

Un rap sul tempo e la distanza. James Baldwin e il pericoloso viaggio dell'amore

Paola Boi

Traduzione di Anna Romagnuolo¹

Il numero dell'agosto 2019 del *New York Times Magazine*, intitolato *The 1619 Project*,² prometteva di suscitare reazioni accese con la sua pubblicazione. In esso, un gruppo di noti studiosi, tra cui Nikole Hannah-Jones, promotrice dell'iniziativa, Brian Stevenson, Matthew Desmond e altri, dichiarava di aver individuato nell'agosto 1619 il momento in cui "l'America" divenne America: la "vera" data di nascita del paese.

Il loro interesse si concentrava in particolare sull'approdo di una nave pirata britannica a Point Comfort, nei pressi di Jamestown. La *White Lion*, in cerca d'oro, aveva attaccato un vascello portoghese, sul quale aveva trovato invece un gruppo di circa trenta uomini provenienti dall'Angola. Non avendo idea di cosa farne, l'equipaggio, una volta sbarcato, barattò quegli uomini con provviste. Questo evento, il primo sbarco documentato di un gruppo di schiavi, è considerato nel *1619 Project* il primo momento fondativo della nazione americana.

È chiaro che gli autori del *Project* desiderano porre rimedio alla miopia storiografica che, per secoli, ha rifiutato di considerare quel momento dell'agosto 1619 a Jamestown come l'atto di nascita della nazione americana, preferendogli l'episodio di Plymouth scritto dai Padri Pellegrini della *Mayflower* nel 1620. In quest'ultimo, ferme restando le comprensibili ambiguità che accompagnano qualunque

¹ Questo saggio riprende e sviluppa la *plenary lecture* tenuta in occasione del convegno "Gate(d) Ways. Enclosures, Breaches and Mobilities Across U.S. Boundaries and Beyond", organizzato dall'Associazione Italiana di Studi Nord-Americani presso l'Università di Catania (SDS di Lingue e Letterature Straniere di Ragusa) nel settembre 2019. Il testo è stato tradotto da Anna Romagnuolo e successivamente rivisto dall'autrice con la collaborazione della redazione di *Ácoma*.

² Lo sbarco degli africani a Point Comfort (Virginia) nell'agosto 1619 è documentato nel dossier di Beth Austin, 1619: Virginia's First Africans (Hampton History Museum). Il progetto giornalistico *The 1619 Project*, pubblicato come numero speciale del *New York Times Magazine* il 14 agosto 2019 e curato da Nikole Hannah-Jones (<https://www.nytimes.com/interactive/2019/08/14/magazine/1619-america-slavery.html>), ha dato origine al volume *The 1619 Project: A New Origin Story* (New York, Penguin Random House 2021) e a un adattamento televisivo distribuito da Hulu nel 2013 (NdT).

mito delle origini, si legge la forte convinzione etnica della superiorità bianca, dissimulata dal fervore devoto e dalla dichiarata motivazione religiosa dei pellegrini. È comprensibile che la “terra dei liberi e patria dei coraggiosi” non potesse fondarsi su un mito di fondazione non del tutto onorevole, come quello rappresentato dall’episodio di Jamestown.

Come dichiarano gli autori, il 2019 segna il quattrocentesimo anniversario dell’arrivo dei primi schiavi africani nella colonia della Virginia, e *The 1619 Project* esamina i modi in cui l’eredità della schiavitù continua a plasmare l’America, con l’obiettivo di riconfigurare la storia americana per “porre le conseguenze della schiavitù e i contributi degli afroamericani al centro della storia che raccontiamo a noi stessi su chi siamo in quanto paese”.³

La pubblicazione segnò un record di copie vendute, ma sollevò anche un coro di voci irritate e reazioni difensive. Evitando ogni facile atteggiamento propagandistico, Jill Lepore, nota storica di Harvard e autrice dell’opera monumentale *These Truths: A History of the United States* (2018), pubblicò poco dopo una sorta di versione sintetica della narrazione, intitolata *This America: The Case for the Nation*, che sembra piegare a favore dei bianchi la prospettiva storica più obiettiva del *1619 Project*.⁴ Addentrandosi nel presente, Lepore sostiene che persino le idee sugli Stati Uniti come nazione siano oggi marginalizzate dalla spinta storica dell’autoritarismo repubblicano.

Dal gennaio 2019 le cose si sono mosse a una velocità straordinaria su un terreno altrettanto straordinario. La Camera dei Rappresentanti, l’FBI, il Dipartimento di Giustizia, l’Ufficio del Consulente Speciale, l’Ufficio del Consulente Legale, la US Geological Survey, agenzia federale preposta allo studio e tutela delle risorse naturali negli Stati Uniti, ciascuna di queste istituzioni storicamente solide è stata colpita e stordita dall’amministrazione Trump come una mucca in un mattatoio:

è il commento tagliente di Joseph O’Neill nella sua recensione del libro di Jill Lepore.⁵

3 Jake Silverstein, “Editor’s Note”, *The New York Times Magazine*, 18 agosto, 2019 (The 1619 Project issue), p. 5.

4 Jill Lepore, *These Truths: A History of the United States*, W. W. Norton & Company, New York 2018; Id., *This America: The Case for the Nation*, Liveright Publishing, New York 2019.

5 Joseph O’Neill, “Real Americans,” *The New York Review of Books*, 15 agosto 2019.

Se la visione di Lepore può apparire idealistica per i nostri tempi, rispetto a queste derive autocratiche, non possiamo dimenticare che ci sono altri studiosi coraggiosi che hanno preso posizione e, di fronte alle molte contraddizioni della storia americana, hanno deciso di ripensare il proprio ruolo di storici, avviando una ricostruzione del panorama letterario nazionale. Si tratta di un'operazione quanto mai auspicabile se si vuole provare almeno a comprendere, se non addirittura a superare, l'impasse in cui ci troviamo. Sacvan Bercovitch aveva già proposto, per esempio, di "fare del dissenso una virtù",⁶ mentre altri, come Eric Foner, si confrontano con il carattere mutevole dell'idea di libertà in epoche diverse. Nel suo recente *Story of American Freedom*, Foner sottolinea in particolare come "il conflitto tra prospettive dominanti e dissenzienti abbia costantemente ridefinito il significato dell'idea di libertà".⁷ Possiamo anche condividere, in termini più generali, l'affermazione di Edward Said, il quale, rifacendosi a Nietzsche, sostiene che la genealogia della morale corrisponde alla lotta tra interpretazioni storicamente prodotte in un mondo in crescente divenire.⁸

Ciò che oggi appare più evidente è che il legame culturale più profondo d'America, e al tempo stesso la sua linea di faglia più pericolosa, un diritto di nascita per alcuni americani e una crudele beffa per altri, che ha prodotto nozioni così diverse di libertà, iscrive l'esperienza afroamericana al centro del continente americano, incidendola in profondità nel suo cuore. A causa della sua anomalia, questa centralità ha prodotto un'arte la cui immagine più ricorrente è, paradossalmente, quella dell'invisibilità. La *blackness*, nei secoli sempre la figura significativa e ambigua di un'assenza nella cultura americana, riemerge affermando la sorprendente e ormai innegabile potenza del testo nero. Certo, i tempi delle *Slave Narratives* appartengono al passato. Già alla fine degli anni Venti, la voce rivoluzionaria di Zora Neale Hurston aprì la strada a una lunga serie di autrici e autori afroamericani che rifiutarono il silenzio e l'invisibilità, trovando voci autonome alternative e forme espressive non convenzionali, sia nella letteratura sia nelle arti visive.

