

“Ah Gits Weary”: la rappresentazione del nero e il tema del fiume in *Show Boat*

Candida D'Aprile

The river, dull and tawny-colored, (la belle rivière!) drags itself sluggishly along, tired of the heavy weight of boats and coal-barges. What wonder? When I was a child, I used to fancy a look of weary, dumb appeal upon the face of the negro-like river slavishly bearing its burden day after day

(Rebecca Harding Davis, *Life in the Iron Mills*)¹

Dere's an old man called de Mississippi/dat's de ol' man dat I'd like to be!/What does he care if de world's got trouble?/What does he care if de land ain't free?/ Ol' Man River,/Dat Ol' Man River,/He mus' know sumpin'/But don' say nuthin',/He jes' keeps rollin',/He keeps on rollin' along.[...] Colored folks work on de Mississippi,/Colored folks work while de white folks play,/Pullin' dem boats from de dawn to sunset,/Gittin' no rest till de Judgement Day (Ol' Man River)²

Show Boat, il musical del 1927 con musiche di Jerome Kern e libretto e testi di Oscar Hammerstein II, rappresenta il culmine di un processo in cui il musical americano diventa arte ma anche fenomeno popolare, frutto dell'incontro tra la tradizione dell'operetta e quella del teatro nero, in particolare del *minstrel show*.³ Questo saggio intende mettere in rilievo almeno due aspetti dello spettacolo: il problema dello stereotipo nella rappresentazione del nero e la personificazione del fiume

* Candida D'Aprile si è laureata presso l'Università "La Sapienza" di Roma con una tesi sui musical di Oscar Hammerstein II in relazione alle dinamiche, ai mutamenti e ai temi fondanti della società americana.

1. "Il fiume, lento e color bronzo, (la belle rivière!) si trascina pigramente, stanco del peso delle barche e delle chiatte cariche di carbone. Perché stupirsi? Quand'ero una bambina fantasticavo su quel fiume vedendolo come uno schiavo negro dall'aria stanca e silenziosa che trascina il suo peso giorno dopo giorno, e ne ero attratta". Rebecca Harding Davis, *Life in the Iron Mills* (1861), in *The Norton Anthology of American Literature*, Norton, New York-London 1994, pp. 2487-512.

2. "C'è un vecchio che si chiama Mississippi, / io vorrei essere quel vecchio! / Cosa gliene importa se il mondo è pieno di problemi? / Cosa

gliene importa se la terra non è libera? / Vecchio fiume, / quel vecchio fiume, / dovrà pur sapere qualcosa / ma non dice niente, / continua solo a scorrere, a scorrere inesorabile.[...] I neri lavorano sul Mississippi, / i neri lavorano mentre i bianchi giocano, / trascinando le loro barche dall'alba al tramonto, / non conoscono riposo fino al giorno del giudizio". Oscar Hammerstein II, *Ol' Man River*, in *Lyrics*, Hal Leonard Books, Milwaukee 1985, pp. 57-9.

3. Sul *minstrel show*: Eric Lott, *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class (Race and American Culture)*, Oxford University Press, New York 1995. Per definizioni e approfondimenti sulla tradizione bianca dell'operetta, della *comic-opera*, del *burlesque* e dell'*extravaganza*, si veda Silvio D'Amico, *Enciclopedia dello Spettacolo*, Unione Editoriale, Roma 1975.

Mississippi nel passaggio dal romanzo omonimo al *musical*; il ruolo del fiume, così come emerge dall'analisi della canzone *Ol' Man River*, verrà poi messo in relazione con altri testi che hanno nel fiume il loro tema centrale. La risposta al problema dello stereotipo si individua sia per mezzo di tale confronto, sia attraverso l'interpretazione dei due attori afroamericani più popolari dell'epoca: Jules Bledsoe e soprattutto Paul Robeson.

Black Stage e White Stage

A differenza dell'operetta, che discende direttamente da forme colte di intrattenimento musicale, il *musical* nasce negli Stati Uniti come formalizzazione di un linguaggio autoctono che inizia dal basso, parte attiva nella creazione di una *popular culture* radicata e capace di mettere in comunicazione strati sociali differenti. Diversamente, il teatro afroamericano ha una duplice matrice: da un lato, ritualistica (le rappresentazioni che avevano luogo durante il *middle passage*, le celebrazioni organizzate nel giorno delle elezioni – a partire dal XVIII secolo – e le prime forme di aggregazioni religiose preparate in segreto perché vietate); di puro intrattenimento dall'altro (il *minstrel show* prima bianco e poi nero).⁴

Verso la fine dell'Ottocento il *black musical theatre*, nato dopo la guerra civile con la formazione delle prime compagnie di *minstrel show* composte da ex schiavi, conosce una fase di grande espansione e successo in cui spiccano personalità come Bob Cole, Billy Johnson (poi sostituito da J. Rosamond Johnson), Will Marion Cook e la coppia di *comedians* composta da Bert Williams e George Walzer: tutte figure decisive nell'aprire agli artisti di colore le porte di Broadway e quindi, per lo meno a New York, del pubblico bianco. È il momento in cui ci si allontana sempre più dal *minstrel show*, che se non altro aveva consentito ai neri di penetrare nella nascente industria dell'intrattenimento, per avvicinarsi al genere *vaudeville*,⁵ in cui predominano gli sketch comici e migliora la qualità delle musiche. All'alba degli anni Dieci, però, quella che sembrava l'inevitabile ascesa del genere viene bruscamente interrotta per una serie di cause tra loro assai diverse: la diffusione del cinematografo; l'ondata xenofoba; il declino di alcune figure di spicco come Bob Cole e George Walker. Il teatro afroamericano, quindi, è indotto a rivolgersi soprattutto alle nuove comunità urbane nere, anziché a un pubblico teatrale prevalentemente bianco. Ciò significa la possibilità, senza precedenti per l'autore afroamericano, di presentare i propri lavori alla sua stessa comunità.⁶

Contemporaneamente, questo consente una crescita del livello qualitativo, gra-

4. Geneviève Fabre, *Drumbeats, Masks and Metaphor: Contemporary Afro-American Theatre*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.–London 1983, p. 4.

5. Sul *vaudeville*: D'Amico, *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit., p. 1476-485. Sui personaggi citati, si veda quanto scrive James Wel-

don Johnson in *Black Manhattan*, Arno Press and The New York Times, New York 1968.

6. Nel Sud, a causa delle leggi razziali e della segregazione, questo era già accaduto; nel teatro professionistico newyorkese il pubblico era sempre stato principalmente bianco.

zie all'utilizzo degli *integrated cast*, che fanno amare questi spettacoli anche ai bianchi, e alla fine di quell'alternanza tra comico e patetico stigmatizzata da James Weldon Johnson.⁷ Le tappe più importanti di questo percorso si concretizzano in almeno quattro produzioni: *Darktown Folies* (1913),⁸ che con *Rock Me In the Cradle of Love* presenta l'amore tra neri senza toni umoristici; *Shuffle Along* (1921),⁹ il primo *musical* scritto, diretto e interpretato interamente da afroamericani che con *Love Will Find A Way* propone il primo duetto d'amore serio e ufficiale in un importante palcoscenico di Broadway; e *Dixie To Broadway* (1924),¹⁰ che inaugura il genere della

7. James Weldon Johnson scrive: "Improvvisamente capii l'artificiosità della poesia dialettale nera ormai diventata convenzionale; mi furono chiari la sua esagerata giovialità, il suo ottimismo infantile, la sua comicità forzata e il suo stucchevole sentimentalismo; la sua impossibilità di esprimere emozioni diverse dal pathos e lo humour, rendendo in questo modo ogni poesia o solo triste o solo divertente"; James Weldon Johnson, *Along This Way: The Autobiography of James Weldon Johnson*, The Viking Press, New York 1933, pp.158-59.

