

Blues per Huckleberry

Robert O'Meally

L'improvvisazione è l'estremo (cioè, l'eroico) patrimonio umano... La flessibilità, la capacità di swing, di esprimersi con eleganza sotto pressione, è la chiave di quella capacità unica che genera la fiducia in se stessi e di qui il carisma dell'eroe.

(Albert Murray, *The Hero and the Blues*)

Senza la presenza dei neri, Huckleberry Finn non avrebbe potuto essere scritto. Niente Huck, niente Jim, niente romanzo americano come lo conosciamo. Perché il nero non è solo un co-creatore del linguaggio che Mark Twain ha reso così eloquente, ma la condizione di Jim come americano e la passione di Huck per la libertà sono il centro morale del romanzo.

(Ralph Ellison, *What America Would Be Like Without Blacks*, in *The Collected Essays of Ralph Ellison*)

Quando Huck apre la finestra per scappare di casa, il lettore ha lo stesso fremito di aspettativa che si prova dopo aver sentito le prime battute di un assolo di Miles Davis.

(Peter Watrous del "New York Times", conversazione con l'autore)

Come afroamericano cresciuto negli anni Sessanta, ho incontrato *Huckleberry Finn* per la prima volta in un'edizione di lusso per bambini, con bellissimi caratteri e illustrazioni su carta spessa, comprata dai miei ambiziosi genitori come parte di una collana ordinata per posta. Non mi ricordo di aver mai aperto quella copia – alle medie mi interessavano di più le scienze e i campioni di baseball – ma ricordo un senso di orgoglio per il fatto di possederla: un'opera classica come parte dell'arredamento della mia stanza e della mia vita. Avrei scoperto più tardi la definizione di Twain: un classico è "una cosa che tutti vogliono aver letto ma nessuno vuole leggere".

* Robert G. O'Meally è Zora Neale Hurston Professor of Literature presso la Columbia University, dove insegna da tredici anni. Dal 1999 è Direttore del Columbia's Center for Jazz Studies. È autore di *The Craft of Ralph Ellison* (1980) e di *Lady Day: The Many Faces of Billie Holiday* (1991), ed è il principale autore di *Seeing Jazz* (1997), il catalogo della mostra su pittura e letteratura del jazz della Smithsonian Institution. Ha curato *Living with Music: Ralph Ellison's Jazz Writings* (2001) e *The Jazz Cadence of American Culture* (1998), ed è uno dei cu-

ratori di *History and Memory in African-American Culture* (1994) e di *The Norton Anthology of African American Literature* (1996). Ha scritto la sceneggiatura per il documentario *Lady Day* e per quello che ha accompagnato la mostra *Duke Ellington: Beyond Category* (1995) della Smithsonian; ha ricevuto una nomination per un Grammy Award per il suo lavoro come coproduttore dei cinque CD *The Jazz Singers* (1998). La traduzione del saggio è di Alessandro Portelli e Stefano Rosso.

Come molti di quella generazione, e credo di tutte le generazioni successive di americani, dovetti leggerlo al college, una volta per il corso di letteratura moderna (insieme a Cervantes, Mann, Conrad, Wolfe, Faulkner), poi in un corso sui grandi temi della letteratura americana, compresi quelli della democrazia e del razzismo. In entrambi i corsi, Mark Twain e *Huckleberry Finn* erano presentati come esemplari eroici e senza tempo del modernismo letterario e del pensiero progressista. Questo era un romanzo americano raccontato non dal punto di vista o nel linguaggio dell'Europa, ma dal punto di vista di un vagabondo di fiume, povero ma audace e intelligente, che raccontava in una lingua che riconoscevamo come americano puro – già, lo poteva raccontare così chiunque, come avrebbe detto lui stesso.

Era la storia di una fuga dai rigori della vita quotidiana, dalle istituzioni che a noi ragazzi piace odiare: la famiglia, la scuola, la chiesa, il villaggio. Della fuga del bianco Huck dall'America ordinaria faceva parte una profonda amicizia con il nero Jim, che provava la sua onesta differenza da un mondo di schiavitù e pregiudizio di colore. Quando Huck scopre che è disposto a correre il rischio di aiutare Jim a fuggire, si ricollega alla lotta per la libertà non solo dei neri ma di tutti gli americani che cercano di mettere in pratica i precetti dei nostri sacri testi nazionali. Questa era democrazia senza parole vuote, e *pluribus unum* al livello radicale di due amici che vengono da retroterra razziali diversi (ma culturalmente molto simili) e si vogliono bene. Era una dichiarazione d'indipendenza personale, una rivoluzione americana (in un certo senso, una guerra civile) combattuta in primo luogo nel cuore di Huck e poi sul Mississippi, il grande dio marrone che secondo molti critici è il terzo personaggio principale in questo romanzo di libertà e fraternità, di coscienza e consapevolezza conquistate a caro prezzo.

Leggevo questi temi come un sostegno al movimento dei diritti civili e anche come un correttivo al nazionalismo nero che non aveva un posto per le amicizie fra bianchi e neri, e purtroppo neanche per il senso dell'umorismo, senza il quale nessuna rivoluzione mi sembrava che meritasse di essere combattuta. In quei giorni, *Huckleberry Finn* era uno dei miei argomenti contro chi mi criticava per avere scelto di studiare letteratura durante la rivoluzione nera; per me, giustificava l'arte in sé e come strumento per la vita e forma di azione politica. Il suo messaggio di libertà era così potente che ad anni di distanza risuonava ancora in tutto il mondo. Che cosa facevo io, in quegli anni, di altrettanto altruistico e coraggioso, altrettanto rivoluzionario, di quello che Huck faceva aiutando Jim?

Eppure, anche in quei tempi, mi dava fastidio la figura di Jim, con cui fin dall'inizio non riuscivo a identificarmi. Anche se da studente scrissi una tesina su Jim come uomo saggio le cui "superstizioni" si potevano leggere come legame con un sistema "africano" di credenze e come adattamenti a un mondo nuovo turbolento e pericoloso, tuttavia il mio punto di vista era quello di Huck, mentre Jim restava una costruzione oscura, che mi imbarazzava e mi faceva infuriare per le sue buffonate e la prontezza a collaborare coi bianchi. Poi l'uso disinvolto della parola *nigger* mi faceva venire i crampi allo stomaco. Anni dopo, quando studenti, genitori, insegnanti neri protestarono contro l'uso di questa parola insultante, li capivo benissimo. Anch'io ero stato in classi in cui i miei benintenzionati compagni e insegnanti parlavano di Nigger Jim (un'espressione mai usata da Twain ma adottata da innumerevoli insegnanti e critici, compresi alcuni dei migliori), senza che que-

sto linguaggio brutale intralciasse il loro amore per il romanzo (o ci godevano del fatto che potevano usare questo termine tabù? E *questo*, che significava?).

