

“Thinking more collectively”: *The New Negro* e l’archivio della Harlem Renaissance

Sonia Di Loreto

Se l’anno 2025 segna il centenario della pubblicazione dell’antologia curata da Alain Locke *The New Negro: An Interpretation*, considerata convenzionalmente come l’evento fondativo del movimento culturale che è stato successivamente denominato “Harlem Renaissance” o come veniva definito all’epoca “Negro Renaissance”,¹ proprio questo nostro anno 2025 marca il tentativo di riscrivere, delegittimare e demolire la costituzione di archivi e istituzioni nere. Nel secolo seguente la guerra civile, dopo la Ricostruzione e le leggi Jim Crow, tutta la comunità nera partecipò con impegno ed energia collettiva per promuovere pubblicazioni, fondare centri di studio, organizzare mostre d’arte che si incentravano sull’esperienza dei neri negli Stati Uniti, per testimoniare la vita, l’arte e la cultura afro-americana in un clima complessivo a loro ostile, e all’interno di una società ben lontana dal garantire i diritti civili. Queste iniziative culturali non furono episodi isolati, ma tutti connessi attraverso un’ampia circolazione non solo nazionale, che coinvolgeva la diaspora nera nella sua complessità.

Oggi tutto questo viene variamente preso di mira. Nel contesto e con l’appoggio di un movimento politico basato su supremazia bianca e razzismo, l’amministrazione corrente degli Stati Uniti ha deciso di tagliare i fondi a molti programmi, in quanto, si legge sul sito istituzionale, “President Trump is committed to eliminating radical gender and racial ideologies that poison the minds of Americans. The President’s FY 2026 Budget upholds the Constitution by

1 Secondo Ernest Julius Mitchell II il termine “Harlem Renaissance” si è consolidato nei decenni successivi: “Not used in print until 1940, the term did not gain popularity until the 1960s. Its allure continues unabated, but its dominance was not inevitable. The triumph of ‘Harlem Renaissance’ over the once-prevalent ‘Negro Renaissance’ was not only a shift in terminology; it also reflected a lengthy struggle over the nature of ‘black’ art and its relationship to America and the world at large”. “‘Black Renaissance’: A Brief History of the Concept”, *Amerikastudien/American Studies*, 55, 4 (2010), pp. 641-665, qui p. 641.

eliminating funding for cultural Marxism".² In linea con questo atteggiamento politico, nel marzo 2025 il presidente ha anche emesso un ordine esecutivo dal roboante e risibile titolo *Restoring Truth and Sanity to American History*, nel quale dispone di togliere fondi a quei programmi culturali o a istituzioni come lo Smithsonian e quindi il National Museum of African American History and Culture, che hanno osato "undermine the remarkable achievements of the United States by casting its founding principles and historical milestones in a negative light. Under this historical revision, our Nation's unparalleled legacy of advancing liberty, individual rights, and human happiness is reconstructed as inherently racist, sexist, oppressive, or otherwise irredeemably flawed".³

Utilizzando strumentalmente dei termini chiave, facilmente riconoscibili, del già problematico e complesso linguaggio della dichiarazione d'indipendenza, notoriamente scritta e sottoscritta da vari proprietari di schiavi e intrisa di principi filosofici che giustificavano l'esistenza della schiavitù e una gerarchizzazione rigida della società, questo proclama colpisce per il suo intento intimidatorio e violentemente revisionista. Alla questione finanziaria si accompagna infatti una retorica, ormai diffusa, che vuole rendere invisibili e irrilevanti i documenti, le testimonianze e le voci di chi ha sperimentato ed espresso (e continua a farlo) un'altra "legacy of advancing liberty".

Naturalmente il National Museum of African American History and Culture, a Washington D.C. (istituito nel 2003 e inaugurato nel 2016), presenta una diversa prospettiva epistemologica. Sul sito del museo, nella descrizione della missione culturale dell'istituzione, si dice che: "The National Museum of African American History and Culture captures and shares the *unvarnished truth* of African American history and culture. We connect stories, scholarship, art, and artifacts from the past and present to illuminate the contributions, struggles, and triumphs that have shaped our nation. We forge new and compelling avenues for audiences to experience the *arc of living history*".⁴ In questo "arc of living history" c'è tutta la rappresentazione di una verità ("unvarnished truth"), dove l'aggettivo "unvarnished"

2 "Cuts to Woke Programs", <https://www.whitehouse.gov/wp-content/uploads/2025/05/Cuts-to-Woke-Programs-Fact-Sheet.pdf>.

3 "Restoring Truth and Sanity to American History", <https://www.whitehouse.gov/presidential-actions/2025/03/restoring-truth-and-sanity-to-american-history/>.

