

L'uomo afroamericano negli anni Sessanta: Amiri Baraka e *Dutchman*

Vincenzo Bavaro

I think that I know something about the American masculinity which most men of my generation do not know because they have not been menaced by it in the way I have been.

(James Baldwin)¹

1. Premessa sull'uomo nero

Oltre venti anni dopo la pubblicazione dell'opera pionieristica di Eve K. Sedgwick, *Between Men*, è opinione radicata tra gli studiosi che si occupano di identità e di cultura che la maschilità moderna sia primariamente un affare tra uomini, una rivalità per il potere e i privilegi del patriarcato, animata dalle paure e dai desideri che gli uomini provano gli uni verso gli altri.² Gli studi sulla maschilità nascono dal riconoscimento di una molteplicità di *performances* di genere, in rapporto gerarchico le une con le altre: alcune diventano modelli maschili da imitare, altre da estirpare, alcune producono atteggiamenti socialmente accettati e riconosciuti come naturale riflesso dell'identità maschile, altre sono rappresentate come fallimenti o aberrazioni. Questo accade non solo nel campo delle rappresentazioni culturali e artistiche, ma anche attraverso il discorso legale, e, ovviamente, attraverso le pressioni sociali.

Le regole che limitano l'accettabilità e definiscono i vari gradi di marginalizzazione e di gerarchizzazione delle molteplici maschilità possibili sono stabilite e sorvegliate da un'élite e da un'ideologia razzista, patriarcale ed eteronormativa: nel contesto statunitense, uno dei discorsi ideologici

1 «Penso di sapere qualcosa riguardo alla mascolinità americana che la maggior parte degli uomini della mia generazione non sa, perché essi non ne sono stati minacciati nel modo in cui lo sono stato io»: J. Baldwin, *The Price of the Ticket*, St. Martin's Press, New York 1985, p. 290. Ogni traduzione, se non diversamente specificato, è mia.

2 E. Kosofsky Sedgwick, *Between Men: English Literature and Homosocial Desire*, Columbia University Press, New York 1985.

che più palesemente interferisce con quello del genere è quello etnico. Parlare di “maschilità”, e di *gender*, vuol dire in grossa misura parlare di potere e di gestione del potere. Chiunque affronti queste tematiche in ambito statunitense non può ignorare la storia dei conflitti razziali, che ha evocato programmaticamente istanze come il genere, la classe e la sessualità. Non è un caso che spesso nella retorica militante nera la lotta per l’uguaglianza razziale si traducesse in lotta per riconquistare una perduta *manhood*, una ‘umanità’ coniugata al maschile, o meglio una maschilità mortificata, assediata, negata.

Negli Stati Uniti la maschilità egemonica si definisce attraverso la sua differenza da e la sua opposizione a le donne, i ragazzi, i poveri e i ceti medio-bassi di qualsiasi razza ed etnia, gli uomini gay e gli uomini neri. In altre parole, «la maschilità egemonica è un concetto che acquista una forma grazie alle ideologie di genere, di età, di classe, di sessualità e di razza». ³ L’uomo nero, non a caso un personaggio del terrore anche nel folklore nostrano, funziona e ha storicamente funzionato come uno schermo fantasmagorico su cui l’America proietta un insieme intricato di ansie e di fobie. La storia statunitense presenta non pochi momenti nei quali, persino nel mezzo degli orrori dell’odio razziale, è possibile vedere nitidamente una volontà deliberata di controllare, punire, contenere l’uomo nero, il maschio afroamericano, bersaglio di una violenza mirata: dalla schiavitù all’era della segregazione e delle leggi Jim Crow, ⁴ passando per i linciaggi, le castrazioni e le folle di uomini bianchi fotografati mentre celebrano fieri l’evento, fino ad arrivare, in tempi più recenti, alla espropriazione urbana e al complesso industriale carcerario. Gli studiosi di maschilità afroamericana hanno puntato il dito contro questi fatti storici per illustrare lo sforzo compiuto dalla società americana per impoverire gli uomini neri, per infantilizzarli – “boy”, ragazzo, era il tradizionale epiteto rivolto agli uomini afroamericani – per “femminilizzarli” attraverso l’organizzazione del lavoro, dell’unità familiare, della cittadinanza, in breve per privarli di quelle caratteristiche che costituiscono gli elementi fondanti di una *performance* maschile riconoscibile come tale dalla società, dagli altri uomini e da se stessi. Parlare dell’uomo afroamericano negli Stati Uniti significa, sotto molti aspetti, andare al cuore della questione maschile, mettendo in luce il rapporto che c’è tra maschilità normativa e gestione del potere, ma anche riconoscendo che l’identità di genere è costitutivamente intrecciata ad altre categorie identitarie.

3 P. Hill Collins, *Black Sexual Politics*, Routledge, New York 2005, p. 186.

4 Le leggi “Jim Crow” sancivano la segregazione razziale nei luoghi pubblici e sui mezzi di trasporto in vari Stati del Sud. La segregazione fu riconosciuta legalmente dalla sentenza della Corte Suprema del 1896 “Plessy V. Ferguson”, e rimase in vigore fino ad una nuova sentenza del 1954 che ne riconosceva l’incostituzionalità, “Brown V. Board of Education”.



Nel 1965 il senatore democratico Daniel Patrick Moynihan rese pubblico il rapporto *The Negro Family: The Case for National Action*, passato poi alla storia come il *Moynihan Report*. Il senatore vi affermava che il problema delle famiglie afroamericane era l'assenza di figure maschili, che si traduceva in un assetto matriarcale dei nuclei familiari. Le difficoltà che in generale affliggevano (e affliggono anche oggi) la comunità afroamericana venivano in qualche modo fatte risalire non alla pervasività del razzismo, all'impoverimento economico o a quello culturale, quanto piuttosto a una struttura familiare anormale, all'opprimente, *over-killing* figura femminile della *strong black woman*.⁵ Il rapporto scatenò furiose reazioni da una parte all'altra del mondo intellettuale afroamericano, e rese evidenti alcune delle tensioni esistenti tra gli uomini e le donne all'interno della comunità nera. Quel rapporto, nonostante le numerose critiche a cui fu giustamente sottoposto, ha comunque degli aspetti su cui vale la pena riflettere.

Innanzitutto, l'assenza di figure maschili nei nuclei familiari era all'epoca, e in qualche misura ancora oggi, un dato statisticamente rilevante;⁶ questo, tuttavia, non per qualche misterioso strangolamento matriarcale, quanto piuttosto perché tra la popolazione carceraria, i tossicodipendenti e le persone morte per omicidio e per suicidio, i maschi afroamericani costituiscono una popolazione di gran lunga superiore alla percentuale che occupano nella composizione demografica degli Stati Uniti. Inoltre, il fatto che le donne avessero un tasso di occupazione maggiore e fossero spesso le sostenatrici economiche dei nuclei familiari – cosa che fu paradossalmente quasi criminalizzata – dipendeva principalmente da questa realtà sociale (e il femminismo ci insegna da decenni ormai che le condizioni di lavoro sono generalmente ineguali, per salario, possibilità di carriera e qualità del lavoro).

Svariati studiosi di cultura afroamericana hanno discusso l'impatto del *Moynihan Report*, tra cui Jewelle Gibbs che, ereditando in qualche modo la nozione di *assenza* maschile, intitolava la sua raccolta interdisciplinare del 1988 *Young, Black and Male in America: An Endangered Species*.⁷ La nozione di 'specie in pericolo', e del connesso «genocidio dell'uomo nero»,⁸ viene frequentemente messa in relazione con gli omicidi, negli anni Sessanta e Settanta, dei più visibili e influenti uomini afroamericani; questi,

L'uomo
afroamericano
negli anni
Sessanta:
Amiri Baraka
e Dutchman

5 D.P. Moynihan, *The Negro Family: The Case For National Action*, U.S. Government Printing Office, Washington D.C. 1967.