Per quindici anni ho insegnato *Huckleberry Finn* partendo dalle mie idee di democrazia e di razza e dai miei dubbi e problemi. Poi a un certo punto misi da parte il mio consueto paperback e il fascicolo coi saggi dei suoi grandi critici: Eliot, Hemingway, Ellison, Trilling, Robert Penn Warren, Henry Nash Smith. In parte era perché il libro era insegnato anche troppo – gli studenti arrivavano anche loro con le copie consuete, e spesso sembrava che reagissero non al libro in sé ma a frammenti dei classici inni di lode critica (e acritica), farina per il sacco dell'esaminando.

Rileggendolo per presentare una nuova edizione, *The Adventures of Huckleberry Finn* mi ha creato ancora più problemi e al tempo stesso mi ha sedotto ancora di più, specie adesso che i suoi esperimenti e fallimenti erano così evidenti. Perciò vorrei rileggerlo ricettivamente ma resistendogli, come raccomanda Edward Said.¹ È una strategia secondo cui non esistono opere perfette, che prende anche il *Vangelo*, quando è possibile, con un grano di sale. Questa ricettività resistente è particolarmente adatta a *Huckleberry Finn* proprio perché ce l'hanno fatto ingoiare come il libro perfetto grazie al quale Mark Twain è il "solo, incomparabile Lincoln della nostra letteratura".² Come ha dimostrato Jonathan Arac,³ è stato idolatrato e "ipercanonizzato" tanto che se qualcuno fa obiezioni si dà per scontato che non l'ha letto o non lo sa leggere. Grazie ad Arac e ad altri, adesso possiamo rileggere questo libro sentendoci liberi non solo di adorarlo ma anche di esplorarlo di nuovo, ricevendo qualcosa e resistendo a qualcosa d'altro al tempo stesso.

Perciò parto da quello che mi ha dato fastidio, e poi – a rischio di incrementare la frenesia degli entusiasti – spiegherò perché ho ricominciato a insegnarlo, perché mi commuove profondamente come lettore che ama le parole e le frasi, i personaggi e gli intrecci. E come lettore che ama il blues, ma su questo torno più avanti. Prima i problemi, le cose a cui dobbiamo resistere.

Il primo problema, l'ho già detto, è l'uso continuo della parola *nigger*. Non più come studente ma come insegnante, trovo che sia una colpa clamorosa. Che dico ai bambini di terza media, ai genitori, agli insegnanti che lo usano in classe? Odio la censura, non toglierei certo il libro dalle biblioteche scolastiche, né purgherei la parola dalle edizioni per bambini. Ai lettori direi piuttosto che *nigger* era una parola usata continuamente nel linguaggio quotidiano dei bianchi e dei neri del Sud ma anche nel resto del paese. A volte era scagliata intenzionalmente come arma d'offesa, altre era meramente incosciente (e certo un'offesa incosciente può fare altrettanto male); a volte i bianchi te lo gettavano con benintenzionata affettuosità paternalistica; a volte bianchi che vivevano ai margini delle comunità nere pensavano di poterlo usare perché si sentivano interni a esse. I neri la usano tra loro, un po'

1. Edward Said si è servito di questi termini in una conferenza tenuta alla Columbia University nell'aprile del 2000.

2. William Dean Howells, *My Mark Twain*, Harper and Brothers, New York 1910, p. 101.

3. Jonathan Arac, *Huckleberry Finn as Idol and Target: The Functions of Criticism in Our Time*, University of Wisconsin Press, Madison 1997.

come gli ebrei usano certi termini antisemiti, anche come strategia per disarmare il nemico. Nella cerchia dei neri, *nigger* poteva esprimere un senso di sfida, di cameratismo, persino di flirt: nella Washington della mia adolescenza “pretty nigger” poteva essere il massimo dei complimenti (però, nel judo linguistico della cultura nera, poteva rovesciarsi: “pretty nigger” come pavone vano e assurdo).

Ma nel mondo di Twain e nel mondo del romanzo e, soprattutto, nel nostro precario mondo di oggi, *nigger* era ed è, fra l’altro, un termine di profondo odio razziale, di aggressione intenzionale. Perciò, a scuola e nella critica, va usato con cautela e fra virgolette, sapendo che qualcuno in classe può sentirsi ferito, come da un atto di indifferenza, ignoranza, o pura cattiveria. Per quanto mi riguarda, io sarò munito di materiali che vanno oltre la letteratura: il libro di Jonathan Arac, ma anche *Nigger: The Strange Career of a Troublesome Word* di Randall Kennedy⁴ – in cui l’autore cita dozzine di processi in cui un nero accusato di omicidio si è difeso dicendo che la vittima bianca aveva cominciato la lite sputandogli contro questa sporca parola.

A difesa di Mark Twain, ricorderei ai lettori che la storia di Huck la riceviamo dalla voce di Huck, e che l’uso di *nigger* non è solo un segno di realismo storico-linguistico ma anche, come è stato sostenuto, della spietata ironia di Twain: persino un ragazzo che ci appare puro di cuore e autenticamente affezionato a Jim usa questa parola continuamente, perché il linguaggio americano era, ed è, profondamente intriso di razzismo.

Per esempio, nel capitolo 32, Huck dice alla zia Sally di essere arrivato su un battello che è stato fermato da un’esplosione a bordo. Lei chiede, “S’è fatto male qualcuno?”. “No signora”, risponde pronto Huck, “è morto un *nigger*”. “Be’, per fortuna, perché delle volte le persone si fanno male”. Persino la buona zia Sally non ha problemi con la parola *nigger*, né con la morte di un afroamericano che nel suo linguaggio non è né una persona né un essere che merita un sospiro di dispiacere. Per di più, dicendo *nigger* Huck aggiunge un dettaglio che rende credibile la sua bugia e istituisce un senso di comunità (bianca) con la zia in modo da nascondere il suo progetto di liberare Jim che – come lui sospetta – zia Sally e la sua famiglia ha comprato e tiene nascosto per venderlo a valle del fiume. Dietro le buone maniere di lei si annida il mostro del puro odio razziale. Chiaramente, se usassimo “Negro” invece di *nigger*, la scena sarebbe meno offensiva, ma perderemmo anche la più profonda e tagliente ironia sottostante.

Il secondo problema è il ritratto di Jim. In questo caso, l’obiezione è che in questo romanzo realistico, Jim non è abbastanza reale, né in termini storici né in termini di umanità. Va detto che Sterling A. Brown, il più grande studioso afroamericano della rappresentazione letteraria dei neri, non è d’accordo con me su questo punto, e anzi afferma che Jim è “tratto dalla vita” e il suo umorismo “ravviva il viaggio”, andando ben oltre la buffoneria da *minstrel show*.⁵ Jim “vuole andare in uno stato libero e risparmiare per comprare sua moglie, e poi tutti e due avrebbero mes-

4. Randall Kennedy, *Nigger: The Strange Career of a Troublesome Word*, Pantheon Books, New York 2002.

so da parte i soldi per comprare i figli, o li avrebbero fatti rubare da un abolizionista". Perciò secondo Brown "Jim è il miglior esempio nella letteratura dell'Ottocento dello schiavo Negro normale (non un mulatto tragico o un nobile selvaggio), analfabeta, superstizioso, eppure attaccato alla speranza di libertà e all'amore per i suoi.