6 Sacvan Bercovitch, introduzione a Id., a cura di, *Reconstructing American Literary History*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1986, p. viii.

7 Eric Foner, *The Story of American Freedom*, W. W. Norton, New York 1998, p. xv.

8 Edward Said, "Reflections on Exile," in *Reflections on Exile and Other Essays*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 2000.

Il dilemma che oggi ci troviamo ad affrontare è il seguente: come può il testo contemporaneo dire l'indicibile, in rapporto a una realtà in costante movimento? Come può farlo, ora che "'l'indicibile' si è esteso ad abbracciare tante forme di trauma di cui gli scrittori parlano regolarmente, a dover parlare: autolesionismo, abusi sessuali, genocidio, fascismo, cambiamento climatico",⁹ e soprattutto, muri e ancora muri, "invasioni" temute, identità minacciate, e via dicendo. È in questa crisi totalizzante che la *blackness* impone, giustamente, la forza del proprio discorso e la potenza della propria presenza invisibile, considerata da molti come l'incarnazione del cosiddetto *Critical Other*, l'alterità critica. Ed è qui che i problemi sembrano moltiplicarsi.

Toni Morrison, che Barack Obama, in occasione del conferimento della Presidential Medal of Freedom, ha definito "il nostro tesoro nazionale", contesta con decisione questa interpretazione nel suo celebre saggio "Unspeakable Things Unspoken", in cui afferma: "We are not, in fact 'Other'. We are choices. And to read imaginative literature by and about us is to choose to examine centers of the self and to have the opportunity to compare these centers with the 'raceless' ones with which we are, all of us, most familiar".¹⁰ Il terreno, come vedremo, si fa accidentato. Nel suo discorso di accettazione del Premio Nobel, Morrison esplora la profondità di tali sfide con parole indimenticabili: "Language can never 'pin down' slavery, genocide, war. Nor should it yearn for the arrogance to be able to do so. Its force, its felicity, is in its reach toward the ineffable". Morrison prosegue raccontando la parabola di un'anziana donna a cui vengono rivolte domande importanti, difficili: "Tell us what it is [...] to have no home in this place. To be set adrift from one you knew. What it is to live at the edge of towns that cannot bear your company".¹¹ Parole pronunciate nel 1993, ma che potrebbero essere state dette nel 2024. L'abisso che separa gli Stati Uniti dall'ideale di eguaglianza viene affrontato nuovamente in occasione delle elezioni nel 2016, quando Morrison scrive su *The New Yorker*:

9 Merve Emre, "'Disremembered, Relocated, Rearranged.' The fiction of Daša Drndić", *The New York Review of Books*, 6 giugno 2019.

10 Toni Morrison, "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature," *Michigan Quarterly Review*, XXVIII, 1 (1989), pp. 1-34, qui p. 9.

11 Toni Morrison, "The Nobel Lecture in Literature", in *The Source of Self-Regard. Selected Essays, Speeches, and Meditations*, Knopf, New York 2020, pp. 102-109, qui p. 106 e pp. 108-9.

The gap exists because of this country's long history of racism — not just slavery and its shadow but more recent injustices like segregation, federal housing discrimination and redlining. For the United States to move toward real equality, it must work toward the full acceptance of our collective biography and its consequences. Unlike any nation in Europe, the United States holds whiteness as the unifying force. Here, for many people, the definition of “Americanness” is color.¹²

Fu James Baldwin, suo amico e grande ispiratore, come lei stessa ha ammesso, a rovesciare, dopo Frederick Douglass, la visione dominante della storia americana e, in particolare, della democrazia, attribuendone il progresso alla resilienza del popolo nero: non grazie alle azioni dei bianchi, ma *malgrado* esse. È con lui che i neri rimangono spiazzati dalla responsabilità della propria disgrazia, mentre i bianchi vengono identificati come gli unici artefici della sofferenza dei neri. Baldwin è convinto che “The story of the Negro in America is the story of America—or, more precisely, it is the story of Americans. It is not a very pretty story”.¹³ Anche per quanto riguarda il mito eroico delle origini, Baldwin dice la sua: concentra la propria attenzione sui Padri Pellegrini, ignorando l'episodio di Jamestown, a conferma del fatto che il suo interesse si focalizza sul ruolo dei bianchi nella creazione della narrazione storica. Infatti, scrive:

We have all heard the bit about what a pity it was that Plymouth Rock didn't land on the Pilgrims instead of the other way around. I never found this remark very funny, it appeared wistful and vindictive to me, containing furthermore a very bitter truth. The inertness of that rock meant death for the Indians, enslavement for the blacks, and spiritual disaster for those homeless Europeans who now call themselves Americans and who have never been able to resolve their relationship either with the continent they fled or to the continent they conquered. [...] I know the myth tells us that heroes came looking for freedom [...], but the relevant truth is that the country was settled by a desperate, divided, rapacious horde of people who were

12 Toni Morrison, “Making America White Again”, *The New Yorker*, 21 novembre 2016. NdT: Il *redlining* è una pratica discriminatoria, diffusasi negli Stati Uniti soprattutto negli anni Trenta (nel quadro delle politiche abitative federali introdotte con il National Housing Act of 1934), con cui banche e istituzioni finanziarie segnalavano sulle mappe urbane i quartieri abitati da minoranze etniche – spesso con linee rosse – considerandoli a rischio di investimento, e in cui veniva, quindi, limitato o negato l'accesso a prestiti e mutui.

13 James Baldwin, “Many Thousands Gone”, *Partisan Review*, XVIII, 6 (November–December 1951), pp. 665-80, qui p. 665.

determined to forget their pasts and determined to make money. We certainly have not changed in this respect and this is proven by our faces, by our children, by our absolutely unspeakable loneliness, and the spectacular ugliness and hostility of our cities. Our cities are terribly unloved, by the people who live in them, I mean.¹⁴

La prospettiva diventa esattamente speculare rispetto al disastro del Nord se cambiamo latitudine e ci spostiamo nel profondo Sud, dove anche ai bianchi poveri è stato assegnato un ruolo nel grandioso progetto della schiavitù e della colonizzazione. Baldwin osserva infatti che il bianco povero

was enslaved almost from the instant he arrived on these shores, and he is still enslaved by a brutal and cynical oligarchy. The utility of the poor white was to make slavery both profitable and safe, and therefore the germ of white supremacy which he brought with him from Europe was made hideously to flourish in the American air. Two world wars and a world-wide depression have failed to reveal to this poor man that he has far more in common with the ex-slaves whom he fears than he has with the masters who oppress them both for profit. [...] It is much easier to give a name to the evil without than to locate the terror within.¹⁵

La popolarità di Baldwin lo rese un ospite ben accolto nei programmi televisivi. Una volta, durante un'intervista alla televisione britannica, alla domanda piuttosto insolente del conduttore "so you are black, impoverished, and homosexual. You must have said to yourself 'Gee, how more disadvantaged can I get?'" , lo scrittore scoppiò a ridere rispondendo senza esitare: "No, I thought I had hit the jackpot. It was so outrageous, you could not go any further, you know? And so, you had to find a way to use it".¹⁶ Per chi tiene alle classifiche, Baldwin è ancora oggi uno degli scrittori più citati e letti. E a ragione. Quarant'anni di attività e 6.895 pagine, secondo il calcolo fatto da Morrison, curatrice dei due volumi delle sue opere per la *Library of America*: anche solo un rapido sguardo a uno qualunque dei suoi romanzi, saggi, poesie o testi teatrali basta ad appurare con

14 James Baldwin, "Nothing Personal", in *Collected Essays*, Library of America, New York 1998, pp. 692-706, qui pp. 693-694.