6 Cfr. M. Wallace, *Black Macho and the Myth of the Superwoman* [1978], Verso, New York-London 1990, pp. 52-54.

7 J. Taylor Gibbs, *Young, Black and Male in America: An Endangered Species*, Auburn House, Dover (MA) 1988.

8 Cfr. H.L. Gates Jr., *Several Lives, Several Voices*, in «New York Times Book Review», March 11, 1984, pp. 11-12.

oltre ad articolare modalità politiche vincenti – e per questo probabilmente minacciose per il mantenimento dello status quo – costituivano anche dei modelli di maschilità nera di successo. Gli Stati Uniti restano «un paese che insiste a richiedere ai suoi uomini una maschilità assertiva e potente proprio mentre schiaccia e uccide gli uomini neri che tentano di conformarvisi».⁹

2. LeRoi Jones/Amiri Baraka

Centro di questo saggio sarà il testo teatrale *Dutchman* (1964) scritto da LeRoi Jones, successivamente noto come Amiri Baraka, un intellettuale di punta del nazionalismo culturale afroamericano a partire dagli anni Sessanta. Amiri Baraka è uno dei più controversi intellettuali afroamericani viventi, e le sue opere nelle università degli Stati Uniti sono ampiamente incluse in vari corsi di letteratura afroamericana, teatro contemporaneo o letteratura contemporanea. La sua fama in Italia è piuttosto legata al periodo della contestazione culturale degli anni Sessanta e Settanta, mentre la sua produzione letteraria e teatrale non ha avuto un'adeguata traduzione e distribuzione,¹⁰ sebbene l'autore sia piuttosto noto e continui a collaborare con vari quotidiani italiani e a visitare frequentemente l'Italia con cicli di letture e concerti jazz.

Ma torniamo agli anni Sessanta. Il 1964 fu un anno eccezionale per il teatro di LeRoi Jones; a New York erano in scena ben quattro dei suoi testi: *The Baptism*, *The Toilet*, *The Slave* e *Dutchman*, che gli valse un Obie (Off-Broadway) Award in quello stesso anno. Nato nel 1934 a Newark, New Jersey, da una famiglia del ceto medio – il padre era impiegato delle poste e la madre assistente sociale – Everett Leroy Jones studia letteratura e filosofia prima alla Rutgers University e poi alla Howard University, una rinomata università storicamente afroamericana di Washington (D.C.), da cui viene cacciato per scarso rendimento. Si arruola quindi nella U.S. Air Force e dal 1954 al 1957 è di stanza in Puerto Rico. Viene poi scaricato dalla Air Force perché accusato di essere comunista.¹¹ Si trasferisce a New York nel Lower East Side, dove diventa l'artista bohémien nero LeRoi, una figura di primo piano nell'ambiente della contro-cultura newyorchese. Nel 1958 sposa Hettie Cohn, bianca ebraico-ame-

9 «[A] country that insists that its men enact an assertive and powerful masculinity at the same time that it crushes and even kills black men who attempt to do so»: C. McDonough, *Staging Masculinity. Male Identity in Contemporary American Drama*, McFarland & Co. Publishers, Jefferson 1997, p. 31. Cfr. T. Nonn, *Hitting Bottom*, in *Men's Lives*, a cura di M.S. Kimmel e M. Messner, Allyn and Bacon, Boston 2001⁵, pp. 242-251; C.W. Franklin II, *Black Male-Black Female Conflict*, *ivi*, pp. 359-366; e soprattutto R. Staples *Stereotypes of Black Male Sexuality*, *ivi*, pp. 410-414.

10 Tra le traduzioni italiane ricordiamo LeRoi Jones, *Quattro commedie per la rivoluzione nera*, Einaudi, Torino 1971; Amiri Baraka, *Teatro*, Jaca Book, Milano 1979 e *Il popolo del Blues*, Shake, Milano 1994.

11 Cfr. Gates Jr., *Several Lives, Several Voices*, cit.



ricana, con la quale fonda la rivista «Yügen», che pubblicherà fino al 1962 opere di scrittori Beat di New York (tra gli altri Gregory Corso, Frank O'Hara, Allen Ginsberg). Nel 1959 avvia con la moglie anche una propria casa editrice, la Totem Press, che pubblica la sua prima raccolta di poesie, *Preface To A Twenty Volume Suicide Note* (1961), in cui si sentono le influenze di T.S. Eliot, W.C. Williams, Ezra Pound. Inoltre, insieme a Diane di Prima, poetessa e artista di origini italiane, cura dal 1961 al 1969 la rivista «The Floating Bear».

Alla fine degli anni Settanta, un noto studioso di cultura afroamericana e critico letterario, Werner Sollors, ha proposto una cronologia per la produzione giovanile di Jones che in effetti può dimostrarsi utile: “periodo bohémien” tra 1958 e '61; “periodo della New Left” 1960-65; tra il 1964 e il 1974 “periodo Kawaida”, durante il quale Jones si converte alla fede islamica e diventa una delle personalità di punta del nazionalismo culturale nero; dopo il 1974, infine, un “periodo marxista-leninista-maoista”, durante il quale lo scrittore inizia a prendere le distanze dal nazionalismo nero e sostiene i movimenti di liberazione del terzo mondo e la lotta antimperialista.¹²

Non ancora trentenne, e proprio con *Dutchman*, l'autore segna la fine (e l'inizio) di un'epoca. Nel 1965, dopo l'assassinio di Malcolm X, Jones lascia la moglie e le due figlie (ma anche il Greenwich Village con il suo fermento culturale) per trasferirsi a Harlem, e in seguito tornare a Newark, in New Jersey, una città in quel momento sconvolta dall'odio razziale e da violenti scontri nelle strade. Jones lascia al Village anche il suo nome, e con un gesto di autodefinizione tutt'altro che inconsueto nella comunità nera prende il nome di Imamu Amiri Baraka. Il prefisso “imamu”, che designa una guida spirituale, lo lascerà cadere dopo un soggiorno in Africa, restando fino a oggi Amiri Baraka (*ameer*, che in arabo significa ‘principe’, e *barakat* che invece vuol dire ‘colui che è benedetto’). Baraka aveva fondato nel 1965 a Harlem il BARTS (Black Arts Repertory Theatre and School), che con il trasferimento a Newark costituirà il nucleo del BAM (Black Arts Movement). Nel 1966 sposa l'artista afroamericana Sylvia Wilson, in seguito nota come Amina Baraka, e diventa un acceso nazionalista nero.

Fermiamoci qui: c'è già abbastanza materiale biografico per inquadrare le forze che si agitavano nel giovane LeRoi, l'autore del testo che ci interessa analizzare.¹³ La personalità di quest'uomo, che ha saputo rinegoziare

L'uomo
afroamericano
negli anni
Sessanta:
Amiri Baraka
e *Dutchman*

12 W. Sollors, *Amiri Baraka/Leroi Jones. The Quest for a "Populist Modernism"*, Columbia University Press, New York 1978.

13 *Dutchman* è in effetti firmato da LeRoi Jones. Tuttavia io mi riferirò ad Amiri Baraka come autore, perché è con questo nome che partecipa ancora oggi attivamente al dibattito culturale negli Stati Uniti.

i confini delle proprie comunità e della propria identità, si scontra paradossalmente, come vedremo, con un'abbondante e autorevole produzione critica che lo ha spesso accusato di essenzialismo.

3. Adamo, Lilit e la nave negriera

Dutchman,¹⁴ un atto unico in due scene, mette in scena un incontro in metropolitana tra un ragazzo nero e una donna bianca, e le dinamiche di seduzione, potere e violenza che ne scaturiscono. La prima si svolse il 24 marzo 1964 al Cherry Lane Theater di New York (geograficamente e culturalmente ascrivibile alle attività teatrali *Off-Broadway*). La scena è l'interno di un vagone della metropolitana di New York dove un ventenne nero, Clay, incontra una trentenne bianca, Lula. Il ragazzo, in giacca e cravatta, sta leggendo una rivista, mentre la donna, che sale sul vagone dopo uno scambio di occhiate attraverso il finestrino, è descritta nei termini della prototipica *bohémienne*.