Anche Ralph Ellison inizialmente difende con forza la rappresentazione di Jim (che, incredibilmente, persino lui chiama a volte "Nigger Jim"): "non è solo uno schiavo ma un essere umano, un uomo da invidiare sotto certi aspetti". Seguendo Brown, Ellison loda la presenza di difetti umanizzanti: "Come tutti gli uomini, è ambiguo, limitato dalle circostanze ma non nelle possibilità". Per Ellison, Jim rappresenta in Twain "il luminoso simbolo di umanità; liberando Jim, Huck comincia a liberare se stesso dal male convenzionale che il villaggio scambia per civiltà".⁶

Ma negli anni Cinquanta, più di dieci anni dopo, anche Ellison comincia ad avere problemi con il ritratto di Jim: gli pare così vicino alla tradizione del *minstrel show* – dove i bianchi con facce annerite col sughero imitano con esagerazioni grottesche le canzoni e le danze afroamericane – che i lettori neri ne prendono le distanze. Ricordando le sue letture da ragazzo, Ellison dice: "Mi identificavo con Huck (avevo soprannominato così mio fratello) ma non, anche se razzialmente mi identificavo con lui, con Nigger Jim [*sic*: ricordo ancora che Mark Twain non lo chiama mai così], che mi sembrava l'inadeguato ritratto che un bianco fa di uno schiavo".⁷ Altrove, Ellison dice che evidentemente Twain non prevedeva di avere neri fra i suoi lettori: "Era un dialogo fra un romanziere americano bianco di buon cuore e lettori soprattutto bianchi". Il difetto artistico di Mark Twain secondo lui consiste nell'eccessiva dipendenza dalle battute da taverna e da *minstrel show*, anziché da immagini autentiche dei neri o di figure del mondo subalterno prese dalla vita o anche dalla letteratura precedente, da Walter Scott ai russi.⁸

Nel suo eloquente commento su *Huckleberry Finn*, Toni Morrison trova che la risposta alla solitudine e alla disperazione di Huck non è il divino fiume, con la sua

5. Sterling Brown, *The Negro in American Fiction*, 1937, ristampa: Atheneum, New York 1969, pp. 67-8.

6. Ristampato in *The Collected Essays of Ralph Ellison*, a cura di John F. Callahan, Modern Library, New York 1995, p. 88.

7. Ralph Ellison, "Change the Joke and Slip the Yoke," in *The Collected Essays of Ralph Ellison*, cit., p. 112.

8. *Conversations with Ralph Ellison*, a cura di Maryemma Graham e Amritjit Singh, University Press of Mississippi, Jackson 1995, p. 172. Alcuni dei dubbi di Ellison sulla creazione di Twain emergono nel romanzo di Ellison *Invisible Man* (1952), in cui un personaggio bianco di nome Emerson, figlio di un magnate, rivela all'Uomo invisibile una lettera che ha continuato a farlo girare a vuoto. "Con noi ci sono ancora Jim e Huck Finn," dice Emerson al giovane nero. "Al-

cuni miei amici sono musicisti jazz", prosegue. "Vedi, io sono Huckleberry". Così, il gesto di solidarietà di Emerson, la sua azione morale di bianco, deve essere percepita attraverso uno schermo di condiscendenza benevola in cui l'Uomo Invisibile è ironicamente gravato dal ruolo assolutamente limitato di Jim, una figura ora realistica, ora uno stereotipo *minstrel* che i lettori neri certo non riconoscono come uno di loro. Per accentuare l'ironia e, forse, per sottolineare la capacità da parte di Ellison di apprezzare quella di Twain, l'Uomo Invisibile si imbatte ad Harlem in una coppia di neri gettata sul lastrico insieme ai loro oggetti personali, tra cui vi sono "un paio di ossa rozzamente intagliate e lucidate, 'ossa da percussione' usate per accompagnare la musica nelle danze campagnole e negli spettacoli dei *minstrels*; le costole piatte di una mucca, un manzo o una pecora, ossa piatte

terribile imprevedibilità, ma la compagnia di Jim. Alla deriva sulla zattera, liberi dai problemi della riva, Huck e Jim parlano quietamente, e la loro comunione “è così priva di menzogne che produce un’aura di riposo e di pace che non esiste in tutto il resto del romanzo”.⁹ Ma la distanza esistente fa bianchi e neri in America, così estrema oggi e infinitamente di più un secolo fa, destina al fallimento questa amicizia, e Huck e Jim, sudisti consapevoli, lo sanno. Dice Morrison che l’inevitabile separazione fra i due amici, la tragedia sottostante al romanzo, ci aiuta a capire perché Twain presenta Jim in termini tanto stereotipati: per evitare che Huck gli si avvicini troppo. “La previsione di questa perdita può avere indotto Twain all’esagerata *minstrel*-izzazione di Jim”, scrive: “per quanto prevedibile e diffusa fosse la grossolana stereotipizzazione dei neri nella letteratura dell’Ottocento, qui il ritratto di Jim sembra inspiegabilmente eccessivo, clamorosamente *contraddittorio* – come un malfatto abito da clown che non può nascondere l’essere umano che ci sta sotto”.

Così, sulla scia di Said, recepiamo Jim attraverso questo assurdo abito stereotipato – recepiamo le sua umanità, il suo paterno senso di responsabilità per Huck, il suo coraggio, l’affetto per la famiglia, l’industriosità e la saggezza – così come li incontriamo. Ma troviamo utile anche resistere all’idea che Jim è pienamente realistico, che i neri del suo tempo erano così sempliciotti, docili, pieni di chiacchiera d’avanspettacolo. E nel resistere, possiamo prendere atto utilmente del retroterra del *minstrel show* e di perché autori come Twain creino immagini vero-false di neri al centro morale della loro opera.

La mia lettura era anche complicata da un problema diverso. Mi riferisco ai capitoli finali, in cui ricompare Tom Sawyer e inventa una serie di trovate che ritardano e mettono a rischio la liberazione di Jim. L’esempio primario dell’ipercanonizzazione di *Huckleberry Finn* sono le famose parole di Hemingway: “Tutta la letteratura americana moderna viene da un libro di Mark Twain intitolato *Huckleberry Finn*... È il miglior libro che abbiamo avuto. Tutta la scrittura americana viene da lì. Non c’era niente prima. Niente di buono è venuto dopo”. Ma nascoste nei puntini di sospensione stanno altre parole chiave che di solito nessuno cita: “Se lo leggi, ti devi fermare dove il Nigger Jim [rieccolo: è una formula di Hemingway, non di Twain] viene rapito ai ragazzi. Quello è il vero finale”.¹⁰ Sono d’accordo con chi critica Hemingway perché dice di smettere di leggere prima che Jim sia libero, e quindi lascia fuori il centro morale del libro; ma è vero che il romanzo diventa insopportabilmente noioso nella misura in cui è Tom e non Huck a condurre Jim ver-

che, quando venivano battute, producevano un suono simile a quello di grosse nacchere (l’uomo era forse stato un *minstrel*?) o al blocco di legno di una batteria” (p. 265). Questi segni di trascorsi da *minstrel*, di un legame con quella tradizione, potranno apparire sgradevoli, tuttavia figurano anch’essi come parte dell’identità nera, se consideriamo che non soltanto i bianchi ma anche i neri venivano truccati per quei *minstrel shows*. Per quanto sgradevoli pos-

sano essere, questi indizi dell’arte dei *minstrels* sono parte dell’identità dei neri (così come dei bianchi) americani.