15 Ivi, p. 694.

16 Citato in Hilton Als, "The Making and Unmaking of James Baldwin", *The New Yorker*, 9 febbraio 1998.

quale maestria ineguagliabile abbia affrontato la discussione di temi difficili all'intersezione di classe, razza, sesso e violenza.

Come possiamo valutare oggi l'opera dell'intellettuale Baldwin in un mondo in cui tutto è a dir poco mutevole, incomprensibile e sfuggente? In che modo è possibile cogliere il senso profondo della sua scrittura, osservando cosa è diventato il mondo e in che modo inquietante i nostri corpi e le nostre culture si siano deterritorializzati? La fioritura di studi critici su Baldwin dell'ultimo ventennio ha evidenziato le epistemologie della differenza, le ambiguità irrisolte, la complessità e le molte ombre proiettate dalla sua figura pubblica. Come hanno acutamente osservato Kaplan e Schwarz, non c'è nulla di "straight" in Baldwin, "neither his conception of life, nor the trajectory of his existence",¹⁷ tranne forse per il suo desiderio di essere "an honest man and a good writer", come dichiarava alla fine delle "Autobiographical Notes" in *Notes of a Native Son*.¹⁸

Nella sua traiettoria frammentata di vita e pensiero, il suo essere un "visionary of a certain involuntary isolation", come ha notato Bloom,¹⁹ è riassunto nella definizione che Baldwin stesso dà di sé: "What in the world was I by now but an aging, sexually dubious, politically outrageous, unspeakably erratic freak?"²⁰ Il valore delle sue posizioni, la sua ininterrotta ricerca della verità, continuano ad abitare, anche trent'anni dopo la sua morte, "i nostri recessi più intimi e segreti", per usare l'espressione di Edmond Jabès in *Le Livre des Questions*. È proprio per questo suo costante impegno personale che la figura di Baldwin mantiene tutto il suo significato anche per i nostri tempi: anzi, sembra aver riconquistato quella posizione centrale che aveva occupato, suo malgrado, nel dibattito pubblico negli ultimi decenni della sua vita. La città di New York, per esempio, ha proclamato il 2014 l'anno di James Baldwin, e ha celebrato quello che sarebbe stato il suo novantesimo compleanno con convegni, tributi, musica, danza, e molto altro. Eppure, forse la partecipazione a conferenze, seminari, letture, mostre d'arte nega il raggiungimento di risultati tangibili. Un modo per penetrare alcune pieghe della figura

17 Cora Kaplan e Bill Schwarz, "Introduction", in Cora Kaplan e Bill Schwarz, a cura di, *James Baldwin: America and Beyond*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2011, p. 2.

18 James Baldwin, "Autobiographical Notes", in *Notes of a Native Son* (1955); ora in *Collected Essays*, cit., pp. 5-9, qui p. 9.

19 Harold Bloom, "Introduction", in *James Baldwin*, Chelsea House, New York 1986, p. 1.

20 James Baldwin, *No Name in the Street*, in *Collected Essays*, cit., p. 363.

enigmatica di Baldwin si trova forse nel noto suggerimento di Nietzsche, secondo il quale, “i fatti non esistono, esistono solo interpretazioni”.²¹ Il filosofo aggiunge:

Quando si scrive, non si vuole soltanto essere compresi, ma senza dubbio anche *non* essere compresi. Non è ancora affatto una obiezione contro un libro, se una persona qualsiasi lo trova incomprensibile: forse proprio questo era nell'intenzione del suo autore – egli non *voleva* essere compreso da “una persona qualsiasi”. [...] Tutte le leggi più sottili di uno stile hanno qui la loro origine: tengono a un tempo lontani, creano distanza, interdicono “l'accesso”, la comprensione, come si è detto – mentre aprono le orecchie di coloro che d'orecchio ci sono affini.²²

Non suona forse come qualcosa che avrebbe potuto dire anche Baldwin? E invece stiamo leggendo un brano da *La gaia scienza*. Anche nei testi più analizzati, dunque, restano misteri che in ultima analisi il linguaggio non svela. Baldwin, pur con tutti i suoi talenti straordinari, continua a presentarsi come una figura di contrasto, meditativa e sfuggente quanto avrebbe potuto esserlo il suo padre letterario Henry James, immerso in una rete di speculazioni sul senso della vita; ma, a differenza di James, Baldwin vivace, appassionato, impavido, una figura mercuriale, impegnata e potente, come sottolinea Bill Schwarz. In ogni caso, la consapevolezza che nessuna categorizzazione teorica possa afferrare appieno l'intero flusso di esperienze né cogliere più che un barlume di questa figura sfuggente, dovrebbe essere tenuto ben presente nel tentare di accostarsi a lui.

Il mondo in cui abita Baldwin è il tratto di Park Avenue che attraversa Harlem (la parte malfamata), dove nasce nel 1924, nel pieno della Harlem Renaissance, allo Harlem Hospital, proprio di fronte all'odierno Schomburg Center for the Study of Black Culture. Sua madre, Emma Berdis Jones, originaria del Maryland, quando James ha due anni, sposa David Baldwin, un rigido e ansioso predicatore di New Orleans, che lo adotta. Baldwin trascorre un'infanzia colma di tutti quei doni e paesaggi interiori che solo un bambino nero povero poteva ricevere: fame, squallore, desolazione, illegittimità, una figu-

21 Friedrich Nietzsche, *La volontà di potenza. Frammenti postumi ordinati da Peter Gast e Elisabeth Förster-Nietzsche*, a cura di Maurizio Ferraris e Pietro Kobau, Bompiani, Milano 2008, § 481, p. 271.

22 Friedrich Nietzsche, *La gaia scienza*, in *Idilli di Messina. La gaia scienza e scelta di frammenti postumi 1881-1882*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Mondadori, Milano 1971, § 381, p. 246.

ra paterna autoritaria e severa, ma anche un forte senso del dovere e dell'affetto familiare, una incrollabile volontà di emergere e un insolito impulso alla lettura e all'apprendimento. È il miglior studente della Scuola Pubblica 24, dove incontra il favore dell'insegnante bianca Orilla Miller – da Baldwin sempre chiamata "Bill" – che gli fa conoscere Charles Dickens e gli trasmette l'amore per il teatro e il cinema. È proprio a scuola che, nonostante una vita familiare desolante, Baldwin capisce che la sua mente si rivela al meglio nella scrittura. Come ricorda il suo biografo David Leeming: "Per lui, scrivere era un atto d'amore. Un tentativo di essere amato, non di attirare l'attenzione del mondo".²³ "Bill" Orilla lo porta a teatro in centro, del tutto incurante della sua giovanissima età, e resterà una delle sue più care amiche fino alla fine. "She took me to see plays and films, to which no one else would have dreamed of taking a ten-year-old boy. It is certainly partly because of her, who arrived in my terrifying life so soon, that I never really managed to hate white people".²⁴ Bill lo porta a vedere la celebre messa in scena del *Macbeth* diretta da Orson Welles a Harlem (1936), con un cast interamente nero e ambientazione haitiana. James legge il dramma prima dello spettacolo: l'esperienza avrà un impatto duraturo sulla sua immaginazione. Scriverà in seguito tre opere teatrali e dedicherà al cinema un libro di saggi per molti aspetti innovativo e originale, *The Devil Finds Work* (1976), che raccoglie molte delle conversazioni avute con Bill.

