

### “There’s not a breathing of the common wind that will forget thee”: Haiti attraverso il Rinascimento nero

Renata Morresi\*

Ray, l'intellettuale haitiano, e Jake, lo spirito libero protagonista di *Home to Harlem*, il fortunato romanzo di Claude McKay del 1928, si incontrano sul vagone ristorante di un treno verso Pittsburgh, dove entrambi lavorano svolgendo le mansioni più umili. Tra i due nasce una immediata simpatia, e se il pretesto per una prima conversazione è il libro che Ray sta leggendo, *Sapho* di Alphonse Daudet, breve è il passo dal lessico dell'omosessualità femminile al riferimento alla Rivoluzione haitiana e ai suoi protagonisti, fino al sonetto di Wordsworth dedicato a Toussaint Louverture. Un Jake sognante ascolta attento la lezione di Ray sulle lotte esemplari e la costellazione di relazioni che contribuiscono a comporre la multiforme comunità nera circum-atlantica. Come stava avvenendo in quegli anni nella riflessione e nella scrittura di molti esponenti cruciali del Rinascimento nero, da W.E.B. DuBois a James Weldon Johnson, da Zora Neale Hurston a Langston Hughes, Haiti veniva a rappresentare – attraverso prospettive non prive di contraddizioni e contestazioni – uno dei centri affettivi e ideali più significativi per l'elaborazione di una comunità transnazionale, e rendeva disponibili un "lessico condiviso della rivoluzione"<sup>1</sup> e la visione di un terzo spazio di resistenza e immaginario. Dobbiamo questa configurazione al parziale sovrapporsi di campi intellettuali e progetti estetici non sempre allineati e, per certi versi, persino discordi: le istanze di liberazione di Johnson non corrispondevano certo a quelle di salvaguardia di Hurston, e l'Haiti dolcissima immaginata da Hughes e Arna Bontemps nel libro per ragazzi *Popo and Fifina: Children of Haiti* (1932) non sembra vicina al realismo di denuncia di McKay. Queste articolazioni di Haiti come *topos*, come oggetto di ricerca, come luogo fisico di viaggi, incontri, provenienze, come crogiolo di relazioni, e della memoria di Haiti – per cui non solo la ribellione è possibile, ma la rivoluzione efficace e l'indipendenza realizzata – come pietra angolare di una storia collettiva e occasione di una politica alternativa, sono lungi dall'essere omogenee. Non interessa qui la loro conflittualità, giacché più che l'antagonismo di visioni conta la costellazione che riuscivano a disegnare: più che una origine oggettiva individuabile, un orizzonte a cui tendere e su cui tessere una vitalissima rete di relazioni e un nuovo senso di sé.

Nelle pagine che seguono farò riferimento a scritti e opere molto diverse tra loro (romanzi, reportage, editoriali, un'opera musicale, un racconto per bambini) realizzate all'interno di una stessa temperie culturale. In esse Haiti appare sia come spazio di allusioni e proiezioni che come oggetto di indagine, diventa strumento di radicalizzazione, di saldatura politica, di affermazione collettiva, si fa, in altre parole, simbolo potente e ricorrente di ispirazione per la rinascenza. Integrando Haiti nella costruzione della propria consapevolezza e di una nerezza diasporica

che poteva essere elaborata come passato disponibile e come caposaldo di un'altra realtà, i nuovi neri americani la riscoprivano e re-inventavano. Non tutti gli 'usi' di Haiti erano felici: a volte si scontravano con aspettative di pubblico, lacune di consapevolezza e stereotipi correnti difficili da scardinare. Per molti Haiti, tuttavia, funzionava da radice prossima, non remota, non separata da un oceano e dall'oblio forzato del *Middle passage*, e da forza moderna, con istanze attingibili che si richiamavano alla tradizione europea e offrivano una visione di autodefinizione. Tale era l'enfasi sul 'nuovo' del *New Negro* che anche Haiti veniva spesso evocata attraverso dispositivi di sorpresa, spiegazione, svelamento, come se anch'essa fosse 'nuova', insomma, rifondata nell'immaginario da quegli autori e intellettuali che sentivano di essere solo all'inizio, nei primi anni di vita e ancora lontani dalla maturità, come affermava Alain Locke.<sup>2</sup> Essi potevano appellarsi a una base urbana, la capitale culturale di Harlem innanzitutto, ed eclissare i rapporti preesistenti, iscrivendosi nel paradosso del nascere dal nulla – come affermava Wallace Thurman: "Come può darsi una rinascita senza che in origine vi sia stato un nascere?"<sup>3</sup> – ma non sfuggivano la tensione moderna all'internazionalismo e alla rielaborazione delle tradizioni come fondamento della propria originalità. Haiti entrava allora in questa riconfigurazione di una nerezza più ampia, veniva pensata e riscritta in vista del superamento di un orizzonte ritenuto provinciale, a volte era ambigualmente sovra-scritta da velleità paternaliste, di certo inscritta entusiasticamente nel progetto di novità del Rinascimento nero.

Per McKay era in gioco anche la possibilità di coniugare insieme una serie di parole chiave legate all'indipendenza, razziale, sessuale e politica, che costituiva il cuore della sua poetica. Torniamo allora sul treno di *Home to Harlem*, la scena di un incontro imprevisto e denso di conseguenze, tanto per i personaggi, il cui senso di sé e del proprio posto nel mondo viene arricchito e riconfigurato, quanto per la traiettoria del romanzo, che guadagna una prospettiva politica transnazionale e una coscienza razziale oltre le marche di identificazione statunitensi. McKay offriva una rappresentazione letteraria dei momenti di "cooperazione e interazione"<sup>4</sup> tra immigrati e nativi che stavano diventando un tratto distintivo del contatto sociale a Harlem e che l'enfasi sulla natura statunitense del Rinascimento nero tendeva a oscurare (anche se l'origine caraibica di molti dei suoi maggiori animatori diceva evidentemente il contrario: il padre di DuBois era nato ad Haiti, Eric Walrond era cresciuto a Panama, Arturo A. Schomburg era nato a Puerto Rico, McKay era giamaicano come Wilfred A. Domingo, l'autore di "Gift of the Black Tropics", il saggio incluso nell'antologia *The New Negro* di Alain Locke).