9. Toni Morrison, “Re-Marking Twain,” in *Adventures of Huckleberry Finn*, a cura di Susan K. Harris, Houghton Mifflin, Boston 2000, p. 377.

10. Ernest Hemingway, *Green Hills of Africa* (1935), Charles Scribner’s Sons, New York 1953, p. 22.

so la libertà. Eppure, vale la pena di considerare la dimensione satirica che accompagna l'intervento di Tom: e se i ritardi e giochetti di Tom che libera un uomo che è già stato liberato fossero un commento sul processo di liberazione dei neri dalla schiavitù, un processo ancora impacciato, maldestro, che alcuni trovano ancora incompiuto? E se l'assurda dipendenza di Tom da precedenti libreschi fosse un commento rivelatore sul sistema legale degli Stati Uniti non solo durante la schiavitù ma al tempo di Twain, quando le conquiste della Ricostruzione furono minate dai compromessi e i diritti dei cittadini neri furono talmente ridimensionati dalla Corte Suprema nella sentenza "Plessy contro Ferguson" che praticamente ogni forma di segregazione divenne legale?¹¹ Il libro rallenta, insomma, per denunciare l'insopportabile lentezza della liberazione nera in America, impantanata in qualcosa che potremmo chiamare Tom Sawyerismo. Non possiamo smettere di leggere fino alla fine, ma gli ultimi capitoli sono una sofferenza.

Che resta di buono, in un libro così? Dopo aver resistito, che ci guadagniamo, a leggerlo cercando di essere ricettivi? Risponderò arrischiandomi a un'altra riflessione autobiografica. Da dieci anni mi occupo dell'impatto dell'idioma blues nella vita e nella letteratura americana. Questo progetto intellettuale deriva dal mio interesse per il Black Arts Movement degli anni Sessanta e Settanta, i cui poeti e scrittori avevano spesso inflessioni blues e jazz, e in scrittori come Ralph Ellison, Jack Kerouac e Langston Hughes, la cui scrittura blues/jazz aveva aperto la strada negli anni Quaranta e Cinquanta (per Hughes, già negli anni Venti e Trenta). Era possibile pensare a *Huckleberry Finn* come a un romanzo blues nella tradizione di *Invisible Man*? (Ellison aveva sempre riconosciuto Twain come un'influenza cruciale, nonostante i problemi che vedeva nel suo grande romanzo). Era concepibile che un romanzo scritto cent'anni prima di *Jazz* di Toni Morrison fosse tuttavia intriso dello spirito di una forma musicale chiamata blues, e che questa fosse la ragione per cui la risonanza di *Huckleberry Finn* continua, almeno per me, tanto tempo dopo la sua creazione?¹²

Nel mio ufficio al Dipartimento di inglese della Columbia University, col grande bluesman Robert Johnson sul giradischi, ho letto e riletto *Huckleberry Finn* e la qualità blues del racconto di Huck risuonava dalle pagine del libro. Ascoltando Johnson, e poi Bessie Smith e Louis Armstrong e Duke Ellington (sì, il blues strumentale, non solo quello dei cantanti), ho sentito una storia che aveva la stessa verità di quella di Huck: un viaggio verso la libertà contro difficoltà insormontabili intrapreso per l'ansia di un amore spesso impossibile, con la capacità e la prontezza di improvvisare come unica risorsa per continuare a sperare in quell'amore. Do-

11. La sentenza Plessy-Ferguson fu emessa nel 1896, ma il dibattito era molto vivace mentre Twain stava completando *Huckleberry Finn*.

12. È vero che all'epoca della creazione di questo romanzo, la forma musicale chiamata blues stava per nascere. Twain non poteva aver usato questa forma come modello per la sua narrazione, ma si servì, nel costruire la sua opera, di alcuni dei suoi ingredienti. Houston A.

Baker in *Blues, Ideology, and Afro-American Literature* (University of Chicago Press, Chicago 1984), avrebbe detto che *Le avventure di Huckleberry Finn* ha, parzialmente, una matrice blues, vale a dire rientra nell'ampia rete della forma e del sentimento, indipendentemente dal fatto che anticipi o meno la forma musicale del blues.

po tutto, il tentativo di liberare Jim è una profonda espressione di amore, un'affermazione del principio che la promessa dell'America si realizza solo se tutti capiscono che non possono farlo da soli ma che devono fare musica con gli altri, devono fare swing. Questo, al livello più profondo, è quello che Huck impara a fare. Huck sa fare gli assolo ma, come un vero bluesman, impara a *swingare*.

Come definire il blues in termini musicali? Quando si cristallizza a New Orleans e nelle altre città lungo il Mississippi, proprio negli anni in cui Twain scriveva il suo romanzo, il blues è di solito un racconto o una meditazione in prima persona su una vita di difficoltà e di pene, enunciato in modalità comica. Le catastrofi sono nitidamente descritte e alleviate da una musica progettata come musica per divertirsi e per ballare, per accompagnare il corteggiamento e l'amore, per l'elegante "easy rider". Anche quando la musica sembra fatta per una riflessione privata ("I'm settin' in the house, with everything on my mind": sto qui in casa, con ogni cosa nella testa), i suoi sogni di evasioni non offrono quasi mai una mera fuga sentimentale ma contengono sempre la pena del conflitto e di viaggi in carne e ossa verso luoghi dove si cerca la libertà, impossibile illusione e sogno ispiratore ("how long, how long, has that evening train been gone?": da quando, da quando è andato via il treno della sera?) col cuore carico e la testa lucida. Il blues non volge lo sguardo dai dolori della vita e non li addolcisce, ma esplora la "grana slabbrata" di un'esistenza tormentata. Il suo tema abituale è il desiderio di una donna per il suo uomo o di un uomo per la sua donna ("I'm in love with a woman but she's not in love with me": amo una donna ma lei non ama me); è una musica di nostalgia romantica e, in prospettiva più ampia, di desiderio di rapporto e di compiutezza, di comunicazione e amore spirituali oltre che fisici in un mondo frammentato e in disordine. Come forma improvvisativa, il blues ammette i paurosi disastri della vita e i suoi limiti fino all'orlo della morte, eppure celebra la continuità umana: l'umana stridente elasticità e la capacità nonostante tutto di durare e persino di prevalere.¹³

Nei primi capitoli, Jim getta le basi della "blues-ità" del libro quando spiega a Huck che quasi tutti i misteriosi segni naturali di cose a venire annunciano sfortuna e guai, in altre parole, che vivono in un mondo infestato dal blues. Huck dice "mi pareva che tutti i segni erano segni di sfortuna, così gli chiesi se non c'erano segni fortunati. Dice, 'Molto pochi – e non servono a niente. Che te n'importa di sapere quando viene la fortuna? La vuoi mandar via?'" Un segno fortunato, il petto e il corpo peloso di Jim, segno che sarà ricco "prima o poi", produce un altro ragionamento blues di Jim: "Sono ricco adesso, se ci pensi. Sono padrone di me, e valgo ottocento dollari. Magari ce l'avessi, non vorrei altro". E invece, come notava Sterling A. Brown, Jim vuole proprio altro: e va avanti, fra una sfortuna e l'altra, sulla strada della libertà per sé e per la sua famiglia.