Alla De Witt Clinton High School, nel Bronx, Baldwin emerge come la mente più brillante della scuola, tanto che gli viene affidato il compito di dirigere il giornale studentesco, *The Magpie*, insieme a Richard Avedon ed Emile Capouya. Inizia a trascorrere tutto il suo tempo alla New York Public Library: la lettura e la cultura lo aiutano a combattere lo scetticismo del padre verso l'istruzione, oltre agli insulti e alle non rare aggressioni fisiche da parte dei poliziotti bianchi. Avedon divenne un amico per la vita e il coautore del prezioso volume *Nothing Personal* (1964). Nel supplemento all'edizione del 2017 del libro, Hilton Als ricorda la prima visita di Baldwin a casa di Avedon sulla Fifth Avenue (nella parte "buona"), e lo stupore della madre di Avedon nel vedere che James aveva bussato alla porta sul retro. Alla domanda sul perché non avesse scelto l'ingresso principa-

23 David Leeming, *James Baldwin: A Biography*, New York, Alfred A. Knopf 1994, p. 21.

24 James Baldwin, *The Devil Finds Work* (1976), in *Collected Essays*, cit., pp. 477-572, qui p. 480.

le, rispose con innocente sincerità che il portiere lo aveva indirizzato verso le scale di servizio. Baldwin doveva in qualche modo distinguere tra “posto” e “ruolo”. Nel presentare la sua raccolta di poesie durante il *New York Live Arts Tribute* del 2014, la poetessa Nikky Finney lo definì “a man who had no idea or concept of his place”, un uomo capace di conversare nello stesso pomeriggio con i Black Panthers e con gli intellettuali bianchi.²⁵

Il concetto di “posto” – con tutte le sue possibili accezioni: luogo, posizionalità, rango e ruolo sociale, “saper stare al proprio posto” – porta con sé le epistemologie dell’appartenenza, del familiare e dell’estraneo, e non sorprende dunque che il mondo di Baldwin venga spesso descritto nelle sue opere come un mondo di sradicamento, assenza e disorientamento. Molti hanno identificato le dislocazioni da lui subite come la causa del profondo disagio soggettivo che provava rispetto all’esperienza di vivere negli Stati Uniti, cosa certamente vera, ma ritengo che le epistemologie del posto in Baldwin prendano le mosse dalla sua idea di scrittura, da una riflessione sull’organizzazione del sapere, insieme al suo coinvolgimento con le persone. Per l’uomo bianco, “l’Altro” è ovviamente il cosiddetto *Negro*, termine che Baldwin usa per mostrare all’uomo bianco ciò che l’uomo bianco è: “We know very little about the Negro, except that he suffered. We know more, implicitly, about the white man who left him there”.²⁶ La paura della vita e l’ambizione di realizzare il proprio talento lo condussero in chiesa. A 14 anni Baldwin divenne il predicatore più giovane della *Fireside Pentecostal Assembly*, un rifugio dai pericoli della strada e dal proprio mondo interiore. Nel pulpito trovò un modo di scardinare buona parte del pericoloso autoritarismo paterno: “a distance between people and myself. He couldn’t fight me in that arena”.²⁷ Il pulpito gli offrì anche uno sguardo più lucido sul mondo e sugli esseri umani, che da lì apparivano ipocriti e crudeli, lontani dall’ideale di amore che aveva prefigurato: “I was not going to become another fat preacher, I was not going to lie to my congregation”.²⁸ Così, dopo soli tre anni di lotta, abbandonò il pulpito. Aveva diciassette anni.

25 Nikky Finney, “Playing by Ear, Praying for Rain: The Poetry of James Baldwin”, *Poetry*, marzo 2014.

26 James Baldwin nel film *I Am Not Your Negro*, diretto da Raoul Peck, 2016.

27 James Baldwin, “The Last Interview” (1987), in Quincy Troupe, a cura di, *James Baldwin: The Legacy*, Simon & Schuster, New York 1989, pp. 186-212, qui p. 195.

28 *Ibidem*.

Come ha sottolineato nell'intervista "James Baldwin: The Art of Fiction No. 78",²⁹ ciò che più contava per lui era intessere le connessioni reali tra il sé e il mondo, lo sforzo di trasmettere umanità, di guardare attraverso eventi e situazioni, rifiutando ogni epistemologia di egemonia e dominio, evitando di assumere lo status di vittima.

Abbracciare l'arte, fare della scrittura lo strumento ultimo per una realizzazione spirituale, concentrarsi nel cogliere le emozioni che sole possono renderci umani. Sorprendentemente, la sua vita inquieta gli insegna ad affrontare la materia autobiografica nella scrittura con uno stile impeccabile e un ritmo musicale, una combinazione di dizione perfetta e autoironia, insieme a un registro religioso, dalla risonanza e autorità biblica, a contrasto con l'alienazione e il senso di esclusione. Più che compagno di espatrio e maestro di stile, Henry James, anima affine, gli appare soprattutto come lo scrittore che condivide con lui un tema essenziale: l'incapacità degli americani di comprendere a fondo la realtà dell'altro. La stessa incapacità che si manifesta chiaramente nel problema razziale dell'America, come Baldwin evidenzia in tutta la sua opera, ed enuncia in modo memorabile nel saggio "Stranger in the Village" (1953).³⁰

Baldwin vuole sapere cosa gli sia accaduto, perché saperlo potrà servire ad illuminare il destino di chiunque rifiuti di accettare di vivere pericolosamente in una marginalità che altri hanno scelto per lui. Come dichiara nell'intervista "The Art of Fiction", a proposito di *Go Tell It on the Mountain*, vuole sapere "how we were to move from one place to another".³¹ E a Quincy Troupe nella sua ultima intervista dirà: "I fought to make you look at me. I was not born to be what someone said I was. I was not born to be defined by someone else, but myself, and myself only".³² Racconti come *Sonny's Blues* o *Previous Condition*, apparsi prima di *Another Country*, benché sembrassero testi fortemente personali, in realtà andavano ben oltre i dilemmi immediati del giovane scrittore al Village che fatica ad affermarsi. Ciò che Baldwin percepisce nelle sue riflessioni è la consapevolezza che l'esperienza americana non può prescindere da quella dei neri. "Much of the American confusion, if not most of it, is a direct re-

29 Jordan Elgrably, "James Baldwin: The Art of Fiction No. 78," *The Paris Review*, 91, Spring 1984.

30 James Baldwin, "Stranger in the Village", *Harper's Magazine*, ottobre 1953; ora in *Notes of a Native Son*, cit., pp. 117-29.