4 <https://nmaahc.si.edu/about/about-museum>. Corsivi miei.

qualifica e risponde all'espressione presidenziale "restoring truth") che parte da lontano e si sostanzia, oggi, in una serie di enti e istituti che, proprio grazie al lavoro di raccolta, riscoperta, archiviazione e studio, in questo preciso contesto storico, politico e culturale, hanno coordinato e allestito varie celebrazioni per ricordare il centenario della Harlem Renaissance.

Il diktat di Trump, infatti, suona vacuo a fronte dell'organizzazione di mostre e avvenimenti memorabili che vogliono chiarire il ruolo culturale giocato dai neri nei primi decenni del Novecento. Fra gli eventi organizzati in occasione del centenario vi sono *The Harlem Renaissance and Transatlantic Modernism* presso il Metropolitan Museum di New York, una mostra nella quale si è voluto indicare "the Harlem Renaissance and its radically new development of the modern Black subject as central to the development of international modern art",⁵ e la rassegna *100: A Century of Collections, Community and Creativity*,⁶ presso lo Schomburg, che ricorda come proprio nel maggio 1925 venne istituita "The Division of Negro Literature, History and Prints" presso la sede della New York Public Library sulla 135ma strada, ad Harlem, che diventerà in seguito lo Schomburg Center for Research in Black Culture, fondamentale polo di ricerca sulla cultura nera.

Nelle pagine che seguono si prenderà come punto nodale l'anno 1925, cercando di delineare come in quella data vengano create alcune delle entità fondamentali per la cultura nera, vale a dire l'antologia *The New Negro* e il centro bibliotecario denominato "The Division of Negro Literature, History and Prints" ad Harlem, e come queste abbiano lavorato, in modo diverso ma in qualche forma complementare, a un senso di collettività e comunità nera intergenerazionale, transnazionale e interclassista, che non viene sempre riconosciuto o valorizzato negli studi che invece tendono a tenere tutti questi ambiti separati.

Il 1925 vede una serie di confluenze che determinano la cruciale importanza di quell'anno per la cultura nera e per il modernismo transatlantico. Come menzionato in precedenza, la pubblicazione del volume *The New Negro: An Interpretation*, e l'inizio della specifi-

5 <https://www.metmuseum.org/it/exhibitions/the-harlem-renaissance-and-transatlantic-modernism>.

6 <https://www.nypl.org/spotlight/schomburg-centennial>.

ca attività della NYPL nella 135ma strada, sono naturalmente legati e molto interconnessi fra loro. In questi anni Harlem costituisce il centro della “rinascita” nera, proprio perché qui si concentrano tutti gli aspetti di una vita comunitaria all’interno di una delle metropoli della modernità. In quanto meta di molti giovani artisti e artiste, Harlem aggrega e catalizza una buona parte delle energie creative dei neri non solo americani.

Ma è anche importante ricordare che chi si occupa di studiare la Harlem Renaissance ha da tempo ampliato sia l’arco temporale che quello geografico del fenomeno, tenendo conto proprio di quella che era la concezione originaria di Alain Locke, uno dei protagonisti culturali dell’epoca, e nello specifico il curatore dell’antologia *The New Negro*. Benché Locke abbia dato il titolo *Harlem, Mecca of the New Negro* all’edizione da lui curata, e che è stata all’origine della raccolta antologica, vale a dire il numero di marzo 1925 della rivista *Survey Graphic*, secondo Ernest Julius Mitchell “Locke carefully noted that Harlem was only the largest of many urban areas in which blacks from the American South, the Caribbean, and Africa were forging a common racial identity, including ‘kindred centers’ in other cities of the North and Midwest”.⁷ Nella versione antologica, più ampia del numero della rivista, il nome Harlem sparisce dal titolo e rimane *The New Negro*. Nella sua “Foreword” al volume Locke dichiara che Harlem è solo l’inizio di un “racial awakening on a national and perhaps even a world scale”.⁸ Proprio questa consapevolezza delle diramazioni e interrelazioni spinge Locke a chiamare questo movimento “Negro Renaissance”.⁹

7 Mitchell II, “Black Renaissance: A Brief History of the Concept”, cit., p. 644.

8 Alain Locke, “Foreword” in Alain Locke, a cura di, *The New Negro: An Interpretation*, Albert and Charles Boni, New York 1925, p. xi.

9 Anche il termine “Negro” era oggetto di contestazione: per alcuni identificava una certa militanza anti-colonialista, mentre per altri era più in linea con la figura di sofisticato cosmopolita incarnata da Locke. Si vedano Henry Louis Gates, Jr., “The Trope of a New Negro and the Reconstruction of the Image of the Black”, *Representations*, 24 (Fall 1988), pp. 129-157; Lawrence W. Levine, “The Concept of the New Negro and the Realities of Black Culture”, in *The Unpredictable Past: Explorations in American Cultural History*, Oxford University Press, New York 1993, pp. 86-106.