Più leggero, più questo libro mi sembrava pieno di blues. Huck Finn è un ragazzo solo, infelice, i cui pensieri sul mondo che lo circonda sono spesso solitari e

13. Questa definizione deve molto al saggio di Ralph Ellison, *Richard Wright's Blues* (1945), ristampato in Id., *Living with Music*, a cura di Robert G. O'Meally, Modern Library,

New York 2001, pp. 101-19, e a Albert Murray *Stomping the Blues*, McGraw-Hill, New York 1976.

tristi fino al sublime. Prima di avviarsi sul fiume con Jim, Huck si sente preso in trappola nella casa, coi suoi pensieri notturni di solitudine e di morte:

Poi mi misi a sedere vicino alla finestra e cercai di pensare a qualche cosa di allegro ma non mi veniva. Mi sentivo così solo che avevo quasi voglia di essere morto. Brillavano le stelle e le foglie frusciano nel bosco come un lamento; e si sentiva un gufo lontano che ululava di qualcuno che era morto e un succiacapre e un cane piangevano per qualcuno che stava per morire; e il vento cercava di sussurrarmi qualche cosa e non capivo che era e allora mi faceva venire tutti i brividi addosso. Poi giù nel bosco sentii quella specie di suono che fa un fantasma quando vuole dire qualche cosa che ha in mente e non riesce a farsi capire e non può riposare nella tomba e deve girare tutte le notti a lamentarsi. Ero così avvilito e impaurito che avevo proprio bisogno di compagnia.

Una mattina, prima di trovarsi con Jim, Huck è solo sull'isola Jackson, disteso sull'erba. Di nuovo, la scena è malinconica. Il ragazzo triste sta ammazzando il tempo. "Vedevo il sole da un paio di aperture, ma per lo più era tutto alberi grandi, e facevano buio". Quella notte "c'era solitudine intorno, così mi andai a mettere seduto sulla riva a sentire la risacca della corrente e contavo le stelle e i tronchi alla deriva e le zattere che scendevano, e poi andai a letto; non c'è meglio modo di passare il tempo quando ti senti solo; non ci rimani, dopo un po' ti passa".

Solo con la vicinanza di Jim come amico e compagno di fuga la natura comincia a illuminarsi. Insieme a Jim, anche un improvviso temporale estivo sul fiume gli sembra meraviglioso:

Si faceva così scuro che pareva tutto blu e nero là fuori, e bello; e la pioggia picchiava fitta tanto che gli alberi più in là parevano incerti come tele di ragno; e poi una raffica di vento li piegava e girava le foglie dalla parte pallida di sotto, e un colpo di vento improvviso che agitava i rami come braccia impazzite; e poi, quando l'aria era più nera e blu che mai – fff! e splendeva tutto come il paradiso e intravedevi le cime degli alberi che si tuffavano da tutte le parti, laggiù nella bufera, centinaia di jarde più lontano di dove arrivavi a vedere prima; e ancora buio come il peccato un secondo dopo, e adesso sentivi il tuono che parte con uno scroscio pauroso e romba e brontola e rotola giù per il cielo verso il rovescio del mondo, come barili vuoti giù per le scale, dove le scale sono alte e rotolano parecchio, capito.

"Bello, no, Jim?" gli dico. "Non vorrei essere in nessun altro posto adesso. Passami un altro pezzo di pesce e un po' di pane di granturco caldo".

A volte sulla zattera Huck e Jim mettono in comune la solitudine. Le poetiche descrizioni del senso condiviso della dolcezza azzurra del fiume restano nella memoria del lettore. "Guardavamo la solitudine del fiume, e scivolavamo via senza far niente", dice, "e prima o poi ci addormentavamo. Svegliati, dopo un po', ti guardi intorno per vedere cosa è stato e magari vedi un vapore che tossisce a monte". E presto "non c'era niente da sentire e niente da vedere – solo solitudine che la potevi tagliare col coltello".

All'altro capo del romanzo, nella campagna assoluta dove vive la famiglia Phelps, Huck è di nuovo solo e desolato:

Era tutto quieto come di domenica, caldo e assolato; i braccianti erano andati ai campi; e c'era quel ronzio di insetti e mosche nell'aria che fa sentire tanto soli e come se tutti fossero morti e perduti; e se si alza un alito di brezza ti fa sentire a lutto perché ti pare che sono gli spiriti che sussurrano – spiriti che sono morti da tanto e tanto tempo – e pensi sempre che parlano di *te*. Insomma, uno gli viene voglia di essere morto pure lui, e farla finita con tutto.

Verso casa dei Phelps, Huck sente “il ronzio lontano di un telaio che alzava un lamento e poi sprofondava giù un'altra volta; e allora fui sicuro che volevo essere morto, perché quello è davvero il suono più triste e solitario del mondo”. Pensando a come opporsi alle malefatte del re e del duca, Huck si infila a letto, “sentendomi giù [*ruther blue*, sic!]”.

In tutto il romanzo, Huck ha molte ragioni per sentirsi *blue*. Sua madre è morta, suo padre è un vagabondo ubriacone che lo picchia, lo rinchiude, cerca di derubarlo. Le donne che lo accolgono, la vedova Douglass e sua sorella Miss Watson (“una zitella segaligna con gli occhiali”) gli offrono una casa ben educata con regole di ordine e decoro tanto stretto che non vede l'ora di scappare dalla finestra. A monte del fiume, famiglie religiose e agiate sono bloccate in una catena patologica di assassinii reciproci, bambini compresi, per ragioni che alcuni (tutti?) non ricordano più. “Imbroglioni e truffatori” senza scrupoli pullulano da tutte le parti. Il re e il duca usano la loro conoscenza dell'avidità e del sentimentalismo umani per separare gli abitanti dei paesi dai loro soldi; costringono Huck (finché non imbroglia lui gli imbroglioni) a prendere parte alle loro elaborate truffe. Bulli prepotenti e masse vigliacche di linciatori affliggono le comunità sulle rive del fiume. E tutto è avvelenato dal fatto che la loro economia dipende dalla schiavitù degli afroamericani e dalla vigilanza dei bianchi che li possiedono e che catturano e restituiscono i fuggiaschi. Papà Finn trova un cittadino ed elettore nero libero ben vestito talmente insopportabile, con “l'orologio e la catena d'oro, e il bastone col pomello d'argento” che non capisce perché quel “nigger” non viene “messo all'asta e venduto”.