31 Elgrably, "James Baldwin: The Art of Fiction No. 78", cit.

32 Baldwin, "The Last Interview", cit., p. 193.

sult of the American effort to avoid with dealing with the Negro as a man".³³ Baldwin rinnegò più volte l'idea di integrazione razziale, rifiutandosi di prenderla in considerazione: "I do not know many Negroes who are eager to be 'accepted' by white people, still less to be loved by them", scrive in *The Fire Next Time*; e più avanti: "Do I really want to be integrated into a burning house?"³⁴

Decisivo fu, a questo punto, l'incontro al Village, all'età di sedici anni, con il pittore Beauford Delaney, con cui strinse amicizia. Mandato lì da un compagno di scuola che conosceva l'artista, Baldwin saltò il turno di lavoro nel laboratorio tessile di Canal Street e si presentò a casa del pittore. Così ricorda quell'incontro:

I was terrified, once I had climbed those stairs and knocked on that door. A short, round, brown man came to the door and looked at me. He had the most extraordinary eyes I'd ever seen. When he had completed his instant X-ray of my brain, lungs, heart, bowels, and spinal columns, and I had said usefully 'Emile sent me', he smiled and said, 'Come in'. And he opened the door. Lord, I was to hear Beauford sing, later and for many years, *open the unusual door*. My running buddy had sent me to the right one, and not a moment soon. I walked through that door into Beauford's colors. [...] I walked into music. I had grown up with music, but now, on Beauford's small black record player, I began to hear what I had never dared or been able to hear. [...] In his company I saw Paul Robeson in *Othello* and I attended Marian Anderson's concert at Carnegie Hall.³⁵

L'importanza di questi incontri giocò un ruolo fondamentale nella formazione del giovane e nel suo senso di sé. In "Price of the Ticket" ricorda che una volta, incontrando Beauford Delaney e Marian Anderson a Manhattan per un concerto, dopo essere sfuggito da "the lowest and most obscene circles of Hell" (il New Jersey, dove stava lavorando per l'esercito), gli dissero che "I had no right to permit myself to be defined by so pitiful a people. Not only was I not born to be a slave. I was not born to hope to become the equal of the sla-

33 La frase, datata all'aprile 1966, è riportata da Colm Tóibín in "Baldwin and the American Confusion", *Brick: A Literary Journal*, 89, Summer 2012; ora in Kaplan e Schwartz, a cura di, *James Baldwin*, cit., pp. 53-68, qui p. 60.

34 James Baldwin, *The Fire Next Time* (1963), in *Collected Essays*, cit., pp. 296-347, qui pp. 299 e 340.

35 James Baldwin, "Introduction", *The Price of the Ticket: Collected Nonfiction, 1948-1985*, St Martin's Press, New York 1985, pp. IX-X.

ve-master".³⁶ Ai suoi occhi, Beauford non era soltanto "an example of courage, integrity, humility and passion", ma la prova vivente che un uomo nero poteva essere un artista. Per una persona insicura come Baldwin, essere accolto da quell'uomo gentile senza pregiudizio né condiscendenza, essere introdotto ai segreti della percezione sensoriale e artistica, ed essere così in qualche modo "salvato", fu un'esperienza stranissima e assolutamente inattesa. In precedenza aveva amaramente compreso che essere "scoperto" significava diventare schiavo di qualcuno, che essere civilizzato equivaleva a "essere messo in vendita al mercato degli schiavi". Non poteva immaginare un tipo di scoperta così radicalmente diversa, basata sull'amore e sul rispetto. Una delle idee fisse del padre, inculcatagli durante l'infanzia, era che fosse il bambino più brutto che avesse mai visto. Jimmy non poteva contraddirlo e crebbe con questo stigma. L'incontro con Delaney, che accettò la sua umanità con grazia e autentico interesse, segnò finalmente l'accettazione del proprio corpo. Forse fu proprio in reazione al disgusto paterno che lo scrittore posò per tanti ritratti e scatti fotografici, diventando forse, come è stato detto, il volto più riprodotto della letteratura americana. Fu il rifiuto del padre a ispirare la mostra *God Made My Face* presso la David Zwirner Gallery, interamente dedicata ai ritratti e al percorso artistico di Baldwin, che fu senza dubbio uno degli eventi culturali più significativi della stagione newyorkese del 2019.

Quando scoppiò la guerra, Jimmy si rese conto che si combatteva per portare la libertà a tutti tranne che ai figli di Agar. L'aspetto grottesco di quel conflitto risiedeva nel fatto che ciascuno di questi "was expected to be patriotic and pledge allegiance to a flag which had pledged no allegiance to you: it risked becoming your shroud if you didn't know how to keep your distance and stay in your place".³⁷

Nel 1948, all'età di ventiquattro anni, James Baldwin acquistò un biglietto di sola andata per la Francia, dove avrebbe trascorso gran parte della sua vita, risiedendo soprattutto a Parigi e in Provenza negli ultimi diciassette anni. La questione del "posto", come sottolinea Magdalena Zaborowska, diventerà sia nella narrativa che nella saggistica "non tanto il tema della sua scrittura, in senso critico-letterario convenzionale, quanto la sua sostanza: le dislocazioni stimolano

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, p. XV.

in lui l'impulso di scrivere".³⁸ Se in termini geografici è la distanza a definire il suo statuto di straniero, l'esercizio dell'autorità resta centrale per la sua concezione della vita e per la sua estetica, estendendosi a connessioni più ampie, che, curiosamente, è stato il pensiero di Jacques Derrida a farci riscoprire. Oltre a *Le pardon, Adieu à Emmanuel Levinas* e *De l'hospitalité*, elementi particolarmente rilevanti emergono nella celebre relazione letta da Derrida alla Cardozo Law School nel 1989, intitolata *Forza di legge: il fondamento mistico dell'autorità*.³⁹ Questi testi si rivelano strumenti analitici utili a comprendere il Baldwin francese e il suo nuovo status di straniero e di ospite. Ciò che Derrida discute nel saggio *L'ospitalità*, è simile in tono e sostanza a ciò che Baldwin scrive della sua nuova vita, della sua "nuova" impotenza nel dover affrontare in una lingua non sua la burocrazia e il sistema carcerario francese, esperienze simili a quelle vissute con le autorità newyorkesi. Scrive Derrida:

Tra i gravi problemi che trattiamo qui, c'è quello dello straniero che, parlando male la lingua, rischia sempre di trovarsi senza difesa davanti alle leggi del paese che lo accoglie o lo estromette; lo straniero è in primo luogo straniero rispetto alla lingua giuridica nella quale sono formulati il dovere d'ospitalità, il diritto d'asilo, i limiti, le norme, i codici di polizia eccetera. Deve chiedere ospitalità in una lingua che per definizione non è la sua, quella impostagli dal padrone di casa, l'ospite, il re, il signore, il potere, la nazione, lo Stato il padre eccetera. Questi gli impone la traduzione nella propria lingua, ed è la prima violenza. La questione dell'ospitalità comincia da qui: dobbiamo chiedere allo straniero di capirci, di parlare la nostra lingua, nell'accezione più vasta del termine, in ogni possibile accezione, prima di accoglierlo in casa nostra, e anzi quale condizione necessaria?⁴⁰