[... in bright, skimpy summer clothes and sandals [...] she's wearing sunglasses, which she pushes up on her forehead from time to time. LULA is a tall, slender, beautiful woman with long red hair hanging straight down her back, wearing only loud lipstick]. (p. 3)¹⁵

Lula sta mangiando delle mele, che offrirà spesso al suo interlocutore. La protagonista viene così presentata sia come un personaggio storicamente plausibile – non è difficile immaginare una donna del genere che cammina per i marciapiedi del Lower East Side negli anni Sessanta – sia come un personaggio archetipico, che allude ad un'altra mangiatrice di mele, Eva, la tentatrice. Il testo stesso è un sapiente incontro degli elementi tipici del teatro dell'assurdo con una situazione scenica e dialoghi tutto sommato realisti e inseriti in un contesto sociale ben preciso, secondo una formula sperimentata poco tempo prima nelle prime opere di Albee e di Pinter.¹⁶

Inoltre, il nome Lula evoca quello della prima moglie di Adamo, Lilit (*Lilitu* in accadico), che nel giudaismo talmudico e medievale è un demone notturno femminile che assale gli uomini che dormono da soli. Lilit, attratta dalla bellezza di Adamo, gli si accostò e generò da lui molti

14 LeRoi Jones, *Dutchman* [1964], Harper Collins, New York 2001; tr. it. in A. Baraka (Leroi Jones), *Teatro*, Jaca Book, Milano 1979, vol. I. Tutte le citazioni dal testo originale, d'ora in poi, saranno tratte da questa edizione.

15 «... in sandali e abiti estivi succinti e dai colori accesi [...] Porta occhiali da sole che spinge sulla fronte di volta in volta. LULA è una bella donna alta e snella con lunghi capelli rossi che le scendono lisci dietro la schiena. Mette solo i rossetti più sgargianti».

16 Cfr. A. Clericuzio, *Il Teatro Americano del Novecento*, Carocci, Roma 2008; Sollors, *Amiri Baraka/ Leroi Jones*, cit., p. 118, e J. Russell Brown, *Storia del teatro*, il Mulino, Bologna 1998, p. 463.



demoni che invasero la terra.¹⁷ Un'altra versione, legata alla tradizione della cabala ebraica, vuole che Lilit fosse stata creata come Adamo dalla polvere del suolo: «ma essa restò con lui solo per breve tempo, giacché pretendeva di godere di piena parità rispetto al suo consorte e affermava che il suo diritto derivava dalla loro origine comune».¹⁸

Anche il nome del protagonista non è scelto a caso: Clay, che letteralmente vuol dire 'argilla', fa riferimento ad Adamo, creato dall'argilla (*Adam* in ebraico significa appunto 'argilla'). Quindi suggerisce l'idea di un Adamo nero, maschio primogenito che sfida la consuetudine di una Creazione "bianca", uomo senza peccato originale, puro, ma corrotto dalla donna, o meglio in questo caso dalla donna *bianca*. Inoltre, potrebbe anche esservi un riferimento all'irrequieto Cassius Clay (Mohammed Ali), che proprio in quegli anni andava affermandosi sui ring americani. Ma il nome allude anche all'azione del dare forma, deformare l'argilla per creare un uomo. In questo testo, come vedremo meglio tra poco, ci sono molte allusioni alle forze, alle pressioni a cui viene sottoposto questo uomo di argilla, ed è la donna bianca a manipolarlo.

Dutchman è un atto unico in due scene: la prima, che inizia come «pure sex talk» (p. 8), ci mostra Lula che cerca di portarsi a letto il ragazzo nero, mentre quest'ultimo fa di tutto per rispondere a tono alle sue battute. In numerosi punti del testo la donna passa a Clay le battute da dire, in altri lo definisce un *well-known type*: oltre a suggerire una forma di stereotipizzazione del maschio afroamericano – tesi peraltro promossa dal testo stesso –, il riferimento a *type* allude anche alla natura metateatrale del testo, in cui i due personaggi stanno mettendo in scena, *performing*, a loro volta, il ruolo di due "personaggi". Nella seconda scena, quando i due stanno simulando di andare ad una festa insieme, il gioco di Lula cambia, diventa più visibilmente aggressivo, ed esaltato. Lula inizia a offendere Clay definendolo un «bastardo nero della classe media», un «liver-lipped white man»: «You would be Christian. You ain't no nigger, you're just a dirty white man» (p. 31).¹⁹ A questo punto Clay esplode, vomitandole addosso un rabbioso monologo, che sottolinea soprattutto l'impossibilità dei bianchi di arrivare a una comprensione reale degli afroamericani e delle loro culture.

Non è superfluo, credo, sottolineare quanto sia scivoloso il terreno sul quale provo a muovermi: questo testo scredita ogni interpretazione che venga dai bianchi, e nell'acceso scontro frontale che provoca con gli spettatori, e con i lettori, sembra intriso di disprezzo verso il pubblico bianco e intenzionato ad umiliarlo.

L'uomo
afroamericano
negli anni
Sessanta:
Amiri Baraka
e *Dutchman*

17 Isaia 34,14.

18 L. Ginzberg, *Le leggende degli ebrei*, Adelphi, Milano 1995, vol. I, pp. 75-76.

19 «Bianco dalle labbra blu. Vorresti essere Cristiano, eh. Non sei mica negro tu, sei soltanto un uomo bianco sporco».

Dopo lo sfogo di rabbia, Clay riprende i suoi libri e si appresta a uscire dal vagone: a quel punto Lula lo uccide ficcandogli per due volte un piccolo coltello nel petto. I passeggeri, che in silenzio avevano assistito a tutta la scena, ora – sotto gli ordini di Lula – gettano il cadavere da un finestrino del treno in corsa. Dopo poco, un altro ventenne afroamericano entra nel vagone di Lula e inizia a leggere un libro, finché passa un conducente nero, i due si salutano, e si chiude il sipario.

Dopo aver brevemente esposto la trama, asciutta e stilizzata, vorrei soffermarmi sul titolo dell'opera. *Dutchman* è innanzitutto 'l'uomo olandese', ed era olandese New York (New Amsterdam) prima di esser venduta agli inglesi, come era olandese la nave che trasportò nel nuovo mondo il primo carico di schiavi dall'Africa: quella nave era per l'esattezza una *Dutch man-of-war*, una nave da guerra.²⁰

L'ipotesi più accreditata dai critici resta però quella che fa derivare il titolo dalla leggenda dell'Olandese volante, una nave spettrale e maledetta che appare al largo del Capo di Buona Speranza e che presagisce sventure. Esistono varie versioni popolari, e alcune versioni d'autore, di questa storia (l'opera omonima di Richard Wagner del 1841 e il racconto *The Flying Dutchman on Tappan Sea* di Washington Irving del 1855, per citarne solo un paio); in alcune, la nave fantasma è destinata a viaggiare in eterno perché il capitano avrebbe sfidato il Creatore che gli impediva di varcare il Capo di Buona Speranza; in altre, l'equipaggio della nave era morto di peste bubbonica, e nessun porto avrebbe accettato un carico di appestati. Una versione di questa leggenda vuole che la maledizione avrà fine solo quando sarà versato il sangue di una giovane donna che si innamorerà del capitano. È suggestivo paragonare il vagone di questa metropolitana a un vascello maledetto, e anche invertire il sesso della vittima: il sangue versato qui è quello di un giovane uomo, mentre il capitano di questa nave fantasma risulta essere la donna bianca. Il sacrificio avviene a danno del popolo nero e il finale, con quel secondo ragazzo nero che si siede nel vagone di Lula, sembra non lasciare speranze che questa maledizione – la violenza omicida dei bianchi – venga spezzata.