Jake, l'avventuriero scappato dalla Virginia, e Ray, l'intellettuale straniero, sembrerebbero non avere nulla in comune; non dovrebbe significare granché neanche l'essere impiegati sullo stesso vagone ristorante, dove dominano, come altrove, le segreganti logiche di classe e razza, con i camerieri, per lo più "altezzosi" e "dalla pelle chiara", da una parte, e, dall'altra, i cuochi, scuri e divisi per gerarchia di forza animale, dal capo chef, "un rinoceronte", fino al "mulo".<sup>5</sup> L'attrazione reciproca tra i due uomini, tuttavia, deve molto alla loro posizione di *outsider* negli Stati Uniti e persino all'interno del ghetto che è Harlem: Jake in quanto disertore, che ha abbandonato "la guerra dei bianchi"<sup>6</sup> deluso dall'emarginazione cui era

costretto pure al fronte, e Ray come rifugiato, figlio e fratello di dissidenti haitiani, che ha perso il suo paese ormai occupato dai *marines*. Ray sta leggendo, ed è questa attività incongrua a suscitare l'interesse di Jake: mentre gli altri giocavano a poker "uno dei camerieri sedeva a un tavolino. Leggeva. Era di corporatura normale, magro, la pelle di puro ebano levigato, con lineamenti sinceri e dei baffi appena accennati".<sup>7</sup> Questo primo contatto è animato da una sottotraccia omoerotica che attraversa tutto il romanzo. Di certo lo spirito di solidarietà e confidenza che si instaura subito tra i due crea un contrasto ironico tra la loro provenienza e la realtà storica più ampia, fatta delle politiche di ingerenza finanziaria e ricerca dell'egemonia degli USA e delle rappresentazioni sensazionaliste e paternaliste di Haiti nella cultura di massa: Ray presta a Jake il denaro per giocare d'azzardo, e, più tardi, Jake attacca bottone con Ray chiedendogli del suo libro. Anche il libro contribuisce a creare lo spazio trasgressivo e alternativo in cui nasce l'amicizia tra i due giovani uomini. *Sapho* di Daudet era un romanzo decadente, che aveva come protagonista una *femme fatale* libertina. L'adattamento teatrale di Clyde Fitch aveva destato particolare scandalo nella New York del 1900, culminato in un processo per atti osceni.<sup>8</sup> Oltre l'eco pubblica del romanzo, c'era la sua trama di edonismo e intrighi sentimentali a nascondere e al tempo stesso alludere all'indipendenza sessuale della Saffo lirica greca, il cui amore per una donna aveva attraversato le lingue e i secoli fino a essere lessicalizzato in inglese nelle parole riportate da Ray, in una connotazione che a Jake non era certo famigliare:

'La sua storia ha dato due parole deliziose alla lingua moderna', disse il cameriere.

'E quali?' chiese Jake.

'Saffico e lesbica... parole belle.'

'Come dici? Lesbica?'

'... una bella parola, vero?'

'Ma è come chiamiamo le frocie a Harlem', sogghignò Jake. 'Sono orrende quelle donne lì.'

'Niente affatto. Orrenda è quella parola', disse il cameriere. 'Harlem è troppo selvaggia per certe cose. Frocie', ripeté il cameriere con una smorfia.<sup>9</sup>

Secondo Yetta Howard questo scambio segnala la distanza tra il mondo libresco di Ray, dove possono esistere "parole belle" ma l'affermazione dell'omosessualità femminile rimane emblematicamente elisa dai punti di sospensione, e il mondo degli harlemiti come Jake, dove cultura omofobica e misoginia non solo si sommano ma erano pure investite di *savagery*, la ferocia che gli imputava il razzismo.<sup>10</sup> Guardando a come il dialogo è inscritto nell'economia della nascente amicizia tra Jake e Ray, tuttavia, mi sembra che questo come i passi successivi segnalino progressivi livelli di mediazione e di avvicinamento tra i due, e che questo pretesto di conversazione non sia che la prima di molte occasioni per re-indirizzare una serie di significati e costruire un codice comune. Socializzando le più disparate prospettive i due finiscono per allineare morale puritana, segregazione razziale e imperialismo statunitense da una parte, e cultura *underground* di Harlem, trasgressione della norma sessuale, resistenza anti-coloniale e nerezza transnazionale,

dall'altra. Non sfugga infatti l'entusiasmo euforico con cui Jake e Ray trascorrono la prima notte insieme, parlando di sé, cantando, scambiandosi saperi e stupefacenti, affrescando l'orgoglioso passato haitiano, interrogandosi sull'appartenenza e il tradimento, sul costo della modernità e le speranze di un'avanguardia nera, uscendo all'avventura – che porterà l'inesperto Ray alla sua prima esperienza allucinogena – per tornare nelle stesse luride cuccette. Se Ray comincia parlando del libro e prosegue dicendo di Saffo, Jake elabora e replica a partire dal pregiudizio diffuso, canticchiando il "Foolish Man Blues" di Bessie Smith ("And there is two things in Harlem I don't understand / It is a bulldyking woman and a faggoty man. . ."),<sup>11</sup> per arrivare all'esclamazione "Bumbole!",<sup>12</sup> versione caraibica dell'inglese *blimey*, pronunciata con stupore davanti al francese scritto del libro di Ray, e che Jake aveva fatto propria dopo averla udita pronunciare da una "ragazza delle Indie occidentali"<sup>13</sup> durante una rissa in un nightclub di Harlem. Laddove Ray è l'uomo delle lettere che incantano Jake,<sup>14</sup> questi è l'uomo dell'oralità, della musica, dell'effervescenza verbale con cui si litiga a Harlem, dell'*argot* con cui si parla di droga e sessualità, della naturalezza con cui si conversa consumando sostanze fuori legge. La varietà di segni a malapena comparabili messi in gioco in questo rapporto culmina nella storia dell'indipendenza di Haiti e fonda lo spazio condiviso in cui avvengono prima la politicizzazione di Jake e poi l'iniziazione alla trasgressione di Ray:

Jake sedeva come un grosso bambino avido di sapere e imparò molte cose su Haiti prima che il treno arrivasse a Pittsburgh. Imparò che lo spirito universale della rivoluzione francese aveva raggiunto e ispirato gli schiavi lontani di quell'isola remota; che l'indipendenza dell'Haiti nera era più drammatica e pittoresca di quella degli Stati Uniti e che era una strana, addirittura inimmaginabile eruzione delle incantevoli idee di "Liberté, Egalité, Fraternité" dell'umanità, che avevano scosso le fondamenta di quell'era romantica. Per la prima volta sentì il nome di Toussaint L'Ouverture, lo schiavo nero e il capo degli schiavi di Haiti. [...] "Un uomo nero! Un uomo nero! Oh, Vorrei essere stato un soldato sotto un uomo così!" disse Jake, semplicemente.<sup>15</sup>

Per Jake le parole di Ray sono una forma di seduzione e una rivelazione estetica, "una storia d'amore della sua razza",<sup>16</sup> e gli dispiegano un'altra possibilità di immergersi nel mondo, al di là del disgusto per l'ingiustizia che più volte l'aveva colpito: "si sentiva come un bambino davanti alla mappa a colori del mondo, sentiva la meraviglia del mondo".<sup>17</sup> La visione di Jake bambino non è un sogno regressivo: il suo immaginario tornare giovane proietta l'occasione di un futuro alternativo, e forse anche di un'altra sessualità. Esattamente come per Ray quando parla dell'opera lasciata incompiuta da Toussaint e recita l'intero sonetto di Wordsworth<sup>18</sup> a Toussaint dedicato: la storia di Haiti, più che un oggetto del passato, è un canovaccio per la liberazione futura.

Secondo John Lowney attraverso l'haitiano Ray McKay invitava a uscire dal provincialismo afro-statunitense, verso un cosmopolitismo culturale e letterario di cui Harlem era solo uno dei punti di riferimento; la scarsa considerazione della

critica circa il fatto che Ray sia haitiano ha rimosso questo "implicito sottotesto politico di *Home to Harlem*".<sup>19</sup> Ray ritorna con un ruolo decisivo anche nel romanzo dell'"internazionalismo vagabondo"<sup>20</sup> di McKay, *Banjo: A Story without a Plot*, del 1929. Laddove nel primo romanzo Ray se ne andava da Harlem preferendole la Francia, alla fine di *Banjo* egli decide di lasciare anche Marsiglia, non per ritornare in America, ma per spingersi ancora oltre. McKay, giamaicano, harlemita, internazionalista, queer,<sup>21</sup> aveva scelto una identità haitiana per Ray in modo da renderlo disponibile a una doppia iscrizione, di eredità e di aspirazione, che implicava il proprio discorso in una visione globale della diaspora nera.

Nel frattempo, sullo sfondo della storia reale, i rapporti politici e culturali tra USA e Haiti erano caratterizzati dall'enorme divario in termini di potere economico, militare e culturale tra le due nazioni. L'occupazione nordamericana cominciata nel luglio del 1915, giustificata in termini di bisogno di stabilità dopo il rapido e violento avvicinarsi di governi sull'isola, era il portato di una politica di controllo di posizioni strategiche nei Caraibi iniziata già da tempo. Fu James Weldon Johnson, autore, intellettuale, attivista, tra i cuori pulsanti del Rinascimento nero, a tenere aggiornati gli afroamericani statunitensi e ad articolare una storia di ingerenze imperialiste i cui metodi repressivi erano familiari a chi leggeva. Ad Haiti il culmine venne raggiunto con la sospensione della costituzione, lo scioglimento del parlamento, e l'emanazione di una costituzione favorevole agli interessi USA, nel 1918, insieme alla presa in gestione della banca nazionale. Johnson pubblicò infuocati reportage sulle pagine di *The Nation* e *The Crisis*, il risultato di un viaggio di indagine compiuto come segretario della NAACP. A lui si deve la consapevolezza della gravità dell'occupazione, che il governo USA rappresentava come un intervento umanitario, mosso da intenzioni di tutela della pace e di contributo al progresso, omettendo le ambizioni imperialiste sostenute dai metodi brutali del *Jim Crow*:

È un popolo di sangue nero, che ha prodotto un Christophe e un Dessalines, che ha donato al mondo uno dei suoi più grandi statisti, Toussaint L'Ouverture, che ha alle spalle una storia di cui ha tutto il diritto di essere fiero, e che ora è minacciato dalla perdita dell'indipendenza; che ora è caduto sotto il dominio politico americano. Haiti oggi è governata dalla legge marziale dispensata dagli americani. Ci sono quasi tremila *marines* americani ad Haiti, e il controllo americano è mantenuto dalle loro baionette. In cinque anni di occupazione americana sono stati trucidati più di tremila haitiani innocenti.<sup>22</sup>

Johnson riuscì a mobilitare una vasta attenzione pubblica che sfociò nell'istituzione di commissioni di controllo e nell'organizzazione di comitati di protesta; sul finire del decennio un disagio crescente avrebbe minato la posizione statunitense, ridimensionata anche dalla crisi del '29.<sup>23</sup> Al tempo stesso, attraverso una attenta analisi dell'intreccio di poteri innestati nella logica razzista, Johnson mostrava come operavano le dinamiche del razzismo come sistema informale. La situazione haitiana funzionava così da specchio, sollecitando una presa di coscienza sul funzionamento delle strategie di dominio economico, burocratico e paramilitare.