In *Forza di legge: il fondamento mistico dell'autorità*, Derrida prosegue con un'analisi dettagliata della traduzione del termine tedesco *Gewalt*, reso in inglese e francese con "violence", ma che in tedesco significa anche potere legittimo, autorità, forza pubblica. *Gewalt*, dunque, designa al tempo stesso violenza e potere legittimo, autorità giustificata:

38 Cora Kaplan e Bill Schwarz, "Introduction" in Kaplan e Schwarz, a cura di, *James Baldwin*, cit., p. 5.

39 Jacques Derrida, *Forza di Legge. Il Fondamento mistico dell'autorità*, trad. A. Di Natale, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

40 Jacques Derrida e Anne Dufourmantelle, *L'ospitalità*, trad. I. Landolfi, Baldini&Castoldi, Milano 2002, pp. 46-47.

Come distinguere fra la forza di legge di un potere legittimo e la presunta violenza originaria che ha instaurato questa autorità e che non poteva dunque avvalersi di alcuna legittimità precedente, così da non essere, in quel momento iniziale, né legale né illegale, o come qualcuno potrebbe dire in modo sommario né giusta né ingiusta?⁴¹

Derrida si confronta quindi con l'uso eracliteo e heideggeriano di termini come *dikē* (giustizia, processo, punizione) e come *eris* (conflitto) e *streit* (discordia), che producono *adikía*, ingiustizia. In breve, secondo Derrida, tutti i discorsi sulla singolarità e sulla separazione, sulla differenza e sull'eterogeneità sono anche in tutto e per tutto, almeno indirettamente, discorsi sulla giustizia. Tra i due pensatori-artisti affiora così una non del tutto inattesa consonanza di fondo nelle posizioni e nei modi di essere. Derrida, ebreo algerino, venne espulso da scuola a causa delle leggi razziali e riuscì, non senza difficoltà, ad essere ammesso all'École Normale Supérieure, trasferendosi in Francia a diciannove anni. Trascorse il resto della sua vita lì, fatta eccezione per alcuni incarichi di insegnamento all'estero, ma confessò di non essersi mai sentito veramente a casa, né in Francia né nella lingua francese (nonostante abbia scritto settanta volumi). Controverso nelle sue teorie e veemente nelle discussioni, Derrida ricorda Baldwin per l'eleganza e la misura nei modi, la capacità di stringere amicizie durature, l'inesauribile dedizione e l'incrollabile impegno civile.

Il problema della legge ossessiona tanto Derrida quanto Baldwin, come aveva ossessionato Levinas, sebbene con esiti differenti. Dopo aver discusso il concetto di autorità nel 1989, Derrida tornò sulla questione alla fine del 2003, nel suo ultimo seminario *La bestia e il sovrano*, pubblicato postumo, in cui analizza i limiti della sovranità politica nella tradizione occidentale. Questo testo ci consente di approfondire ulteriormente le implicazioni relative ai temi dell'autorità e della dominazione, già esplorati in precedenza. Derrida sostiene che la bestia e il sovrano incarnano le due figure allegoriche della politica che, storicamente, sono sempre esistite *fuori dalla legge*: la bestia, che si presume ignori la legge, e il sovrano, il cui potere è definito precisamente dalla sua capacità di sospenderla. Da questa divisione scaturisce una serie di opposizioni binarie, di genere, classe, specie,

41 Jacques Derrida, *Forza di legge. Il «fondamento mistico dell'autorità»*, trad. A. Di Natale, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 53.

sessualità, razza, disabilità, che strutturano i rapporti di dominio. Da un lato, ciò che è facile, la natura, la femminilità, il Sud, lo schiavo, il contesto coloniale, il soggetto non bianco, l'anormale. Dall'altro, il sovrano che rappresenta l'umano o addirittura il sovrumano, Dio, lo Stato, la mascolinità, il Nord, la salute, il bianco, il soggetto sessualmente "normale".

Qualche anno prima, in *Spettri di Marx* (1993), Derrida aveva affrontato la nozione di giustizia ideale, confermando che violenza e discriminazione sono sempre intrecciate alla possibilità stessa della giustizia, concludendo che il meccanismo di esclusione è radicato in ogni identità. L'analisi delle specificità del colonialismo discorsivo e storico ci porta a dedurre che questa relazione di dominazione strutturale implica sempre, o molto spesso, un'oppressione violenta dell'eterogeneità del soggetto colonizzato, o di chi è soggiogato. A questo proposito, Baldwin aggiunge che, prescindendo dai fatti fisici e dal sanguinoso catalogo di violenze che ha caratterizzato la storia americana fin dalle origini, il vero danno inflitto a chi è soggiogato "is to destroy his sense of reality".⁴² Per Toni Morrison, anch'ella interlocutrice attenta nel dibattito giuridico, l'esclusione, sia come concetto sia come pratica, rappresenta l'essenza stessa dell'esperienza umana. È il segno più forte della nostra modernità.

È proprio a partire dalle esperienze che implicano la politicizzazione di una differenza funzionale, dell'animalità, delle critiche agli immaginari coloniali e la costruzione di soggettività differenti, da Calibano in poi, che Baldwin e altri artisti e intellettuali afroamericani riescono a proporre possibili modi alternativi di intendere la libertà e l'emancipazione come meccanismi di ridistribuzione della sovranità.

In Baldwin, l'incessante ricerca della verità, la sua dolorosa collocazione nel luogo di nascita, un luogo di umiliazione e denigrazione, il successivo estraniamento e il suo sentirsi sempre senza casa, ovunque si trovasse, incarnano in molti modi quanto teorizzato da Derrida, ma possono anche portarci a considerare possibili consonanze tra la postura nomadica di Baldwin e la nozione di *separazione/ri-creazione* di Gilles Deleuze, che descrive perfettamente la relazione tra distanza e atto creativo in Baldwin. Nel saggio "Cause e ragioni delle isole deserte", Deleuze individua nella necessità della separazione

42 James Baldwin, "The American Dream and the American Negro", in *Collected Essays*, cit., pp. 712-24, qui p. 714.

un momento anteriore a qualsiasi atto di ri-creazione.⁴³ Per spiegarlo distingue tra due tipi di isole: le continentali o derivate, staccatesi dal continente in seguito a una disarticolazione della terra, a un'erosione, e l'isola oceanica, originaria, essenziale,⁴⁴ nata da eruzioni sottomarine che spingono il loro movimento sotterraneo verso l'alto, fino all'aria libera: alcune emergono lentamente, altre scompaiono e riappaiono, tanto che non c'è il tempo di inserirle nelle carte geografiche. È proprio questo statuto incerto, questo costante rimando alla profonda frattura irrisolta tra mare e terra, l'uno sull'altra, nessuno dei due in posizione sicura o definitiva, che Deleuze considera prezioso per l'immaginazione umana, che io trovo particolarmente utile a interrogare Baldwin e la sua fenomenologia dell'immaginazione. I suoi modi del tutto originali di tracciare, invertire, ricombinare costantemente figure in posizioni sempre diverse sembrano seguire, infatti, il moto marino alternato di emersione e scomparsa di cui parla Deleuze. Per James Baldwin, l'impulso urgente a scrivere un'altra storia, una storia diversa, o meglio, una *storia della differenza*, nasce dalla sua giovane coscienza, sin dai tempi del suo primo romanzo, quando il suo esilio, o come preferiva dire, il suo status di *pendolare transatlantico* era essenzialmente una condizione di isolamento, di distanziamento, una traiettoria segnata dalla sua esperienza in chiesa, dalla coreografia di una minoranza che enfatizzava la performance e la trasformazione. È proprio in questa emersione di nuovi spazi geografici e, soprattutto, di diversi spazi interiori che Baldwin comprese come solo la dislocazione potesse consentirgli esperienze intersoggettive, la negoziazione con "altri" di valori culturali comuni. Rese infatti inequivocabile che nessun confine geografico avrebbe potuto risolvere il problema. Parimenti, il mio insistere sull'affinità di Baldwin con il pensiero dei filosofi francesi nasce dalla convinzione della sua profonda intimità per oltre un ventennio con la cultura e la lingua francese, che parlava correntemente.