8. Scritto e diretto da Leubrie Hill e prodotto dal Lafayette Theatre, patria del teatro nero sperimentale insieme al Lincoln Theatre. Lo spettacolo richiama a Harlem molti esponenti di rilievo dell'ambiente di Broadway. Il teatro nero non si ispira più al suo corrispettivo bianco e il pubblico bianco resta affascinato dal ritmo frenetico e dallo *humor* incalzante degli spettacoli musicali di Harlem, tanto che molte delle danze proposte sui palchi di quei teatri hanno successo delle sale da ballo bianche e gli stessi impresari di Broadway frequentano la Lenox Avenue alla ricerca di nuovi spunti. Ma l'autore di colore funziona ancora solo come scrittore di *sketches* o librettista occasionale. Tutto ciò che si proponeva una certa serietà aveva grossi problemi di mercato e ogni riferimento al problema razziale veniva pesantemente scoraggiato dagli impresari bianchi. Sul fronte del teatro cosiddetto "serio" poi, escludendo l'esperienza embrionale dell'African Grove Theatre, bisogna aspettare il 1914, anno della formazione della Lafayette Stock Company di Harlem a opera di Lester Walton, per vedere degli attori neri lavorare stabilmente in una compagnia. Johnson, *Black Manhattan*, cit.

9. Musicato da Eubie Blake e scritto da Noble Sissle, lo spettacolo racconta della gara per l'elezione a sindaco di due candidati, Steve Jenkins e Harry Walton, nella città immaginaria di Jimtown, nel Dixieland. Sarà il primo a vincere, ma il virtuoso Harry riuscirà a smascherare sia

lui, sia il suo fido e corrotto capo della polizia. Si veda: Stanley Green, *Broadway Musicals Show By Show*, Hal Leonard Corporation, Milwaukee 1996, p. 34. Lo spettacolo parte senza alcuna pretesa di uscire dalle attese della *middle class* nera, ma giunto a New York resta in cartellone per ben due anni. Attraverso i vari numeri (al di là della presenza di un libretto, si trattava di una rivista nel senso più puro del termine) si ricreano con inconsueta veridicità i rapporti tra gli afroamericani nell'America di quegli anni. Inoltre sul palcoscenico si avvicendano grandi attori come Josephine Baker, Paul Robeson, William Grant e Florence Mills. Con *Shuffle Along* gli scrittori bianchi fiutano le potenzialità dell'"all-Negro cast" e promuovono libretti scritti per quello scopo. Subito dopo questa fase si moltiplicano gli *integrated musicals*, in cui Oscar Hammerstein II, autore di *Show Boat* insieme a Jerome Kern, gioca un ruolo decisivo. Per approfondimenti si veda Hugh Fordin, *Getting to Know Him: A Biography of Oscar Hammerstein II*, Da Capo Press, New York 1995. Il titolo dello spettacolo rinvia alla tradizione degli *shuffle shouts*. Lo *shuffle*, un passo strisciato, riusciva da un lato a eludere le prescrizioni religiose contro la danza, dall'altro segnava una continuità con le danze religiose africane e costituisce perciò anche un richiamo alle antiche origini della cultura afroamericana. "La caratteristica del *double talk* negro è proprio nel fatto che esso non è un meccanismo di mascheramento di un secondo significato sotto un altro solo apparente, ma li contiene tutti e due contemporaneamente"; Alessandro Portelli, *Veleno di Piombo sul Muro. Le Canzoni del Black Power*, Laterza, Bari 1969, p. 19. Lo *shuffle shout* è un rituale che risale all'epoca della prima cristianizzazione dei neri d'America ad opera dei missionari della chiesa battista e metodista; Amiri Baraka (Le Roi Jones), *Il popolo del Blues. Sociologia degli afroamericani attraverso l'evoluzione del jazz*, ShaKe Edizioni Underground, Milano 1994, p. 56.

10. Fino a quel momento il *Negro enter-*

Negro revue, e si rivela un successo sia economico, sia di critica. Infine e soprattutto: *Porgy* (1927), di Dorothy e Du Bose Heyward, tratto dal romanzo dello stesso Heyward, a cui Gershwin si ispirò qualche anno più tardi per il suo *Porgy and Bess*.

In questo periodo il pubblico nero è composto in egual misura dalla neonata borghesia, che il più delle volte si riferisce a modelli voluti e autentici dai bianchi, e dal proletariato, che ha formato i suoi gusti in strada, e che gioisce nel vedere riproposti sui grandi palcoscenici gli aspetti più genuini della propria tradizione culturale, anche se non sono rappresentati altrettanto genuinamente. *Show Boat* si colloca alla fine di questo travagliato percorso e rappresenta il culmine di un processo che, oltre a sancire un generale e marcato miglioramento qualitativo del genere *musical*, mette in comunicazione le forme d'intrattenimento musicale più solidamente radicate nel costume americano con la tradizione del *musical* importata dall'Europa, in particolare dall'Inghilterra. Attraverso l'esperienza di *Show Boat* la *English musical comedy*, con i suoi *choruses* di belle ragazze e le sue trame legate all'attualità, si fonde con la tradizione del *vaudeville* e del *minstrel show*, di cui stempera la tendenza caricaturale, e si incammina a diventare espressione artistica finalmente autonoma, che rispecchia il carattere, la struttura sociale, la storia degli Stati Uniti. Lo spettacolo è inoltre importante alla luce della trasformazione del *musical* in *musical play*, una forma in cui si integrano le parti parlate e cantate, il momento comico e il balletto. L'*entertainment* mira a farsi arte, senza perdere le sue caratteristiche di fenomeno popolare.

Le regole vengono infrante

Show Boat, che prese spunto dal romanzo omonimo di Edna Ferber, pubblicato nel 1926,¹¹ è stato in assoluto il *musical* più importante e di maggior successo degli anni Venti, il primo ad avere cura sia degli sfavillanti costumi e degli scenari stravaganti del passato, sia del contesto storico e delle questioni sociali connesse con un'attenzione che anticipò il realismo di alcuni spettacoli successivi. Il primo numero non prevedeva il solito sfoggio di ragazze in calzamaglia, poiché il sipario si apriva su un gruppo di portuali neri che trasportavano attraverso il palco balle di cotone e si lamentavano della loro condizione e del duro lavoro. Il primo atto si chiudeva col matrimonio dei due protagonisti, anziché con il solito equivoco, di norma sciolto nell'atto seguente. È inoltre il primo *musical* a lasciare che i personaggi emergano dalla trama nella loro tridimensionalità, anche attraverso le canzoni che ne rivelano gli aspetti importanti del carattere. È il caso di *Where's the Ma-*

tainment veniva considerato sconveniente e riservato a un pubblico di bassa estrazione sociale. Questo perché la politica degli impresari tendeva a relegare questi spettacoli a Harlem. Il vero successo lo ottenevano i *mixed-cast*, in cui gli artisti di colore non avevano alcun controllo sull'operato degli impresari bianchi. L'u-

nica remota possibilità per gli autori neri di farsi conoscere artisticamente era quella di mettersi nelle mani dei bianchi. Johnson, *Black Manhattan*, cit., p.197.

