

1. Michele Wallace, *Invisibility Blues: From Pop to Theory*, New York, Verso Press, 1990, p. 174. Tutte le traduzioni da testi in inglese sono mie.

2. Le riflessioni di Hazel Carby a questo proposito mi sono state di grande ispirazione. Cfr. Hazel Carby, "The Politics of Fiction, Anthropology, and the Folk: Zora Neale Hurston", in *New Essays on "Their Eyes Were Watching God"*, a cura di Michael Awkward, New York, Cambridge University Press, 1990, pp. 71-93; e idem, *Reconstructing Womanhood: The Emergence of the Afro-American Woman Novelist*, New York, Oxford University Press, 1987.

3. Zora Neale Hurston, *Their Eyes Were Watching God*, Urbana, Ill., University of Illinois Press, 1978 [1937]. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione.

4. Adele Newson, *Zora Neale Hurston*, Boston, Hall & Co., 1987, p. 27.

5. Una sintesi parziale della critica letteraria compresa tra la riscoperta della Hurston, nel 1960, ed il presente è contenuta in Newson, op. cit., ed in Carby, op. cit. Per una discussione del rapporto fra la fortuna di Zora Neale Hurston e quella di Richard Wright, e una lettura comparata dei due testi, cfr. Alessandro Portelli, *La linea del colore. Saggi sulla cultura afroamericana*, Roma, Manifestolibri, 1994, p. 235-37.6. Per un'analisi di grande interesse e di gran rarità del conservatorismo politico di Zora Neale Hurston, cfr. Werner Sollors, "Of Mules and Mares in a Land of Difference; or, Quadrupeds All?" in *American Quarterly*, 42 (June 1990), pp., 167-90.

7. Sul tema del viaggio agli inferi nella letteratura afroamericana,

Nel giro di vent'anni, la critica su Zora Neale Hurston (1891-1960) s'è trasformata da una piccola industria casalinga ad una grande industria moderna. Nel suo *Invisibility Blues*, in un capitolo giustamente intitolato "Chi possiede Zora Neale Hurston?", Michele Wallace ha descritto con tono scettico gli effetti di esplosione di interesse: "come fan discesi per impossessarsi di qualche oggetto di Elvis Presley, i critici letterari stanno rincorrendosi senza ritegno per impossessarsi di qualche ricordo della donna nera".¹ Per effetto indiretto di questa rincorsa la Hurston è diventata non soltanto un monumento letterario ma altresì un barometro della critica letteraria americana contemporanea.²

Non è nostro obiettivo "possedere" la Hurston quanto criticare una istituzione letteraria che, nel cancellarne la storicità, la trasforma per l'appunto in un feticcio. Attraverso una rilettura di *Their Eyes Were Watching God* (1937),³ il suo romanzo principale, vorremmo porre le seguenti domande: si è veramente trasformata la teoria e la pratica della letteratura americana con il declino del New Criticism e l'ascesa del post-strutturalismo, con il declino del canone dei "Dead-White-European-Men" – i "maschi bianchi europei morti" – e l'ascesa di "Multiethnic-Multiracial-Men-and-Women", donne e uomini di razza ed etnicità diverse? Oppure sono semplicemente cambiate le letture lasciando intatti i concetti, i metodi e le teorie? Ovvero, in che misura tutto è cambiato affinché tutto rimanesse com'era?

"Il revival della Hurston", ha ricordato Newson "è cominciato, stranamente, con un necrologio elogiativo pubblicato nel 1960, l'anno della sua morte".⁴ Morendo nel 1960, la Hurston divenne disponibile quale antenata simbolica per due movimenti: quello per i diritti civili e quello femminista. A partire dagli anni Ottanta, l'adozione di *Their Eyes Were Watching God* in migliaia di corsi universitari e di scuole secondarie in tutti gli Stati Uniti e un incremento esponenziale di studi critico-letterari sono stati la risposta alle rivendicazioni culturali di questi movimenti. Anche il canone della letteratura afroamericana ha subito un drastico cambiamento: al centro del '900 troneggia ora la figura della Hurston, a scapito di autori maschi come Richard Wright, Ralph Ellison e James Baldwin, e di romanzi più esplicitamente urbani e sociologici.⁵

Se la ricerca di autrici e protagoniste femminili ha giocato un ruolo fondamentale nella fama della Hurston, non vanno tuttavia sottovalutate le differenze che separano, per esempio, *Their Eyes* dal romanzo di cui ha preso il posto al centro del canone afroamericano, *Native Son* di

Richard Wright (1940). Il romanzo della Hurston è ambientato in una comunità afroamericana del profondo Sud, Eatonville, quello di Wright si svolge in un ghetto di Chicago; Janie, la protagonista di *Their Eyes* è in fuga da tormenti che accomunano molti luoghi, popoli ed epoche, come il conformismo e l'alienazione, mentre in *Native Son* Bigger Thomas è in fuga dalla polizia e da un possibile linciaggio. Queste differenze fanno di *Their Eyes* un romanzo assai più facile da digerire che non *Native Son* nel momento in cui la letteratura afroamericana viene insegnata a livello di massa.

Come il New Criticism che l'ha preceduto e nonostante i movimenti politici che ne sono stati l'origine, il paradigma letterario del multiculturalismo entro cui si colloca la centralità di *Their Eyes* ha dimostrato poca simpatia per la storia, i rapporti di classe, e la soggettività delle classi subalterne. Questi elementi, sebbene tutt'altro che assenti dal romanzo della Hurston, si prestano più facilmente ad esservi ignorati a favore di una lettura mitica o universale, che non in *Native Son*. Basti pensare alla cultura orale eterna di Eatonville, alla natura mitica e all'uragano primitivo degli Everglades, oppure all'universale impeto lirico di Janie.