Infine, nel linguaggio teatrale, *dutchman* si riferisce anche alla stoffa usata per nascondere le crepe nel legno, i bordi di due tavole messe l'una accanto all'altra, e più in generale indica il materiale usato per mascherare un difetto di qualche tipo, per dare un'illusione di solidità e di permanenza.²¹ Vedremo in seguito che il tema delle menzogne, dell'apparenza ingannevole e delle verità nascoste ritorna spesso, con forza, nel discorso critico sul testo.

20 Sollors, *Amiri Baraka/ Leroi Jones*, cit., p. 130.

21 Cfr. G. Piggford, *Looking Into Black Skulls: Amiri Baraka's «Dutchman» and the Psychology of Race*, in «Modern Drama», XL, 1, Spring 1997, pp. 74-82.



Dutchman, che sembra affrontare innanzitutto il tema del conflitto razziale mettendo in scena una società bianca carnefice e una nera vittimizzata, in realtà, e per ammissione dello stesso autore, mette a fuoco principalmente la condizione di maschio afroamericano, e lo strettissimo sentiero che può condurre questi uomini all'appropriazione di una maschilità così spesso chiamata in causa proprio dagli scrittori neri degli anni '60 e '70. Scrive Baraka:

Dutchman è un testo sulla difficoltà di diventare uomo in America. È molto difficile, a onor del vero, se sei nero, ma penso che sia molto più difficile diventare un uomo se sei bianco. In realtà, troverete pochissimi maschi americani bianchi con la benché minima idea di cosa voglia dire essere uomini.²²

Insieme alla ben più diretta «la maggior parte dei bianchi americani sono stati educati per diventare froci»²³ (dove «frocio» è chiaramente tra le peggiori offese che Baraka possa immaginare per l'uomo bianco), l'affermazione rivela, al di là di una forte omofobia, un'opprimente enfasi sul ruolo maschile, su ciò che un vero uomo dovrebbe fare, insomma esattamente su una precisa definizione di *manhood*. Proviamo ad ampliare lo sguardo al quadro storico entro cui si faceva strada questa enfasi sulla virilità afroamericana.

4. The Black Negro

LULA: Would you like to get involved with me, Mister Man?

(p. 11)

LULA: [...] we'll sit and talk endlessly, endlessly.

CLAY: About what?

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

(p. 25)²⁴

Verso la fine degli anni Cinquanta, i Beat – in particolar modo autori come Norman Mailer e Jack Kerouac – elevarono l'uomo nero delle classi medio-basse a standard per l'autentica mascolinità, in contrapposizione

22 «*Dutchman* is about the difficulty of becoming a man in America. It is very difficult, to be sure, if you are black, but I think it is much harder to become one if you are white. In fact, you will find very few white American males with the slightest knowledge of what manhood involves»: A. Baraka, *Home: Social Essays*, Morrow & Co., New York 1966, p. 188.

23 «Most American white men are trained to be fags»: *ivi*, p. 216.

24 «LULA: Ti andrebbe di avere a che fare con me, Mister Uomo?»; «LULA: [...] ci siederemo e parleremo per molto molto tempo. CLAY: E di che cosa? LULA: Di cosa? Ma della tua mascolinità, cosa credi? Di cosa credi che abbiamo parlato per tutto questo tempo?».

ai valori e allo stile di vita degli uomini delle classi medie bianche.²⁵ Nel 1957 Mailer pubblica *The White Negro*, in cui descrive la fascinazione e l'identificazione degli *hipsters* bianchi nei confronti della cultura nera, esprimendo tra l'altro la convinzione che la storia di oppressione dei neri ne abbia accentuato la sessualità, che essi abbiano sviluppato una «morality of the bottom».²⁶ Dal testo di Mailer emerge l'idea dell'uomo nero come predatore sessuale, «fuorilegge sessuale», un uomo originario e primitivo che l'autore propone esplicitamente come modello da imitare all'uomo bianco paralizzato dalle ansie da Guerra Fredda. LeRoi Jones, nella sezione del suo *Home: Social Essays* chiamata per l'appunto *American Sexual Reference: Black Male*, sembra implicitamente promuovere le tesi di Mailer immaginando una contrapposizione tra *white fag* e *black macho*, tra corruzione tecnologica e purezza primitiva.²⁷

Il rabbioso monologo di Clay nella seconda scena è stato frequentemente (e discutibilmente) analizzato come “rappresentativo” delle opinioni dell'autore in materia di razza e di *gender*, ed è stato accusato di “essenzialismo”. Il lungo sfogo di Clay, in effetti, suggerisce una concezione dell'identità nera come omogenea, coerente e nitidamente definita, in opposizione a un'altrettanto omogenea *whiteness*. Clay riconosce una nevrosi nel popolo nero simile alla – salutare – *psychopathy* di cui parla Mailer, che sarebbe particolarmente diffusa tra gli uomini neri: «A whole people of neurotics, struggling to keep from being sane. And the only thing that would cure the neurosis would be your murder»²⁸ (p. 35). Per Clay la soluzione potrebbe essere l'omicidio di massa dei bianchi. Nel suo monologo ci sono dei passaggi su due icone della musica nera, Charlie Parker e Bessie Smith – che sembrano tratti dal precedente lavoro di Baraka, *Blues People*²⁹ – in cui si sostiene che l'arte nera nasca proprio da questa nevrosi, e dall'incapacità di superarla con questa semplice azione, «Just murder! Would make us all sane» (p. 35).³⁰ Se Bessie Smith avesse ucciso un po' di gente bianca, viene detto, non avrebbe avuto bisogno di quella musica.

Quella dell'uomo nero come assassino è un'altra fantasia dell'uomo bianco che Clay sembra suffragare, riecheggiando una tesi centrale del celebre romanzo del 1940 *Native Son* [*Paura*] di Richard Wright, e di molta

25 Alcuni lavori sulle rappresentazioni della maschilità afroamericana degli anni Sessanta e Settanta enfatizzano questo aspetto del movimento Beat. Cfr. K. Mercer, *Skin Head Sex Thing: Racial Difference and the Homoerotic Imaginary*, in *The Masculinity Studies Reader*, a cura di R. Adams e D. Savran, Blackwell Publishers, Malden 2002, p. 197.

26 N. Mailer, *The White Negro*, City Lights, San Francisco 1957. Per una lucida e dettagliata critica alle idee di Mailer, cfr. l'autorevole, seppur datato, Wallace, *Black Macho and the Myth of the Superwoman*, cit., pp. 42-47.

27 *Ivi*, p. 63.

28 «Un intero popolo di nevrotici, che ce la mettono tutta per non diventare sani. E l'unica cosa che potrebbe curare la nevrosi sarebbe il vostro omicidio».

29 A. Baraka, *Blues People*, Morrow Quill, New York 1963; tr. it. *Il Popolo del Blues* cit.

30 «Un omicidio puro e semplice! Ci renderebbe tutti sani».



letteratura afroamericana a cavallo tra gli anni Trenta e Quaranta. Nella prima scena di *Dutchman*, durante la quale Lula letteralmente “costruisce” Clay, dicendogli *chi è e che cosa vuole*, la donna afferma: «You’re a murderer, Clay, and you know it» (p. 21).³¹ Nel monologo finale di Clay vediamo quanto efficacemente il ragazzo abbia introiettato questo comando, e quanto esso sia in realtà funzionale a una posa da macho che inverte la percezione che abbiamo di lui nella prima scena, quella di un “ragazzino” che stenta a stare dietro al gioco di seduzione e di allusioni orchestrato da Lula. Clay, infatti, afferma verso la fine del testo: «I could murder you now. Such a tiny ugly throat. I could squeeze it flat, and watch you turn blue, on a humble» (p. 33).³²

