri testi di quegli anni che connettono musica e politica: *Free Jazz/Black Power*, di Philippe Carles e Jean Louis Comolli, Einaudi 1973; o anche il mio *Veleno di piombo sul muro. Le canzoni del Black Power*, Laterza 1969). Sono di stampo nettamente sociologico molti dei testi einaudiani di quegli anni: Kenneth Clark, *Ghetto Negro* (1965), Charles Silberman, *Crisi in bianco e nero* (1973), l'antologia di Bruno Armellini, *La condizione dello schiavo* (1975) e quella di Alberto Martinelli e Alessandro Cavalli, *Il Black Panther Party* (1971). Su un altro versante, Laterza dava spazio a voci più di movimento – per esempio, *Strategia del potere negro* di Stokely Carmichael e Chales V. Hamilton (1968), *Il Messia Negro* di A. B. Cleage (1969), le poesie scritte o raccolte da Etheridge Knight in *Voci negre dal carcere* (1968, sempre a cura di Roberto Giammanco); Feltrinelli pubblicava fra l'altro un testo fondamentale come *Lo schiavo americano dal tramonto all'alba* di George P. Rawick (1973).

Basta guardare le date per capire che si è trattato di una stagione circoscritta. Da quel momento, l'attenzione alla cultura afroamericana è ridiventata un fatto relativamente di nicchia. I testi sono usciti in gran parte dai cataloghi dei grandi editori (con qualche eccezione: la narrativa di Ralph Ellison continua a uscire con Einaudi: per esempio, *Juneteenth – Il giorno della libertà*, tradotto e curato da Maria Antonietta Saracino, 2003). Grandi scrittrici nere come Paule Marshall o Nella Larsen sono tradotte (soprattutto per opera di Maria Giulia Fabi), per impulso soprattutto universitario da una casa editrice con un limitato accesso al grande mercato, come Le Lettere (che traduce anche *Giovanni's Room* di James Baldwin); per pubblicare *Batti le mani e canta* (*Soul Clap Hands and Sing*) di Paule Marshall bisogna uscire dall'Italia e andare a San Marino con la piccola etichetta Aiep.

Altre scrittrici nere (Gloria Naylor o Gayl Jones, ad esempio) sembrano uscire come parte di una routine per cui tutto quello che esce in America e ha un agente letterario si traduce senza farci tanto caso (d'altronde, quello che conta non è tanto la pubblicazione in sé quanto l'ascolto che riceve, le recensioni, l'eco: J. Edgar Wideman, per esempio, è pubblicato dal Saggiatore, ma rimane quasi invisibile). Ci vuole un film di Stephen Spielberg per attirare l'attenzione su Alice Walker – brevemente, e in termini comunque minoritari: se uno cerca "il colore viola" su Google in italiano, nelle prime quaranta occorrenze escono decine di schede sul film di Spielberg, e solo due segnalazioni del libro di Walker, rispettivamente in un sito di cultura gay e uno di libri lesbici. Agli altri, evidentemente, non interessa.

Nel frattempo, l'attenzione di movimento è continuata da editori piccoli e politicizzati come *manifestolibri* (*Los Angeles: No Justice, No Peace*, 1992) o Shake, che pubblica o ripubblica testi di saggistica (oltre alla ristampa di Baraka, per esempio, *Pantere Nere* di Paolo Bertella Farnetti, 1995) e avanguardie letterarie (Gil Scott-Heron, *La fabbrica dei negri*, 2001; Iceberg Slim, *Black Mama*, 2002 e *Trick Baby. La storia di un negro bianco*, 2003, e la ristampa nel 2003 di *Mumbo Jumbo* di Ishmael Reed, che nel 1981 era uscito per Rizzoli con l'introduzione di Elémire Zolla).

Ora, non è che prima del '68 non fossero esistiti episodi importanti e di qualità: per esempio, la bella traduzione di *Uomo invisibile* di Ralph Ellison (Fruttero e Lucentini, Einaudi, 1956); la pionieristica traduzione della *Narrative* di Frederick Douglass (Il Saggiatore, 1963), da parte di Bruno Maffi; e una certa attenzione alla poesia afroamericana, anche nell'ambito della tematica della "negritudine" (l'antologia *Letteratura negra: la poesia*, con prefazione di Pier Paolo Pasolini, Editori Riuniti, 1961). Ma non si esce dal senso di occasionalità e di eccezionalità: così, nel 1949, l'antologia di Carlo Izzo si intitola *Poesia americana contemporanea e poesia negra* (Guanda 1949) e si ripete nel 1953 con *Nuovissima poesia americana e negra*: in entrambi i casi, come se la poesia "negra" non fosse anch'essa poesia americana, e contemporanea.

D'altra parte, le storie della letteratura americana che cominciavano a uscire in Italia nel dopoguerra trattano la letteratura afroamericana (e in genere quella delle "minoranze") solo come un capitolo a parte, un'aggiunta a quella che rimane la letteratura americana *tout court*. In ambito accademico, sarà possibile diventare luminari americanistici senza avere mai fatto attenzione, scritto una riga o dedicato un corso, a un autore che non fosse bianco (per converso, i critici che hanno studiato la cultura nera sono stati simbolicamente ghettizzati come se si occupassero

*esclusivamente* di questo, in una specie di variante accademica della “one drop rule” americana). Ci sono voluti il Nobel a Toni Morrison e l’attenzione del movimento delle donne ad almeno alcune delle scrittrici nere per aprire qualche crepa in questa corazza (*Assassina* di Gayl Jones esce nel 1972 per le Edizioni delle Donne e non è più ristampato dopo che il catalogo è acquistato da un altro editore); e c’è voluto *Playing in the Dark* di Toni Morrison (*Giochi al buio*, Frassinelli 1994) per far capire che trattare i neri come una presenza a parte che quindi può essere ignorata significa studiare la letteratura e la cultura degli Stati Uniti in modo monco e distorto – se non altro perché proprio la loro assenza in tanti testi canonici è una spia del problema enorme che la loro presenza costituisce per la cultura americana in generale.

