

Identità e funzioni dell'intellettuale afroamericano

Henry Louis Gates, Jr.

[Il testo che segue è la trascrizione e sintesi di una conversazione tenuta da Henry Louis Gates, Jr. con un gruppo di studenti e docenti del Dipartimento di Anglistica dell'Università di Roma "La Sapienza" il 20 maggio 1993. Direttore del Dipartimento di Studi afroamericani e del W.E.B. DuBois Institute dell'Università di Harvard, Gates è uno dei maggiori critici afroamericani contemporanei. È autore, fra l'altro, di *The Signifying Monkey*, in corso di pubblicazione in Italia.]

Quando faccio lezione, mi piace stare in piedi e camminare avanti e indietro, come un predicatore. Mi piace fare seminari, lavorare con gli studenti: vengono sempre idee nuove. Quando si rileggono i libri per insegnarli, se accetti la sfida dell'insegnamento, finisci per possederli fino in fondo. A me è successo con *Mumbo Jumbo* di Ishmael Reed e *Their Eyes Were Watching God* di Zora Neale Hurston: è stato facendo lezione su questi testi che ho trovato il modo di usare la critica poststrutturalista e decostruzionista per leggere la letteratura afroamericana.

Quando ho cominciato a lavorare a *The Signifying Monkey* era il 1983, l'età d'oro dell'alta teoria, e io ero a Yale: il posto giusto nel momento giusto. Mi ero laureato a Yale in storia, storia politica degli Stati Uniti, ma avevo sempre coltivato un interesse per la letteratura. Comunque, andavo molto bene in storia e fu così che ottenni una borsa di studio per Cambridge, in Inghilterra, nel 1973. Fin da ragazzo avevo sempre desiderato di andare a Oxford o a Cambridge – non so perché, salvo che erano università prestigiose. Così, nel 1973 mi trovo all'università di Cambridge, e devo scegliere una materia per il diploma; scartate arte e filosofia, non restava altro che inglese. A quell'epoca a Cambridge c'era George Steiner, c'era Raymond Williams, era appena venuto

da Londra Frank Kermode, e c'era anche Wole Soyinka. Io pensavo di essere un "race man," quel tipo di intellettuale di cui mi parlava sempre mio padre, che è impegnato a studiare e rappresentare la "razza". Ma ero lì a Cambridge e questo Soyinka non l'avevo mai sentito nominare: per me era solo un africano coi capelli crespi, e invece era Wole Soyinka, futuro premio Nobel. Così gli dissi che volevo prendere inglese, e lui accettò di farmi da supervisore. Studiammo la tragedia, dai Greci e dai romani fino al teatro di Soyinka. Lui scrisse un testo straordinario, *Death of the King's Horse*, in cinque giorni, fra una lezione e l'altra – un'esperienza fantastica. Fece venire un suonatore di tamburo da Londra per metterlo in scena e alla prima di quest'opera fantastica gli unici spettatori fummo io e un altro africano.

Fu Soyinka a dirmi che potevo diventare un critico letterario; ma non sapevo niente di metodi critici, di *close reading* e altri criteri simili. Per me la letteratura consisteva soprattutto nelle tematiche, perché avevo una formazione da storico. È per questo che i miei lavori sono così formali: quando li ho scritti, dovevo ancora dimostrare che non ero più uno storico, che sapevo usare i metodi della critica letteraria. Quando consegnai la mia prima tesina a Cambridge, la professoressa mi disse che era la peggiore che avesse mai visto: "Credo che tu sia nel posto sbagliato, dovresti andare al dipartimento di storia". Mi offesi moltissimo: dico, "Bene, allora insegnatemi il metodo"; e lei, "è troppo raffinato, troppo sottile per poterlo insegnare. O lo sai fare, o non lo imparerai mai, o sei capace di analizzare una poesia, o non lo sei". Così io dissi "col cavolo!" e andai in libreria, allo scaffale della critica letteraria – ecco, questa è la parte americana di me – entrai dentro, la parola "critica letteraria" non l'avevo mai sentita fino a due settimane prima, guardai gli scaffali e dissi:

“li compro”. “Compra che cosa?” “Compro una copia di ciascuno dei libri che avete su quello scaffale”. E li lessi tutti dall’ A alla Zeta, salvo che per prima cosa lessi I. A. Richards e F. R. Leavis, perché a Cambridge si cominciava da lì. Arrivai fino in fondo, ci misi sei mesi a leggere tutti quei libri e intanto seguivo quattro corsi serali: uno di critica applicata con la persona che mi aveva detto che la metodologia era troppo raffinata per insegnarla; uno con Soyinka; tragedia con George Steiner e teoria letteraria con Raymond Williams.