Dal momento che alla fine degli anni Cinquanta Baraka e gli scrittori Beat newyorchesi non condividevano soltanto la zona di residenza (il Village e il Lower East Side di New York), ma anche stimoli e obiettivi artistici (Baraka stesso può essere considerato un rappresentante del movimento Beat), mi sembra cruciale evidenziare queste influenze sulle sue rappresentazioni della mascolinità, poi diventata un punto cardine dell’estetica del Black Arts Movement; come scrisse provocatoriamente Wallace, «[Il B.A.M.] non era né più né meno che lo sforzo dell’uomo nero per riconquistare la sua “mascolinità” presumibilmente perduta».³³

L’enfasi di Mailer su una natura istintiva, selvaggia, “essenziale” dei neri, appare riflessa anche in un’altra affermazione nel monologo di Clay: «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».³⁴ Questa frase è stata il perno su cui si sono retti molti attacchi al presunto essenzialismo razziale di Baraka. Ma l’autore sta davvero sottoscrivendo le parole del suo personaggio? E, inoltre, questa stessa affermazione, che sembra proclamare la “purezza” del soggetto afroamericano, contiene un altrettanto forte riferimento all’“artificio”, a una menzogna che quello stesso soggetto sta tessendo.³⁵ Chi è che mente? Lula, che fa continuamente illazioni e dichiara: «I lie a lot. [*smiling*] It helps me control the world» (p. 9),³⁶ oppure Clay, che passa da una scena all’altra invertendo radicalmente la propria *performance* di mascolinità, distinta e docile nella prima scena, aggressiva e violenta nella seconda?

L’uomo
afroamericano
negli anni
Sessanta:
Amiri Baraka
e *Dutchman*

31 «Sei un assassino, Clay, e lo sai bene».

32 «Potrei ucciderti adesso. Un collo così brutto e gracile. Potrei strizzartelo per bene, e guardarti diventare cianotica, in ginocchio».

33 Wallace, *Black Macho and the Myth of the Superwoman*, cit., p. 32. «[It] was nothing more nor less than the black man’s struggle to attain his presumably lost “manhood”».

34 «Tu non conosci niente eccetto quello che è lì in bella mostra. Una messa in scena. Bugie. Un accorgimento. Non il cuore puro, non il pulsante cuore nero».

35 N.N. Kumar, *The Logic of Retribution: Amiri Baraka’s «Dutchman»*, in «African American Review», 37, 9, Summer-Fall 2003, p. 271.

36 «Mento parecchio [*sorridendo*] Mi aiuta a controllare il mondo».

5. Posa cool in giacca e cravatta

Uno studio pubblicato nel 1992, *Cool Pose*, può fornirci degli strumenti per comprendere la *performance* di Clay. Secondo gli autori, uno psicologo e una sociologa afroamericani,

la gestione delle impressioni – l'abilità di essere flessibili nella presentazione di sé, di recitare un ruolo a seconda delle aspettative di un pubblico che ha un potere di ricompensa superiore, di decifrare i significati del gruppo dominante – ha fatto la differenza tra quelli che sopravvivevano e quelli che non ci riuscivano.³⁷

Vincenzo
Bavaro

Nel sistema schiavista l'abilità di adattarsi alle aspettative dei bianchi era una strategia o una *performance* che poteva garantire la sopravvivenza. Soprattutto per il maschio afroamericano, percepito come una minaccia per il potere bianco, indossare una maschera, recitare un ruolo, celarsi dietro una facciata, poteva rivelarsi fondamentale. In *Blues People* Amiri Baraka identifica due tipologie tra gli schiavi delle piantagioni: i *field niggers*, 'negri dei campi', secondo l'autore rappresentanti di una "blackness" più pura, e gli *house niggers*, 'negri domestici' che, come i neri delle città del nord, avevano una cultura nera "diluita". Questi ultimi godevano di maggiore considerazione e, entro i dovuti limiti, di maggior potere; il loro successo dipendeva dalla vicinanza al "Master" e da quanto affidabili li ritenesse la famiglia bianca. È comprensibile che l'immagine di questa categoria di schiavi sia stata duramente attaccata (specialmente durante gli anni Sessanta e Settanta) perché vista come docile e "complice" del sistema schiavista. Huey P. Newton, uno dei fondatori del Black Panther Party, rivendicava con orgoglio che «noi del BPP siamo negri dei campi!».³⁸

L'idea di una strategia di sopravvivenza, di una *performance* per il pubblico bianco finalizzata a soddisfarne le aspettative, ci interessa per almeno due motivi: il primo funziona all'interno del testo che stiamo leggendo e ha a che fare con il protagonista; l'altro funziona a livello metateatrale e ha a che fare con l'autore. Clay, per gran parte del testo, risponde affermativamente alle congetture di Lula, cerca di creare una complicità con la donna, di essere «as flippant as Lula» (p. 11), e di giocare nel migliore dei modi al gioco di seduzione che lei ha orchestrato. Il suo obiettivo è conquistare la donna bianca, ma non è lui a giocare nel ruolo normativo del predatore sessuale. Egli è piuttosto la preda dei desideri e delle *avances* di Lula.

37 «Impression management – the ability to be flexible in presentation of self, to role-play according to the expectations of an audience that has superior reward power, to decipher meanings of the dominant group – has made the difference between those who survived and those who did not»: R. Majors-J. Mancini Billson, *Cool Pose. The Dilemmas of Black Manhood in America*, Lexington Books, New York 1992, p. 60.

38 Baraka, *Il Popolo del Blues*, cit., p. 23, nota 3.



Pochi minuti dopo l'inizio di questa scena di seduzione giocata sulla cacofonia e sul conflitto, Clay chiama la bianca «lady wrestler» (p. 12) per la forza con cui gli stringe il polso. Lula è presentata come una *femme fatale*, o forse meglio come una sorta di “donna fallica” e il ragazzo risulta femminilizzato dal confronto con lei. Il coltellino con cui Lula lo ucciderà può essere inteso come un simbolo fallico del patriarcato bianco (non a caso un coltello “piccolo”) che agisce per mano della donna. La violenza verso l'uomo nero viene tradotta al maschile, in quanto mascolinizzata se non proprio orchestrata dal maschio bianco. La donna, in questa ultima prospettiva, diventerebbe quindi poco più che una marionetta nelle mani di una mente maschile bianca. Ma non possiamo sottovalutare il fatto che Lula rappresenta il nuovo minaccioso potere rivendicato e in parte assunto dalle femministe bianche della “second-wave”. I nazionalisti culturali accusavano il movimento femminista di essere una strategia bianca per minare la coesione interna alla comunità etnica e per erodere la leadership e l'efficacia politica degli uomini neri – ritenuti l'unico motore possibile per una reale emancipazione.

L'autore intreccia sistematicamente il filo dell'identità razziale a quello del genere, e la “blackness” di Clay viene articolata attraverso il vocabolario della mascolinità; viceversa, i momenti in cui la sua mascolinità viene messa maggiormente in crisi sono gli stessi in cui viene messa in questione la sua identificazione etnica. Infine, la rivendicazione etnica del suo monologo finale è la stessa che ne riscatta l'immagine virile. Mascolinità e orgoglio nero sembrano essere necessari l'una all'altro e indistinguibili, in questo testo come in gran parte della retorica nera di quegli anni.

Soffermiamoci sulla didascalia successiva a una battuta di Lula, quando il suo dialogare con Clay non è ancora diventato “selvaggio” ma è comunque fortemente antagonistico, fatto di affermazioni decise che cercano di mettere l'interlocutore in difficoltà, e che non prendono mai in considerazione il confronto paritario:

LULA: I bet you never once thought you were a black nigger.