Tuttavia, il quadro dei testi afroamericani accessibili in Italia resta tuttora a macchia di leopardo, con autori fondamentali tradotti solo per frammenti (Charles Chesnut: qualche racconto, nessun romanzo) o praticamente introvabili (*l’Autobiografia di un ex uomo di colore* di James Weldon Johnson – traduzione e nota di Anna Zanfei, Trento, L’Editore, 1991 – è reperibile solo in librerie antiquarie e siti per collezionisti). Ho impiegato quasi vent’anni per trovare un editore disposto a tradurre e pubblicare un testo ormai assolutamente canonico negli Stati Uniti, *Incidents in the Life of a Slave Girl* di Harriet Jacobs (finalmente, *Vita di una ragazza schiava*, Donzelli 2004, traduzione e cura di Sara Antonelli): un libro può essere un classico, può essere un bestseller, può essere canonico – ma se è un libro afroamericano, non interessa e non ci riguarda. Il fatto che, a parte qualche saggio (su “Ácoma”, in un libro a cura di Paola Boi, e in un’ampia sezione di un numero di “Studi culturali”) non esista una traduzione italiana di *The Souls of Black Folks* e di nessun’altra opera di W. E. B. DuBois, uno dei più grandi scrittori e intellettuali americani del Novecento, è semplicemente uno scandalo.

L’assenza di DuBois, peraltro, è solo un sintomo di un’altra, più vasta esclusione: quella di tutta la saggistica e la critica afroamericana. Così, di Ralph Ellison si traducono (per fortuna) i romanzi e i racconti, ma non le sue notevolissime raccolte di saggi critici. Eppure *Shadow and Act* e *Going to the Territory* sono molto più importanti, e più leggibili, dei saggi di altri romanzieri – da Paul Auster al sopravvalutato Jonathan Franzen – che vengono invece prontamente tradotti e ampiamente recensiti come voci quasi oracolari. Il fatto è che, se “un negro ci parla”, siamo disposti a starlo a sentire solo se ci intrattiene o ci commuove, se racconta una storia o esprime i suoi sentimenti; molto meno se ci offre il contributo della sua intelligenza, qualità che si fa molta più fatica a riconoscere nelle “minoranze” e negli “oppressi” (compresa la nuova letteratura migrante in Italia). Così, un testo fondante come *The Signifying Monkey* di Henry Louis Gates, Jr. resta sconosciuto ai critici italiani non americanisti (la traduzione è stata commissionata, pagata e mai stampata), insieme a tutto il resto della sua opera. Eppure, quel libro avrebbe aiutato molti di noi a uscire dall’equivoco per cui se “un negro parla”, parla “a noi”; e ad avere una percezione meno frammentata e occasionale di una letteratura nera che invece, come Gates dimostra, costituisce una tradizione solida, costante, autoconsapevole e si rivolge in primo luogo ai lettori afroamericani piuttosto che a “noi.”

Un’ultima osservazione riguarda l’ostacolo forse più serio alla traduzione di te-

sti letterari afroamericani: il linguaggio. Sappiamo già che, da *Via col vento* alle traduzioni italiane delle *Avventure di Huckleberry Finn*, la resa italiana del Black English è quella di un linguaggio monco e infantile con le sorde sonorizzate e i verbi all'infinito. E non c'è dubbio che anche nelle traduzioni più intelligenti e rispettose, gran parte del lavoro sul linguaggio e sulle sue implicazioni vada inevitabilmente perduta. Tuttavia, capita che i testi siano letteralmente massacrati da traduzioni prive di orecchio e di sensibilità culturale. Due esempi.

In *Native Son*, il protagonista Bigger lamenta: "I never had a chance". La traduzione italiana è: "Non ho mai avuto una chance". Con tanti saluti alle acute osservazioni di Cesare Pavese sull'uso del linguaggio quotidiano da parte di Wright, l'inarticolato ragazzo del ghetto diventa una specie di fine dicitore. La sua tragedia è in gran parte dovuta alla resistenza del linguaggio; ma chi legge questa forbita traduzione rischia di non accorgersene proprio.

Ancora più paradossale è quello che succede nel finale di *Sula* di Toni Morrison. Quando la protagonista muore, la sua amica Nell (a cui Sula aveva portato via il compagno, Jude) scoppia in un pianto irrefrenabile e dice: "All that time, all that time, I thought I was missing Jude" – cioè, "io credevo che chi mi mancava era Jude", e solo adesso si accorge che la perdita che la faceva soffrire non era quella del marito ma quella dell'amica. La traduzione capovolge interamente il senso della frase e quindi del romanzo: "Lo sapevo, lo sapevo che stavo perdendo Jude". L'idea che un'amicizia fra donne possa essere più importante del rapporto con un uomo è talmente impensabile per il traduttore (*il traduttore, appunto*), che è costretto ad arrampicarsi sugli specchi traducendo "I thought" con "lo sapevo" e soprattutto – come uno scolaro di seconda media che cerca i verbi sul vocabolario – "missing" con "perdere", come se Jude fosse un treno. Ma forse i treni che la nostra industria culturale ha "missed" nei confronti dell'America nera – e quindi dell'America tutta – sono altri e sono molti.