In una serie di articoli poi raccolti e pubblicati come pamphlet da *The Nation*, nel 1920, Johnson intesseva una trama di solidarietà e di riverberi che andava a sollecitare l'immaginario nero statunitense nei suoi nodi più dolorosi, raccontando, ad esempio, del materializzarsi dello spettro della schiavitù. Reintrodotta ad Haiti sotto forma di lavori forzati temporanei, la cosiddetta *corvée* era spesso attuata dal nuovo corpo di polizia, la *gendarmérie*, composto da *marines* appositamente arruolati negli stati del Sud, "violentemente imbevuti di pregiudizio razziale".<sup>24</sup> Supremazia economica, espropriazione politico-culturale e violenza istituzionalizzata: una miscela che i neri statunitensi non potevano non riconoscere come il carburante che alimentava la propria esclusione. Il parallelismo era evocato di frequente anche sulle pagine di *The Crisis*; come scriveva il reverendo Hurst: "Credo che in nessun luogo degli annali di storia sia possibile rinvenire un crimine politico simile a quello perpetrato ai danni del povero e sofferente popolo di Haiti. Non è che la questione nera sotto una nuova forma".<sup>25</sup>

Per W.E.B. DuBois la questione haitiana non era una nota al margine della condizione dei neri statunitensi, ma un banco di prova decisivo dove misurare la forza e la pervasività del razzismo USA e la capacità degli afroamericani di fare resistenza. Come egli stesso sottolineava, le condizioni in cui molti di essi vivevano nella *black belt* rappresentavano un vero e proprio stato di guerra; esso veniva amplificato dalle operazioni oltre confine, che ridisegnavano il significato degli scontri domestici e investivano l'interesse per la politica internazionale di una urgenza bruciante. Nel passo che segue DuBois si riferiva all'allora Segretario della Marina Josephus Daniels, usandolo metonimicamente per rappresentare le azioni del governo. Non era un caso: Daniels era stato tra i suprematisti bianchi protagonisti dei tumulti di Wilmington, North Carolina, nel 1898, dove un crescendo di propaganda razzista aveva portato a una vera e propria pulizia etnica, con centinaia di afroamericani uccisi, feriti e cacciati dalla città.<sup>26</sup> Scriveva DuBois:

Gli Stati Uniti sono in Guerra con Haiti. Il Congresso non ha mai dichiarato questa guerra. Josephus Daniels ha occupato un paese straniero libero ingiustamente e illegalmente, uccidendo i suoi abitanti a migliaia. Ha deposto i suoi amministratori e ha disperso i suoi rappresentanti legalmente eletti. Sta portando avanti un regno di terrore, dispotismo e crudeltà, per mano dei *marines* e dei loro ufficiali bianchi e sudisti. Questi crimini plateali si compiono da più di un anno, e oggi l'isola è in aperta ribellione. La grande singola questione che si pone davanti ai partiti alle prossime elezioni sarà la Libertà di Haiti.<sup>27</sup>

L'attacco all'autonomia di Haiti era dunque "un sintomo dei più vasti problemi che colpivano l'intero mondo nero".<sup>28</sup> Con il loro lavoro di divulgazione e di riflessione Johnson e DuBois invitavano a guardare ad Haiti per capire il loro presente, facendone proposta per un lavoro politico più ampio della sfera nazionale.

Tra le voci discordi, notoriamente, ci fu quella di Zora Neale Hurston, che vedeva nell'occupazione "la fine della rivoluzione e l'inizio della pace",<sup>29</sup> con degli accenti trionfali che, assieme ai giudizi sprezzanti nei confronti degli haitiani, a più riprese definiti crudeli, superficiali e bugiardi, le sono valsi reazioni molto cri-

tiche.<sup>30</sup> In *Tell My Horse*, l'ecclettica e controversa opera dedicata alla Giamaica e ad Haiti, in parte saggio di antropologia, in parte raccolta di folclore, in parte diario di viaggio, il tono era divertito e ironico, ma spesso l'esito risultava tutt'altro che illuminante o liberatorio: "il popolo haitiano è mite e amabile, fatta eccezione per la sua enorme e inconsapevole crudeltà".<sup>31</sup> Numerosi studiosi si sono soffermati ad analizzare l'atteggiamento di Hurston: la sua posizione è stata letta come parodia del fervore militarista statunitense,<sup>32</sup> o come dissimulazione di quella che era invece una comprensione profonda della realtà dell'isola, ma che il suo status precario di ricercatrice nera nell'accademia bianca non le consentiva di esplicitare,<sup>33</sup> oppure, più semplicemente, come *signifying* mal riuscito, risultato di una negoziazione irrisolta tra ruoli, posizioni e identificazioni niente affatto allineate o pacificate.<sup>34</sup>