11. Edna Ferber, *Show Boat*, Doubleday, Garden City, New York 1971 (1926).

te for Me?, cantata dal personaggio di Gaylord Ravenal, di *Ol' Man River*, interpretata dal personaggio Jo, e ancora di quella eseguita da Julie La Verne, *Can't Help Lovin' Dat Man*. Alcune *character songs* erano riservate anche a personaggi minori, come nel caso del brano *Life on the Wicked Stage*, per il ruolo di Ellie.

Il *main plot* del *musical* si concentra sulle vicende di Magnolia Hawks, figlia del proprietario del *Cotton Blossom*, il battello a vapore che percorre il Mississippi, in cui ogni sera si esibisce una compagnia di attori. Magnolia si innamora di Gaylord Ravenal, uomo di buon cuore ma inguaribile giocatore d'azzardo. I due si promettono amore eterno, diventano la *leading couple* dello *Show Boat*, si sposano e si trasferiscono a Chicago. La passione di Ravenal per il gioco degenera a tal punto da costringerlo a fuggire per salvare la sua famiglia. Magnolia, sola e con una figlia da mantenere, si immerge nel lavoro e diventa una *star* del teatro musicale. Alla fine si ricongiungerà col marito. Il *subplot* riguarda la tragica vicenda di Julie La Verne, una mulatta che, essendo sposata con un bianco, sarà costretta ad abbandonare lo spettacolo. Ritroveremo Julie, sbandata e dedita all'alcool, in una rivista dove incontrerà Magnolia, che aveva lasciato ragazzina. Julie comprende che il motivo che spinge Magnolia a tornare a lavorare è serio, così abbandona lo spettacolo per lasciar posto alla sua amica, che ricomincerà da lì la sua carriera.

La storia appare più credibile e quindi più coinvolgente rispetto al passato. Come disse Hammerstein: "Credo che in *Show Boat* per la prima volta i personaggi parlassero più come esseri umani, come personaggi di una normale rappresentazione teatrale. I contenuti della storia non erano quelli soliti dell'operetta o della *musical comedy*". Il critico Cecil Smith osserva inoltre che, "sebbene ai nostri occhi appaia pieno di trucchetti caratteristici dell'epoca, *Show Boat* probabilmente fu la sola commedia musicale che al tempo raggiunse una verosimiglianza drammatica tale da poter essere paragonata a quella del teatro di prosa".¹²

Show Boat è anche il primo spettacolo ad affrontare un tema ancora tabù alla fine degli anni Venti, quello della *miscegenation*, cioè del matrimonio misto. La vicenda di Julie La Verne,¹³ infatti, segna il debutto della figura del *tragic mulatto* sul palcoscenico di un *musical*. Nonostante gli evidenti limiti nella caratterizzazione, Julie è tra i personaggi più ricchi di sfumature: come alter ego di Magnolia, rappresenta tutto ciò che lei non è, ma allo stesso tempo è la sua amica e confidente, quella che la comprende meglio e che le consentirà di cominciare una nuova vita e di essere economicamente autonoma. Come personaggio marginale, la mulatta Julie compare nei momenti decisivi. All'inizio la vediamo felice accanto al marito bianco, acclamata come una diva dal suo pubblico, invidiata persino, perché ha sposato un uomo affascinante e costituisce con lui la *leading couple* dello spettacolo. Poi, però, viene smascherata da un corteggiatore respinto e, durante le prove, convocata dal giudice e costretta ad abbandonare lo spettacolo insieme al marito

12. Oscar Hammerstein II, *The Book Had Better Be Good*, "Theatre Arts" (November 1960), p. 19; Cecil Smith, *Musical Comedy in America*, Theatre Arts Books, New York 1950, p. 275.

13. Interpretata da Helen Morgan sia nel

1927 sia nella versione cinematografica del '36, curata dallo stesso Hammerstein e considerata unanimemente la più vicina all'allestimento teatrale originale.

perché accusata di aver sposato un uomo bianco. Questo episodio è necessario affinché Magnolia possa sostituirla, avere come compagno di lavoro Gaylord Ravenal e quindi innamorarsi di lui.

Prima che Julie compaia nuovamente passerà molto tempo. La ritroveremo quasi alla fine della vicenda, vedova, sola e alcolizzata, che si mantiene lavorando in una rivista di dubbia qualità; ma in quel momento anche Nola (come veniva chiamata Magnolia in famiglia) è disperata e va in cerca di lavoro proprio in quella rivista. Durante il provino esegue una canzone, *Can't Help Lovin' Dat Man*,¹⁴ che Julie le aveva insegnato tanti anni prima. Julie dal suo camerino la riconosce e comprende che il motivo che ha spinto Nola fin lì deve essere serio. Allora decide di abbandonare un'altra volta la scena per cederla all'amica, ma lo fa senza cercare ringraziamenti; fugge via e di lei non si saprà più nulla. La tragicità tutta nuova di questo personaggio è quindi un elemento decisivo anche per gli equilibri dello *show*.

Un altro elemento interessante che emerge dal libretto di Oscar Hammerstein è il rapporto tra i personaggi di Queenie e Jo. I due sono sposati e nel loro matrimonio sono presenti tutti gli elementi canonici – per non dire stereotipati – del rapporto coniugale nella tradizione afroamericana. Si tratta di una situazione di matrimonio forzato, che affonda le sue radici nell'esperienza della schiavitù,¹⁵ riproposta qui in modi che ricordano molto certi *blues* dei primi anni Venti, in cui la donna si lamenta dell'indolenza del suo uomo e della sua assoluta incapacità di assumersi responsabilità.¹⁶ L'unica variante è che Queenie non pensa mai di lasciare il marito. Semmai cerca di scuoterlo con i suoi modi bruschi e spesso anche maneschi, mentre lui rimane imperturbabile nella sua apatia. Alla luce di ciò si comprende ancor meglio l'idea di fondo di *Ol' Man River*: è Jo a cantarla, e data la sua personalità tutt'altro che battagliera, il registro espressivo che Hammerstein ha scelto per lui è pensato come un lamento, più che un'esplicita protesta.

Nel complesso, lo spettacolo aveva in sé delle caratteristiche così nuove da essere definito, sia pure con riserve, "An American Masterpiece".¹⁷ *Show Boat* testimoniò in modo tangibile l'avvenuto affrancamento del teatro musicale statuniten-

14. Anche questa è una canzone simbolo dello spettacolo. Per il testo si veda Hammerstein II, *Lyrics*, cit., pp. 60-1.

15. Nel romanzo da cui è tratto lo spettacolo, c'è una descrizione esemplare del loro rapporto, a cui chiaramente si è ispirato Hammerstein nel delineare i due personaggi: "Quello tra Jo e Queenie era un rapporto sano anche se litigioso, basato su un affetto profondo, vero e duraturo. Era sorto qualche dubbio in merito all'esistenza legale del loro matrimonio, ma l'unione era sufficientemente profonda e normale"; Ferber, *Show Boat*, cit., p. 92.

16. Come, per esempio, *Empty Bed Blues* e *Put It Right Here*, entrambi portati al successo da Bessie Smith. Chris Albertson e Gunther Schuller, *Bessie Smith: Empress of the Blues*,

Museum of Our National Heritage, 1975; Angela Y. Davis, *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*, Random House, New York 1999.