Non si tratta di disconoscere l'importanza della Hurston e di *Their Eyes*, ma di affermare che l'importanza di questo romanzo non può fondarsi sulla negazione di storia, società e ideologia. La Hurston coscientemente registra la specificità degli avvenimenti, degli ambienti e dei personaggi del romanzo, e del proprio ambiente di provenienza; è possibile non condividere la sua visione del mondo, della società, delle donne e degli uomini, dei rapporti di razza e di classe, ma non è concepibile ignorarla e contemporaneamente proclamare la Hurston una grande artista e una grande intellettuale del ventesimo secolo.⁶

Their Eyes appartiene alla tradizione del romanzo storico moderno e, per certi aspetti, a quella del romanzo proletario degli anni Trenta. Questa è la tesi del saggio. Prenderò quindi in esame la ricerca di identità storica che Janie conduce attraverso il motivo del viaggio, per poi discutere i temi della caduta fuori dalla storia e dell'esilio dalla società borghese, ovvero della discesa nella natura e tra il proletariato:⁷ un viaggio da quel che Eco chiama "il mondo così com'è" ad un mondo "come potrebbe essere", che ha significato proprio in quanto immagine rovesciata del mondo da lei abbandonato.⁸

La narrazione ripercorre gli avvenimenti in base ad un modello storiografico che potremmo definire moderno: parte dal presente, rivisita il passato per poi ritornare al presente. L'azione del romanzo vera e propria è incorniciata dal ritorno di Janie a Eatonville e dal suo racconto all'amica Phoeby della sua avventura e del suo viaggio. La storia ha inizio oltre la soglia di questa cornice: il lungo viaggio di Janie, lirico ed epico, personale e storico, è iniziato molto tempo prima, al tempo della fanciullezza, nel "cortile dei bianchi" per cui lavorava la nonna ex-schiava e poi in una capanna situata ai margini del bosco ed indipendente dalla proprietà dei bianchi. Motivato, a detta della nonna, "per toglierti dal cortile dei bianchi e non farti vergognare davanti agli altri

cfr. Jerome E. Thornton, "'Goin on de Muck': The Paradoxical Journey of the Black American Hero", *CLA Journal*, 31 (March 1988), pp. 261-80.

8. Umberto Eco, *Il superuomo di massa*, Milano, Cooperativa Scrittori, 1976, pp. 97-8.9. *Ibidem*. 10. Sul tema dell'amore romantico in rapporto all'identità etnica e di classe cfr. Werner Sollors, *Alchimie d'America*, Roma, Editori Riuniti, 1990 (*Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*, 1986); e Thomas Ferraro, *Ethnic Passages: Literary Immigrants in Twentieth-Century America*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

11. W.E.B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*, New York, New American Library, 1969, p. 71.

12. *Ibid.*, p. 71. A questo proposito cfr. Gabrielle Foreman, "Looking Back from Zora, or Talking Out Both Sides My Mouth for Those Who Have Two Ears", in *Black Literature Forum*, 24 (Winter 1990), pp. 649-666. Foreman cita due passaggi interessanti, tratti uno da un articolo e l'altro da un'intervista, in cui Hurston attacca il disinteresse delle case editrici per i protagonisti afroamericani benestanti e sostiene che "c'è un gran numero di neri nel Sud che non vengono mai nominati. Essi sono benestanti, istruiti... [ma] la propaganda parla sempre di braccianti e simili, senza mai nominare gli altri", p. 662. 13. Lauso Zagato, *Du Bois e la Black Reconstruction*, Roma, Bibliotheca Biographica, 1975, p. 44.

14. Per una analisi di questo tema che problematizza anziché semplificarne il contenuto cfr. Jennifer Jorda, "Feminist Fantasies: Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were*

Watching God”, in *Tulsa Studies in Women’s Literature*, 7 (Spring 1988), pp. 105-117. Cfr. anche Henry Louis Gates, *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*, New York, Oxford University Press, 1988; Glynis Carr, “Storytelling as Bildung in Zora Neale Hurston’s *Their Eyes Were Watching God*”, in *CLA Journal*, 31 (December 1987), pp. 189-200; Mary Helen Washington, *Invented Lives: Narratives of Black Women, 1860-1960*, Garden City, Doubleday, 1987; Robert Stepto, *From Behind the Veil: A Study of Afro-American Narrative*, Urbana, University of Illinois Press, 1979.15. La stessa alienazione, espressa con parole ed immagini simili, che porterà Cathy, la protagonista byronica di *Cime Tempestose*, ad un sogno premonitore: “Se fossi in paradiso, Nelly, sarei così infelice... il paradiso non sembrava casa mia; e a forza di piangere per poter tornare sulla terra mi si è spezzato il cuore.” Emily Bronte, *Wuthering Heights*, New York, New American Library, 1959 [1847], p. 82.

16. Cfr. l’interessante saggio di Donald R. Marks, l’unico critico che abbia preso in esame il pastoralismo romantico di questo romanzo e l’ideologia che lo sostiene, “Sex, Violence, and Organic Consciousness in Zora Neale Hurston’s *Their Eyes Were Watching God*”, *Black American Literature Forum*, 19 (Winter 1985), pp. 152-57.

17. Cfr. Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, New York, Columbia University Press, 1983; e Renzo Paris, *Il mito del proletariato nel romanzo italiano*, Milano, Garzanti, 1973.

18. Cfr. Luigi Rengo, “Prospet-

bambini a scuola” (37), questo è il primo passo di una lunga ricerca di indipendenza dalla cultura bianca, che porterà Janie al podere isolato del contadino Logan Killicks, poi alla cittadina afroamericana autonoma di Eatonville con Joe Starks, poi ai campi agricoli dei braccianti neri stagionali negli Everglades e infine di nuovo a Eatonville, dove il romanzo inizia e finisce.