FIGURA 1. "Harlem, Mecca of the New Negro",
Survey Graphic (1925)

Alcuni studiosi contestarono immediatamente il termine “renaissance” che, secondo loro, implicava una rottura con il passato, perché ritenevano, al contrario, che ci fosse una continuità fra la produzione letteraria nera precedente e quello a cui si stava assistendo in quel momento. Questa attenzione alla continuità e alla creazione o riscoperta di genealogie fra artisti, autori, autrici di diverse epoche, al di là dei conflitti generazionali e delle affermazioni delle differenze, è il tratto prevalente della critica recente e contemporanea che riguarda la Harlem Renaissance, con alcuni studi che collocano il movimento nel più ampio panorama del modernismo e della modernità internazionale.¹⁰

A tale proposito non si può prescindere dagli studi che hanno argomentato e dimostrato i legami e le forti relazioni di molti protagonisti della Harlem Renaissance con l'internazionalismo nero. Con il

10 Si vedano, ad esempio, Robert B. Stepto, “Sterling A. Brown: Outsider in the Harlem Renaissance?” in Amritjit Singh, William S. Shiver e Stanley Brodwin, a cura di, *The Harlem Renaissance: Re-evaluations*, Garland, New York 1989, pp.73-81; George Hutchinson, *The Harlem Renaissance in Black and White*, Harvard University Press, Cambridge, MA. 1995; Brent Hayes Edward, *The Practice of Diaspora. Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism*, Harvard University Press, Cambridge, MA. 2004; Henry Louis Gates, Jr., e Gene Andrew Jarrett, a cura di, *The New Negro. Readings on Race, Representation, and African American Culture, 1892-1938*, Princeton University Press, Princeton 2007. Si veda inoltre il recente Martha H. Patterson e Henry Louis Gates Jr., a cura di, *The New Negro: A History in Documents: 1887-1937*, Princeton University Press, Princeton 2025.

suo *The Practice of Diaspora*, Brent Edwards è appunto fra coloro che hanno evidenziato continuità e diramazioni, piuttosto che ribadire un presunto eccezionalismo della Harlem Renaissance. Edwards assicura infatti:

To note that the “New Negro” movement is at the same time a “new” black internationalism is to move against the grain of much of the scholarship on African American culture in the 1920s, which has tended to emphasize U.S.-bound themes of cultural nationalism, civil rights protest, and uplift in the literary culture of the “Harlem Renaissance”.¹¹

Edwards evidenzia le fonti, anche politiche, della cosiddetta rinascita. L’approccio critico che propone, infatti, vuole sia tracciare i contorni delle espressioni culturali nere nel periodo fra le due guerre mondiali, sia anche rendere conto dei modi in cui

that expression was molded through attempts to appropriate and transform the discourses of internationalism that seemed to center “the destinies of mankind”, as Du Bois put it in 1919—the discourse of international civil society as embodied in the League of Nations, the counter-universalism of proletarian revolution envisioned by the Communist International, and the globe-carving discourse of European colonialism.¹²

In questo contesto così complesso e multiforme emerge la figura di Alain Locke, uno dei personaggi più rilevanti dell’epoca e la mente e il motore dietro la creazione di *The New Negro*. Da intellettuale cosmopolita educato a Harvard, Oxford e Berlino, e professore di filosofia alla Howard University, uno degli storici college neri, Locke stabilisce una serie di relazioni importanti che lo portano in contatto, fra gli altri, con Arturo Alfonso Schomburg, il collezionista bibliofilo e attivista politico, originario di Portorico, che mise insieme la più importante e ricca collezione di testi che avevano a che fare con la cultura nera. Come ricorda Barbara Foley, la collaborazione fra Locke e Schomburg (all’interno di una fitta rete di rapporti anche con l’editoria e il mondo delle arti visive e della letteratura di quegli anni) mise in moto una serie di attività che seguirono.¹³ Grazie a questi contatti ci

11 Edwards, *The Practice of Diaspora*, cit., p. 3.

12 *Ibidem*.

13 “[Locke] established the ties with the Harlem bibliophile Arthur Schomburg that would deepen his interest in recovering African American history and promoting African American culture”. Barbara

fu un'occasione ulteriore, una cena leggendaria che agevolò le esperienze successive, come ricorda (tra gli altri) Barbara Foley:

The Locke who would be contacted by *Opportunity's* editor Charles S. Johnson to host the historic 1924 Writers Guild dinner bringing together many to-be-famous figures of the Harlem Renaissance, as well as by *Survey Graphic's* editor Paul U. Kellogg to edit the special issue in March 1925 resulting in *The New Negro* some nine months later, had synthesized an impressive body of contemporaneous thinking on race and culture.¹⁴