17. Corsivo mio. Fu il critico Robert Garland a usare per primo questa definizione in merito a *Show Boat*, e in questo contesto, l'aggettivo ha una rilevanza particolare. David Ewen, *Complete Book of American Musical Theatre*, cit., p. 176. Lehman Engel sostiene invece che la logica e la consequenzialità che riscontriamo nel *main plot* e nel *subplot* non sono applicabili alle altre tre coppie minori, le cui vicende sono ricche di coincidenze e semplicemente sorrette da quelle dei protagonisti principali; Lehman Engel, *Words With Music*, The Macmillan Company, New York 1972, p. 70.

se dalla tradizione europea. Per la prima volta, i personaggi e le vicende narrate erano parte di un contesto storico e sociale tutto americano. La vicenda percorreva cinquant'anni di storia nazionale dal 1870 agli anni Venti, ed era sostenuta da un tappeto sonoro che consisteva in una carrellata delle principali evoluzioni stilistiche nelle forme musicali.

Cotton Blossom e Ol' Man River: una questione di punti di vista

Musicalmente, *Show Boat* era un omaggio alla tradizione nazionale, ma soprattutto al contributo specifico che a questa avevano dato gli afroamericani. Già nell'*Ouverture* sono evidenti i rimandi alla tradizione delle canzoni di Stephen Foster,¹⁸ alle sonorità del *minstrel show*, dei suonatori di banjo, del *blues* più classico e della prima *soul music*.¹⁹ Per la prima volta, autori bianchi affidavano ad attori neri un ruolo di protesta e di testimonianza. In particolare il personaggio di Jo²⁰ denunciava esplicitamente la situazione degli afroamericani attraverso una canzone, *Ol' Man River*, che diventò immediatamente il simbolo dello *show*.²¹

La canzone bilanciava l'euforia degli abitanti della zona in cui arriva lo *show boat* con l'amara pacatezza degli operai del porto, che osservano con distacco la confusione creatasi a pochi passi da loro, e che solo per un istante interrompono il lavoro, ma poi continuano a caricare e scaricare balle di cotone. Il lento ma incessante ritmo della fatica è scandito dalle note di *Ol' Man River*, in cui Jo è accompagnato da un coro maschile; Kern aveva ottenuto la melodia invertendo la sequenza di note già utilizzata per *Cotton Blossom*²² (che precede di poco questo numero), di cui conserva anche il suono del banjo, solo rallentato nel ritmo, che da un 2/4 diventa un 4/4. La partitura musicale spiega che in una stessa società esistono situazioni di vita diametralmente opposte: il banjo, presente in entrambi i casi, funge da elemento unificante sul piano "geografico". Le note sono però utilizzate in maniera inversa: nel caso di *Ol' Man River* il risultato è una ballata dai toni malinconici che nulla ha a che vedere con la gioia che scaturisce dalla melodia di *Cotton Blossom*. Quest'ultimo era il numero che seguiva l'*Ouverture* e che doveva accompagnare l'attracco del battello al molo del porto dove era atteso. Sul palco una folla entusiasta accoglie i protagonisti dello spettacolo itinerante: apparentemente bianchi e neri eseguono la stessa canzone, ma in realtà hanno in comune solo la melodia e ogni gruppo è espressione unicamente della propria condizione.

18. Stephen Collins Foster era un artista originario dell'Irlanda, le cui canzoni erano eseguite di frequente in molti spettacoli, specialmente in quelli dei Christy Minstrels. Il suo stile (che produsse canzoni di grande successo come *Oh Susannah*, *My Old Kentucky Home* e *The Old Folks at Home*) si ricollegava agli *spirituals* e ad altri aspetti del folklore afroamericano. Si veda Arrigo Polillo, *Jazz. La vicenda e i protagonisti della musica afroamericana*, Mondadori, Milano 2001, p. 60.

19. Stephen Citron, *The Wordsmiths*, Oxford University Press, New York 1995, p. 65.

20. Verrà rinominato *Joe* in tutti i successivi allestimenti; Ivi, p. 67.

21. Più in là negli anni, Hammerstein dovette riconoscere che, benché non fosse stata una sua esplicita intenzione, il testo della canzone conteneva una forte vena contestataria. Fordin, *Getting to Know Him*, cit., p. 82.

22. Citron, *The Wordsmiths*, cit., p. 70.

Attraverso l'intreccio di melodia e parole viene quindi alla luce la situazione di due gruppi sociali differenti, che condividono la stessa area geografica, ma non lo status sociale. Nel romanzo di Edna Ferber questo aspetto non viene messo in rilievo; nella versione di Hammerstein, invece, per i personaggi bianchi *Cotton Blossom* era semplicemente il nome del battello, mentre per gli afroamericani il cotone, fisicamente presente sul molo sotto forma di balle da caricare, simboleggia la loro condizione sociale. Il librettista sembra utilizzare qui un elemento ricorrente nell'espressività popolare nera, secondo cui per una stessa cosa esistono sempre due chiavi di lettura, una rassicurante e l'altra inquietante. Ai bianchi il cotone suggerisce immagini di gioia e spettacolo:

Cotton Blossom, Cotton Blossom,
 Captain Andy's floating show!
 Thrills and laughter, concert after
 Get your girl and go!

Per i neri il titolo indica letteralmente il cotone e metaforicamente il peso sotto il quale sono schiacciati e costretti a vivere:

Cotton blossom, cotton blossom,
 Love to see you growin' wild.
 On de levee you're too heavy
 For dis po' black child!²³

È su queste premesse che le parole della canzone successiva, *Ol' Man River*, si rivolgono al fiume Mississippi che continua a scorrere, inesorabile, testimone silenzioso della condizione dei neri.²⁴

Through Stephen Foster's Glasses:²⁵ analisi di uno stereotipo

Se il tentativo di Hammerstein di riprodurre una realtà a lui estranea con delle pretese di veridicità è apprezzabile, il filtro attraverso cui tale realtà viene rappre-

23. "Cotton Blossom, Cotton Blossom/ Lo spettacolo galleggiante del Capitano Andy!/ Brividi e risate, e dopo un concerto/ Prendi la tua dama e vai!"; "Fiore del cotone, fiore del cotone/ Mi piaci quando cresci selvatico/ Qui sull'argine sei troppo pesante/ Per questo povero ragazzo nero!". Citron, *The Wordsmiths*, cit., p. 67.

24. Hammerstein comprese immediatamente l'importanza che nel romanzo aveva il fiume Mississippi, e decise di consolidarne il ruolo con una canzone che esprimesse un sentimento di rassegnazione ma che, come ab-

biamo visto, aveva in sé anche un'idea di protesta.