Il viaggio di Janie, visto nel suo contesto storico e sociale, assume la forma di un trittico. Nel primo quadro, lo sviluppo e le esperienze di Janie ricapitolano momenti fondamentali della storia americana prima e dopo la guerra civile. Questa prima parte registra altresì il dialogo di Janie con la borghesia afroamericana e la sua delusione nei confronti di questa classe. Il quadro centrale contiene la fuga di Janie dal mondo della cultura e della storia borghesi al mondo della natura, del proletariato e della cultura popolare afroamericana. Nell’ultimo quadro, Janie ritorna alla società borghese delle convenzioni, e delle repressioni, portatrice di un messaggio di rinnovamento per la società e di memorie ed esperienze alternative per se stessa.

La prima parte delinea una rappresentazione del reale sociale e individuale, oggettivo e soggettivo, dell’ “ordine ufficiale dell’universo,” ovvero del “mondo così com’è” e delle sue “contraddizioni sociali” (Eco).⁹ Non è un universo astratto, universale, e tanto meno mitico, ma un mondo con un’identità storica, sociale e culturale precisa e riconoscibile. Hurston infatti annota chiaramente il contesto sociale e storico rappresentato dalla nonna, da Logan Killicks e da Joe Starks. Gli avvenimenti raccontati dalla nonna a Janie per convincerla a sposare Logan Killicks appartengono in pieno alla tradizione delle “ex-slave narratives.” La storia di vita della nonna inserisce personaggio e lettori nel quadro storico della schiavitù, della guerra civile e dell’emancipazione.

Per la nonna, gli assiomi di una società che resta razzista, con o senza la schiavitù, sono inconfutabili: “Tesoro, che io sappia l’uomo bianco comanda tutto” (29). Che la donna nera, come la donna proletaria, sia vittima di forme di sfruttamento multiple è ovvio per la nonna, decenni prima che il femminismo moderno trovasse il linguaggio per teorizzarlo: “l’uomo bianco scarica il fardello e dice all’uomo negro di raccogliarlo. Lui lo raccoglie perché deve ma non lo porta. Lo dà alle sue donne. La donna negra è il mulo del mondo, per quel che ne so io” (29).

Logan Killicks rappresenta la massima protezione contro la doppia schiavitù che la nonna riesce ad immaginare per Janie. Che importa se è vecchio ed ispira a Janie disgusto anziché passione? Janie recalcitra, ma infine acconsente al matrimonio di interesse: come tante giovani donne, si sente obbligata a ripagare un debito verso Nanny che le chiede di morire sapendo che Janie non subirà le violenze fisiche e sessuali patite dalle generazioni precedenti: “Non è Logan Killicks che voglio per te, piccola, è la protezione... Ho chiesto al Signore quando eri piccola e ti tenevo in braccio di lasciarmi stare qui finché tu eri grande... fino a vederti sicura nella vita” (30).

Quando poche settimane dopo il matrimonio, Janie le fa visita lamentandosi che il matrimonio non ha prodotto l’amore, la nonna la sgrida:

“Vieni qui con la testa piena di sciocchezze in un giorno di lavoro. Hai un sostegno per tutta la vita, e hai la protezione, e tutti devono togliersi il cappello e chiamarti Signora Killicks, e tu vieni a parlarmi dell’amore.... È questo il gancio su cui noi donne nere restiamo sempre impigliate. Ma che amore!” (41-42). Janie odia i sessanta acri di terra di Logan Killicks, e odia il marito attempato, poco attraente e interessato solo al lavoro dei campi. Come tante ragazze proletarie della sua generazione, Janie reclama il diritto all’amore romantico, a un matrimonio di sentimenti: “un matrimonio di cose dolci come quando ti siedi sotto il pero e pensi” (43).¹⁰

Nel dialogo tra Nanny e Janie si scontrano due generazioni storiche profondamente diverse. La nonna è portavoce di ideali piccolo borghesi di sicurezza attraverso la proprietà e insieme di ideali di femminilità e status modellati sulle donne bianche da lei servite. Sedute sulle sedie a dondolo, sotto i porticati bianchi delle case padronali, queste immagini le paiono l’essenza della sicurezza. Questa visione del mondo resta legata, nelle forme e nell’ideologia se non nella realtà, ai rapporti sociali del Sud schiavista e viene imposta senza tante sottigliezze ad una nuova generazione il cui punto di riferimento è invece il mondo del capitalismo moderno e del libero mercato.

Se la figura della nonna ci riporta alla storia della schiavitù, della guerra civile e della emancipazione, Logan Killicks e Joe Starks ci riportano all’esperimento democratico della Ricostruzione ed al suo fallimento causato – come sostiene W.E.B. DuBois – da opportunismo, egoismo, razzismo:

Ma l’ideale dei “quaranta acri e un mulo” – l’ambizione giusta e ragionevole di possedere la terra che il paese aveva solennemente promesso agli ex-schiavi di soddisfare – fu destinato in molti casi ad essere amaramente deluso. E quegli uomini che con il meraviglioso senno di poi cercano ora di predicare ai neri di tornare a lavorare la terra fanno bene, o dovrebbero sapere, che l’opportunità di legare il contadino nero alla terra per mezzo della sua propria volontà fu perduta il giorno in cui il Commissario del Freedmen’s Bureau andò nella Carolina del Sud e disse agli ex-schiavi in lacrime che, dopo anni di duro lavoro, la loro terra non era la loro, che c’era stato un errore – un errore.¹¹