Per sei settimane fu un incubo; dopo, quando cominciai a capire di che cosa parlavano, proprio le cose più elementari, fu splendido. E dieci anni dopo scrissi *The Signifying Monkey*. Questa esperienza mi ha insegnato che la letteratura si può insegnare a tutti: anche per questo una delle cose che non mi piacciono del decostruzionismo è che si pone come un discorso di élite, come se le raffinate tesi del decostruzionismo le potessero capire una dozzina di persone e non di più.

Comunque, tornai a Yale, perché non sopportavo Cambridge. Soyinka tornò in Africa, io tornai a Yale e mi iscrissi a legge. Dopo due anni avevo ancora da scrivere la mia tesi di dottorato, volevo farla sulla letteratura afroamericana, ma il dipartimento d’inglese non voleva. Era una guerra continua, non lo sopportavo e decisi di rinunciare. Loro erano contenti che me ne andassi e io ero contento di andarmene. Così il 1 ottobre 1975 mi misi in congedo dalla facoltà di legge di Yale; l’ultima volta che ho controllato risultavo ancora in congedo, e non credo che rientrerò più. Nel frattempo, Charles Davis, che insegnava inglese e studi afroamericani a Yale, mi offrì un posto di segretario e siccome avevo bisogno di guadagnare cominciai a lavorare al Dipartimento di studi afroamericani di Yale come segretario. Battei a macchina il libro di Robert Stepto, *From Behind the Veil*, l’antologia *Chant of Saints*, di Stepto e Davis, e intanto seguivo il seminario di letteratura afroamericana di Charles Davis. Poi cominciai a pubblicare qualcosa e mi presero come *lecturer* per studi afroamericani e inglese: la promozione più clamorosa della storia di Yale, da segretario a *lecturer*.

Non avevo mai studiato il poststrutturalismo. Nel seminario di Raymond Williams sulla criti-

ca letteraria facemmo Foucault e naturalmente Lucien Goldman, perché Williams era marxista e insegnava tutto quello che aveva a che fare col marxismo. Williams è molto interno alla tradizione della critica pratica, della lettura ravvicinata; ciò che fa di lui un critico eccellente è la sua attenzione ravvicinata al testo. Nonostante il suo orientamento politico, non tratta mai un testo come un oggetto trasparente, ma gioca in modo straordinario con la sua complessità. L’unico altro critico marxista che mi sembra soddisfacente è Jameson, ma Jameson usa troppo gergo critico, mentre Williams è di lettura piacevole, accessibile anche se è complesso e profondo. Questo è il modello a cui mi ispiro oggi, molto lontano dalla gergalità datata che si trova ancora in *The Signifying Monkey*.

Comunque, a Yale seguii i seminari di Geoffrey Hartman, Paul DeMan, Jacques Derrida, Hillis Miller, i maestri del decostruzionismo. Nel 1981 conobbi Barbara Johnson, diventammo amici e passammo molto tempo a discutere di letteratura e di teoria. Lei mi parlava del poststrutturalismo e io le parlavo di Zora Neale Hurston: è tramite lei che ho conosciuto il lavoro di Derrida. Ma la persona a cui sono stato più vicino di tutti è Hartman. Lui e gli altri mi ponevano continuamente il problema dell’applicabilità del poststrutturalismo alla letteratura afroamericana, nei termini di una specie di etica estetica nazionalistica: dicevano che non era appropriato usare per la letteratura afroamericana strumenti interpretativi basati sulla tradizione europea, e che ciascuna letteratura deve sviluppare i propri termini critici, i propri principi estetici, induttivamente. Ogni teoria, dicevano, funziona al meglio per un corpus di testi determinato: fino a che punto regge una teoria, se è proiettata in un contesto alieno?

Ma io ero sicuro che si poteva fare e c’era tutto un movimento che cercava di introdurre procedimenti critici più sofisticati nello studio della letteratura afroamericana. Robert Stepto pubblicò un libro, *The Reconstruction of Instruction*, che mirava a portare il discorso sulla letteratura afroamericana sul terreno della teoria critica, e in quel libro c’era anche un mio saggio, in cui attaccavo i mostri sacri della critica letteraria afroamericana: Houston Baker, Stephen Henderson, Addison

Gayle. Avevo ventisette anni, il saggio era come una raffica di mitra, ma in fin dei conti fu una cosa positiva. Intanto, era verso la fine degli anni '70 e io dovevo scrivere un libro per avere la *tenure* di ruolo all'università, così mi misi seduto e scrissi *The Signifying Monkey*.