Hurston arrivò ad Haiti nel 1936, con una borsa di studio che le dava risorse ma anche i crismi dell'ufficialità. Nei mesi durante i quali prese forma *Tell My Horse* Hurston poté sfruttare l'autorità che le offriva il ruolo di ricercatrice nera statunitense, godendo forse per la prima volta appieno dell'intera somma di quelle posizioni, mentre investigava la tradizione folclorica dell'isola. Il libro stesso suggerisce che Hurston si fosse fatta un'idea delle condizioni della Haiti contemporanea leggendo fonti disparate, quando non filo-governative o smaccatamente sensazionaliste, e conversando poi con vari interlocutori locali. Il dialogo attivo e vivace con diversi personaggi ricorre nelle pagine di *Tell My Horse*, in un registro molto lontano da quello dello studio sociologico. Il modo in cui Hurston finiva per riportare quelle voci, però, ne disinnescava tutta la potenziale vitalità; ecco, ad esempio, come commentava le parole di un haitiano che contestava l'occupazione: "Le sue affermazioni presupponevano che io non sapessi leggere o che addirittura non esistessero documenti storici su Haiti. Ho imparato presto ad accettare questi insulti alla mia intelligenza senza controbattere dato che accadevano così spesso".<sup>35</sup> Una chiosa simile registrava un senso di superiorità, una mancanza di fiducia e un difetto di comprensione che disinnescavano la scrittura testimoniale.

Come ci ricorda Dash, Hurston detiene il triste primato di essere l'unica intellettuale nera ad aver apprezzato l'occupazione militare di Haiti,<sup>36</sup> riecheggiando a tratti le reazioni ufficiali. Al momento dell'intervento, infatti, la stampa generalista, le voci ufficiali e l'opinione pubblica si erano espresse a favore, considerando l'invio dei militari un gesto generoso nei confronti degli haitiani, visti come retrogradi e incapaci di governarsi; anche la reazione afroamericana nell'immediato non era stata priva di un certo imbarazzo verso l'instabilità politica haitiana, mostrando di subire la pressione dei suprematisti che parlavano di innata incapacità dei neri ad autogovernarsi.<sup>37</sup> Tuttavia, mentre l'autrice si trovava ad Haiti erano trascorsi più di vent'anni dall'invasione, e i nordamericani stavano smobilitando già da due. L'approccio di Hurston doveva essere influenzato anche da altro: dalla scarsa disponibilità a essere cooptata dall'opinione dominante degli harlemiti, che nel momento in cui lei scriveva risultava oltretutto datata; dal rifiuto di proiettare un'esperienza nera omogenea, senza contrappunti e intersezioni; forse, paradossalmente, anche dalla volontà di prendere sul serio la multiformità della vita haitiana, evitando di proporre una versione pastorale priva di ombre; infine, certamente, dal difficile equilibrio tra varie posizioni – ricercatrice informata e tu-

rista straniera, voce critica delle questioni razziali negli Stati Uniti e autrice che si rivolgeva a un pubblico statunitense prevalentemente bianco, soggetto privilegiato e studiosa che si scontrava con gerarchie di classe estranee, donna alle prese sia col machismo domestico che col sessismo haitiano. Va detto che tutta la scrittura di Hurston funziona per la sua dialettica ironica di immersione e distanza; ad Haiti riesce ad attestare una sapienza viscerale e diffusa ma ritrae la vita feroce di una popolazione al margine senza saperne elaborare fino in fondo le condizioni. La superiorità espressa dai suoi commenti nei confronti degli haitiani va allora letta all'interno di una produzione culturale non definita dalla purezza sentimentale, ma, piuttosto, da un potere creativo che nella manipolazione di molte oppressioni cercava di erompere e tramutarsi in opportunità di emancipazione. Ad Haiti le pressioni e le contraddizioni si erano certamente moltiplicate. Hurston aveva trascurato di esplorare queste novità per valorizzare la propria: fu durante il soggiorno haitiano che venne scritto *Their Eyes Were Watching God*.<sup>38</sup>

Purtroppo le compiaciute semplificazioni di Hurston e i buffi choc dell'attrito interculturale registrati in *Tell My Horse* si adeguavano fin troppo bene agli stereotipi vigenti, riconducibili a immagini di "cannibalistici riti vudù... disordine, intrigo, anarchia, corruzione e tirannia",<sup>39</sup> a lungo dominanti negli USA. Tra gli anni Venti e Trenta presero forma riconoscibile per il grande pubblico alcune icone di origine haitiana, come il vudù e lo zombie, che ebbero fortuna al cinema come a teatro, nella musica e nella narrativa. C'era una vasta letteratura intrisa di retorica paternalista e di 'testimonianze' di riti estremi, con la visione del nobile uomo bianco che si fa carico dei bisognosi haitiani, come negli pseudo-resoconti di William B. Seabrook (*The Magic Island*, 1929), di Faustin Wirkus (*The White King of La Gonave*, dal sottotitolo emblematico: *The True Story of the Sergeant of Marines Who Was Crowned King on a Voodoo Island*, 1931) o di John Houston Craige (*Black Baghdad: The Arabian Nights Adventures of a Marine Captain in Haiti*, 1933). C'erano gli *exploitation movies* come *White Zombie* (1932), *Ouanga* (1936) o *Revolt of the Zombies* (1936), che popolarizzavano il mito di pratiche depravate. Mary Renda ha discusso certe forme di "coscrizione culturale"<sup>40</sup> come modalità di dominio e disciplinamento, che finivano per assimilare diverse angosce sociali – paura della nerezza, del femminile, dello straniero, del sessualmente ambiguo – e invocavano, come avveniva in Seabrook, il presunto principio ordinatore della bianchezza angloamericana, quella "ragione americana", con cui gli haitiani, "un poco comici, un poco infantili, un poco ridicoli", erano "finalmente aiutati dai *blancs*".<sup>41</sup> È difficile districarsi nell'immaginario dell'epoca, in cui la retorica paternalista degli ex *marines*, il grottesco di certe visioni cinematografiche, gli *hoodoo blues* dei musicisti afroamericani, le riscritture etnografiche del folclore, sembravano ambigualmente vicini. In questo vasto traffico, infatti, Hurston riprendeva a piene mani Seabrook<sup>42</sup> e Seabrook accoglieva l'opera di Hurston con entusiasmo,<sup>43</sup> vedendovi una conferma scientifica al proprio resoconto; nel frattempo Langston Hughes era arrivato ad Haiti con una lettera di presentazione di Seabrook stesso, da molti considerato un'autorità sull'isola.<sup>44</sup> Queste parziali convergenze tra idee, estetiche e interessi a volte conflittuali additano proprio alla circolazione di reinvenzioni in corso, dagli esiti disparati.