Il nome di DuBois è legato alla sua concezione del “Talented Tenth” e agli intellettuali urbani del Nord da cui doveva emergere l’avanguardia del popolo afroamericano. Per certi aspetti, Killicks e Starks rappresentano il “Talented Tenth” del sud, ovvero quella minoranza eccezionale che era diventata proprietaria, come commenta amaramente Du Bois, “grazie alla sua parsimonia anziché alla generosità del governo”.¹² Essi hanno accumulato le loro proprietà contro enormi ostacoli; il razzismo fa del loro capitalismo una forma di eroismo che Hurston certamente riconosce pur denunciando spietatamente il loro sessismo. Logan Killicks, prototipo del self-made man versione rurale, impersona l’etica del lavoro e del far da sé e l’ideale dell’autonomia economica, della

tive di letteratura europea”, in *Letteratura italiana: le correnti*, Vol. 2, Milano, Marzorati, 1956; e Giovanni Macchia, “Origini europee del romanticismo”, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Vol. 7, “L’ottocento”, Milano, Garzanti, 1970.19. Sul rapporto tra etnografia e romanzo cfr. Emily Delgado, “Word Talking Without Masters: Ethnography and the Creative Process in Their Eyes Were Watching God”, in *American Literature*, 64 (September 1992), pp. 519-541; e Carla Cappetti, *Writing Chicago: Modernism, Ethnography and the Novel*, New York, Columbia University Press, 1993.20. Il racconto della Hurston intitolato “Muttsy” è ambientato per l’appunto in uno speak-easy di Harlem che assomiglia non poco al mondo sociale degli Everglades. Hurston, *Spunk: The Selected Short Stories of Zora Neale Hurston*, Berkeley, Turtle Island, 1985. Anche l’edizione italiana con testo a fronte di alcuni racconti della Hurston, pur non comprendendo questo racconto, contiene materiale analogo ambientato a Harlem: *Tre quarti di dollaro dorati*, a cura di Chiara Spallino, Venezia, Marsilio, 1992.

21. Paris, op. cit.; sul tema del pastoralismo nella letteratura americana cfr. anche Marcus Klein, *Foreigners: The Making of American Literature, 1900-1940*, Chicago, University of Chicago Press, 1981; James L. Machor, *Pastoral Cities: Urban Ideals and the Symbolic Landscape in America*, Madison, University of Wisconsin Press, 1987; Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York, Oxford University Press, 1964.22. Sul tema del “white bossman” e del Dio-

padrone cfr. Gay Wilentz, "Defeating the False God: Janie's Self-Determination in Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were Watching God*", in *Faith of a (Woman) Writer*, a cura di Alice Kessler-Harris e William McBrien, New York, Greenwood Press, 1985, pp. 285-291; e Cyrena Pondrom, "The Role of Myth in Hurston's *Their Eyes Were Watching God*", in *American Literature*, 58 (May 1980), pp. 181-202.23. Gates, *The Signifying Monkey*, p. 193, sottolinea gli aspetti pastorali; per una lettura analoga a quella qui proposta, cfr. A. Portelli, *Il testo e la voce. Oralità, scrittura e democrazia nella letteratura americana*, Roma, Manifestolibri, 1992, pp. 222-23.24. Nella Larsen, *Quicksand*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1986 [1928]. Sul tema del primitivismo e della sessualità in questo romanzo, cfr. il capitolo dedicato alla Larsen da Hazel Carby, "The Quicksands of Representation: Rethinking Black Cultural Politics", pp. 163-75, in *Reconstructing Womanhood*, cit.; il rapporto fra *Their Eyes* e *Quicksand* è segnalato anche in Portelli, *La linea del colore*, cit., p. 236.

25. Cfr. Barbara Foley, *Radical Representations: Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction, 1929-1941*, Durham, Duke University Press, 1993.

26. Eco, *Il superuomo di massa*, cit., pp. 97-8.

formazione del capitale sulla base della proprietà e del risparmio, indipendentemente dai diritti politici e civili. Questa è la piccola borghesia afroamericana rurale che trovò in Booker T. Washington il suo leader e la sua voce politica.

Joe Starks, una figura di maggior importanza nel romanzo, rimanda ad un momento successivo: il commercio, la speculazione, la libera iniziativa economica. Nella coppia Janie-Starks convergono l'intraprendenza romantica di Janie e l'intraprendenza economica di Joe. Starks ricorda soprattutto la piccola borghesia urbana e imprenditoriale che nel primo Novecento trovò la propria coscienza attraverso il leader nazionalista Marcus Garvey, l'interprete moderno ed urbano di Booker T. Washington.¹³

Aveva lavorato per i bianchi tutta la vita. Aveva risparmiato. Quasi trecento dollari, proprio così, qui, in tasca... Quando ha sentito che facevano una città tutta di gente di colore, ha capito che voleva andarci. Aveva sempre voluto comandare, ma i bianchi comandavano tutto loro dalle sue parti e dappertutto, meno che qui perché qui la gente di colore stava costruendo da sé. Ed era giusto. Chi costruisce comanda. Che le genti di colore costruiscano se vogliono essere i padroni del vapore. (47-48)

Imprenditore, speculatore, sindaco, piccolo capitalista e bottegaio, Joe Starks rappresenta il nuovo Sud che si prepara a "modernizzarsi" seguendo l'etica ed il modello della borghesia imprenditoriale del Nord. Il suo arrivo a Eatonville si traduce in una immediata rivoluzione sociale, economica e culturale. In primo luogo Starks "piglia e compra duecento acri di terra in un colpo. E paga in contanti". Costruisce le strade, accende i lampioni, apre un negozio, fa venire un ufficio postale, si erge a guida della comunità verso l'autonomia economica e politica.