Il ruolo della *memoria*, com'è articolato non solo nelle sue opere narrative maggiori – *Go Tell It on the Mountain*, *Giovanni's Room*, *Another Country* – ma soprattutto in *The Fire Next Time* e nei romanzi finali *If Beale Street Could Talk* e *Just Above My Head*, sembra portare

43 Gilles Deleuze, "Cause e ragioni delle isole deserte", in *L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1974*, trad. di D. Borca, Einaudi, Torino 2007, pp. 3-9.

44 Id., p. 3.

anche l'impronta dell'archeologia di Michel Foucault e delle sue tecnologie del potere, ma anche dei *lieux de mémoire* di Pierre Nora, e sembra richiamare la nozione derridiana di traccia. Così, con la sua scrittura e i suoi vagabondaggi, Baldwin canta il suo blues, non solo come Sonny, il musicista protagonista del suo racconto più noto, o come Tisch in *If Beale Street Could Talk*, ma come sostiene Foucault, con la forma di un sistema di dispersione regolare di enunciati che ci conduce verso altre dimensioni, altri spazi. Il canto di Baldwin, il suo modo di diffondere forme differenti, di concepire altre identità e culture, testimonia la sua incrollabile messa in discussione del valore normativo della cultura americana egemonica. "When you're writing, you're trying to find out something which you don't know. The whole language of writing for me is finding out what you don't want to know".⁴⁵ La collocazione della sua scrittura, più che New York o l'America in quanto tali, lo mantiene in uno stato di costante squilibrio, inquietudine, dubbio. Il suo paese è segnato da un'ambiguità intrinseca, radicata nell'animo di ogni singolo americano, con la sua incapacità di riconoscersi, il suo isolamento endemico. Il suo auspicio, di fronte alla desolazione e al mutamento incessante che lo circonda, è per un recupero del mito e una riscrittura della storia.

È il rifiuto delle proprie origini (un aspetto di quella geografia immaginativa che il potere impone a intere popolazioni) a produrre il grande shock del riconoscimento che Baldwin prova da bambino, quando comprende che "the country which is your birthplace and to which you owe your life and your identity has not in its whole system of reality evolved any place for you",⁴⁶ e che i suoi connazionali sono anche "my enemy".⁴⁷ È solo negli interstizi aperti da queste fratture che è possibile elaborare le proprie epistemologie del luogo, come fa Baldwin fuggendo dalle strade di Harlem e di New York, componendo il suo testo estraniato, cercando di ritrovare sé stesso rifiutando la semplificazione mistificata dell'idea essenzialista di identità. La soggettività di Baldwin diventa doppia e le sue diverse voci spingono il figlio di Harlem ad abbandonare il suo paese e vivere all'estero per lunghi periodi della sua vita. Quando, un decennio più tardi, in un'edicola parigina, vede la foto della quindicenne

45 Elgrably, "James Baldwin: The Art of Fiction No. 78", cit.

46 James Baldwin, intervento nel dibattito con William F. Buckley Jr., Cambridge Union, 18 febbraio 1965, in Raoul Peck, *I Am Not Your Negro*, Penguin Random House, New York 2017, p. 23.

47 James Baldwin, "Heroes", in Peck, *I Am Not Your Negro*, cit., p. 22.

Dorothy Counts⁴⁸ che viene insultata mentre va a scuola in North Carolina, capisce che è tempo di tornare e saldare il proprio debito. Arrivato a New York, non riesce a nascondere il sollievo:

I had at last, come home. [...] In the years in Paris, I had never been homesick for anything American, [...] but I missed my brothers and sisters, and my mother. They made a difference, [...] and I did not want to be forgotten by them, [...] I missed Harlem Sunday mornings and fried chicken and biscuits, I missed the music, I missed the style – that style possessed by no other people in the world. I missed the way the dark face closes, the way dark eyes watch, and the way when the dark face opens, a light seems to go everywhere. I missed in short, my connections, missed the life which had produced me and nourished me and paid for me. Now, though I was a stranger, I was home.⁴⁹

Ciò che emerge, infine, è il senso esistenziale della *blackness*: l'esperienza vissuta di un corpo razzializzato e di tutti quei significati che esercitavano una pressione così acuta sul suo pensiero, animandolo e tormentandolo. Baldwin ha dovuto confrontarsi costantemente con l'enigma totalizzante della *whiteness* americana, senza mai dimenticare che:

America became "white" even though nobody is, because of the necessity of denying the black presence, and justifying the black subjugation.⁵⁰

It is entirely up to the American people whether or not they are going to face and embrace this stranger who they have maligned so long. What white people have to do is try and find out in their own hearts why it was necessary to have "a nigger" in the first place. [...] You the white people invented him, then you have to find out why. The future of the country depends on that.⁵¹

You cannot lynch me and keep me in the ghettos without becoming something monstrous yourselves.⁵²

48 Dorothy Counts fu un'attivista e pioniera afroamericana dei diritti civili. Fu una delle prime studentesse afroamericane ad essere ammessa alla Harry p. Harding High School di Charlotte, in North Carolina, nel 1957. Si ritirò poco dopo a causa delle numerose offese e molestie.

49 Ivi, pp. 13-14.

50 James Baldwin, "On Being 'White' and Other Lies", *Essence Magazine*, 14, 12 (aprile 1984), pp. 90-92.

51 Cit. in Peck, *I Am Not Your Negro*, cit., p. 108.

52 Ivi, p. 103.

Alla domanda, a lui posta più volte, sui motivi del suo appassionato coinvolgimento nella condizione dei neri negli Stati Uniti, Baldwin rispondeva sempre in chiave ironica. Un esempio significativo è fornito, ancora una volta, da un programma televisivo che ospitò anche Paul Weiss, Sterling Professor di filosofia all'Università di Yale, il quale finse di non cogliere le ragioni delle pungenti osservazioni di Jimmy, sostenendo che non vi era alcun motivo di scontro. Baldwin replicò:

I'll tell you this. [...] The years I lived in Paris did one thing for me. They released me from that particular social terror, which was not the paranoia of my own mind, but a real social danger, visible the face of every cop, every boss, everybody.