Quello che avvenne dopo questi eventi e grazie a questi scambi e relazioni è da un lato l'antologia *The New Negro*, dall'altro l'istituzione della sezione "The Division of Negro Literature, History and Prints" presso la sede della New York Public Library della 135ma strada. Locke concepì l'antologia come un'istantanea, curata in ogni suo dettaglio, di quello che riteneva essere il panorama culturale nero più significativo e valido di quegli anni, tenendo fuori quelli che considerava gruppi di diverse aree politiche, e che non si conformavano alla sua visione elitaria. Il volume è ricchissimo dal punto di vista testuale e da quello visivo. Questo libro, infatti, viene concettualizzato come un oggetto estetico, che possa fungere da vetrina, ma che diventi, esso stesso, un manufatto artistico, mostrando la varietà, la profondità e il valore delle produzioni culturali nere, a memoria di quel preciso momento storico: come ricorda Arnold Rampersad, Locke incluse uomini e donne (sei in totale), bianchi e neri, di diverse generazioni: "Several of the poets, including Langston Hughes, Countee Cullen, and Bruce Nugent, were under 25 years of age; men like Du Bois and Kelly Miller were close to or just past 60. Locke brought them all together".¹⁵ Il libro, una edizione deluxe, diversamente dal numero di *Survey Graphic* che costava 50 cents, aveva un costo elevato, quasi da collezionismo (5 dollari) o comunque da volume rivolto alle biblioteche, ed era il prodotto di una serie di mediazioni e conflitti fra le varie anime intellettuali e politiche dell'epoca, in quello che George Hutchinson definisce "[t]he backstage fight between the NAACP and Locke / Charles Johnson / Paul Kellogg [...]. Despite Du Bois's positive review of *The New Negro*, NAACP and

Foley, *Spectres of 1919. Class and Nation in the Making of the New Negro*, University of Illinois Press, Chicago 2003, p. 205.

14 Ibidem.

15 Arnold Rampersad, "The Book That Launched the Harlem Renaissance", *The Journal of Blacks in Higher Education*, 38 (Winter 2002-3), pp. 87-91, qui p. 88.

Crisis officers would continue to lob projectiles in Locke's direction".¹⁶ Nell'antologia sono rappresentate tutte le arti, ci sono saggi, poesie, racconti, illustrazioni, fotografie di reperti archeologici e oggetti d'arte africani, notazioni musicali e opere teatrali. In una nota al testo, intitolata "Notes to the Illustrations", viene spiegata la funzione delle immagini e come queste siano organiche al volume, "to give a graphic interpretation of Negro life, freshly conceived after its own patterns".¹⁷ Le immagini di Winold Reiss, artista tedesco trapiantato negli Stati Uniti, che inframezzano la collezione, sono dei ritratti di personaggi come Alain Locke, Jean Toomer, Countée Cullen, W.E.B. Du Bois, e Elise Johnson McDougald (scrittrice e attivista che contribuisce con un articolo dal titolo "The Task of Negro Womanhood"), e sketch di tipologie di figure nere, come "la bibliotecaria" e "le insegnanti di scuola", oltre a immagini più astratte. Queste illustrazioni sono rappresentative delle varie figure e dei loro "talenti", ma indicano anche, soprattutto nelle parti decorative, una qualità estetica che evoca e crea un'Africa ancestrale e immaginaria, e che diventa un tratto stilistico riconoscibile dell'arte della Harlem Renaissance.

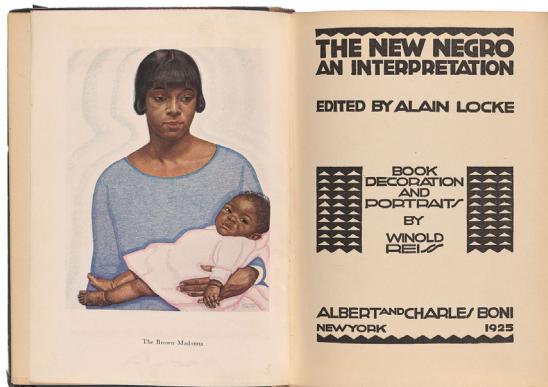


FIGURA 2. Frontespizio di *The New Negro. An Interpretation* (1925), con "The Brown Madonna" di Winold Reiss

16 George Hutchinson, *The Harlem Renaissance in Black and White*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1997, p. 395. Per le differenze fra il numero di *Survey Graphic* e le due edizioni più importanti dell'antologia, quella del 1925 e quella del 1927, si veda l'articolo di Peter Hulme, "Taking the Blues Away: The Second Edition of *The New Negro*", *Melus: Multi-Ethnic Literature of the U.S.*, 47, 2 (Summer 2022), pp. 1-32. Il numero di *Survey Graphic* è presente online presso The University of Virginia's Electronic Text Center: <https://web.archive.org/web/20080614083211/http://etext.lib.virginia.edu/harlem/index.html>)

17 *The New Negro*, cit., p. 419. Va notato che dalla seconda edizione del 1927 vengono inseriti anche dei lavori di Aaron Douglas, definiti "drawings and decorative designs".