Soprattutto gli harlemiti che più entusiasticamente intendevano diffondere la cultura haitiana erano immersi in questa negoziazione e nei suoi pericoli. Penso al caso di *Ouanga!*, l'opera lirica composta da Clarence Cameron White su libretto di John Frederick Matheus, già autore di "Fog", uno dei racconti premiati da *Opportunity* e poi inclusi in *The New Negro*. *Ouanga!* fu realizzata dopo un periodo di ricerca di sei settimane ad Haiti nel 1928; come ben spiega Michael Largey questo viaggio alla scoperta di idee musicali e suggestioni culturali fu ricco di esperienze e non privo di contraddizioni. Esso avveniva su invito di Harriet Gibbs Marshall, fondatrice del *Washington Conservatory of Music* dove White era stato direttore, e Napoleon Marshall, l'unico ufficiale afroamericano che il presidente Harding aveva incluso nella commissione inviata dal governo a investigare sulle violazioni imputate da più parti alle forze militari USA. Paradossalmente la coppia godeva di status privilegiato mentre continuava a essere soggetta alla segregazione statunitense, esclusa perciò da molti incontri ufficiali e dall'*American Club*.<sup>45</sup> D'altro canto essere afrostatunitensi consentiva loro, come a White e Matheus, una partecipazione alle iniziative sociali e culturali dell'isola. Erano sì ospiti di rilievo, ma almeno immersi in progetti di ricostruzione, a cui continuarono a contribuire al ritorno negli Stati Uniti. White e Matheus, coinvolti in incontri pubblici, scambi intellettuali, concerti e missioni di studio, negli anni diedero corpo a una relazione molto più profonda: White, violinista di formazione classica, proseguì nello studio e nella diffusione del folclore afroamericano,<sup>46</sup> e Matheus, nel 1945, divenne direttore del dipartimento per la didattica dell'inglese nel sistema scolastico di Haiti.<sup>47</sup>

Tuttavia *Ouanga!*, conclusa ed eseguita per la prima volta nel 1932, sembrò rimanere contesa da lealtà divergenti: a livello musicale "alla fine considerazioni drammatiche resero necessario tenere gli elementi haitiani al minimo",<sup>48</sup> mentre la sceneggiatura arrivò a un risultato più che mai primitivista, con la morte di Desalines sorprendentemente rappresentata come l'effetto di un incantesimo vudù. Il gusto per le cose haitiane, popolarizzato in senso sensazionalista, si scontrava con le necessità di una conoscenza più approfondita, che le buone intenzioni degli harlemiti da sole non potevano colmare; l'apertura verso le condizioni haitiane era in quel momento ancora limitata, perché soffriva dello scarto di potere tra le due nazioni. Haiti poteva anche essere romanticizzata da una retorica esaltante, ma i suoi usi culturali e la sua divulgazione risultavano semplicistiche quando non erano vivificate dalla prossimità, che poteva darsi per convergenza di interessi, di studi, o, come aveva immaginato McKay, di affetti.

Langston Hughes arrivò ad Haiti nel 1931 "per fuggire dai guai",<sup>49</sup> ovvero senza più sponsor e borse di studio, ma con ancora l'ambizione di vivere di scrittura. Era un momento storico in cui conciliare la vita creativa, l'attivismo e la sopravvivenza nell'America razzista della Depressione sembrava quanto mai complicato. Nel tempo trascorso ad Haiti con Zell Ingram, Hughes aveva cercato di evitare le frequentazioni sociali ufficiali e gli inviti formali, ovvero di essere "riverito"<sup>50</sup> come una celebrità, e solo nell'imminenza della ripartenza si era deciso a far visita a Jacques Roumain; un incontro di cui Hughes ricorda le fasi goffe e l'immediata empatia in *I Wonder as I Wander*.<sup>51</sup> Prima che Roumain fosse perseguitato e poi esiliato per la sua affiliazione comunista (partecipò alla fondazione del partito ad