[*Mock serious, then she howls with laughter. CLAY is stunned but after initial reaction, he quickly tries to appreciate the humour. LULA almost shrieks*] (p. 19)³⁹

Clay è stordito, ma si sforza di stare al gioco. La sua *performance* consiste nel «playing it cool», vale a dire nel manifestare un atteggiamento disinvolto e rilassato, nel nascondere i sentimenti profondi dietro una “cortina

L'uomo
afroamericano
negli anni
Sessanta:
Amiri Baraka
e Dutchman

39 «LULA: Scommetto che non hai pensato mai nemmeno una volta di essere davvero un negro. [fa una faccia seria, poi scoppia a ridere singhiozzando. CLAY è sbalordito ma dopo una reazione iniziale, cerca rapidamente di apprezzare lo humour. LULA quasi strilla]».

di invisibilità”.⁴⁰ Clay mette in scena una posa *cool*, di disinvoltura di fronte a parole e avvenimenti potenzialmente esplosivi, e lo sta facendo, almeno durante la prima scena, in maniera efficace.

Un'altra immagine che evoca chiaramente questa messa in scena di Clay – ma che a questo punto assume dei contorni decisamente più ampi – riguarda il suo abbigliamento:

LULA: [...] In that funnybook jacket with all the buttons. [*more animate, taking hold of his jacket*] What've you got that jacket and tie on in all this heat for? And why're you wearing a jacket and tie like that? Did your people ever burned witches or start revolutions over the price of tea? Boy, those narrow-shoulder clothes come from a tradition you ought to feel oppressed by. A three-button suit. What right do you have to be wearing a three-button suit and striped tie? Your grandfather was a slave, he didn't go to Harvard. (p. 18)⁴¹

L'attacco di Lula è un insieme di stereotipi primitivisti e razzisti, di concezioni dell'identità come “prodotto finito”, discreto e monolitico. Questa battuta, che avrebbe potuto essere pronunciata da molti nazionalisti culturali neri in quel momento storico, attacca l'assimilazionismo cieco di una fetta della borghesia nera.

Quello che ci interessa è però l'accostamento di questa giacca e cravatta a un vestito di scena. Così come la posa *cool*, mostrando una facciata serena e ben disposta, ha l'obiettivo di mascherare paura, rabbia e potenzialità conflittuali, la divisa di Clay può avere come obiettivo quello di farlo apparire come un membro pari agli altri (uomini bianchi) all'interno della sfera pubblica, conferendogli l'aria di rispettabilità e di prestigio di cui la mascolinità bianca si nutre quotidianamente; facendolo apparire, appunto, come un «middle-class fake white man» (p. 34). Per l'uomo nero l'obiettivo della posa *cool* è stato storicamente, e spesso continua ad essere, quello di non farsi percepire come minaccioso dai bianchi.⁴²

Il riferimento alle spallucce strette suggerisce che il ruolo recitato da Clay, la sua maschera, è inadatto, è un vestito di scena fuori misura; l'esplosione finale della rabbia del ventenne nero conferma l'intuizione di Lula, e mostra anche il fallimento della posa *cool* come strategia politica efficace. L'attivista afroamericano non può “play it cool”, essere *cool* a oltranza, ma

40 Cfr. D. Nielson, *Black Ethos*, Greenwood Press, Westport (CT) 1977, cit. in *Cool Pose*, cit., p. 60.

41 «Con quella giacchetta da fumetto con tutti i bottoni. [*più animata, afferrandogli la giacca*] E che te la sei messa a fare questa giacca e questa cravatta con tutta l'afa che c'è? E perché indossi una giacca e una cravatta come queste? Che forse il tuo popolo ha mai bruciato streghe o iniziato una rivoluzione per il prezzo del tè? Ragazzo, quei vestiti dalle spallucce strette vengono da una tradizione da cui dovresti sentirti oppresso. Un completo con tre bottoni. Che diritto hai tu di indossare un completo con tre bottoni e una cravatta a strisce? Tuo nonno era uno schiavo, non è mica andato ad Harvard».

42 Cfr. R.D.G. Kelley, *Confessions of a Nice Negro: or Why I Shaved My Head*, in *Men's Lives*, cit., pp. 299-305.

piuttosto deve drammatizzare il conflitto, anche a costo di rimetterci la vita. Clay agisce nella prima scena come un *house nigger*, la cui posa *cool* è un'arma strategica di sopravvivenza, e nella conclusione della seconda si trasforma in un ostile *field nigger*.

Un atteggiamento simile è adottato dall'autore, che sceglie una narrazione teatrale che si scaglia contro il suo pubblico. Nel farlo, però, Baraka si dimostra un negro dei campi piuttosto atipico e ibridato: l'autore, come abbiamo visto, arricchisce il testo di riferimenti e atmosfere che evocano il teatro dell'assurdo, il teatro didascalico di Brecht, il teatro della crudeltà di Artaud, contaminando e mettendo in questione il naturalismo allora dominante nella letteratura di protesta afroamericana.⁴³

6. La ferrovia sotterranea

Tutta l'azione si svolge in maniera consequenziale in un unico luogo, la metropolitana. Nel 1964, dopo Rosa Parks e dopo più di un decennio di lotta per i diritti civili e contro la segregazione, la metropolitana della grande città sembra il luogo interrazziale per eccellenza, in cui tutti i passeggeri, di qualsiasi estrazione sociale o appartenenza etnica, condividono gli stessi vagoni e gli stessi posti a sedere. La scelta di ambientarvi il testo è dunque tutto sommato realistica e torna utile all'autore nel denunciare un atteggiamento socialmente diffuso, quale è il razzismo, visto che l'azione criminale di Lula avviene in un luogo pubblico davanti agli occhi dei cittadini che ne sono complici.

Ma parlare di "ferrovia sotterranea" porta con sé anche un altro bagaglio di significati e di storie. All'inizio del diciannovesimo secolo iniziò a costituirsi una rete di persone che aiutavano gli schiavi fuggitivi a raggiungere gli Stati del nord e infine il Canada, dove il braccio (violento) della legge non poteva seguirli. Questa rete, inizialmente promossa da attivisti antischiavisti del nord, ma che ben presto incluse anche schiavi liberati che lottavano per la causa antischiavista, dopo il 1831 fu chiamata *underground railroad*. Si trattava di un'organizzazione segreta che usava il lessico specifico delle ferrovie come codice per le comunicazioni tra i membri. Gli schiavi fuggitivi erano "parcels" o "passengers", quelli che li aiutavano erano chiamati "conductors", e le case destinate a ospitarli lungo il percorso erano le "stations".⁴⁴

43 Cfr. Sollors, *Amiri Baraka/ Leroi Jones*, cit.; sulla mascolinità nella letteratura di protesta nera cfr. M.B. Ross, *Race, Rape, Castration*, in *Masculinity Studies & Feminist Theory. New Directions*, a cura di J. Kegan Gardiner, Columbia University Press, New York 2002, p. 326.

44 J. McElrath, *The Underground Railroad: Slave Escape*, <http://afroamhistory.about.com/library/weekly/aa020501a.htm>. Si calcola che tra il 1810 e il 1850 centomila schiavi scapparono dal sud utilizzando la "ferrovia sotterranea". Uno degli Stati in cui questa era maggiormente sviluppata era l'Ohio, dove *conductors* erano soprattutto i quaccheri, i residenti antischiavisti e gli indiani Ottawa.

Nella seconda scena, Lula sostiene che Clay ha paura dei passeggeri che lo stanno guardando perché il giovane nero sarebbe in realtà un fuggitivo scappato dalla piantagione (p. 29). Se seguiamo la pista della *underground railroad*, il viaggio di Clay assume le connotazioni di un viaggio verso la libertà e l'uguaglianza, che gli stati dell'Unione prima, e gli Stati Uniti poi, hanno storicamente promesso.⁴⁵ È significativo che Baraka stimoli delle suggestioni del genere, soprattutto perché, ancora nel 1964, questo viaggiatore non giunge a destinazione, e l'essere inciampato in un bianco (o una bianca "fallica"), significa a volte, nella realtà storica dello schiavismo come nell'immaginazione letteraria di Baraka, ancora la morte. La maledizione che affligge l'"Olandese Volante" diventa allora la maledizione americana del popolo nero.