Uno dei contributi all'interno dell'opera, che spiega come “[t]he American Negro must remake his past in order to make his future”,¹⁸ è “The Negro Digs up His Past” di Arturo A. Schomburg, che oltre a scrivere quest'articolo si occupa anche di compilare una parte della bibliografia finale, documentando quindi la storia della produzione culturale nera. Nel suo pezzo Schomburg sostiene l'importanza della storia non come “matter of argument”, ma piuttosto come “a matter of record”¹⁹ per fondare il passato nero su testi e documenti, e sostenere le argomentazioni storiche con una serie di fatti che dimostrino, in primo luogo, “that the Negro has been throughout the centuries of controversy an active collaborator, and often a pioneer, in the struggle for his own freedom and advancement”.²⁰ Con questi due interventi, articolo e bibliografia, complementari fra loro, Schomburg focalizza l'attenzione sul lavoro preciso e politico di riportare alla luce testi dimenticati o trascurati, e invita il suo pubblico a lavorare come “antiquarian”: “So among the rising democratic millions we find the Negro thinking more collectively, more retrospectively than the rest, and apt out of the very pressure of the present to become the most enthusiastic antiquarian of them all”.²¹ Interessante è la riproduzione, accanto alla prima pagina del saggio, del frontespizio dell'opera (una dissertazione in teologia del 1742) di Jacobus Elisa Joannes Capitein, un ex schiavo catturato nell'odierno Ghana e trasportato dalla fortezza di Elmina sulle coste africane a Middelburg, nei Paesi Bassi, dove si laureò e divenne pastore della Chiesa olandese. Questa figura, sicuramente controversa in quanto da uomo libero nero e battezzato sostenne che la schiavitù non era in contraddizione con il cristianesimo, fu anche uno dei primi neri a essersi laureato in Europa e ad aver tradotto testi cristiani in lingua fanti. Oltre al gusto antiquario di riprodurre l'immagine della sua pubblicazione, Capitein viene citato da Schomburg all'interno dell'articolo, insieme ad altri neri della diaspora dei secoli precedenti – autori come Juan Latino, Gustavus Vassa (Olaudah Equiano), Julien Raymond e Baron de Vaastey, e rappresentanti della “Early Negro Americana”, come Jupiter Hammon e Phillis Wheatley, fra gli altri –, a sostegno dell'idea che

18 Arturo Schomburg, “The Negro Digs up His Past” in *The New Negro*, cit., p. 231.

19 *Ibidem*.

20 *Ibidem*.

21 *Ibidem*.

"[s]uch things and many others are more than mere items of curiosity: they educate any receptive mind".²²

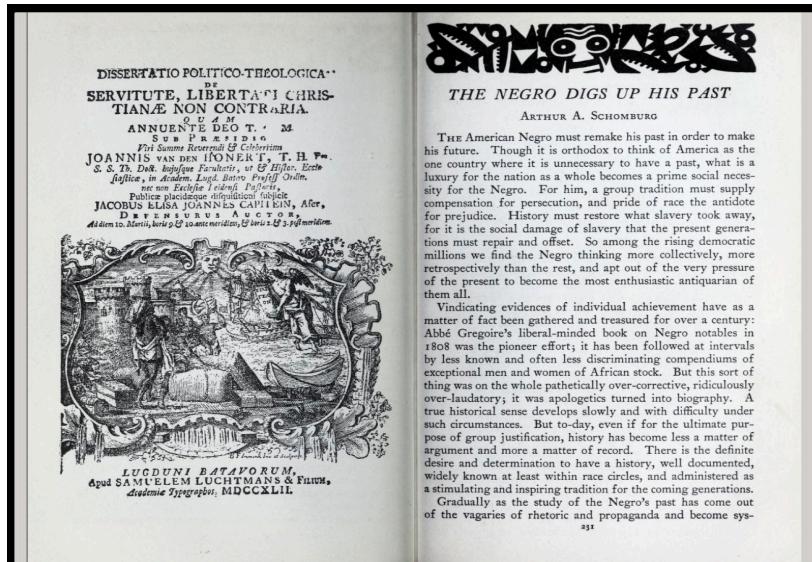


FIGURA 3. "The Negro Digs up His Past", *The New Negro* (1925)

Il lavoro di bibliografo e collezionista di Schomburg, condotto anche con la collaborazione di altri, ha sicuramente un diverso approccio da quello di Locke, ma per entrambi è cruciale mostrare la varietà dell'espressione artistica, sia storica, sia contemporanea. Come è noto, Schomburg, grazie anche alla sua collaborazione con altre figure, come il suo mentore John Edward Bruce, con cui nel 1911 aveva fondato la Negro Society for Historical Research, aveva nel tempo acquisito una mole incredibile di documenti. Laura Helton ne descrive in questi termini l'attività: "By 1922, Schomburg had accumulated several thousand books and pamphlets 'by and about the Negro' that documented the historical depth and richness of Black achievement".²³ Un patrimonio inteso come una ricchezza collettiva: "It was an open secret among New York's teachers, intellectuals, and