Sebbene la retorica e gli ideali di Starks si rifacciano alla borghesia imprenditoriale urbana, i simboli e gli stili attraverso cui egli esibisce ricchezza e potere ci riportano all'aristocrazia del Sud. La grande casa bianca che Starks costruisce, le colonne bianche, le sputacchiere di ottone lucido, la richiesta che Janie assuma il ruolo delle donne bianche del vecchio Sud, e persino la liberazione ed il funerale del mulo, stanno a dimostrare quanto sia difficile costruire l'autonomia politica sulla subalternità ideologica e culturale.

La critica ha discusso ampiamente di come Janie arriva a capire che anche questo matrimonio, sebbene liberamente scelto per un orizzonte più ampio e per un uomo più attraente ed eloquente, si è ridotto ad un rapporto di oppressione ed alienazione.¹⁴ Pochi sono invece i commenti a proposito dell'importante e durissima denuncia di Janie a carico della nonna. Con la malattia e la morte di Joe Starks, Janie capisce che la concezione economicista della nonna e le scelte che questa ha ispirato sono state tragicamente fallimentari. In un momento di rottura radicale con il passato e le sue ideologie, Janie denuncia questo fallimento in un monologo interiore che fa da epilogo al funerale di Joe Starks:

La nonna aveva preso la cosa più grande creata da Dio, l'orizzonte – perché per quanto uno vada incontro all'orizzonte, questo è sempre irraggiungibile – e ne aveva fatto una cosa tanto meschina da poterla legare al collo della nipote per soffocarla. Odiava la vecchia che con la scusa di volerle bene l'aveva soffocata (137-38).

Più tardi, mentre si prepara a partire con Tea Cake, Janie spiega a Phoeby:

La nonna era nata al tempo della schiavitù quando la gente, cioè la gente di colore, non poteva mai sedersi anche se lo voleva. E così per lei stare seduta sotto il porticato come la padrona bianca era una gran cosa. Voleva quello per me – a tutti i costi. Devi salire sopra questa seggiola speciale e starci. Non aveva tempo di pensare che cosa fare dopo, quando ci sei seduta su questo sgabello e non fai niente. Bastava arrivarci. E così sono salita sulla seggiola come voleva lei. Ma Phoeby, ci ho sofferto quasi a morirne lassù (171-72).¹⁵

Janie dichiara pagato il debito con la nonna e con la storia della schiavitù. Per voce di Janie, la Hurston presenta altresì il manifesto artistico e la dichiarazione di indipendenza della propria generazione da un'epoca, l'Ottocento, e da una classe, la borghesia, con cui gli artisti della Harlem Renaissance e del primo Novecento non potevano più identificarsi.

I matrimoni borghesi della prima parte sono l'antitesi dell'amore romantico con il proletario Tea Cake nel quadro centrale del romanzo; i ceti domestico, possidente ed imprenditoriale della prima parte sono l'antitesi del proletariato precario, i braccianti delle Everglades e gli immigrati delle Bahamas e delle Indie Occidentali, della seconda parte; la rappresentazione storica e sociologica di Eatonville è l'antitesi della rappresentazione mitica ed antropologica degli Everglades.¹⁶

Il movimento dalla prima alla seconda parte ha la forma di un'uscita dalla storia e dalla società civile allo stato di natura, da un mondo di uomini-e-donne imprigionati dalle convenzioni e dagli oggetti materiali al mondo libero e primitivo del "buon selvaggio." Gli Everglades esistono al di fuori del tempo storico in una dimensione che è quella della natura primitiva, degli uragani, dei diluvi, dei cani rabbiosi, delle belve selvagge. È la stessa dimensione attraverso cui la cultura europea ha tradizionalmente rappresentato le culture non-europee e attraverso cui la borghesia ha tradizionalmente rappresentato il proletariato.¹⁷

Dapprima Janie rivive le esperienze del romanticismo ottocentesco cercando nel profondo Sud e tra il proletariato agricolo degli Everglades quello che i romantici inglesi avevano cercato nei paesi del Mediterraneo: un mondo attraverso cui esprimere il bisogno di fuga da una società alienante.¹⁸ La natura generosa e il proletariato libero degli Everglades si congiungono nell'offrirle un'esperienza di rinnovamento. Qui, attraverso l'amore romantico con Tea Cake, Janie sfida le convenzioni e rompe i tabù che controllano i rapporti sociali, razziali e sessuali nella società borghese: benestante e chiara di pelle, sposa un proletario dalla

pelle scura e molto più giovane; impara a giocare a scacchi, a sparare, a lavorare nei campi, e diventa partecipe della cultura popolare da cui Starks l'aveva categoricamente esclusa.

Negli Everglades si ricrea per Janie l'armonia con la natura della sua fanciullezza, che era stata rudemente interrotta dalla nonna, secondo cui natura era sinonimo di schiavitù e violenza sessuale – da Killicks, secondo cui è sinonimo di terra da possedere, e muli e donne da usare – e da Starks, secondo cui natura è astrazione pura, simbolo della ricchezza e del potere che il possesso della natura rappresenta. La natura degli Everglades, al contrario, è grande, generosa, fertile e libera. Come nota la narratrice in uno stile che ricorda l'etnografia piuttosto che il punto di vista di Janie:¹⁹

Tutto era grande e nuovo negli Everglades. Il grande lago Okechobee, fagioli grandi, canna grande, erba grande, tutto grande.... Terra così fertile che tutto cresceva selvaggio... Strade sterrate così ricche e grasse che un mezzo chilometro avrebbe fertilizzato un intero campo di grano del Kansas. (193)

Anche la natura umana ha caratteristiche eccezionali: "Selvaggia anche la gente" (193). L'umanità in questione comprende gli strati più poveri dei braccianti di colore del Sud agricolo, un proletariato rurale e mobile di lavoratori stagionali. Sempre parlando più come un osservatore sociale che nella voce di Janie, la narratrice osserva:

Giorno dopo giorno, le orde dei lavoratori vi si riversavano. Alcuni arrivavano zoppicando nelle scarpe e con i piedi dolenti per la strada fatta. È dura cercare di seguire le scarpe anziché avere delle scarpe che ti seguono. Arrivavano sui furgoni su fin dalla Georgia e arrivavano sui camion da Est, Ovest, Nord e Sud. Vagabondi a vita senza legami e uomini dall'aria stanca con le famiglie ed i cani sui macinini. Tutta la notte e tutto il giorno, si affrettavano per la raccolta dei fagiolini. Padelle, letti, camere d'aria di ricambio rattoppate, tutti ciondolanti e appesi al di fuori delle macchine anticate, e un gregge umano pieno di speranze, sospeso all'interno, che avanza faticosamente tra il concime (196).

Negli Everglades Janie scopre, almeno temporaneamente, una cultura popolare afroamericana autonoma prodotta da un proletariato rurale non subalterno alla cultura dominante:

Tutta la notte, ora, le bettole risuonavano di suoni e schiamazzi. Pianoforti che vivevano tre vite in una. Il blues fatto e consumato sul momento. Balli, risse, canti, pianti, risate, vittorie e sconfitte d'amore ad ogni ora. Tutto il giorno il lavoro per denaro, tutta la notte le risse per amore. La terra ricca e nera che si appiccica ai corpi e pizzica la pelle come le formiche (196-97).

Queste descrizioni degli Everglades sembrano un incrocio delle bohème artistiche tardo-ottocentesche, dello stato di natura rousseauiano, e di quelle taverne proletarie che gli artisti del primo '900 amavano frequentare.²⁰ Permettono così al romanzo di articolare una critica della

soggettività borghese attraverso la soggettività del proletariato, o quantomeno di quella parte mobile, precaria e nomade del proletariato prescelta dalla Hurston. È chiaro che questo è un proletariato concepito in modo romantico ed in termini tipicamente pre-anni Trenta, ovvero in maniera primitivistica piuttosto che moderna. La soggettività di questa classe che il ceto intellettuale è disposto a riconoscere e rappresentare si esprime preferibilmente nella musica, nel ballo, negli idiomi, nei racconti, nella sessualità – non nella contrattazione collettiva, non nello sciopero, e non nella rivolta. Resta, tuttavia, una rappresentazione importante di questa soggettività in quanto cultura popolare, se non cultura politica.²¹

Se la ricerca di rinnovamento, armonia con la natura e identità culturale descritta sinora portasse il romanzo alla chiusa potremmo concordare con i molti critici secondo i quali Janie trova la felicità nella comunione con la natura, con Tea Cake e con la cultura popolare afroamericana. Potremmo concordare insomma che il romanzo è a lieto fine: ma non è così. In un primo momento, Janie trova negli Everglades sollievo dall'ideologia e dalla soggettività borghesi attraverso la soggettività del proletariato e attraverso il ritorno alla natura; ma presto assistiamo a una metamorfosi drammatica di questa soggettività in bestia selvaggia, ad un allontanamento stilistico del romanzo dai modelli del romanticismo, ad un avvicinamento a quelli del decadentismo.

Il secondo momento delle avventure di Janie negli Everglades viene introdotto da una processione di “Indiani, lepri, serpenti, daini, pantere” alla ricerca di terre più elevate e in fuga da un previsto uragano, e dal contrasto tra questi e coloro i quali, come Tea Cake, decidono di rimanere seguendo l'esempio del “white bossman”, il padrone bianco, e sperando nel potere soprannaturale di entrambi i padroni, quello bianco e quello “divino”. Riproducendo in forma indiretta il monologo interiore della gente comune, la narratrice commenta: “Il popolo lasciava ai signori di pensare. Se il castello si sentiva al sicuro, le catapecchie non dovevano preoccuparsi. Al solito la loro decisione era già stata presa. Chiudi le fessure, trema nel letto umido e spera nella divina provvidenza. Se solo lo vuole il padrone può fermare tutto prima di giorno”. (234)

Ma la natura materna, fertile, generosa e passiva, risvegliata dal sonno si rivela essere un mostro selvaggio, irrazionale, primitivo e crudele nelle sequenze drammatiche dell'uragano e del diluvio:

La bestia mostruosa aveva lasciato il letto. Il vento a duecento chilometri all'ora l'aveva liberata dalle catene. Sollevò le dighe e si lanciò in avanti finché incontrò le abitazioni; le sradicò come fossero erba e proseguì l'inseguimento dei suoi nemici immaginari, rovesciando i fossati, rovesciando le case, rovesciando la gente dentro le case con il resto del legname. L'oceano calpestava la terra con i suoi talloni pesanti... Il lago si avvicinava. Più lento, più ampio ma inesorabile. Aveva calpestato gran parte degli argini ed aveva abbassato il fronte allargandosi. Ma avanzava ugualmente, rumoreggiando e brontolando come un mastodonte affaticato (239-41).