I don't know what most white people in this country feel, but I can only include what they feel from the state of their institutions. I don't know if white Christians hate Negroes or not, but I know that we have a Christian Church, which is white and a Christian Church, which is black. I know it's not the [inaudible 00:02:37], but the most segregated hour in American life is high noon on Sunday. That says a great deal for me about a Christian nation, it means I can't afford to trust most white Christians and certainly cannot trust the Christian Church. I don't know whether the labour unions and their bosses really hate me. That doesn't matter. But I know I'm not in their unions. I don't know if the real estate lobby has anything against black people, but I know the real estate lobby is keeping me in the ghetto. I don't know if the board of education hates black people, but I know the textbooks they give my children to read, and the schools that we have to go to. Now this is the evidence. You want me to make an act of faith, risking myself, my life, my woman, my assistant, my children on some idealism, which you assure only exists in America, which I have never seen.⁵³

La sua frustrazione, in quanto persona e scrittore di colore, è aggravata dal fatto che perfino la lingua in cui scrive è carica di razzismo, che le parole *black* e *white* hanno un potere inesorabile e che la letteratura egemonica in lingua inglese, da William Shakespeare a Mark Twain, ha insegnato al lettore inconsapevole le gerarchie della razza. "I condemned Shakespeare as one of the authors and archi-

53 Il programma è *The Dick Cavett Show*, ABC Television, 1968, con James Baldwin e Paul Weiss, il cui dialogo è in parte riportato nel docufilm *I am not Your Negro* e nel libro da esso derivato, Peck, *I Am Not Your Negro*, cit., p. 87.

pects of my oppression", scrive in *Why I Stopped Hating Shakespeare*.⁵⁴ Ma ben presto, dopo essersi trasferito in Francia nel 1948, Baldwin comprese che la lingua di Shakespeare rivelava niente di meno che il suo rapporto con sé stesso e con il suo passato. Preferì allora fare un passo indietro: "a kind of reconciliation began which could not have happened if I had not stepped out of the English language".⁵⁵ Riuscì così a colmare il divario che lo separava dal grande poeta, riconoscendogli il ruolo decisivo di aver sconfitto ogni etichetta ed aver complicato ogni battaglia, insistendo sull'enigma umano. In Francia, Baldwin scoprì di essere americano, per quanto questo sia, come scriveva Henry James, "a complex fate".⁵⁶ Decise allora di ritirarsi in un remoto villaggio delle Alpi svizzere, portando con sé solo due dischi di Bessie Smith. Fu lì che, ascoltandola, comprese di dover tornare alle sue origini per ricreare il linguaggio del *Negro*, perduto con l'assimilazione dello stile letterario e dei comportamenti newyorkesi: "It was Bessie Smith, through her tone and her cadence, who helped me to dig back to the way I myself must have spoken when I was a pickaninny, and to remember the things I had heard and seen and felt".⁵⁷ E in un'intervista radiofonica del 1961 con Studs Terkel sulla WMFT avrebbe aggiunto: "I realized it was not a question of dropping s's or n's or g's, but a cadence, a question of the beat. Bessie had the *beat*. In that icy wilderness, as far removed from Harlem as anything, with Bessie Smith and me. It is that tone, that sound, which is in me". Ascoltando la sua voce, si riconnetteva alla comunità originaria che l'aveva formato e che, come sottolinea Jeffrey Stewart, aveva costruito una contro-tradizione di retorica, di suono e, soprattutto, di tempo, quell'ordine necessario a sfidare e vincere nella propria mente letteraria l'egemonia ed i valori della tradizione europea.⁵⁸ Nel *Playbill*⁵⁹ di *The Welcome Table* leggiamo: "a simple question is posed – to all of us – how are we going to live

54 James Baldwin, "Why I Stopped Hating Shakespeare", in *The Cross of Redemption: Uncollected Writings*, a cura di Randall Kenan, Pantheon Books, New York 2010, pp. 53-56, qui p. 53.

55 James Baldwin e Margaret Mead, *A Rap on Race*, Corgi, London 1972, p. 47.

56 Henry James, Lettera a Charles Eliot Norton, 4 febbraio 1872, in *The Complete Letters of Henry James. 1855-1872*, vol. 2, a cura di Pierre A. Walker e Greg W. Zacharias, University of Nebraska Press, Lincoln and London 2006, p. 438.

57 James Baldwin, "What It Means to Be an American", in *Nobody Knows My Name, Collected Essays*, cit., pp. 135-285, qui p. 138.

58 Jeffrey C. Stewart, *The New Negro: The Life of Alain Locke*, Oxford University Press, New York 2018.

59 *Playbill* è una rivista mensile statunitense dedicata al teatro e distribuita gratuitamente in quasi tutti i teatri di Broadway, e non solo, perché illustra anche il programma dello spettacolo (NdT).

in this world with a vocabulary which is useless? Forays, frontiers, and flags are useless. Nobody can go home anymore. I can't go back to Greece or back to Africa. I can't even go back to the Bronx, you know". E, tornando a *Nobody Knows My Name*: "The interior life is a real life, and the intangible dreams of people have a tangible effect on the world".⁶⁰

Il nero, dunque, vive per raccontarlo al mondo. La passione e l'impavidità hanno donato a Baldwin il senso dei limiti della vita, misteriosi e inesorabili. La sua capacità di possedere e abitare un linguaggio in grado di chiarire l'identità, razziale e sessuale, è il suo modo di adempiere alla propria funzione come artista. Con parole indimenticabili, Toni Morrison esprime la sua eterna gratitudine: "You gave me a language to dwell in. A gift so perfect it seems my own invention. [...] You made American English honest – genuinely international. You exposed its secrets and reshaped it until it was truly modern, dialogic, representative, human".⁶¹ Come afferma anche Robert Pharr-Rheid, Baldwin ci lascia in eredità il dono dell'incertezza radicale, la promessa di un disagio rivoluzionario.

Una riflessione di Langston Hughes riassume con geniale sintesi tutto il potenziale del tocco leggero e autoironico di Baldwin: dopo aver definito il suo uso della lingua irritante, provocatorio, offensivo e divertente, il grande poeta nero conclude ammettendo che Baldwin "uses words as the sea uses waves: to flow and beat, advance and retreat, rise and take a bow in disappearing".⁶²

Paola Boi ha insegnato Letterature angloamericane presso l'Università di Cagliari. Si è occupata di cultura afroamericana, di modernismo, di scrittura femminile, di letteratura ebraico-americana. Ha curato l'edizione italiana di *The Souls of Black Folk* di W.E.B Du Bois (*Le anime del popolo nero*, Le Lettere 2007). È tra gli autori della *Routledge Encyclopedia of the Harlem Renaissance* e della *McMillan Encyclopedia of Race and Racism* e ha pubblicato in riviste italiane e internazionali numerosi articoli su Zora Neale Hurston, Jean Toomer, Nella Larsen, Du Bois, Ralph Ellison e Toni Morrison. Più recentemente, influenzata da Edouard Glissant e dalla sua filosofia della creolizzazione, si è occupata di letteratura femminile dei Caraibi (Paule Marshall, Andrea Levy, Jamaica Kincaid, Edwidge Danticat).

60 Baldwin, "What It Means to Be an American", cit., p. 142.

61 Toni Morrison, "Life in His Language", in Troupe, a cura di, *James Baldwin: The Legacy*, cit., pp. 75–78, qui p. 76.

62 Langston Hughes, recensione di *Notes of a Native Son*, *The New York Times*, 26 febbraio 1956, p. 123.