25. Questa frase è tratta da un numero della rivista del 1941 *Jump for Joy*, di Duke Ellington. Di seguito è riportato il testo per intero: "Now every Broadway colored show,/ According to tradition/ Must be a carbon copy/ Of the previous edition./ With the truth discreetly muted,/ And the accent on the brasses,/ The punch that should be present/ In a colored show, alas, is/ Disinfected with magnolia/ And dripping with molasses./ In other words, we're shown to you/ Through Stephen Foster's glas-

sentata non è tuttavia esente da stereotipi e paternalismi. Proprio in quel periodo, nella New York di Hammerstein è in corso il fenomeno culturale della *Harlem Renaissance*. Nel momento in cui l'artista afroamericano si guarda allo specchio e si interroga sul proprio ruolo, reclama il proprio diritto alla cittadinanza e si sente in grado di esprimere la propria identità artistica senza ipocrisie, Hammerstein finisce per proporre un'immagine che lo riporta indietro a quando era "ombra e finzione, perpetuate nelle menti dei bianchi grazie a un atteggiamento sentimentalistico e reazionario".²⁶ Fatta eccezione per Julie, i personaggi da lui proposti sono proprio quelle *mammies*, quei *samboes*, quegli *uncles* che ormai contraddicono un presente in cui l'uomo di colore è entrato a far parte di un contesto urbano e industriale.²⁷

Il librettista subisce il fascino della cultura afroamericana, ma non riesce, a volte, a scendere sotto la superficie della convenzione. Così, il personaggio di Jo, col suo carattere pigro, apatico e incosciente, incarna una volta di più un modello di afroamericano subalterno, valvola di sicurezza per una cultura imperniata su un'etica individualista di successo e competizione.²⁸ Benché non sia intenzionale, anche Hammerstein finisce per indossare la maschera di cui parla Nathan Irving Huggins: "Il bianco indossava una maschera nera per diventare altro da sé, una crea-

sa". ("Da oggi in poi, ogni spettacolo afroamericano di Broadway, / Secondo tradizione / Deve essere una copia carbone / Dell'edizione precedente. / Con la verità prudentemente messa a tacere, / E l'accento sui fiati, / Tutta l'energia che dovrebbe caratterizzare / Uno show afroamericano, ahimè, è / Disinfettata con la magnolia / E gronda di melassa. / Per farla breve, veniamo presentati ai vostri occhi / Attraverso gli occhiali di Stephen Foster"). Cit. in Michael Denning, *The Cultural Front: The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, Verso, London-New York 1996, p. 314.

26. Come infatti sostiene Alain Locke, "Per generazioni nella mente americana il negro corrispondeva più a una formula che a un essere umano – un qualcosa di cui discutere, da condannare o da difendere, da 'tenere a freno' o 'al suo posto', o 'aiutato', che deve avere paura o fare paura, da tormentare o da proteggere, uno spauracchio sociale o un peso sociale". Alain LeRoy Locke, *The New Negro: An Interpretation* (1925), Johnson Reprint, 1968, New York - London, p. 3.

27. In questo senso, quindi, il librettista conferma pienamente le idee della studiosa Andrea Most, quando afferma che "Porre l'accento sull'appartenenza etnica non impediva di perpetuare gli stereotipi razziali sui neri. Gli ebrei [...] scoprirono che una strategia efficace per diventare interamente americani consiste-

va nell'adottare i pregiudizi dei bianchi nei confronti dei neri. La rappresentazione razziale era spesso usata come strumento di deflessione, poiché metteva in rilievo la capacità degli americani appartenenti a una minoranza etnica di diventare bianchi e proteggeva gli immigrati appartenenti a tale etnia da pericolose assimilazioni di razza. In questo modo l'appartenenza a un'etnia proteggeva dalla negritudine"; Andrea Most, "We Know We Belong To the Land": *The Theatricality of Assimilation in Rodgers and Hammerstein's Oklahoma!*, "PMLA" (January 1998), p. 79.

28. A tal proposito James Weldon Johnson racconta, nella sua autobiografia, un episodio legato alla questione delle carrozze segregate (*Jim Crow Cars*), che ci aiuta a comprendere i termini di questo rapporto speculare: "Vedere un bianco in una carrozza per neri non era una cosa inusuale. Era – e per certi versi è ancora – un'abitudine per i bianchi salire in una carrozza per neri quando volevano fare cose che non erano permesse nelle carrozze per bianchi. Ci andavano per bere, per fumare, e spesso anche per giocare d'azzardo. Alle volte lo scopo era fare amicizia con qualche bella ragazza nera"; Johnson, *Along This Way*, cit., p. 87. Per un'analisi dei motivi della creazione dello stereotipo si consulti Huggins, *Harlem Renaissance*, cit., in particolar modo il cap. 6.

tura a briglia sciolta, senza obblighi se non verso se stessa, indifferente al successo (comunque irraggiungibile per definizione, per chi era nero,) e quindi priva di qualsiasi tensione o angoscia profonda”.²⁹

Questa assenza di ansia e turbamento si rovescia in *Ol' Man River* attraverso un'idea di dignità totalmente nuova. Hammerstein dunque entra ed esce dal terreno dello stereotipo, ma rispetto al passato deve fare i conti con una nuova variabile: le sue scelte passano inevitabilmente attraverso la fisicità e l'interpretazione di attori neri che, percorsa direttamente o indirettamente l'esperienza del *minstrel show* e sperimentato in qualche modo il teatro cosiddetto "serio", hanno acquisito tecniche recitative e fiducia nelle proprie capacità, che garantiscono un peso maggiore rispetto al passato. Del superamento dello stereotipo in questo senso parleremo più avanti, per ora è necessario concentrarsi sul modo in cui il luogo comune influisce sull'espressività dei personaggi.

Le ambiguità della rappresentazione dei neri, non solo in *Ol' Man River* ma in tutto *Show Boat*, si manifestano attraverso il linguaggio. Nei testi di *Cotton Blossom*, e ancor più in *Ol' Man River* e *Can't Help Lovin' Dat Man*, emerge un dialetto nero non parodistico o offensivo, ma neanche particolarmente attendibile: il tutto si riduce all'uso della negazione *ain't* come unica "grammatical feature" e della sonorizzazione del *th* come "pronunciation feature".³⁰ Il vero problema è che, diversamente da quanto avviene per esempio in Mark Twain, nel medesimo spazio sociale e geografico i neri parlano il dialetto e i bianchi no.

Pur sfidando gli stereotipi del teatro musicale, attraverso l'uso del dialetto Hammerstein ingigantisce la generalizzazione e conferma l'ipotesi di un paternalismo *sui generis* citato in precedenza, per cui all'interesse autentico verso la cultura e la vita dei neri si mischia una sorta di ansia metodologica che inibisce l'approfondimento.³¹ Il linguaggio diventa dunque un "ethnic divider", che implicitamente separa bianchi e neri connotando i primi in termini di presunta deprivazione linguistica; ma funziona anche come "social divider", nel momento in cui offre alla borghesia nera una rappresentazione di un mondo popolare da cui essa si è distanziata in termini di classe ma che la Harlem Renaissance cerca in parte di recuperare sul piano culturale. Suo malgrado, Hammerstein avviluppa i propri personaggi nella solita rete comico-patetica. Ancora una volta, quindi, il *minstrel show* ritorna minacciosamente come grande insoluto nella storia dei rapporti tra bianchi e neri. L'i-

29. Cfr. Huggins, *Harlem Renaissance*, cit., p. 253.

30. R.W. Fasold e W.A. Wolfram, *Some Linguistic Features of Negro Dialect*, cit. in Sylvia Wallace Holton, *Down Home and Uptown: The Representation of Black Speech in American Fiction*, Associated University Press, London-Toronto 1984, p. 41. "Oh, listen sister/ I love my mister man,/ And I can't tell yo' why./ Dere ain't no reason/ Why I should love dat man/ It mus' be sumpin' dat de angels done plan". Oscar Hammerstein, *Lyrics*, cit., p. 60.