Gli uomini che avevano riposto la propria fiducia nel padrone bianco e nel padrone divino si trovano ora a scrutare nel buio: “Era passato

il tempo di chiedere ai bianchi che cosa vedere oltre l'uscio. Sei occhi domandavano a Dio.... Sembrava che guardassero nel buio, ma con gli occhi guardavano Dio". (235-36) La lezione che la Hurston antropologa insegna è che il colore bianco e l'uomo bianco – la cultura – sono percepiti come divinità – soprannatura – nello stesso momento in cui la natura viene ignorata. Anziché osservare i segni della natura, Tea Cake ed altri osservano prima i bianchi e ne seguono l'esempio; subito dopo, osservano l'orizzonte – come il coro maschile di Eatonville con cui si apre il romanzo – e vedono "Dio". Come commenta la Hurston antropologa, "Gli dèi che ricevono omaggio sono crudeli. Tutti gli dèi fanno soffrire senza ragione... dio è il nome che le culture danno a ciò che non possono capire" (213).²²

L'analisi più esplicita del razzismo quale forma di idolatria si esprime in un commento su Mrs. Turner – una caricatura che rimanda sia al razzismo "interno" alla comunità afroamericana sia al razzismo dei molti gruppi etnici che, pur essendo considerati "inferiori", hanno ripetutamente trovato il modo di definirsi "meno inferiori" di altri: "Mrs. Turner, come tutti i credenti, aveva innalzato un altare all'irraggiungibile – tratti caucasici per tutti. Il suo dio poteva tormentarla, poteva scagliarla nell'abisso e abbandonarla nel deserto. Ma lei non avrebbe abbandonato l'altare" (215-16). Attraverso le esperienze di Janie, la Hurston invita il lettore a riportare la soprannatura alla dimensione di natura nel caso dell'uragano ed alla dimensione di cultura, ovvero di storia e seconda natura, nel caso dell'idolo bianco.

La trasformazione dell'arcadia pastorale in incubo surreale è particolarmente drastica nelle memorabili immagini che punteggiano la sequenza dell'uragano. C'è l'uomo morto che, in posizione seduta e su una isoletta, è completamente circondato dagli animali. Ce n'è un altro su un'altra isoletta che si tiene attaccato ad un cipresso e piange. Il momento più drammatico di questa sequenza è quello estremo in cui Janie tenta di sopravvivere alla violenza mortale della natura. Sarebbe difficile non riconoscere il contenuto onirico di questa scena. Janie è fuggita dal mondo della società civile e della cultura nel mondo primitivo della natura e del proletariato. Si trova qui a tentare di sopravvivere alla violenza selvaggia della natura aggrappata alla coda di una mucca – un animale domestico e un'immagine della natura addomesticata – mentre la sua vita è minacciata mortalmente da un cane idrofobo – un animale che fu domestico ma che è regredito allo stato di natura selvaggia e primitiva. È una versione moderna, femminile e proletaria della triade uomo-natura-divinità dell'epica classica.

Il cane stava diritto e ringhiava come un leone che con la criniera rigida, i muscoli duri, i denti scoperti si prepari all'attacco montando su tutte le furie. Tea Cake tagliò l'acqua come una lontra, aprendo il coltello mentre si tuffava. Il cane prese la rincorsa per l'attacco lungo la groppa della mucca e Janie gridò e scivolò verso l'estremità della coda, appena fuor di portata dalle mandibole arrabbiate del cane. Lui voleva tuffarsi verso di lei ma aveva paura dell'acqua, stranamente. Tea Cake uscì dall'acqua vicino alla groppa

della mucca ed afferrò il cane per la collottola. Ma era un cane possente e Tea Cake era esausto. E così non lo ammazzò al primo colpo come voleva. Ma neppure il cane poteva liberarsi. Lottarono e, chissà come, riuscì a mordere Tea Cake una volta, in alto sullo zigomo. Poi Tea Cake lo finì e lo mandò giù in fondo per sempre. (245-46)

Lo stesso Tea Cake, poche settimane più tardi e a causa del combattimento con il cane idrofobo, subirà un'analogia metamorfosi. Il lettore, prima ancora di Janie, registra la terribile trasformazione che la protagonista rifiuta di vedere: "Lo vide ritornare dal gabinetto con una bizzarra andatura a balzi, dondolando la testa da un lato all'altro e con le mascelle stranamente inchiodate". (271) L'istinto di sopravvivenza costringerà Janie a riconoscere la dura verità e a ucciderlo per salvarsi:

Il demonio che era in lui lo costringeva ad uccidere e Janie era l'unica cosa vivente che vide.

La pistola ed il fucile risuonarono quasi contemporaneamente. La pistola così vicina al fucile da sembrarne l'eco. Tea Cake si accasciò mentre la pallottola si conficcava nella trave sopra la testa di Janie. Janie vide il suo sguardo e si lanciò in avanti ed egli le crollò tra le braccia. Mentre cercava di sostenerlo le affondò i denti nella carne del braccio. Si schiantarono così, insieme. Janie lottò fino a sedersi e poi forzò i denti di Tea Cake finché si aprirono (273).

Contagiato fisicamente dal cane idrofobo e mentalmente da una gelosia che ha forti componenti razziali, il "buon selvaggio" diventa il selvaggio feroce, il bravo proletario diventa il proletario violento, e l'immagine ripetutamente invocata di questa creatura agile ed avvenente come un daino è infine sostituita dall'immagine della bestia selvaggia. Non è che una delle molte rappresentazioni del proletariato in foggia di bestia selvaggia e di natura brutta. Basti pensare alla balena bianca Moby Dick, al cane Buck protagonista di *Il richiamo della foresta*, oppure al gorilla King Kong arrampicato sull'Empire State Building.

La critica ha in maggioranza visto in Janie, alla fine del viaggio, una figura che ha raggiunto felicità, autonomia e autosufficienza. La nostra chiave di lettura indicherebbe altrimenti. Janie è alla fine del viaggio una giovane donna intrappolata, come molti giovani artisti ed intellettuali della generazione della Hurston, tra due alternative ugualmente fallimentari: l'oggettività alienante della società borghese e la soggettività irrazionale attribuita alla natura e al proletariato.