Questo discorso storico, come abbiamo visto, è silenziosamente presente in molti momenti del testo, e molti critici – tra cui Philip Roth in un'accesa corrispondenza con l'autore – hanno notato come questi due personaggi sembrino incatenati alla Storia e come i loro ruoli di carnefice bianco e vittima nera siano univoci ed ineludibili,⁴⁶ a differenza di quanto afferma Lula nella prima scena:

And we'll pretend the people cannot see you. That 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. (p. 21)⁴⁷

Come dimostra la conclusione del *play*, questa liberazione è soltanto una pretesa irrealizzabile. L'invisibilità desiderata da Lula, la fuga dalla storia, è la tesi condivisa anche da un certo tipo di multiculturalismo, che non riesce a fare i conti con il passato storico e che considera gli individui non solo come unici responsabili del proprio destino, ma proprio come novelli Adami, per l'appunto, senza passato, senza debiti né crediti.

La pista della *underground railroad* ci porta anche ad interrogarci sull'ultima azione del *play*, dopo l'omicidio e la defenestrazione di Clay: un giovane ventenne entra nel vagone di Lula, con dei libri sotto il braccio. Sembra prepararsi un'iterazione della stessa scena, e quindi sembra che il testo, secondo una logica di perfetta circolarità, si chiuda così com'era iniziato (una modalità diffusa nel teatro dell'assurdo). La differenza è che un «old Negro conductor», ci si sdraia come una caricatura alla

45 Cfr. A. Clericuzio, *Labyrinths of Language and Race in L. Jones's «Dutchman» and D.H. Hwang's «Bondage»*, in *America Today: Highways and Labyrinths*, a cura di G. Nocera, Grafia, Siracusa 2003.

46 Ph. Roth, *Channel X*, in «The New York Review of Books», 2, 11, July 9, 1964. Si veda anche Sollors, *Amiri Baraka/ Leroi Jones*, cit., p. 119.

47 «E faremo finta che la gente non possa vederti. Cioè, i cittadini. Che tu sia libero dalla tua storia. Ed io libera dalla mia. Faremo finta di essere due bellezze anonime che si sono scontrate per caso nelle viscere della città».

“Zio Tom”, gli fa un breve saluto: «Hey, brother!». Questo momento non è meno enigmatico del resto del testo: il saluto è fatto nella formula, fortemente sentita in quel periodo, della “fratellanza nera”. Due giorni prima di essere ucciso, Malcolm X diceva: «È il tempo dei martiri ora. E se devo esserne uno, sarà allora per la causa della fratellanza. È questa l’unica cosa che può salvare questo paese». ⁴⁸

Nasconde una speranza questo saluto finale al nuovo arrivato? È forse la fratellanza la chiave per spezzare la maledizione di questo vascello? Ed è questo “conductor” una figura che aiuta gli schiavi fuggitivi, oppure è egli stesso, come Zio Tom o come l’altrettanto detestata figura del “black driver”, un silenzioso complice di questo sistema razzista?

7. «Sacred White Womanhood» ed eterodossia sessuale

Vedere insieme una donna bianca e un uomo nero in atteggiamenti di seduzione reciproca, il cosiddetto “interracial dating”, doveva già costituire un tabù per il pubblico bianco dell’epoca – anche se in realtà questo vale meno per il pubblico di Off-Broadway. La storia del razzismo in America ha una evidente dimensione di genere: come persuasivamente scrive Wallace riferendosi all’uomo nero

mentre la sua americanizzazione diventava sempre più totale, egli era condizionato a definire la sua ribellione nei termini dell’incubo bianco. Egli accettò come appropriata l’enfasi dell’uomo bianco sulla sua sessualità. ⁴⁹

Abbiamo già visto quanto questa prospettiva bianca fosse pervasiva e venisse introiettata persino da uno scrittore politicamente consapevole come Baraka; abbiamo anche sottolineato quanto il nazionalismo culturale nero ereditasse quella prospettiva bianca e ci costruisse sopra le argomentazioni per una resistenza che aspirava, invece, ad essere “contro-egemonica”.

Wallace elenca tre stereotipi della maschilità nera: quello popolare di *Uncle Tom*, quello di *Coon* – il clown, il tipo buffone e divertente – e infine quello di *Buck*, l’unico marcatamente sessuale. Il “buck” è il soggetto brutale, violento, un prototipo di virilità attiva e istintiva, che trova particolarmente attraenti le donne bianche. ⁵⁰ A questo ultimo tipo si riferivano probabilmente le teorizzazioni dei *Beat*; ma anche i razzisti chiamavano

48 V. Prashad, *Everybody Was Kung Fu Fighting. Afro-Asian Connections and the Myth of Cultural Purity*, Beacon Press, Boston 2001, p. 104, nota 27. «It’s time for martyrs now. And if I am to be one, it will be in the cause of brotherhood. That’s the only thing that can save this country».

49 «As his Americanization became more and more total, he was conditioned to define his rebellion in terms of the white nightmare. He accepted as appropriate the white man’s emphasis on his sexuality»: Wallace, *Black Macho and the Myth of the Superwoman*, cit., p. 25.

50 *Ibidem*.

spesso in causa questa categoria. I leader del Ku Klux Klan, come le folle che praticavano il linciaggio di uomini neri, così come i legislatori delle leggi Jim Crow, dichiaravano spesso che uno dei loro obiettivi principali era quello di evitare che l'uomo nero violasse la *sacred white womanhood*.⁵¹ Nel 1955, quando il quattordicenne nero di Chicago Emmitt Till, in Mississippi dagli zii per una breve vacanza, fu massacrato e ucciso per aver osato dire «bye baby» ad una ragazzina bianca,⁵² l'America *liberal* del nord comprese quanto pervasiva fosse quest'ideologia razzista che vedeva nell'uomo nero in prima istanza una fantasmatica minaccia sessuale: «Il grosso pene nero pervadeva l'incubo dell'uomo bianco. Perché? In una società maschilista ogni uomo è in qualche modo minacciato dalla virilità di qualsiasi altro uomo».⁵³

Erano forse passati gli anni in cui i maschi neri venivano castrati e costretti a ingoiare i propri testicoli perché accusati di stupro da qualche donna bianca, ma i rapporti di potere – e mi riferisco a quelli sostenuti dalle autorità – tra donne bianche ed uomini neri erano nitidi come sempre. In una società maschilista in cui le donne bianche venivano rappresentate come proprietà dell'uomo bianco, e nella quale gli uomini afroamericani avevano introiettato le regole di genere stabilite dall'élite bianca come equilibrio “naturale”, alcuni di loro, negli anni Sessanta in particolar modo, desideravano dimostrare la propria *manhood* esattamente attraverso l'accesso sessuale alle donne bianche.⁵⁴ Una delle riflessioni più appassionate e controverse su questo tema è senza dubbio quella, di poco posteriore a *Dutchman*, di Eldridge Cleaver in *Soul On Ice*.⁵⁵ Cleaver, stupratore seriale, ex-detenuo e infine attivista del movimento *Black Power* e uno dei leader delle Black Panthers, analizza le proprie pulsioni di desiderio e violenza contro le donne bianche, riflettendo su identità maschile, supremazia bianca, introiezione dell'ideologia dominante ed elaborando un'originale quanto discutibile teoria sulle differenze storiche dell'identità di genere tra i neri e i bianchi negli Stati Uniti.

La donna bianca veniva vista come il frutto proibito, possedere una donna bianca voleva dire avere accesso all'America: Lula, con le sue mele, incarna esattamente questo frutto proibito che è l'appartenenza all'America. Baraka sta consapevolmente portando alla luce questo passato e allo stesso tempo sta interrogando l'egemonia culturale che definisce il bianco come migliore del nero. Ma è interessante chiedersi in che modo l'autore, alla vigilia della separazione dalla prima moglie, stia

51 *Ibidem*.

52 Cfr. http://www.east-buc.k12.ia.us/00_01/BH/et/et.htm e <http://www.emmettillmurder.com/>

53 «The big black prick pervaded the white man's nightmare. Why? In a male chauvinist society each man is somewhat threatened by every other man's virility»: Wallace, *Black Macho and the Myth of the Superwoman*, cit., p. 71.