Adesso vi voglio dire che cos'è che non mi piace di quel libro: mi sembra che usi un linguaggio astruso e datato, è un libro da Yale anni '70. Purtroppo, non sono in grado di riscriverlo in un altro modo: l'ho pensato in gergo e non posso pensare le stesse cose in un altro linguaggio. Ma non mi piace e dico ai miei studenti che se pensano che basti impadronirsi di un gergo o di una teoria per possedere la chiave della critica letteraria, si sbagliano. Non esiste una chiave che apre tutte le porte: pensi che siano i *Cultural Studies* inglesi, e in capo a cinque anni sono superati dal femminismo; pensi che sia il femminismo poststrutturalista francese, e subito dopo viene fuori un'altra cosa. Per essere alfabetizzati bisogna conoscere tutte queste cose, ma non al punto di morirne, di uccidere se stessi. I testi stessi ti suggeriscono come devi leggerli; se hai un repertorio vasto ti trovi meglio, tutto qui. Dico ai miei studenti: non mi importa che metodo usate, purché sia fatto in modo intelligente, purché cominci col testo e finisca col testo.

D'altra parte, mi piace il fatto che in *The Signifying Monkey* ho cercato di riprendere l'uso della mitologia Yoruba proposto da Ishmael Reed. Soyinka era Yoruba e io ho imparato lo Yoruba: lo leggo e mi ci trovo a mio agio. Beninteso, in Africa esistono migliaia di lingue, per cui non esiste un singolo *ur-text* africano; ma lo Yoruba è arrivato nel nuovo mondo ed Esu, il *trickster* Yoruba, si ritrova in tutte le Americhe, per cui una continuità esiste. L'uso che ne abbiamo fatto noi, tra l'altro, ha anche contribuito a cambiare gli studi sulla cultura Yoruba, soprattutto la metodologia delle traduzioni. Uno dei problemi di lettura delle culture africane da parte di chi non ne parlava le lingue è sempre stato che i testi africani sono stati tradotti dagli antropologi: immaginatevi come staremmo se dell'*Odissea* o dell'*Inferno* di Dante non avessimo altro che una traduzione fatta da un antropologo. Non c'erano critici letterari in Africa: gli insegnanti di letter-

atura nel Terzo Mondo erano persone che, per una ragione o per l'altra, non ce l'avevano fatta a Oxford o Cambridge ed erano stati spediti nelle colonie, dove diffondevano idee che prendevano da Leavis, la "grande tradizione" identificata con l'Inghilterra. Della letteratura indigena africana si occupavano soltanto gli antropologi, che la riducevano ai minimi termini, ai contenuti delle storie e dei miti. È stato solo quando ho sentito Soyinka e altri come lui che mi sono reso conto che quei miti erano grande letteratura in attesa di grandi traduttori e convinsi Soyinka a tradurre l'oracolo Ifa, che è l'equivalente dell'*Iliade*. E fui io a tradurre il termine Yoruba "Ase" con "logos", perché di questo si tratta, della versione africana del logos.

L'altra cosa di cui sono soddisfatto è di avere individuato il tropo del "libro parlante" nelle autobiografie degli schiavi, primo perché nessuno se n'era accorto prima e secondo per tutti i rospi che avevo dovuto ingoiare a Cambridge da parte di persone che mi dicevano che non esiste una tradizione letteraria afroamericana. Ma il fatto che da un testo afroamericano all'altro ricorresse questo tropo del libro parlante dimostra che la mia ipotesi era corretta: gli autori di quei libri si leggevano fra loro, leggevano altri testi afroamericani e neri – non esclusivamente, ma li leggevano, e si riscrivevano fra loro. Io lo so perché quando ero ragazzo avevamo poche opere di autori afroamericani, ma c'erano libri che stavano in tutte le case: tutti avevano *The Souls of the Black Folks*; tutti avevano James Baldwin. Io sono nato nel 1950 ed ero adolescente a metà anni '60, e tutti avevano Malcolm X, tutti leggevano *Manchild in the Promised Land* di Claude Brown. Il fatto è che dovevamo imparare ad essere neri: neri non si nasce, è un costrutto socioculturale e come tutti i costrutti socioculturali va imparato. Per esempio, le autobiografie di schiavi ripetono continuamente: "Non sapevo di essere uno schiavo fino a che non ebbi cinque anni"; il fatto che questo motivo ritorni da un libro all'altro conferma che gli autori si leggevano fra loro, e lo facevano per la stessa ragione per la quale io leggevo Baldwin e Malcolm X a quindici anni: per imparare ad essere nero. C'è sempre una differenza, qualcosa che devi decifrare, e il modo più semplice di farlo è tornare a leggere qualcuno