Huck non è un pensatore astratto; la poesia del suo linguaggio sta nella sua ruvida specificità e nel suo ritmo. Non è neanche tanto evoluto da opporsi alla schiavitù come tale. Ma sa che Jim è un uomo, un amico, una saggia guida paterna, uno di quelli che Albert Murray chiama “zii marroni all'ombra degli alberi”,¹⁴ e che lui, Huck, farà quello che è necessario per aiutarlo a fuggire. La scena in cui Huck decide che andrà all'inferno, se è questo che significa assistere Jim, è più comica che tragica, dato che Huck ha già spiegato che preferisce il “brutto posto” invece del noioso buon posto decantato da Miss Watson;¹⁵ ma indica che Huck ha già deciso di correre i rischi che comporta l'aiutare Jim. In questo senso Huck è un “eroe blues”, un improvvisatore in un mondo di guai che ottimisticamente intraprende un progetto mortale senza un piano predefinito. Ricordiamo che blues non significa solo

14. Murray parla di questo tipo di cittadino americano in *South to a Very Old Place*, McGraw-Hill, New York 1971.

15. Devo questa idea a Jonathan Arac, *Huckleberry Finn as Idol and Target*, cit. p. 34.

far fronte a un mondo sbagliato; significa anche rispondere, a quel mondo, che l'eroe-strumentista (e il popolo del blues che si identifica con l'espressione dell'artista) hanno quel tanto di elasticità e di capacità di andare avanti comunque che è necessaria, come che cambi la fortuna.

Liberare Jim non è un affare semplice. Potremmo dire che il viaggio di Huck e Jim verso la libertà è stregato dal blues. Oltre ai vari tentativi di ricattare e rivendere Jim (compresi quelli del duca e del re), pensiamo al capitolo 15, in cui Jim e Huck sono separati dalla corrente e si cercano in un denso muro di nebbia. Quando si fa buio, Huck segue Jim e la zattera con una canoa, ma gli tremano le mani quando crede di sentire la grida di risposta di Jim:

Lanciai un grido di richiamo e ascoltai. Laggiù in fondo, da qualche parte, sento un grido lontano, e riprendo coraggio. Presi una corsa in quella direzione, rizzando le orecchie per sentirlo ancora. La volta dopo, mi accorgo che non stavo andando in quella direzione, ma alla sua destra. E la volta dopo ancora, ero diretto alla sinistra – e non guadagnavo neanche terreno, perché svolazzavo qua e là da tutte le parti ma quello continuava a andare dritto.

Confuso dalle correnti e dai mulinelli, accecato dalla nebbia, Huck sente richiami davanti e dietro di sé, e si ritrova nel territorio del blues. "Non distinguevo le voci nella nebbia, perché le cose non hanno un suono o un aspetto naturale nella nebbia". Huck tace, ascolta e aspetta. "Se credi che non è pauroso e solitario stare nella nebbia in quel modo, da solo, di notte, provaci una volta – e vedrai". La dura verità è che nel temporale e nella nebbia hanno passato Cairo, il porto verso il Nord. Sono trascinati di nuovo al Sud e dovranno passare per molte scene difficili, nelle mani del re e del duca e poi con la famiglia Phelps, prima di ripartire verso spazi più liberi. Questi viaggiatori, come il grande cantante-chitarrista Robert Johnson, "devono continuare a muoversi, mentre il blues cade come la pioggia, come la pioggia".

Questo impulso a muoversi, anche senza una destinazione soddisfacente o una soluzione in vista, ricorda un sacco di blues erranti. Nel primo capitolo Miss Watson tortura Huckleberry a proposito del modo in cui si deve stare seduti o in piedi. Lo mette in guardia dall'inferno, "e io dissi che avrei voluto essere proprio là... Tutto quello che volevo era andare da qualche parte; tutto che quello che volevo era un cambiamento". E poi, a proposito dell'andare in Paradiso, che è lo scopo di Miss Watson, dice: "Non vedevo nessun vantaggio nell'andare dove andava lei", dice Huck, "per cui decisi che non ci avrei provato. Ma non lo dissi mai perché mi avrebbe solo messo nei guai e non mi avrebbe portato nulla di buono". Una volta che ha deciso di sfuggire alla vedova (e alla sorella) e a Papà Finn, il suo progetto è vago, ma è sufficiente per metterlo in atto. E nel suo tentativo di fuga Huck si dimostra un improvvisatore molto brillante, secondo le modalità del blues.¹⁶ Inventa una simulazione che convince la città del fatto che lui è stato ucciso. Poiché le cose sulla zattera "si fanno lente e noiose", Huck decide di andare a riva per indagare su quello che gli abitanti dei villaggi sul fiume si raccontano. Per nascondersi il

16. Come osserva Constance Rourke nel suo *American Humor: A Study of the National Cha-*

nostro improvvisatore instancabile si veste da ragazzina e dice a una donna, nella cui casa si imbatte, di chiamarsi Sarah Williams, di venire da Hookerville e di essere "stanchissima" per aver fatto tutta la strada a piedi. Vuole per caso qualcosa da mangiare? "No grazie, non ho fame", dichiara Huck, "avevo così fame che ho dovuto fermarmi a una fattoria due miglia più in giù; per cui non ho più fame. È per questo che ho fatto così tardi. Mia madre è ammalata, senza soldi e non ha più niente e io sono venuto a dirlo allo zio Abner Moore".

Mentre la donna comincia a mettere in dubbio la sua identità di ragazzina, Huck si serve del suo sospetto che egli sia in realtà un apprendista in fuga da un padrone crudele, il che spiegherebbe il travestimento disperato e la segretezza. Giocando sul suo nuovo ruolo di apprendista fuggiasco, Huck fornisce dettagli improvvisati:

Poi gli racconto che mio padre e mia madre erano morti, e che il tribunale mi aveva affidato a un vecchio fattore spilorcio che viveva a trenta miglia dal fiume e che mi trattava così male che non ce la facevo più. Se ne era andato per un paio di giorni e così ne avevo approfittato, avevo rubato alcuni vestiti della figlia e me l'era data a gambe.

Sebbene la donna sia troppo acuta per lasciarsi ingannare dal suo travestimento, Huck riesce a conquistarsi la sua confidenza per ottenere l'informazione che vuole, e cioè che un drappello di uomini sta cercando Jim e che i due farebbero meglio a battersela più in fretta possibile. Ma guardiamo i temi delle storie che inventa: fame, malattia, morte, abbandono, separazione, fuga. Questi sono i soggetti del blues; e proprio come la storia più ampia, all'interno di quella sonata blues pienamente orchestrata che è il romanzo, che in sostanza riguarda la libertà, la resistenza e l'azione eroica, anche questi sono in fin dei conti i soggetti del blues: la capacità dell'improvvisatore a stabilire connessioni, nonostante tutta la disconnessione, e un'apertura verso la libertà.