Haiti nel 1934), e prima che Hughes trovasse l'equilibrio intellettuale per dedicarsi a tempo pieno alla scrittura, l'incontro, avvenuto in una interlingua incerta, tra casa di Roumain e il ponte di una nave in partenza, registra il tentativo di costruire un orizzonte culturale nero fuori dagli schemi dell'allineamento alla cultura francoeuropea per gli intellettuali haitiani, o alle aspettative borghesi *mainstream* per gli afrostatunitensi. Che le posizioni non fossero immediatamente combacianti non è difficile da immaginare, e Hughes si diverte a visualizzare la distanza in termini di abbigliamento e cerimoniale (lui scalzo e a petto nudo, Roumain più ossequioso dell'etichetta ma non meno generoso); una distanza presto colmata dal lavoro intellettuale, di traduzione e di mediazione che i due svolsero insieme e l'uno per l'altro.<sup>52</sup> A sugello dell'esperienza haitiana Hughes scrisse con Arna Bontemps, e su suo suggerimento, *Popo and Fifina: Children of Haiti* (1932), con le illustrazioni di E. Simms Campbell. Si tratta della storia di una famiglia che migra dalle campagne all'interno dell'isola verso la costa; il racconto avviene dal punto di vista dei due piccoli fratello e sorella del titolo, con le loro responsabilità domestiche e di lavoro condivise coi grandi e le scoperte e i sogni d'avventura tipici dell'infanzia. Come nota Katharine Capshaw Smith, *Popo and Fifina* era un lavoro di *crosswriting* molto accorto, che intendeva arrivare a un grande editore nazionale e parlare a una utenza trasversale.<sup>53</sup> Lontani dalla stereotipizzazione del *pickaninny*,<sup>54</sup> la cui stolidità euforica non ammetteva compassione, i personaggi erano teneri e vibratili, disponibili a molte tonalità emotive, e invitavano all'identificazione piuttosto che al paternalismo. Il libro non si presentava nemmeno come esercizio di servizio al nazionalismo nero ed evitava di cedere alle rappresentazioni degli "angeli mulatti"<sup>55</sup> a cui l'élite harlemita si mostrava fin troppo affezionata; offriva invece una immersione nella vita della razza senza il razzismo: un idillio di libertà, non privo di ideale primitivista, e di comunitarismo, con i caratteri di una economia di sussistenza da cui l'Haiti reale era lontana, che voleva sedurre i giovani lettori con l'ipotesi di un futuro pacificato possibile. Le morbide silhouette di Simms Campbell segnalavano tanto un racconto della nerezza, quanto un'astrazione dell'esperienza dello stupore infantile. Al centro della copertina della prima edizione edita da Macmillan, l'immagine dei due protagonisti mentre osservano in alto, sul mare, il volo del loro aquilone. Intorno, ripetuto, il motivo dell'isola di palme. "Avvenne tutto in un'isola tropicale molto lontana",<sup>56</sup> recitava la bandella; ma Haiti era molto vicina agli Stati Uniti, geograficamente vicina e familiare eppure distante per storia e forza, politicamente debole e idealmente gigantesca per il suo valore nell'immaginario nero.

NOTE

\* Renata Morresi è dottoressa di ricerca in Letterature comparate e post-doc in Letteratura anglo-americana transnazionale. Si occupa di poesia moderna e post-moderna, traduzione, letteratura per ragazzi e letteratura anglo-americana transnazionale attraverso le prospettive degli studi di genere e sulla razza. Tra le pubblicazioni recenti: "Nuove incursioni e parole d'ordine nella censura per ragazzi: un confronto tra Italia e Stati Uniti", in *I linguaggi della comunicazione politica: tra globalizzazione e frontiere linguistiche* (2019) e "On Django Unchained and Other

Humorous, Multidirectional, Unconventional Memories of Slavery”, in *Transatlantic Memories of Slavery: Reimagining the Past, Changing the Future* (2015). Al momento sta ultimando la traduzione di *Zong!*, poema della canadese NourbeSe Philip.

- 1 Marlene L. Daut, “Before Harlem: The Franco-Haitian Grammar of Transnational African American Writing”, *J19: The Journal of Nineteenth-Century Americanists*, III, 2 (2015), p. 387.
- 2 Si veda Alain Locke, “Our Little Renaissance”, in Charles Molesworth, a cura di, *The Works of Alain Locke*, Oxford University Press, New York 2012, pp. 211-213.
- 3 Wallace Thurman, “This Negro Renaissance” (1929), in Amritjit Singh, Daniel M. Scott III, a cura di, *The Collected Writings of Wallace Thurman*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 2003, p. 241.
- 4 Irma Watkins-Owens, *Blood Relations: Caribbean Immigrants and the Harlem Community, 1900-1930*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 1996, p. 10.
- 5 Claude McKay, *Home to Harlem*, Northeastern University Press, Boston 1987 (1928), p. 126.
- 6 Ivi, p. 8.
- 7 Ivi, p. 127.
- 8 John H. Houchin, *Censorship of the American Theatre in the Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, pp. 48-9.
- 9 McKay, *Home to Harlem*, cit., p. 129.
- 10 Si veda Yetta Howards, “Ugliness, Underground, Queer Difference”, in *Ugly Differences: Queer Female Sexuality in the Underground*, University of Illinois Press, Urbana 2018. Kindle Edition.
- 11 “E ci sono due cose a Harlem che non so capire/ Una femmina frocia e un maschio culattone”. McKay, *Home to Harlem*, cit., p. 129.
- 12 *Ibidem*.
- 13 Ivi, p. 130.
- 14 “Incantato, come un bambino che non sa leggere e scrivere, Jake girava le pagine del romanzo”. Ivi, p. 129.
- 15 “Jake sat like a big eager boy and learned many facts about Hayti before the train reached Pittsburgh. He learned that the universal spirit of the French Revolution had reached and lifted up the slaves far away in the remote island; that Black Hayti’s independence was more dramatic and picturesque than the United States’ independence and that it was a strange, almost unimaginable eruption of the beautiful ideas of the “Liberté, Egalité, Fraternité” of Mankind, that shook the foundations of that romantic era. For the first time he heard the name of Toussaint L’Ouverture, the black slave and leader of the Haytian slaves. [...] “A black man! A black man! Oh, I wish I’d been a soldier under sich a man!” Jake said, simply”. Ivi, pp. 131-2.
- 16 Ivi, p. 134.
- 17 *Ibidem*.
- 18 Ivi, p. 133.
- 19 John Lowney, “Haiti and Black Transnationalism: Remapping the Migrant Geography of *Home to Harlem*”, *African American Review*, XXXIV, 3 (2000), p. 415.
- 20 Si veda Brent Hayes Edwards, *The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*, Harvard University Press, Cambridge 2003, p. 187.
- 21 Holcomb definisce quello di McKay “Marxismo nero queer”. Si veda Gary E. Holcomb, *Code Name Sasha: Queer Black Marxism and the Harlem Renaissance*, University Press of Florida, Gainesville 2007.
- 22 James Weldon Johnson, “The Truth about Haiti”, *The Crisis*, XX, 5 (1920), p. 220.
- 23 Si veda Rayford W. Logan, “James Weldon Johnson and Haiti”, *Phylon*, XXXII, 4 (1971), pp. 396-402.
- 24 James Weldon Johnson, *Self-Determining Haiti* (four articles reprinted from *The Nation*), 1920, p. 17.
- 25 John R. Hurst, “Haiti”, *The Crisis*, XX, 1 (1920), p. 34.
- 26 Si veda Andrea Meryl Kirshenbaum, “The Vampire That Hovers Over North Carolina’: Gender, White Supremacy, and the Wilmington Race Riot of 1898”, *Southern Cultures*, IV, 3 (1998), pp. 6-30.
- 27 W.E.B. DuBois, “Haiti”, *The Crisis*, IX, 6 (1920), pp. 297-98.