che ci è già passato, o che almeno ti propone una teoria. Così, il fatto che cinque delle prime sei autobiografie di schiavi usassero la stessa figura, il libro parlante, e che la figura sia elaborata e sviluppata da un testo all'altro, fu per me una scoperta molto eccitante, perché costituisce la prova archeologica di cui avevo bisogno per dimostrare che non stiamo sovrapponendo sui testi un ordine a posteriori – come d'altra parte fa sempre la storia letteraria – ma che già nel diciottesimo secolo gli scrittori si leggevano e si riscrivevano fra loro.

E ora, se avete domande, risponderò volentieri.

Pensa che sia possibile applicare una medesima estetica all'uso ordinario del linguaggio ed alla letteratura scritta?

Sì e no. La ragione per cui dico sì è che esistono dovunque artisti della parola, persone che amano il gioco del linguaggio e lo condividono con gli altri, in quest'aula come all'incrocio della 125ma e Lenox Avenue a Harlem. La gente ama i giochi di parole, le stratificazioni del significato; ma non tutti le capiscono e non tutti ci sanno giocare, così come non tutti sanno giocare a basket. Io credo che la mia passione per il linguaggio venga in parte da mio padre, perché mio padre è un gran narratore di storie, e gran parte del suo umorismo si regge sulle differenze fra il registro inglese standard e il registro del vernacolo nero. In questo senso, mi considero una continuazione di mio padre, ma adesso ho imparato anche a parlare il linguaggio dell'accademia, senza il quale nell'accademia non ci posso stare. Però la motivazione è diversa. In *Their Eyes Were Watching God*, verso pagina 50 il testo si ferma, e due personaggi, Sam ed Elijah, cominciano a discutere sul fatto che per fare una discussione devi avere un argomento e questa discussione va avanti per dieci pagine di seguito. Non dicono altro: la loro motivazione è il mero gusto del gioco del linguaggio. La mia motivazione non può non essere più complessa. Quando ero all'ultimo anno a Yale, nessuno insegnava *Their Eyes Were Watching God*; R.W.B. Lewis a Cambridge forse insegnava Richard Wright, *Native Son*, o Ralph Ellison, *Invisible Man*. L'anno scorso a Yale, nel Dipar-

timento d'Inglese c'erano diciassette corsi in cui si insegnava *Their Eyes Were Watching God*. È una rivoluzione, un grande cambiamento, ed è dovuto in primo luogo alle femministe bianche, perché, a differenza di ogni altra generazione di accademici negli Stati Uniti, loro si sono messe a leggere le opere delle scrittrici nere, e hanno detto: "La letteratura delle donne ha bisogno di tutte, bianche o nere che siano".

Mi occupo del discorso vernacolare nero perché complessivamente non credo che gli studi letterari afroamericani abbiano ancora raggiunto il culmine. Dobbiamo tornare a fare cose antiche: consolidare i testi, verificare i manoscritti, confrontare le versioni edite, studiare le varianti. Lo chiamo *spade work*: è un gioco di parole, potete ridere ["lavoro di dissodamento" \ "lavoro da negri"]. Ho messo in piedi un progetto gigantesco che consiste nel raccogliere tutti i materiali letterari pubblicati nei periodici afroamericani, giornali e riviste, dal 1827 al 1940. È una miniera d'oro: abbiamo trovato *quarantamila* testi letterari – poesie, racconti, centocinquanta romanzi a puntate. Esistono in tutto duemila romanzi di autori neri e noi ne abbiamo trovati centocinquanta in questi periodici. I neri si rivolgevano ai loro periodici locali e pubblicavano poesie, come facevano tutti nel diciannovesimo secolo. Pubblicheremo tutto questo materiale in una collana di cento volumi per la Harvard University Press.

Quanto è concreto il collegamento fra la letteratura afroamericana e l'Africa?