22 Arturo Schomburg, "The Negro Digs up His Past", in *The New Negro*, cit., p. 233.

23 Laura Helton, "'Whenever you need any book in my library': Arturo Schomburg, James Weldon Johnson, and the Curation of 'American Negro' Poetry", *American Literary History*, 37, 3 (2025), pp. 635-647, qui p. 636.

radicals that Schomburg would share his collection, lending materials or welcoming readers to settle into an easy chair at his home".²⁴

Era evidente che questa ricchezza documentaria non potesse rimanere una proprietà privata, arbitrariamente organizzata e a rischio di andare dispersa. Quello a cui si assiste in quegli anni, allora, è la genesi della creazione del maggior archivio di documentazione nera. Intellettuali, archivisti, bibliotecarie lavorarono di concerto per assicurare questo patrimonio alla posterità. Quindi, se da un lato personaggi come James Weldon Johnson, che aveva curato la prima raccolta di poesia nera, *The Book of American Negro Poetry* (1922), si adoperarono per far acquisire l'archivio Schomburg alla New York Public Library, tutta una serie di figure di bibliotecarie furono strumentali e fondamentali perché oltre all'acquisizione, questo materiale trovasse un luogo adeguato dove potesse essere catalogato e diventare fruibile al pubblico. Furono proprio queste figure spesso messe in ombra, a operare in modo deciso per permettere al pubblico di avere accesso a una tale mole di opere. Il 15 ottobre 1924, infatti, Ernestine Rose, la bibliotecaria della sede della NYPL di Harlem, invitò Schomburg a un incontro "for the purpose of proceeding with forming a 'Department of Negro Literature and Art' in the Library",²⁵ rendendo possibile l'inizio delle negoziazioni per la vendita della collezione e la sua collocazione presso la biblioteca di Harlem.

Nel suo libro *Scattered and Fugitive Things: How Black Collectors Created Archives and Remade History*, Laura Helton descrive questa unione di intenti come "experimenting in Black collecting"²⁶ e documenta, in modo brillante, come una serie di figure intermedie siano proprio l'incarnazione o l'ispirazione diretta del ritratto di bibliotecaria presentato da Reiss nell'antologia *The New Negro*, ribadendo ancora una volta la cruciale funzione svolta dalle donne nere negli archivi e nelle biblioteche. Una serie di azioni negli anni precedenti l'acquisizione della collezione Schomburg segnarono "a notable convergence between traditions of Black collecting: the church-ba-

24 *Ibidem*.

25 Lettera di Ernestine Rose a Arturo Schomburg. Schomburg Center for Research in Black Culture, Manuscripts, Archives and Rare Books Division, The New York Public Library. "Rose, Ernestine" New York Public Library Digital Collections. <https://digitalcollections.nypl.org/items/d83bc300-c31f-0139-6868-0242ac110003>.

26 Laura Helton, *Scattered and Fugitive Things: How Black Collectors Created Archives and Remade History*, Columbia University Press, New York 2024, p. 52.

sed social libraries of the nineteenth century; exhortations by Black clubwomen to establish archives; and the largely masculine milieu of Black nationalist historical societies".²⁷ Da un movimento incentrato soprattutto su sforzi individuali e piccole organizzazioni, si passa a luoghi più istituzionali e visibili: "By 1921, this convergence moved uptown, where librarians Ernestine Rose, Catherine Latimer, and Regina Andrews were turning the 135th Street Branch Library into a hub for Black cultural and political life".²⁸

Grazie alle azioni di concerto fra varie entità fu quindi possibile nel 1926 finalizzare l'acquisizione dell'intera collezione privata di Arturo Schomburg, con i fondi della Carnegie Corporation. Questo fu l'inizio della trasformazione della sede della NYPL di Harlem in quello che divenne lo Schomburg Center for Research in Black Culture, dove lo stesso Schomburg lavorò come curatore dal 1932 al 1938.