- 28 Brendon R. Byrd, *The Black Republic: African Americans and the Fate of Haiti*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2020, p. 6.
- 29 Zora Neale Hurston, *Tell my Horse*, Lippincott, Philadelphia 1938, p. 72.
- 30 Michael Dash parla di "assoluto disprezzo" di Hurston nei confronti degli haitiani. Si veda Michael J. Dash, *Haiti and the United States: National Stereotypes and the Literary Imagination*, Palgrave Macmillan, New York 1988, pp. 58-60.
- 31 Hurston, *Tell My Horse*, cit., p. 82.
- 32 Si veda Barbara Ladd, *Gender, Modernity and Authorship in William Faulkner, Zora Neale Hurston and Eudora Welty*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 2007, p. 120.
- 33 Si veda Myriam J. A. Chancy, "'Harvesting' Port-au-Prince, Haiti: Zora Neale Hurston's Literary (Dis)Articulation of Being", in Marion Rohrleitner e Sarah E. Ryan, a cura di, *Dialogues across Diasporas: Women Writers, Scholars, and Activists of Africana and Latina Descent in Conversation*, Lexington Books, New York 2013, pp. 23-36.
- 34 Si veda John Carlos Rowe, "Opening the Gate to Other American: The Afro-Caribbean Politics of Huston's *Mules and Men* and *Tell My Horse*", in *Literary Culture and U.S. Imperialism: From the Revolution to World War II*, Oxford University Press, New York 2000, pp. 253-92.
- 35 Hurston, *Tell my Horse*, cit., p. 86.
- 36 Si veda Dash, *Haiti and the United States*, cit., p. 58.
- 37 Si veda Brenda G. Plummer, "The Afro-American Response to the Occupation of Haiti, 1915-1934", *Phylon*, XLIII, 2 (1982), pp. 127-28.
- 38 Su come il periodo haitiano e gli studi sul vudù hanno informato il romanzo si veda La Vinya Jennings, a cura di, *Zora Neale Hurston, Haiti, and Their Eyes Were Watching God*, Northwestern University Press, Evanston, IL, 2013.
- 39 John W. Blassingame, "The Press and American Intervention in Haiti and the Dominican Republic, 1904-1920", *Caribbean Studies*, IX, 2 (1969), p. 29.
- 40 Mary Renda, *Taking Haiti: Military Occupation and the Culture of US Imperialism 1915-1940*, 2001, University of North Carolina Press, Chapel Hill 2001, p. 17.
- 41 William B. Seabrook, *The Magic Island*, Harcourt, Brace and Company, New York 1929, pp. 102, 277, 165.
- 42 Si veda Ladd, *Gender, Modernity and Authorship*, cit., p. 111.
- 43 Si veda Lindsay J. Twa, *Visualizing Haiti in U.S. Culture, 1910-1950*, Ashgate, Burlington 2014, p. 140.
- 44 Langston Hughes, *I Wonder as I Wander: an Autobiographical Journey*, Hill and Wang, New York 1993, p. 15.
- 45 Michael Largey, "'Ouanga!': An African-American Opera about Haiti", *Lenox Avenue: A Journal of Interarts Inquiry*, 2 (1996), p. 40.
- 46 Si veda Vernon H. Edwards e Michael L. Mark, "Clarence Cameron White", *The Black Perspective in Music*, IX,1 (1981), pp. 51-72.
- 47 Si veda Therman B. O'Daniel, "In Memorium: John Frederick Matheus (1887-1983)", *The Langston Hughes Review*, II, 1 (1983), p. 36-8.
- 48 Largey, "'Ouanga!': An African-American Opera about Haiti", cit., p. 49.
- 49 Hughes, *I Wonder as I Wander*, cit., p. 3.
- 50 Ivi, p. 25.
- 51 Ivi, pp. 29-32.
- 52 Si veda Carolyn Fowler, "The Shared Vision of Langston Hughes and Jacques Roumain", *Black American Literature Forum*, XV, 3 (1981), pp. 84-8.
- 53 Katharine Capshaw Smith, *Children's Literature of the Harlem Renaissance*, Indiana University Press, Bloomington 2004, p. 239.
- 54 Nancy Tolson, *Black Children's Literature Got de Blues: The Creativity of Black Writers and Illustrators*, Peter Lang, New York 2008, pp. 20-1.
- 55 *Letter from Langston Hughes to Claude McKay [dated 27 June 1929]*, 1929, Claude McKay Collection, Beinecke Library.
- 56 Arna Bontemps e Langston Hughes, *Popo and Fifina: Children of Haiti*, illustrazioni di E. Simms Campbell, The Macmillan Company, New York 1932.