Se parliamo di cultura dal basso, non molto. Se parliamo di cultura dall'alto, moltissimo, perché Soyinka e Achebe hanno letto James Baldwin e DuBois, hanno letto i testi che parlano di questa comune condizione di nerità. Il primo romanzo africano moderno in inglese è apparso nel 1959, quando Chinua Achebe scrisse *Things Fall Apart*; perciò non avevano una tradizione di testi a cui rifarsi e si sono rivolti agli afroamericani. Se guardate la conferenza degli scrittori di Parigi del 1956, o quella di Roma del 1959, vedete che si incontrano, si leggono fra loro: Richard Wright, James Baldwin, DuBois, c'era una cultura panafricana testuale, ma esiste solo nei testi, non esiste bio-

logicamente.

La mistificazione biologica è una volgarizzazione: è la ricerca di un'essenza che non esiste, anche se il movimento afrocentrista ci crede. Si danno da fare disperatamente per affermare che l'Egitto antico era nero perché credono che la cultura sia un fatto biologico, che se potessimo far arrivare Cleopatra per fax in questa stanza e mettere la puntina su un disco di James Brown lei si metterebbe a ballare il boogaloo. Scherzo, ma è una cosa pericolosa, perché secondo me quello che dobbiamo affermare è la costruzione sociale dell'etnicità, con tutte le sue implicazioni. Perciò mi trovo a dovermi opporre a tutti quelli che essenzializzano la cultura, l'etnicità, l'identità sessuale, perché la conseguenza inevitabile di un approccio del genere è la Bosnia.

Come studioso afroamericano di grande prestigio, che cosa ha da dire a ragazzi di South Central Los Angeles o di Watts?

È difficile parlarne, perché c'è tutto un senso di colpa che noi intellettuali conosciamo bene. È una sensazione fatta di molte cose, che cambia a seconda della tua posizione come soggetto; ma il soggetto afroamericano ha una posizione più complicata della vostra, perché tendi sempre a pensare che forse dovresti essere a Watts e invece sei qui ben piantato nella classe media, come tutti gli intellettuali. Ti senti in colpa, poi dici: non credo che Dio mi abbia messo qui perché io dica qualcosa alla gente di Watts, Dio mi ha messo qui perché io dica qualcosa agli altri intellettuali. Tendiamo a dimenticare che esistono fasi di mediazione tra il discorso intellettuale e il comportamento politico effettivo nelle strade di Watts. Ve lo immaginate Marx che passa il tempo in strada, in mezzo ai ragazzi? Il posto di Marx era al British Museum, ed è lì che ha fatto un buon lavoro.

Io cerco di spiegare alla gente che la causa della loro oppressione non è una xenofobia innata, ma è la povertà economica; l'etnicità è un'allegoria, una

metafora dei rapporti economici. Etnicità ed economia si intrecciano ed hanno un effetto complessivo, ma non possiamo scambiare l'una per l'altra. Il mio messaggio è questo, e la ragione per cui è importante è che adesso noi tendiamo a fare capri espiatori di altri gruppi etnici: ebrei, coreani, asiatici, eccetera. Ma non mi ci vedo a fare l'organizzatore politico. Sono una zanzara – uno che pungola, un intellettuale. Per tutta la vita ho sfidato le linee di partito: qual è la mia collocazione ideologica? Non lo so, ma non ci soffro. È importante che esista un ceto intellettuale, specialmente per chi non ne ha avuto uno in passato, specialmente se non hai avuto diritto di accesso all'accademia.

Noi siamo una generazione di intellettuali borghesi: la mia generazione, i ragazzi neri che hanno studiato nelle università bianche alla fine degli anni '60. Penso che attraverso varie mediazioni possiamo avere un impatto, ma non sarà mai un passaggio diretto dal mio libro alla gente di Watts. Credo nelle lunghe durate, e credo che la politica vera sia fatta di questo: specializzazioni, mediazioni. Abbiamo bisogno di gente che sia pagata per riflettere sulle fonti della nostra oppressione. E questo riguarda il contenuto etico delle nostre identità e la funzione politica degli intellettuali. I nazionalisti neri romanticizzano i *griot* dell'Africa occidentale, come poeti orali e come intellettuali organici nel senso di Gramsci. Ma quando vai a guardare scopri che il *griot* era la coscienza, e per me questo è l'intellettuale, la zanzara. Se non riusciamo a farlo nell'accademia, come possiamo pensare di farlo nelle nostre comunità? E questo è anche la ragione per cui mi rattrista la questione della *political correctness*: la stampa l'ha esagerata fuori proporzione, ma è un fatto che l'accademia tende a generare l'ortodossia, ed è nostro compito come intellettuali resistere anche a questa forma di ortodossia.