54 *Ivi*, p. 55. Gran parte della sezione intitolata *Black Macho* si concentra proprio su questo tema.

55 E. Cleaver, *Soul On Ice*, Ramparts, New York 1968.



anche rinegoziando la propria identità di uomo, e di intellettuale afroamericano, rivedendo nelle proprie scelte di vita una probabile eredità di questa egemonia culturale.

Scritto a cavallo della trasformazione di Baraka da bohémien a nazionalista culturale, *Dutchman* sembra voler chiudere una fase della produzione artistica dell'autore. Voltate le spalle al *mainstream* bianco che cercava di assorbirlo e vincolarlo, Baraka lancia una bomba sui palcoscenici di Off-Broadway. Al tempo stesso, con questo testo l'autore affronta un personale rito di passaggio, che lo porterà a una *performance* maschile militante, distante da quella "soft" del bohémien che ormai gli calzava come un vestito di scena fuori misura. Come ha dichiarato egli stesso nel 1984: «Volevo depurarmi dal mio individualismo e disperdere la mia assuefazione occidentale, bianca, il mio intellettualismo Nero».⁵⁶

In termini di identità di genere e di sessualità, non possiamo tralasciare di dire che questa sua trasformazione all'inizio degli anni Sessanta includeva anche un rifiuto, uno sbarazzarsi della eterodossia sessuale che aveva caratterizzato la sua vita nel Village. La scena (contro)culturale newyorchese di cui LeRoi Jones era parte integrante – sebbene la storiografia ufficiale di quegli anni abbia tramandato l'immagine di un movimento esclusivamente bianco (minimizzando anche la presenza delle artiste e delle intellettuali donne) – aveva nella sperimentazione e nella liberazione sessuale uno degli elementi di maggior rottura con la morale dell'epoca e con il *cold war consensus* degli anni Cinquanta. Laddove l'orientamento omosessuale di alcuni amici e colleghi di Jones/Baraka era noto già allora (Allen Ginsberg e Frank O'Hara, per citarne solo due), è solo negli ultimi anni che alcuni testi autobiografici hanno messo in luce la dimensione sessuale del periodo bohémien di Jones.⁵⁷ Nella sua autobiografia, Diane di Prima ammette di non essere stata preoccupata tanto dalle occasionali amanti dello scrittore, allora suo compagno e padre di due dei suoi figli, quanto piuttosto dai suoi amanti uomini. E ancora Joe LeSeur, inquilino e compagno di Frank O'Hara, racconta di una presunta relazione sessuale tra O'Hara e il drammaturgo afroamericano.⁵⁸ Inoltre, due dei suoi testi in scena a New York quello stesso anno, *The Toilet* e *The Baptism*, affrontano con coraggio e lucidità il tema dell'omosessualità – in relazione all'infanzia, alla violenza e agli affetti interrazziali –, rifiutando di scivolare in facili semplificazioni.

L'uomo
afroamericano
negli anni
Sessanta:
Amiri Baraka
e *Dutchman*

56 «I wanted to purge myself of my individualism and randomize my Western, white addictions, my Negro intellectualism»: A. Baraka, cit. in Gates Jr., *Several Lives, Several Voices*, cit., pp. 11-12.

57 Cfr. J.E. Muñoz, *Cruising the Toilet. LeRoi Jones/Amiri Baraka, Radical Black Traditions, and Queer Futurity*, in «GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies», 13, 2-3, 2007, pp. 353-367.

58 D. di Prima, *Recollections of My Life as a Woman: the New York Years*, Viking, New York 2001; J. LeSeur, *Digressions on Some Poems by Frank O'Hara*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2003, p. 57.

Sorprende ancor di più, quindi, il tono delle accuse omofobe e razziste di Jones negli anni successivi, la sua rigidità e intransigenza culturale, probabilmente specchio di una situazione culturale e sociale, nazionale e internazionale, che diventava ogni anno più esplosiva, e nella quale Baraka stava immergendosi con sempre maggiore determinazione. La sua *performance* di genere, il proiettare una mascolinità decisa e aggressiva, senza apparenti contraddizioni e zone d'ombra, sembra quindi un aspetto fondamentale della sua scelta di abbracciare quella che considerava una messa in scena di sé politicamente più incisiva, una presunta integrità razziale prima tradita, e mette nuovamente in luce quanto l'identificazione razziale e quella di genere siano costitutivamente intrecciate. Il nazionalismo culturale afroamericano di quegli anni, che non a caso subì l'impatto di Elijah Muhammed e della sua *Nation of Islam*, nonché di un vero e proprio *boom* di conversioni all'Islam tra la popolazione nera degli Stati Uniti, aveva un'etica militarizzata ed estremamente mascolinizzata, in cui il discorso sull'integrità razziale funzionava in complicità con quello sull'eterosessualità e sull'ortodossia religiosa: donne e uomini avevano dei ruoli nitidamente divisi e ogni sfida a o deviazione dalla regola era vista come un tradimento razziale, l'effetto della corruzione sociale bianca.

Negli ultimi quaranta anni la situazione politica e culturale negli Stati Uniti è radicalmente cambiata, e soprattutto negli ultimi mesi abbiamo visto come alcuni dei più recenti cambiamenti siano da associare alla presenza di un uomo nero in giacca e cravatta ai vertici del potere politico statunitense. Non è questa la sede per valutare l'impatto che la presidenza di Barack Obama avrà (e sta avendo) sulle politiche culturali in America, ma non accennarvi mi sembrerebbe un'occasione persa. Obama, nato da una coppia interrazziale, di estrazione medio-bassa, cresciuto da una nonna bianca, con un padre assente, sembra tanto incarnare alcune delle tematiche che abbiamo discusso quanto marcarne il superamento: l'investimento sul suo essere nero, quanto sul suo essere un nero atipico e americano per eccellenza, la sua ineccepibile posa *cool* nei dibattiti elettorali più infuocati, e ancora le accuse dell'elettorato repubblicano circa le sue origini non-americane («he's an Arab», come disse una sostenitrice di McCain durante un comizio). L'immagine di maschilità più appetibile e più influente del paese, quella che incarna tanto l'autorità del potere nazionale quanto le forze popolari e antagoniste che ne chiedono la radicale trasformazione, ha oggi il volto di un uomo nero, intellettuale, femminista e sostenitore dei diritti delle minoranze sessuali. E tuttavia, ancora oggi spesso gli uomini afroamericani si trovano a fare i conti con un'oppressione singolare come Obama ha sottolineato circa un anno fa in un discorso per il centenario del NAACP (storica associazione per la difesa dei diritti civili degli afroamericani). Pochi giorni dopo, il 22 luglio 2009, un rinomato professore di studi

afroamericani dell'università di Harvard, Henry Louis Gates, Jr., fu arrestato dopo aver forzato la porta della *propria* villa, ufficialmente per aver mostrato un atteggiamento ostile verso le forze dell'ordine.⁵⁹ Il caso ha fatto molto scalpore non solo per lo storico e proverbiale pregiudizio razziale dei poliziotti americani, ma anche perché Gates è una figura pubblica piuttosto nota, e infine perché Obama è intervenuto rivolgendosi aspre critiche alla polizia, salvo invitare, qualche giorno dopo, il poliziotto e il professore per una birra alla Casa Bianca. A distanza di oltre quarant'anni da *Dutchman*, potenti fantasie sull'uomo nero continuano a fare capolino dagli incubi del passato americano.

L'uomo
afroamericano
negli anni
Sessanta:
Amiri Baraka
e *Dutchman*

59 M. Harris-Lacewell, *What Makes the Arrest of Professor Henry Louis Gates Jr. So Tragic*, http://www.alternet.org/rights/141485/what_makes_the_arrest_of_professor_henry_louis_gates_jr_so_tragic.