31. Nella scelta del metodo attraverso il quale raccontare la sua storia, in cui i neri hanno un ruolo decisivo, Hammerstein è tanto consapevole quanto preoccupato per la delicatezza della questione che alla fine cede allo stereotipo. L'esempio più eloquente è appunto il dialetto: è tanto ansioso di dare un'immagine verosimile dei neri che a loro fa parlare il dialetto e ai bianchi no. A quel punto i casi sono due: o i bianchi non sono rappresentati in maniera credibile oppure è lo stesso rapporto bianchi-neri a uscirne falsato.

dea di un *untaught negro*, di un "esotico primitivo" che ha sopportato la schiavitù grazie alla sua innata capacità di cantare e ballare, per il quale "la felicità è prodotta dall'assenza di pensiero"³² è ancora lì, più presente che mai.

Il fiume, il tempo, il nero e il sole

Così non è per *Ol' Man River*,³³ canzone memorabile anche perché tiene insieme due tra gli elementi più importanti nella tradizione musicale afroamericana, lo *spiritual* e il *blues*. Mentre il primo è un genere di gruppo, che analizza una dimensione spirituale e ultraterrena, proiettandosi in una vita dopo la morte, il *blues*, pur individualizzando una condizione socialmente condivisa, descrive fatiche e sofferenze terrene filtrate attraverso un singolo personaggio. È soprattutto grazie all'interpretazione di Paul Robeson e in misura minore di Jules Bledsoe se, come vedremo più avanti, nella vicenda di *Ol' Man River* entrambe queste modalità riescono a fondersi in modo efficace.

Al centro della canzone è il fiume, decisivo anche nell'ottica più ampia dell'intero *show*. Già nel romanzo infatti, Edna Ferber sottolinea continuamente la forza fagocitante e distruttiva del Mississippi, che persiste anche quando non si è fisicamente sul fiume. Persino Chicago è vista come "un Mississippi urbano", in cui "i ciottoli erano il letto del fiume. I palazzi alti e sinistri le sponde". Per tutto il romanzo la scrittrice mette in rilievo la capacità del fiume di riassumere tutto al suo interno:

Si lasciavano trasportare dalla corrente, come in una bizzarra parata, grandi alberi che si aggrappavano all'acqua con i loro rigidi rami morti; tronchi catapultati con forza inaudita; carcasse di animali, spaventose nella loro passività; [...] un pianoforte, con la sua bocca d'avorio fissa su un ghigno di morte; una pecora viva che belava mentre passava, ma che ben presto si fermò [...] – tutte queste cose, e altre ancora, contribuivano al misterioso terrore del mattino. Il Mississippi stesso era una tigre bronzea, eccitata, furiosa, assetata di sangue, che inveiva con i suoi artigli crudeli e affondava le sue zanne nella riva per ingoiare in un sol boccone la terra, le case, gli alberi, il bestiame – persino gli esseri umani; e nel frattempo ruggiva, ringhiava, ululava.³⁴

Gli abitanti di Chicago, così come le carrozze e i cavalli, si muovono "ondegiando" sulle strade, e a ogni ostacolo formano nuovi canali; abbattano tutto ciò che incontrano sul loro cammino – pietre, legno, mattoni – per cancellarne l'esistenza. Anche Chicago quindi, è un Mississippi "spietato, implacabile, gargantuesco, terribile".³⁵ In *Show Boat* di Hammerstein invece, il fiume diventa simbolo di un'unità familiare che si perde se uno se ne allontana: i problemi per Gaylord e Ma-

32. Alessandro Portelli, *Bianchi e neri nella letteratura americana*, De Donato, Bari 1977, p. 27.

33. Per il testo integrale si consulti Hammerstein II, *Lyrics*, cit., pp. 57-9. Tutte le succes-

sive citazioni si riferiscono a questa edizione con i numeri di pagina tra parentesi quadre.

34. Ferber, *Show Boat*, cit., p. 2.

35. Ivi, pp. 2, 181.

gnolia cominciano col loro trasferimento a Chicago; il ricongiungimento finale della coppia si completa solo con un ritorno alle radici, ovvero al Mississippi.

Nel caso di *Ol' Man River* il discorso si allarga ad almeno tre temi: la personificazione del fiume, il rapporto tra fiume e tempo e il passaggio all'aldilà. All'inizio il fiume è come un vecchio saggio guardato con ammirazione da chi canta: "Dere's an ol' man called the Mississippi;/ Dat's the ol' man that I'd like to be!" [57]. Ma poi Jo riflette sulla sua condizione e sul suo destino già scritto, e alla terza strofa il tono cambia: "Let me go 'way from de Mississippi;/ Let me go 'way from de white man boss".³⁶ [58] Per Jo il Mississippi è legato alle sofferenze sue e del suo popolo e quindi, come nella migliore tradizione *blues*, emerge il tema di una realtà desolata e senza scampo: "You and me, we sweat and strain, / Body all achin' and ragged with pain / Tote dat barge, lift dat bale, / Get a little drunk and you land in jail!"³⁷ [59] L'analisi della realtà scatena il desiderio di emigrazione e il senso di impotenza sfocia a sua volta in una utopia ultraterrena caratteristica dello *spiritual*, che ambisce alla salvezza e al riposo nell'aldilà. Ma il Mississippi non può, come nello *spiritual*, simboleggiare il Giordano, perché già vincolato a una dimensione profondamente terrena; e allora il Giordano si pone come alternativa al Mississippi: "Show me dat stream called de River Jordan, / Dat's de ol' stream dat I long to cross".³⁸ [58]

In realtà, la vera salvezza sta nella capacità di sopportare. *L'endurance*, concetto imprescindibile quando parliamo di cultura afroamericana, in *Ol' Man River* si cristallizza esplicitamente nell'interpretazione dell'attore. Da questo punto di vista, una lettura comparata che includa il testo di *Ol' Man River*, il romanzo pre-realista *Life in the Iron Mills* della scrittrice Rebecca Harding Davis, la canzone del 1949 dal titolo *That Lucky Old Sun* di Beasley Smith e Haven Gillespie,³⁹ e *The Negro Speaks of Rivers* di Langston Hughes,⁴⁰ ci aiuterà a chiarire alcuni aspetti interessanti.

36. Fammi andare via dal Mississippi/ Fammi andare via dal padrone bianco.

37. Io e te studiamo e fatichiamo/ Il corpo è indolenzito e tormentato dal dolore/ Trasporti la chiatta, sollevi la balla di cotone/ Ti ubriachi un po' e poi finisci in galera.

38. Mostrami quel fiume chiamato Giordano / Quello è il fiume che voglio oltrepassare.

39. "Up in the mornin', out on the job / Work like the devil for my pay / But that lucky old sun has nothin' to do / But roll, roll around heaven all day. / Fuss with my woman, toil with my kids / Sweat till I'm wrinkled and grey / While that lucky old sun got nothin' to do / But roll, roll around heaven all day. / Lord above, can't you hear me pinin' ? / Tears all in my eyes / Send down that cloud with a silver linin' / Lift me up to Paradise / Show me that river, take me across / Wash all my troubles away / Like that lucky old sun, give me nothin' to do / But roll, roll around heaven all day.[...]" ("La mattina mi alzo e vado al lavoro / Fatico come un pazzo per lo sti-

pendio / Ma quel vecchio sole fortunato non ha nulla da fare/ A parte girare, girare intorno al cielo tutto il giorno. / Discuto con la mia donna, mi affanno con i figli/ Sudo fino a diventare rugoso e grigio / E quel vecchio sole fortunato non ha nulla da fare/ A parte girare, girare intorno al cielo tutto il giorno. / Signore lassù, come fai a non sentire le mie pene? / Le lacrime mi riempiono gli occhi. / Mandami quella nuvola foderata d'argento/ Fammi salire in Paradiso. / Mostrami quel fiume, fammelo attraversare/ Lava via tutti i miei problemi. / Come quel vecchio sole fortunato fammi stare senza far niente / A parte girare, girare intorno al cielo tutto il giorno [...]"). In realtà è stata omessa solamente la ripetizione dell'ultima strofa. In George Benson, *Talkin' Verve*, Verve, 1997.