Per ottenere aiuto contro una banda la cui barca Huck ha rubato (e del cui furto si sente colpevole), il ragazzo ferma un uomo che si trova su un traghetto e fa finta di piangere prima di propinargli un altro racconto blues di grandi sofferenze. "Papà e la mamma e la mia sorellina e Miss Hooker" sono in un mare di guai, dice Huck, perché mentre andavano di notte a Booth Island, Miss Hooker e la sua serva nera avevano preso una barca ma avevano perso il remo timoniero, per cui la barca era andata giù per il fiume andando a sbattere contro una vecchia imbarcazione naufragata, il *Walter Scott*. Dopo aver perso la serva e il cavallo Miss Hooker si era arrampicata sull'imbarcazione naufragata. "Bene" dice Huck, raccontando la storia, "circa un'ora dopo che è notte, veniamo noi con la nostra barca, ed era così

racter, Harcourt, Brace and Company, New York 1931, gli storyteller americani, "narratori di nonsense," non erano altro che superbi improvvisatori. Huck e, come osserva Rourke, lo

stesso Twain, erano anche parte di questa tradizione vernacolare americana di esuberante inventiva.

buio che non vediamo il relitto finché non ci andiamo a sbattere contro; e così siamo saltati giù. [...] Be', ci siamo messi a urlare ma lì il fiume è così largo che non riusciamo a farci sentire da nessuno. Così papà dice che qualcuno deve andare a riva a cercare aiuto". Per assicurarsi che l'uomo offra il suo aiuto (ai banditi che si sono arenati) Huck gioca sulla sua avidità affermando, quasi di sfuggita, che lo zio di Miss Hooker è il ricchissimo Jim Hornback. Ancora una volta, sotto la commedia della manipolazione di Huck emerge il tragico racconto fatto da un orfano di una famiglia sconvolta e distrutta da forze esterne, un blues notturno sul fiume. E ancora c'è il più ampio dramma della ricerca della libertà e della democrazia (la parola della nostra nazione per "amore") attraverso un'improvvisazione rapida e costruita ad arte.

Come un musicista blues, Huck crea all'istante; con immaginazione fertile si esibisce in un assolo. Riempie le fratture dell'azione con frasi inventate, gesti e travestimenti, canzoni del sé e della comunità, personaggi che cercano di sistemare le cose, cercando di tornare a casa e poi ancora di scappare, di battersela. Talvolta, nel ruolo di solista, Huck produce un armonico invece di un fondamentale. Per esempio nella scena in cui Huck finge che per Jim la tempesta che li ha separati sia stata solo un sogno, l'invenzione di Huck è fine a se stessa, una furbata Tom Sawyeristica. Quando Jim si accorge dello scherzo, le sue parole intense, che contengono un rimprovero pungente, raggiungono una cadenza blues:

Dopo che mi sono stancato a forza di lavorare e di chiamarti, e mi ero addormentato, mi sentivo quasi che il cuore mi si spaccava perché ti avevo perduto, e non me ne importava più niente né di me né della zattera. E quando mi sveglia e ti ritrovo sano e salvo sulla zattera, mi metto in ginocchio e voglio baciarti i piedi tanto ero riconoscente. E tutto quello che hai saputo pensare è come prendere in giro il vecchio Jim contandogli delle storie. Quella robaccia è spazzatura e spazzatura è la gente che getta immondizie sulla testa degli amici e dovrebbe vergognarsi.

Nelle sue realizzazioni migliori il linguaggio di Huck è quello del blues: vigoroso, ironico, attenuato, ricco di dettagli, piacevolmente *swinging*. Come un cantante blues Huck non si perde nel linguaggio sentimentale o nell'azione lacrimevole che lo accompagna. Questa parodia di vaghe poesie di parenti morti ecc., corrisponde al disprezzo per la lacrima facile, per la vuota parata del sentimentalismo. L'impazienza dimostrata da Huck per la fiducia egocentrica di Tom Sawyer nei precedenti libreschi – perfino quando non riesce a dire che cosa significhino le parole pompose di cui si serve – vale anche per il blues, che non soltanto preferisce l'improvvisatore al testo stabilito, ma anche il linguaggio chiaro e tranquillo. "While you're steppin' out someone else is steppin' in" (se tu ti dai da fare fuori di casa, qualcuno si dà da fare in casa tua), dice un blues di Denise LaSalle; tutte le pretese e le tortuosità di Tom Sawyer non hanno importanza. Quando nel libro arrivano i guai veri, per esempio quando muore il suo nuovo amico Buck, Huck non esplode in un pianto diretto; al contrario, la situazione è così eloquente che riesce a mala pena a parlare, non c'è nulla da dire. Nello stile scarno del blues i significati esplodono. Questi sono gli strani silenzi che Toni Morrison nota altrove a proposito di Huck: Huck vuole troppo bene a Jim per parlarne. Come in un vero bluesman l'ar-

te di Huck è magnificamente sotto tono e piena di momenti spogli ma dotati di grande significato. La sua risposta al rimprovero rivoltagli da Jim per il suo scherzo dopo la tempesta che li ha separati non è diretto; sappiamo solo che si è vergognato e si è timidamente scusato.

È Ellison che collega direttamente la decisione di Huck, contenuta nell'ultima famosa frase del romanzo ("battersela per il Territorio indiano") con il blues di Bessie Smith, che in *Workhouse Blues* dichiara che "sta andando verso la Nazione, verso il Territorio". Nella sua raccolta di saggi *Going to the Territory*,¹⁷ Ellison dice che il desiderio di Smith di decollare verso il "Territorio" al di là del confine americano, equivale ai viaggi degli schiavi, degli ex schiavi e dei loro bambini, verso la libertà più ampia e al molteplice senso di possibilità associato non solo al Nord ma alla frontiera del West e, più in generale, alle frontiere senza mappe del futuro. Anche Jim, ovviamente, "se la batte." Il colpo da maestro di Twain è proprio il collegamento fra la ricerca della libertà da parte di Jim e lo sforzo della nazione di crescere, moralmente, come fa Huck quando se la batte per un territorio che ci auguriamo sia più umano e più libero per tutti.

Sostenere che questo romanzo sia una specie di "Blues for Huckleberry" o un "Blues della zattera solitaria di Huck e Jim" non dipende dal nostro sforzo di mostrare che Huck è nero. Eppure è affascinante ricordare che, da un punto di vista culturale, *tutti* i ragazzi e le ragazze di quell'epoca (come pure della nostra) di tutte le città come quella della casa di Huck a Grant Landing, nel Missouri, quale che fosse la loro razza, nota o ignota, erano *al tempo stesso* bianchi e neri, e anche nativi americani.

Qui la riflessione di Bernard De Voto sull'adolescenza di Twain può aiutarci a comprendere la "nerità" di Huck. De Voto osserva che nel mondo della fanciullezza di Twain

i bambini bianchi e neri crescevano insieme [...] Cercavano di scoprire tutte le cose insieme, esploravano la vita. Andavano a caccia, nuotavano e si picchiavano tutti insieme [...] Così i giorni di Sam Clemens trascorrevano in mezzo ai neri. Le ragazze nere badavano alla sua infanzia. Ragazzi neri dividevano la sua infanzia. I neri erano una fonte di saggezza, di terrore e di avventura. C'erano Sandy e gli altri ragazzi schiavi che giocavano con lui. Talvolta lo salvarono da un annegamento. C'era la vecchia inferma che aveva conosciuto Mosè e si era ammalata nell'esodo dall'Egitto. C'era lo Zio Dan che raccontava le storie che Harris avrebbe messo in bocca allo Zio Remus e, mentre il fuoco moriva, rivelava il terribile mondo degli spettri. C'erano i neri con i quali vagabondava nei boschi, a caccia di procioni e di piccioni. C'erano i marinai dei vapori, i manovali che urlavano zappando e i servi di città [...] Olivia Langdon, che sposò, gli avrebbe insegnato i principi con cui trattare giustamente la razza umana. Diceva che egli avrebbe dovuto considerare nero ogni uomo finché non avesse provato che era bianco.¹⁸

17. Ralph Ellison, *Going to the Territory*, Random House, New York 1986.

18. Bernard De Voto, *Mark Twain's Ameri-*

ca (1932); poi in *Mark Twain's America, and Mark Twain at Work*, Houghton Mifflin, Boston 1967, pp. 65-6.