*FIGURA 4. Reading Room della NYPL della 135th Stra-
da (circa 1925). New York Public Library Archives, The
New York Public Library. "135th Street Branch. Interior"
New York Public Library Digital Collections.*

Come accennato in precedenza, la residenza privata di Schomburg a Brooklyn era meta di coloro che volevano osservare e leggere i testi che il collezionista metteva generosamente a disposizione. Fra questi visitatori, nel 1922, ci fu anche Zora Neale Hurston, che insieme a Eric Walrond si recò presso la casa di Schomburg, così come racconta

27 Ibidem.

28 Ibidem.

James Davis nella sua biografia di Walrond: "When Walrond visited Schomburg's 'unpretentious little dusty brown house on Kosciusko Street' in March 1922, his companion was another ambitious *Negro World* contributor, Zora Neale Hurston".²⁹ Sembra che Hurston fosse rimasta folgorata dalla collezione di proprietà di Schomburg, dichiarandola "a marvelous collection when one considers that every volume on his extensive shelves is either by a Negro or about Negroes".³⁰

In quegli anni Hurston era una studentessa presso la Howard University e stava cercando di farsi strada inviando contributi a varie pubblicazioni, come lei stessa, in modo piuttosto elusivo, racconta nella sua autobiografia, dove descrive in questo modo la sua decisione di stabilirsi a New York: "Being out of school for lack of funds, and wanting to be in New York, I decided to go there and try to get back in school in that city. So the first week of January, 1925, found me in New York with \$1.50, no job, no friends, and a lot of hope".³¹

Sebbene gli interessi personali e di ricerca, e varie vicissitudini, portassero Hurston a viaggiare altrove e perseguire i propri progetti anche in altre discipline, è molto ricca questa convergenza di motivi e sensibilità diverse in questo spazio geografico e temporale. Per un breve periodo Hurston si unisce alla comunità di giovani talenti che confluivano a New York e, vincendo il secondo premio messo in palio da *Opportunity* con il suo racconto "Spunk", vede quello stesso racconto incluso nel volume *The New Negro*.³² Il racconto occupa una delle prime sezioni di *The New Negro*, quella dedicata alla Fiction,

29 James Davis, *Eric Walrond. A Life in the Harlem Renaissance and the Transatlantic Caribbean*, Columbia University Press, New York 2015, p. 68. *Negro World*, con sede ad Harlem e una distribuzione internazionale, era il settimanale fondato da Marcus Garvey, con sezioni in francese e spagnolo per un pubblico nero anche caraibico. Iniziò le pubblicazioni nel 1919, come organo della Universal Negro Improvement Association (UNIA). Frequenti collaboratori furono John Edward Bruce, Arturo Schomburg, e anche Zora Neale Hurston, che vi pubblicò vari pezzi e poesie.

30 Davis, *Eric Walrond*, cit., p. 69.

31 Zora Neale Hurston, *Dust Tracks on a Road*, Harper Collins E-books, Chapter 9 "School Again".

32 "So I came to New York through Opportunity, and through Opportunity to Barnard. I won a prize for a short story at the first Award dinner, May 1, 1925, and Fannie Hurst offered me a job as her secretary, and Annie Nathan Meyer offered to get me a scholarship to Barnard. My record was good enough, and I entered Barnard in the fall, graduating in 1928", *Ibidem*. Cheryll A. Wall nel suo *Women of the Harlem Renaissance* sostiene la volatilità della presenza newyorkese di Hurston: "Not only was Hurston's work being published and garnering modest attention, she seemed to have found an artistic community whose members shared similar goals and sensibilities. Neither the incipient fame nor the sense of community would endure". Cheryll A. Wall, *Women of the Harlem Renaissance*, Indiana University Press, Bloomington 1995, p. 147.

nella parte “Negro Youth Speaks”, come uno dei testi rappresentativi offerti da autori e autrici neri. Non particolarmente studiato dalla critica, questo racconto, invece, ha dei tratti interessanti sui quali vale la pena soffermarsi almeno brevemente, pur nei limiti di un saggio che ha altri obiettivi specifici, a riprova della ricchezza e dell’articolazione interna dell’archivio della cultura nera che *The New Negro* collabora a costruire.

La storia viene generalmente riassunta come un triangolo amoro-so: il personaggio Spunk Banks, descritto come “a giant of a brown skinned man”, viene visto dagli uomini del villaggio passeggiare orgogliosamente con Lena, “a small pretty woman”,³³ moglie di Joe Kantz, che viene caratterizzato come nervoso, e che nel suo aspetto mostra tutta la sofferenza per la situazione che vive. Quando Joe decide, incitato dal gruppo degli uomini, di affrontare Spunk, portando con sé un rasoio affilato che mostra a tutti, Spunk lo uccide con la sua pistola, dichiarando di aver agito per legittima difesa. Questa versione verrà accolta anche in tribunale, e a questo punto sembrerebbe che Spunk e Lena possano costruire una vita insieme: infatti, gli uomini del villaggio parlano di un imminente matrimonio. Spunk, però, non è tranquillo e afferma di essere seguito da una lince nera, che pensa essere Joe in cerca di vendetta. Il destino si compie quando durante il suo lavoro alla segheria, Spunk muore sotto le lame della sega circolare, e nei suoi ultimi momenti dice di essere stato spinto da Joe, che si aspetta di ritrovare all’inferno. La storia si chiude con Lena piangente e le donne che si chiedono chi sarà il suo prossimo uomo.