40. Questa poesia fu pubblicata una prima volta nel 1921 su "The Crisis", e per la seconda volta nella raccolta dal titolo *Weary Blues*, del 1926, ed è citata in Huggins, *Harlem Renaissance*, cit., p. 66.

Nel Mississippi di Hammerstein confluiscono echi dell'indolente Ohio, il fiume di *Life in the Iron Mills*, romanzo in cui il senso di *endurance* è racchiuso nell'identificazione stessa del fiume con lo schiavo nero. Per Rebecca Harding Davis aprire il romanzo con un fiume *Negro-like*, che come uno schiavo stancamente trascina il suo peso giorno dopo giorno, vuol dire impostare fin dalla prima pagina un'atmosfera concentrata sul senso di fatica, di oppressione, che appartiene tanto agli ex schiavi quanto agli operai di una città industriale come Wheeling, in Virginia. È la stessa atmosfera di fatica che si respira in *Ol' Man River*. L'attacco del romanzo di Davis, col suo "heavy weight of boats and coal barges" è in sintonia con quel "tote dat barge, lift dat bale, get a little drunk and you land in jail!" lamentato da Jo. Ma non basta: l'Ohio e il Mississippi sono, tanto per Davis quanto per Hammerstein, fiumi muti. Per Davis è un silenzio carico di fascino: "When I was a child, I used to fancy a look of weary, dumb appeal upon the face of the Negro-like river"; per Jo è carico di rabbia:

He mus' know sumpin',
but don' say nuthin'
He jes' keeps rollin',
He keeps on rollin' along.[57]

La rabbia che scaturisce dall'impotenza nei confronti dell'atemporalità e dell'immutabilità della natura, è un tema che insieme alla figura del *toil* ritroviamo in *That Lucky Old Sun*: "Fuss with my woman, toil with my kids / Sweat till I'm wrinkled and grey". Come accade per *Ol' Man River*, l'incapacità di reagire sfocia nell'indignazione e nella frustrazione: l'elemento naturale personificato – qui il sole piuttosto che il fiume – è un'entità altrettanto straniante e lontana dalla condizione di chi canta:

Up in the mornin', out on the job
Work like the devil for my pay
But that lucky old sun has nothin' to do
But roll, roll around heaven all day.

Anche qui questi sentimenti sfociano, più che nell'orgoglio della sopportazione, nella speranza della *deliverance* incarnata dal fiume:

Show me that river, take me across
Wash all my troubles away
Like that lucky old sun, give me nothin' to do
But roll, roll around heaven all day.

Nel caso di *The Negro Speaks of Rivers*, in cui la figura del fiume è vista come sintesi della storia collettiva degli afroamericani, più che scandire la divisione tra vita terrena e vita eterna, o sottolineare l'estraneità della natura alle vicende umane, il fiume serve a ribadire il ruolo dell'afroamericano nella storia, a definire il rapporto tra il nero e il tempo. Il poeta è, come il fiume, testimone della storia, e per questo, come il fiume, coglie il senso dell'eterno:

I've known rivers
 I've known rivers ancient as the world and older than the flow of human blood in
 human veins.
 My soul has grown deep as the rivers
 I bathed in the Euphrates when dawns were young.
 I built my hut near the Congo and it lulled me to sleep.
 I looked upon the Nile and raised the pyramids above it.⁴¹

Per Langston Hughes lo scorrere del tempo rafforza il senso della presenza nella storia; per Jo la storia è scandita dal tempo della fatica. Sia *The Negro Speaks of Rivers* che *Ol' Man River* esprimono un forte senso di *endurance*; ma Hughes non la ricollega tanto all'oppressione e alla fatica, quanto a una capacità di sopportare implicita nel nero visto come una sorta di categoria metastorica, contemporaneamente dentro e fuori dal tempo. Anche se solo attraverso metafore abbastanza frequenti e diffuse, c'è poi un accenno di personificazione: il fiume declamato da Hughes non è muto, ma canta:

I heard the singing of the Mississippi when Abe Lincoln went down to New Orleans,
 And I've seen its muddy bosom turn all golden in the sunset.⁴²

Nella poesia di Hughes non c'è bisogno di connotare ulteriormente la continuità della natura, poiché essa procede di pari passo con la storia del mondo; in tutti gli altri casi, invece, il nesso "roll-along" ribadisce la continuità e la ciclicità della natura e dei suoi elementi.

Quanto detto finora rafforza l'idea del fiume come espressione della memoria. Il presupposto della rabbia di Jo in *Show Boat* è proprio la consapevolezza che il fiume custodisca la memoria collettiva della gente che ha vissuto sulle sue sponde. In Hughes il nero parla dei fiumi perché il suo sopravvivere alla storia lo ha reso custode della memoria del suo popolo tanto quanto il fiume. In Davis poi, il fiume portatore di memoria affascina la narratrice-bambina: il *burden* di cui si parla è anche il peso della storia. Il fiume di Davis è umanizzato, proprio per stabilire una vicinanza emotiva oltre che ideologica della narratrice; è una realtà non molto diversa da quella descritta sia in *Ol' Man River*, sia in *That Lucky Old Sun*. Qui però è molto più marcata la distanza tra l'elemento naturale impassibile e l'uomo che lavora senza sosta. In Hughes la fatica e le sofferenze del popolo afroamericano sono presenti, ma predomina un'idea di fierezza che non lascia spazio a ulteriori lamenti. Il solo fatto che i neri, contro ogni avversità, continuino semplicemente a esistere, è esso stesso motivo di orgoglio.

41. "Ho conosciuto i fiumi, / Ho conosciuto fiumi più antichi del mondo e più vecchi del sangue che scorre nelle vene degli uomini. / La mia anima è diventata profonda come i fiumi. / Ho fatto il bagno nell'Eufrate agli albori della civiltà. / Ho costruito la mia capanna sul Congo che mi ha cullato fino a farmi addormentare. /

Ho osservato il Nilo e costruito le piramidi su di esso".

42. "Ho sentito il Mississippi cantare quando Abramo Lincoln scese a New Orleans, / E ho visto la sua superficie torbida indorarsi alla luce del tramonto".