De Voto parla anche dell'amore di Twain/Clemens per lo *spiritual* nero. Da adulto a Hartford, nel Connecticut, talvolta se ne stava nelle notti di luna a cantare "Nobody Knows the Trouble I See" (Nessuno sa il dolore che ho visto) e quando arrivava al finale, "Glory, Hallelujah," lo cantava a squarciagola. "Mi ricordo che all'inizio" diceva Twain, il canto dei neri "faceva sì che tutta l'altra musica vocale risultasse scadente... e mi commuoveva più di qualsiasi altra".¹⁹

Per quel che ne sappiamo Twain non ascoltò la musica blues in quanto tale, ma conosceva le varie musiche americane, tra cui lo *spiritual* nero, che si sarebbe mescolato per diventare blues. E c'è un "nobody knows the trouble I see" come pure un "glory Hallelujah" urlato anche nel blues. Questi due estremi confluiscono in *Huckleberry Finn*.

Se questo romanzo può essere letto come una narrazione blues, per via dei personaggi e dei fili dell'intreccio, anche il modo compositivo basato sull'improvvisazione ricorda chiaramente il blues. L'evidenza testuale e le lettere di e a Twain indicano che in un primo momento *Huckleberry Finn* era stato concepito come la prosecuzione di *The Adventures of Tom Sawyer*, in cui Huck aveva fatto una comparsa come amico di Tom, poverissimo ma sveglio e buono di natura. Twain decise che il nuovo libro non avrebbe portato Tom all'età matura, come gli aveva raccomandato l'amico William Dean Howells, ma avrebbe raccontato la storia di quest'altro ragazzo, Huck, così attraente che quasi aveva soppiantato lo stesso Tom nel primo romanzo.

La decisione di costruire questo libro come una narrazione in prima persona, una cronaca raccontata in una voce ordinaria da un ragazzo che cerca di tenere testa ai problemi che vede, fu brillante e tipica del blues. Come è anche importante che Twain non avesse inizialmente concepito questo libro come un'arma contro la schiavitù, e neppure lo considerasse centrato sulla schiavitù. Infatti nelle prime versioni Jim non risultava un personaggio centrale, né c'era alcuna indicazione del fatto che Twain intendesse far fuggire Jim dalla schiavitù. Evidentemente il progetto di Twain era di scrivere una serie di episodi che satireggiasse le debolezze e le ipocrisie americane, soprattutto quelle di tipo religioso, come aveva fatto *Le avventure di Gil Blas* (1749) di Alain René Le Sage, il suo modello. Secondo Victor Doyno "all'inizio Twain aveva pensato di far fuggire Huck dalla capanna paterna e di fargli attraversare l'Illinois. Così il romanzo sarebbe stato un *road book*, proprio come *Gil Blas*, e non un *river book*. Ma quando [Twain] si ricordò che in giugno il fiume cresceva e si riempiva di tronchi e di zattere [...] fece subito in modo che Huck vedesse una canoa che fluttuava libera e questo gli fornì il meccanismo per far scendere Huck lungo il fiume che Twain conosceva così bene".²⁰ Secondo Doyno, Twain porta Huck sull'isola Jackson senza sapere che cosa gli sarebbe successo. In seguito Twain "fu forse un po' perplesso dalla situazione alla Robinson Crusoe quando scoprì il fuoco di campo sull'isola Jackson, perché non aveva ancora immaginato chi altro ci fosse. Quando poi, dopo numerose revisioni, capì che la persona che si tro-

19. Ivi, p. 39.

20. Victor A. Doyno, *The Composition of "Adventures of Huckleberry Finn"*, ristampato

in Susan K. Harris, a cura di, *Adventures of Huckleberry Finn*, Houghton Mifflin, Boston 2000, p. 12.

vava vicino al fuoco era Jim, fu così preso dall'eccitazione e dalla felicità che scrisse 'fui proprio felice di vederlo!', sollevando la penna tra le parole di quella pagina solo quattro volte (come era solito fare quando scriveva molto rapidamente) invece delle solite sette. Collocare Jim vicino al fuoco fu una scoperta/creazione cruciale da parte di Twain, perché diede a Huck un compagno che avrebbe dato al libro delle novità sorprendenti". Fu proprio scrivendo il libro nell'arco di dieci anni, con un episodio che suggeriva il successivo, e con il balzo di Jim verso la libertà che spingeva Huck a essere qualcosa di più di un picaro avventuroso o dello strumento di satira occasionale (dovette affrontare le conseguenze di amare Jim e di identificarsi con il suo scopo), che Twain trasformò *The Adventures of Huckleberry Finn* nel romanzo che conosciamo. Huck divenne un eroe morale impegnato in una battaglia tra ciò che Twain chiamò "un cuore sano e una coscienza distorta".

In un certo senso tutti i romanzi e forse tutte le opere d'arte sono improvvisazioni. Eppure *Huckleberry Finn* mi colpisce come un caso particolare perché, quando ebbe inizio, uno dei due protagonisti aveva un ruolo modestissimo, e uno dei principali fili dell'intreccio non era ancora stato immaginato dallo scrittore. Partendo e fermandosi, improvvisando per dieci anni, Twain comprese di che cosa parlava il libro. Durante quel processo sembra che abbia scoperto che l'improvvisazione blues sia la vera modalità americana. In *The Adventures of Huckleberry Finn* Huck non si limita a inventare delle storie per imbrogliare i gonzi e per smascherare gli imbrogliatori che incontra lungo il fiume, ma sviluppa uno stile di resistenza e di ottimismo, una prontezza di fronte alle difficoltà e perfino ai disastri che articola la sua sopravvivenza e il suo sviluppo morale. Egli impara quello che imparano i grandi improvvisatori della musica: che l'improvvisazione ben riuscita non è un raggio ma uno stile in processo; è un atteggiamento filosofico ed estetico con il quale affrontare il futuro pronti a fare swing con gli altri. L'improvvisazione oscilla liberamente, con disciplina e con amore. In fin dei conti *Huckleberry Finn* non è altro che quella capacità di lasciarsi oscillare con gli altri in modo libero ma disciplinato e amorevole, l'essenza del blues.

E in questo nuovo millennio, che meraviglia è per me, lettore dalla pelle scura ed erede del blues (come pure delle tradizioni del romanzo americano), scoprire che il mio amore per questa musica e, ahimé, sì, il mio amore per questo libro, – nonostante tutte le sue note stonate – sono legati come le corde della chitarra blues di Robert Johnson.