Il processo a Janie per l'omicidio di Tea Cake tecnicamente appartiene ancora al mondo degli Everglades. In realtà siamo già ritornati alla società civile, alle istituzioni, alla storia, al razzismo dei tribunali in un periodo e in un luogo particolari. Il processo è un'immagine speculare del ritorno di Janie a Eatonville con cui il romanzo si apre e si chiude. In entrambi i casi Janie è sola, alienata e fraintesa dai braccianti neri presenti al processo e dagli abitanti di Eatonville riuniti intorno alla bottega. Janie viene dichiarata colpevole dal primo gruppo. Soltanto il razzismo e le leggi Jim Crow, che escludono gli afroamericani dal partecipare alla

giuria popolare, impediscono a questi di emettere un verdetto giuridico. Allo stesso modo Janie viene dichiarata colpevole dal secondo gruppo, il coro di Eatonville, che autocostituitosi a giuria dei comportamenti sta per l'appunto "sitting in judgment" mentre Janie racconta la propria storia di vita a Phoeby, l'ultimo legame tra Janie e la società. Su Phoeby, oltre la chiusa del romanzo, peserà la responsabilità di comunicare il significato delle esperienze di Janie ai "sitters-and-talkers" di Eatonville.

Tutt'altro che un romanzo di rinascita a lieto fine, il romanzo si chiude con una donna che è tornata a casa ma non ha trovato casa nella società tra gli uomini e le donne. Con gesti ieratici Janie procede a rinchiudersi dalla società e a seppellire se stessa se non letteralmente almeno metaforicamente nella sua casa-sepolcro:

Poco dopo tutto fu chiuso e assicurato al pianterreno. Janie salì le scale tenendo la lampada. Il lume che teneva in mano era come un raggio di sole che le lavava il viso col fuoco. La sua ombra all'indietro cadeva nera e capovolta giù per le scale... Poi Tea Cake arrivò saltellandole intorno ed il canto dolente volò via dalla finestra ed illuminò la cima dei pini. Tea Cake, con il sole per mantello. Ma certo che non era morto. Non poteva morire fino a quando lei non avesse finito di pensare e di sentire. Il bacio della memoria di lui disegnò immagini di luce ed amore sulla parete. Qui c'era pace. Tirò dentro l'orizzonte come fosse una grande rete da pesca. Tirandola via alla cintola del mondo ed avvolgendosela alle spalle. Quanta vita tra le sue maglie! Chiamò la propria anima perché venisse a vedere (286).

Il lirismo del romanzo, che molti critici celebrano a livello stilistico, andrebbe forse rivisto quale gesto finale di disperazione. La figura sacerdotale di Janie che chiude le finestre e si ravvolge in un sudario fatto delle memorie di Tea Cake è un'immagine che parla di morte e alienazione.²³ Nella chiusa come negli assunti filosofici del romanzo, Hurston appartiene alla letteratura modernista del primo '900, una letteratura che non di rado rappresenta figure di artista isolate ed alienate che da un sottosuolo letterale o simbolico imprecano contro la società e le sue ipocrisie.

Modellato su quello di altri importanti precursori romantici, il viaggio di Janie porta alla scoperta che gli ideali romantici adottati dagli artisti della Harlem Renaissance e del modernismo americano non possono essere sostenuti. L'impulso ad abbandonare la società e a ritrovare se stessi nella cultura popolare e nella natura primitiva portano, per una intellettuale afroamericana, a forme di distruzione fisica e di alienazione spirituale ancora più gravi di quelle incontrate nella società borghese. Questo è lo stesso messaggio su cui si chiude *Quicksand* (1928) di Nella Larsen, un altro importante romanzo della Harlem Renaissance scritto da una donna, che racconta il viaggio della protagonista Helga nel profondo Sud in fuga dalla società borghese.²⁴ Tutt'altro che a lieto fine, *Their Eyes* è un romanzo in cui la critica alle pratiche sociali ed artistiche dominanti sfocia nel pessimismo più disperato, anziché in una nuova concezione del mondo, dell'arte e del rapporto tra arte e società. Il viaggio di Janie alla ricerca di significato e di totalità fallisce e la lirica cupa

con cui si chiude il romanzo rappresenta un finale tragico di disperazione.

Negli anni Trenta, furono molti gli intellettuali che pensarono di aver trovato nei movimenti di massa il superamento della disperazione individuale.²⁵ In quegli anni diventò sempre più difficile condividere la rappresentazione primitivistica e irrazionalistica del proletariato e della natura a cui rimane ancorato il romanzo della Hurston. Questo è sicuramente l'aspetto più debole di *Their Eyes*. Resta di grande valore e non sufficientemente apprezzata la critica che il romanzo indirizza, da un punto di vista femminile e di intellettuale afroamericana, alla società borghese, alla sua cultura e alle sue istituzioni, al ruolo sociale delle donne, e alla borghesia afroamericana in quanto culturalmente e ideologicamente subalterna.

Va altresì sottolineato che, pur rimanendo sempre su posizioni ideologicamente e politicamente conservatrici, Hurston lucidamente e coraggiosamente si battè affinché la forma del romanzo e la figura del narratore si mettessero al servizio della cultura popolare afroamericana prima che questa si trasformasse in cultura militante urbana. *Their Eyes* è una testimonianza della destra afroamericana più illuminata del primo Novecento, della sua lucidità in fatto di cultura popolare e della sua miopia in fatto di cultura proletaria; da ciò scaturisce il rigore della sua critica all'ordine ufficiale dell'universo e agli sviluppi storici ed intellettuali che, nel corso dell'Ottocento e del primo Novecento, avevano prodotto tale universo. Se *Their Eyes* non arriva, per dirla con Umberto Eco, a "[prefigurare] una diversa definizione del mondo", sicuramente ed esplicitamente afferma "l'impossibilità di accettare il mondo così com'è".²⁶