"Yes, I Laugh, I Laugh To Keep From Crying"⁴³

Ol' Man River si distacca dal paternalismo di Hammerstein. Ciò nonostante, l'immagine del nero incosciente, sorridente, noncurante, è ancora a portata di mano. Ma allora in che modo il personaggio di Jo riesce a trascendere lo stereotipo? La risposta va ricercata nell'interpretazione di due tra gli artisti afroamericani più richiesti e apprezzati di quegli anni: Paul Robeson e Jules Bledsoe.⁴⁴

Benché le rappresentazioni di successo sulla vita dei neri fossero tutte scritte da bianchi, spesso esse consentirono ad attori di colore di esibirsi in mirabili interpretazioni e di rappresentare al meglio il popolo afroamericano. Robeson, impegnato in un altro spettacolo, non fece parte del cast dell'esordio di *Show Boat* a Broadway, nonostante che Hammerstein lo volesse a ogni costo. Alla fine il librettista riuscì ad averlo sia nell'edizione londinese, immediatamente successiva, sia nella versione cinematografica da lui stesso curata. Robeson si era laureato alla Columbia University Law School nel 1923, ma fu anche atleta di fama nazionale, oltre che attore e cantante. I suoi inizi di attore risalgono all'anno della laurea, quando prese parte a un dramma scritto da un'autrice bianca, Mary Hoyt Wiborg, dal titolo emblematico, *Taboo*. L'opera fu rappresentata con successo anche in Inghilterra. Nel 1924, poi, l'attore si era fatto apprezzare come protagonista in *All God's Chillun Got Wings* di Eugene O'Neill. Nel 1926, Robeson fu il protagonista dell'opera *Black Boy*, di Jim Tully e Frank Dazey, che seguiva l'ascesa e la caduta di un pugile professionista, anch'essa con un cast misto.

Bledsoe, invece, al tempo in cui si avvicinò al teatro era ancora studente di medicina alla Columbia. Successivamente abbandonò gli studi per dedicarsi alla carriera artistica. Aveva esordito nell'ottobre del 1926 con *Deep River*, un'opera con cast misto, libretto di Lawrence Stallings e musiche di Frank Harling. Nello stesso anno, insieme ad Abbie Mitchell, interpretò *In Abraham's Bosom* di Paul Green, che oltre a rivelarsi un gran successo vinse il premio Pulitzer per il teatro l'anno successivo. Personalità estremamente versatili, entrambi concretizzarono la possibilità di un percorso alternativo per l'artista di colore nella società dei bianchi. Sia Robeson che Bledsoe, infatti, si erano distinti in ambiti non esclusivamente artistici e allo stesso tempo erano stati protagonisti di molti tra gli eventi più importanti nella storia del teatro afroamericano cosiddetto "serio". Ma Paul Robeson fu sicuramente il più efficace e il più radicale nel dimostrare al mondo le potenzialità afroamericane; l'unico in grado di rappresentare al meglio l'incontro tra arte e politica, con uno stile di vita che travalicava il successo personale per giungere a traguardi ben più importanti.⁴⁵

43. Allon Schoener, a cura di, *Harlem On My Mind: Cultural Capital of Black America, 1900-1968*, The New Press, New York 1995, p. 125.

44. Si veda Johnson, *Black Manhattan*, cit., pp. 192-93 e Langston Hughes, *The Negro and American Entertainment*, in John P. Davis, a cura di, *The American Negro Reference Book*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, N.J. 1967, p. 833.

45. Alain Locke individua in Paul Robeson

un elemento della generazione immediatamente successiva a quella della Harlem Renaissance, che fece da apripista per lo sviluppo culturale e il riconoscimento del ruolo dell'afroamericano nelle arti; Schoener, a cura di, *Harlem On My Mind*, cit., p. 65. Per approfondimenti su questo tema si veda anche Irwin Silber, *Paul Robeson: A 20th Century Joshua*, "Sing Out!", XLII (1998), pp. 44-52.

Ol' Man River divenne per Robeson un'occasione stimolante sia dal punto di vista artistico, sia per recapitare messaggi di denuncia dentro e fuori la comunità afroamericana. E infatti, *The tallest tree in the forest* – come era chiamato Robeson a Harlem – trasferì la sua personalità in quella di Jo, trasformandolo in un esempio di forza oltre che di dignità.⁴⁶ In questo senso, risulta tutt'altro che forzata l'individuazione di un preciso nesso culturale tra *Stella d'Etiopia*, il primo *pageant* ad avere per oggetto la storia della "razza nera", scritto da W.E.B. Du Bois nel 1911, e l'interpretazione di Jo-Paul Robeson nel 1927.⁴⁷ In questa ricostruzione storica scritta per il teatro, Du Bois elabora esplicitamente per la prima volta un'estetica e un'ideologia afrocentriche al fine di contrastare la supremazia bianca e ci dice quali sono gli elementi fondanti dell'identità afroamericana che sono offerti in dono all'umanità: l'umiliazione, con cui il popolo di colore impara a soffrire con orgoglio e a sopravvivere persino alla schiavitù senza perdere la dignità; il riso e la speranza, che permettono di sopportare un atroce stato di subalternità.⁴⁸ Ebbene, anche nella fisicità e nel carattere di Jo-Paul rivive lo spirito di quei "doni", quella tragica tensione tra l'essere *cool*⁴⁹ e prendere tragicamente coscienza della propria condizione.

Con il suo Jo, Robeson ha reso finalmente credibile l'interessamento di Broadway per la questione degli afroamericani. Anche la sua interpretazione ha contribuito a formare l'opinione di James Weldon Johnson su *Show Boat*: "The greatest colored musical show ever staged".⁵⁰ E poiché "every song was a statement of who he was and how he looked at the world", l'artista non esitò a modificare il finale della canzone, da "Ah'm tired of livin' / an' skeered of dyin'" in "I must keep fighting / until I'm dying!".⁵¹

46. "Le ferite e i marchi a fuoco della persecuzione sociale diventano le fiere stimate dell'immunità spirituale e della vittoria morale". Schoener, a cura di, *Harlem on My Mind*, cit., p. 66.

47. Solo dopo aver attraversato una fase di sostanziale condivisione del pensiero di Booker T. Washington, Robeson sposò la causa della lotta ai pregiudizi, collaborando attivamente, tra gli altri, con W.E.B. Du Bois. A tal proposito Robeson dichiarò: "Fin da giovanissimo, ero arrivato ad accettare e seguire una certa tattica che mirava a tutelare la vita dei neri in America[...]. Pur dimostrando di essere uguale al bianco [...], il nero non deve mai azzardarsi a sfidare la superiorità bianca. Prima di tutto, non dare loro motivo di aver paura di te, perché a partire da quel momento la mano oppressiva, che a tratti potrebbe essersi alleggerita un po', si trasformerebbe in un pugno pronto a mettersi di nuovo al tappeto"; cit. in Ivi, p. 47.

48. Alessandra Lorini, "Stella d'Etiopia":

W.E.B. Du Bois e il *Pageant Movement* nell'America Progressista, "Ácoma", 16 (Primavera 1999), pp. 9-21.

49. "Essere *cool*, freddo, significava essere calmi, non lasciarsi impressionare dall'orrore quotidiano che il mondo presenta. E per i neri l'orrore poteva anche non essere altro che la mentalità mortalmente noiosa dell'America bianca. [...] Probabilmente è questa flessibilità che ha permesso al nero di sopravvivere, questa sua capacità di essere 'freddo', calmo, non impressionabile, distaccato, forse per rendere il proprio fallimento il più segreto possibile. L'unico rapporto giusto con un mondo fondamentalmente irrazionale è la non partecipazione"; Baraka, *Il popolo del Blues*, cit., p. 185.

50. Johnson, *Along This Way*, cit., p. 181. [corsivo mio]

51. "Sono stanco di vivere e ho paura di morire"; "dovrò lottare fino alla morte!" Silber, *Paul Robeson*, cit., pp. 45, 48.