Come appare evidente, ci sono molti tratti e tropi in questa storia che verranno sviluppati da Hurston in altre opere, come la funzione da coro degli uomini del villaggio, che raccontano la loro versione dei fatti aiutando la voce narrante, il tema della giustizia che appare sempre al di fuori della narrazione, e la donna che vede avvicendersi diversi uomini. Vorrei però focalizzare l’analisi sulla mescolanza di folklore, natura, violenza maschile e pericolosità del lavoro per i personaggi della storia. Spunk viene immediatamente caratterizzato come una persona fisicamente possente, incapace di provare paura, e incurante dei pericoli, siano essi la sega circolare al lavoro o il marito della sua amante: “he ain’t skeered of nothin’ on God’s green

³³ Zora Neale Hurston, “Spunk”, in *The New Negro*, cit., p. 105.

footstool—nothin'! He rides that log down at saw-mill jus' like he struts 'round wid another man's wife—jus' don't give a kitty. When Tes' Miller got cut to giblets on that circle-saw, Spunk steps right up and starts ridin'. The rest of us was skeered to go near it".³⁴

Il tono di ammirazione verso una figura quasi sovrumana richiama l'attenzione verso una comunità di lavoratori neri che affrontano lavori pericolosi e che rischiano costantemente la vita. Spunk ricorda inoltre la figura mitica di John Henry, l'eroe popolare nero, protagonista di storie e canzoni folk, dalla forza straordinaria e capace di lavorare senza tregua, che, stremato, vince sulla macchina. Gli uomini nella storia di Hurston, quindi, si confrontano su due piani tipici della mascolinità, quello della forza fisica lavorativa e quello della virilità e vigore sessuale, tanto che il termine "spunk" fa riferimento a tutti questi aspetti. Ma questa energia e possanza vengono contenute all'interno di una cornice in cui domina da un lato la natura, con la presenza del minaccioso e forse leggendario "big black bobcat, black all over", che terrorizza Spunk, e dall'altro la segheria, che incombe minacciosa nei racconti degli uomini, e che è presente nelle uniche tre vignette in cui si narrano degli aneddoti, tutti aventi a che fare con il pericolo e la premonizione di eventi tragici. In tutto ciò, la protagonista femminile non proferisce parola in tutto il racconto se non per pronunciare un'unica frase assertiva, in cui chiarsisce a Spunk che la casa dove abita con il marito è effettivamente di sua proprietà: "'Thass mah house,' Lena speaks up. 'Papa gimme that'".³⁵ In qualche modo quindi il personaggio femminile, che appare immobile mentre gli uomini si avvicendano, ha la stabilità di una proprietà materiale, genealogicamente attribuitale, e quindi detiene una posizione più sicura rispetto a quella incerta degli uomini.

Se la presenza di Zora Neale Hurston nell'antologia *The New Negro*, come pure presso la dimora di Schomburg, sembra quasi transitoria, di passaggio e forse non del tutto coerente con la cornice estetica proposta dalla visione di Locke, mi sembra degno di nota che in questo suo racconto, lei, come artista non convenzionale e che sfugge alle definizioni e ai raggruppamenti politici spesso proposti dagli uomini, quasi sempre suoi critici severi, faccia dire alla sua protago-

34 *Ibidem*.

35 Hurston, "Spunk", in *The New Negro*, cit., p. 107.

nista una sola frase in cui questa rivendica che la casa è la sua, con il messaggio implicito che nessuno di questi uomini potrà toglierglie-la: "Thass mah house".

Posizionato all'interno dell'antologia simbolo della Harlem Renaissance, e in un crocevia di istituzioni, collezioni, e documenti che hanno a che fare anche con il folklore, la lingua e l'immaginario nero, questo racconto di Hurston rappresenta il luogo ideale e stabile, la forza e la persistenza di un progetto politico di autorappresentazione a cui contribuiscono anche le donne nere, e che pur con diverse visioni politiche, ideali e principi estetici, rimane una testimonianza di un periodo di produttività ed energie straordinarie, la cui eredità, oggi come allora, non si lascia cancellare.

Sonia Di Loreto fa parte della redazione di *Ácoma*. Insegna Letteratura Americana presso l'Università di Torino, e si occupa prevalentemente della letteratura americana dell'Ottocento, della formazione di archivi, e di "blue humanities". Fra i suoi progetti correnti ci sono una monografia sulle reti transnazionali che Margaret Fuller ha creato e mantenuto in Italia e in Europa; la curatela di un volume di scritti giornalistici di Margaret Fuller (Edinburgh University Press) e un progetto editoriale sui naufragi e sulle forme di abbandono e recupero in mare nella letteratura transatlantica ottocentesca.